



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM



Ana Luiza Vieira Kehdi

Subalternidade na ficção de Clarice Lispector

CAMPINAS
2024

ANA LUIZA VIEIRA KEHDI

SUBALTERNIDADE NA FICÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof.º Dr.º Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Este trabalho corresponde à versão final da dissertação apresentada pela aluna Ana Luiza Vieira Kehdi, sob orientação do Professor Doutor Alfredo César Barbosa de Melo

**CAMPINAS
2024**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

K26s Kehdi, Ana Luiza Vieira, 1999-
Subalternidade na ficção de Clarice Lispector / Ana Luiza Vieira Kehdi. –
Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Alfredo Cesar Barbosa de Melo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977 - Crítica e interpretação. 2. Literatura e
sociedade. 3. Pós-colonialismo na literatura. 4. Modernismo (Literatura). I.
Melo, Alfredo Cesar Barbosa de, 1979-. II. Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Subalternity in Clarice Lispector's work

Palavras-chave em inglês:

Lispector, Clarice, 1920-1977 - Criticism and interpretation

Literature and society

Postcolonialism in literature

Modernism (Literature)

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Alfredo Cesar Barbosa de Melo [Orientador]

Daniela Birman

Sonia Maria Roncador

Data de defesa: 04-10-2024

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1453-5674>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4163992704574863>



BANCA EXAMINADORA:

Alfredo César Barbosa de Melo

Daniela Birman

Sônia Roncador

IEL/UNICAMP 2024

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*Written by a woman/ But the woman is Clarice
Lispector.*

(Pichação na parede do Centro Acadêmico do
Instituto de Estudos da Linguagem, autor
desconhecido)

*A todos os pós-graduandos das universidades
públicas brasileiras. Em especial, aos que
cruzaram comigo neste período.*

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho diz respeito a muitas pessoas que estiveram comigo, direta ou indiretamente, no período dos últimos sete anos. Digo sete, porque o percurso desta pesquisa iniciou-se ainda na graduação. E aqui não falo apenas da pesquisa em si: de ter um objeto, tomar notas, sentar para ler, escrever, participar de congressos, assistir às aulas. Esses afazeres foram todos, evidentemente, os mais centrais. No entanto, antes de ser, se assim posso dizer, uma pesquisadora, sou sobretudo uma jovem vinda de Batatais para aquilo que meus pais chamavam receosos de “cidade grande”, mudança que para mim foi drástica, lá com os meus dezessete anos. Antes de pesquisar com os papéis e com as telas, aprendi a pesquisar com os olhos. Agradeço, portanto, não só àquelas pessoas que fizeram parte da minha trajetória acadêmica - essenciais à realização deste trabalho -, mas também às que fizeram e fazem parte dessa trajetória mais ampla chamada vida. Especialmente nos últimos sete anos, período em que me aproximei da obra de Clarice Lispector ainda na graduação, nas aulas de TL108, ministradas pelo Professor Alfredo, fiz uma Iniciação Científica sobre o tema, ingressei no mestrado com dúvidas antigas e finalizo este percurso com novas dúvidas.

Sei que a pós-graduação no Brasil é, para muitos, uma tarefa hercúlea: lidar com a restrição de financiamentos e com o valor insuficiente das bolsas, conciliar trabalho e estudos. Nesse sentido, me considero muito privilegiada por ter recebido financiamento da Capes já no primeiro mês do mestrado, ainda que este financiamento tenha terminado bem antes do prazo que eu necessitaria, é preciso dizer que as condições materiais para que se faça pesquisa no Brasil não são favoráveis. Me considero afortunada também por ter construído nesta cidade uma rede de pessoas generosas, amáveis e estimulantes, que, apesar de todas as dificuldades que pudessem estar enfrentando, me acompanharam sempre. Renato, por ser meu companheiro querido e maior incentivador; Lari, por ter salvado o meu mestrado desde sua chegada em 2022 e pelas trocas acadêmicas; Laís, Vicenzo, Felipe e Maycon, minha segunda família; Najú (cujo nome ocupa duas esferas), minha parceira de vida. Também Bibiana, Lucas, Jaiane, Isa, Bibi, Tarik, Brunno, Ariel e outros nomes que podem passar esquecidos aqui e ali. A todo o pessoal do Proceu, alunos e professores, meus mais sinceros agradecimentos.

Celebro a alegria de ser filha dos meus pais, Toninho e Patrícia, e irmã da Naura e da Najú, neta da Farisa, do Élison e da Cristina, essas pessoas que são para mim um cais, mas

antes de todos os outros me mostraram o oceano. Às minhas pessoas de Batatais, Cami, Enzo, Cindy, Fernanda, Cynthia, Laura, Marília e às duas Gabrielas.

Agradeço, finalmente, às pessoas com quem tive ricos diálogos ao longo do meu percurso acadêmico e que possuem uma importância inestimável para a realização deste trabalho. Agradeço ao meu orientador Alfredo César Barbosa de Melo, pela orientação duradoura, pelas oportunidades e pelas ideias compartilhadas comigo e sobretudo por ter confiado sempre nas minhas intuições; à Professora Elena Brugioni, uma grande inspiração intelectual, uma professora excelente, com quem, desde o início do mestrado, tive uma interlocução preciosa; ao Professor Paulo de Medeiros, pelo tempo em que mantivemos contato após aquele brevíssimo período de intercâmbio; à Professora Daniela Birman, pela oportunidade de acompanhá-la como PED do Profis; à Professora Sônia Roncador, pela disponibilidade de participar de estar presente em minha banca de defesa; à Professora Gisela Bergonzoni, pelas inúmeras contribuições feitas ao texto de qualificação; à turma da LT ministrada pelo Alfredo, pelo diálogo acerca do conto “A menor mulher do mundo”.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Esta dissertação analisa comparativamente os contos “A menor mulher do mundo” (1960), “Praça Mauá” (1974) e o romance *A hora da estrela* (1977), investigando a representação da subalternidade na ficção de Clarice Lispector. A hipótese deste trabalho é de que, embora seja frequentemente considerada como uma autora cuja obra distancia-se das questões sociais, seus escritos, na verdade, possuem uma forma particular de abordá-las. Sob uma perspectiva de que o texto literário funciona como abstrato das relações sociais, observamos como a autora retrata personagens advindas das camadas populares e de realidades coloniais, verificando que há, no que concerne às personagens subalternas, simultaneamente potencialidades e contradições, expressas tanto nos objetos de análise, quanto em outras obras de Clarice Lispector. Articulamos, ao longo dos capítulos, teorizações da Literatura-Mundial, dos estudos pós-coloniais e dos estudos brasileiros, em uma abordagem interdisciplinar.

Palavras-chave: Subalternidade; Clarice Lispector; Brasil; Modernidade.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the short stories “A Menor Mulher do Mundo” (1960), “Praça Mauá” (1974) and the novel *A Hora da Estrela* (1977) from a comparative view, investigating the representation of subalternity in Clarice Lispector's fiction. The hypothesis of this dissertation is that, although Clarice Lispector is often considered as an author whose work distances itself from social issues, her texts, in fact, have a particular way of approaching them. From the perspective that the literary text acts as an abstract of social relations, we observe how the author portrays characters coming from working classes and colonial realities, verifying that there are, regarding to subaltern characters, simultaneously potentialities and contradictions, expressed both in the objects of analysis, as well as in other works written by Clarice Lispector. Throughout the chapters, we articulate theorizations of World-Literature, Post-Colonial Studies and Brazilian Studies, in an interdisciplinary approach.

Keywords: Subalternity; Clarice Lispector; Brazil; Modernity.

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1 – O pós-colonial em Clarice Lispector	23
1.1 Um diálogo com a crítica	23
1.2 O pós-colonial em “A menor mulher do mundo”	29
1.3 “Uma bondade perigosa no ar”	38
1.4 Duas estranhas descobertas (“A explicação que não se explica” e “A criada”)	47
Capítulo 2 – Narrativas de um mundo deteriorado	54
2.1 Um breve retorno à(s) teoria(s)	54
2.2 A descoberta do “mundo cão”	66
2.3 Subalternidade em “Praça Mauá”	73
Capítulo 3 – O intelectual destronado	85
3.1 Nota sobre Clarice Lispector: O Texto “apesar de”	85
3.2 A hora da estrela e a dialética da periferia	91
Considerações finais	104
Referências Bibliográficas	107

Introdução

Investigar a obra de uma das autoras mais célebres da literatura nacional não exige responsabilidade maior do que fazer qualquer tipo de estudo que considere o texto literário como sendo obra de arte, produção cultural e histórica. Simultaneamente digno de apreciação e passível de ser localizado no mundo, como forma cultural oriunda de circunstâncias mundanas¹. É bem verdade que Clarice Lispector desenvolveu uma forma de escrever bastante única e inovadora, destacada pela crítica desde o princípio e atualmente muito estimada não apenas por sua produção, mas como uma espécie de figura mítica do campo literário brasileiro.

Clarice Lispector adentrou no cânone por ser uma escritora que fugia da tradição do nacional-popular e abraçava um estilo intimista, de investigação psicológica. Por ter trabalhado com tanta nuance e complexidade a subjetividade feminina de seus narradores e personagens, a psicanálise e os estudos de gênero acabaram se tornando o território mais comum da reflexão acerca de sua obra.

Percebe-se, na maioria dos estudos sobre a obra de Clarice, tendências de leitura bastante aproximadas, em que há um interesse quase que exclusivo em investigar os dramas interiores das personagens, desconsiderando a investigação de como essas personagens relacionam-se com o mundo exterior. O panorama de abordagens tem mudado nas últimas décadas, de modo que a crítica social da prosa clariceana tem sido cada vez mais destacada no mundo acadêmico. Tal crítica tem-se revelado bastante contra-intuitiva e inovadora, pois ela coloca sob suspeição a figura que sempre esteve, ao longo da história, vinculada às causas populares: o intelectual progressista de classe média. Ao mostrar os desvãos da subjetividade do letrado brasileiro, Lispector mostrava uma gama de preconceitos e estereótipos advindos das prerrogativas de classe do intelectual brasileiro. *A hora da estrela* (Lispector, 1998a), romance paradigmático desse ajuste de contas com o intelectual, denuncia como a representação do povo é distorcida e inventada pelo letrado (Dalcastagne, 2000; Sá, 2004; Peixoto, 2002).

¹ O conceito de Mundanidade foi desenvolvido transversalmente na obra do escritor palestino Edward Said, aparecendo em muitos de seus textos, como em *Beginnings* (1985) e *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), e é bastante caro à forma de se pensar o texto literário na perspectiva desta pesquisa, uma vez que trata da relação entre os corpos literários e o mundo.

A ideia deste trabalho parte do pressuposto de que Clarice interpreta a realidade social a partir da relação de suas personagens com esse mundo que as atravessa. Nesse sentido, o embate do sujeito com o mundo ocorreria não pela narração descritiva desse mundo, porém pela forma como as personagens mostram-se afetadas por ele. Em Clarice, essa crise do sujeito — expressa através da prosa intimista, do monólogo interno e demais recursos estilísticos tipicamente clariceanos —, revela os problemas da sociedade.

Esta é, portanto, a primeira linha norteadora do presente trabalho: o social se apresenta em Clarice Lispector através – e não apesar – da crise psíquica vivenciada pelo personagem. Ou seja, aqui, a abstração não finda em si mesma, mas dá a ver o mundo concreto com o qual o personagem se relaciona. Em contiguidade à primeira ideia, emerge a noção, já observada por estudiosos como Sônia Roncador (2003) e Ítalo Moriconi (2003), de que, a despeito da visão frequente que compreende a obra de Clarice Lispector como homogênea (supostamente uma escritora que se manteve fiel à mesma forma e aos mesmos temas em toda sua trajetória), há uma mudança nos projetos literários da autora.

A ficção tardia de Clarice Lispector apresentaria novas características estéticas, estaria mais próxima dos temas mundanos. Na fase da “escrita derradeira” (Roncador, 2003) da autora, inaugurada após a publicação de *A paixão segundo G.H.*, apresenta-se uma tendência crescente para a experimentação estilística e pela fragmentação narrativa. Simultaneamente, passam a surgir mais frequentemente na obra de Clarice personagens do povo, pessoas que precisam trabalhar em duras condições, e que frequentemente se encontram em situações de injustiça social, como a miséria, a prostituição e a criminalidade. Segundo Ítalo Moriconi (2003), essa fase representa uma recusa a qualquer sublimação da realidade, percepção fortemente exemplificada pelos contos de *A via crucis do corpo* (1998c), que tratam de temas que são tabus – sexo, estupro, prostituição, adultério — e fogem às convenções pequeno-burguesas². Dentre as personagens da ficção tardia, surgem figuras femininas que não mais pertencem às classes médias ou à pequena-burguesia do Rio de Janeiro, mas que estão bastante alijadas dos privilégios dos quais mulheres mais abastadas (ainda que vivenciem formas de opressão de gênero) podem gozar.

Há de se investigar como são representadas essas personagens que se diferenciam da clássica figura clariceana: a mulher branca das classes altas do país. Embora a personagem feminina subalterna não seja um grande foco das análises sobre a obra de Clarice Lispector -

² Clarice Lispector defende-se das polêmicas criadas em torno dessas histórias dizendo que são todas “contundentes” e que são tristes por dizerem respeito ao “mundo-cão”.

salvo o caso de *A hora da estrela* (1998a), em que Macabéa parece ser um dos centros das leituras críticas – ela possui uma presença recorrente, mesmo antes da “hora do lixo”.

A caracterização de “mulher subalterna” adotada neste trabalho foi primeiro uma forma de diferenciar personagens femininas pobres, negras, trabalhadoras sexuais e domésticas, expostas a formas de opressão que estão para além da de gênero (ou seja, combinam-se a ela) das personagens clássicas de Clarice Lispector (mulheres brancas das classes altas). Essa distinção deve-se não a um desinteresse pelas últimas, mas à intenção de investigar particularmente como são representadas as primeiras (personagens como Macabéa, imigrante nordestina e pertencente à classe baixa do país; Carla e Moleirão, prostitutas no Centro do Rio de Janeiro; Pequena Flor, congolesa investigada por um etnógrafo francês). O retrato da personagem subalterna também convoca cenários, relações, formas de narrar, e, em alguns casos, mudanças estéticas (que dizem respeito à fase final de Clarice Lispector), sendo todos esses elementos interessantes para se pensar a obra da escritora estudada.

O conceito de subalternidade possui uma origem no âmbito tanto das ciências humanas quanto das teorias políticas e, naturalmente, carrega uma série de embates e diferenciações nas formas em que foi empregado. A categoria “subalterno” é uma das categorias gramscianas, que apenas alcançou reconhecimento tardiamente, quando revisitada pelos teóricos sul-asiáticos dos *Subaltern Studies*, que tem como um dos principais nomes Ranajit Guha, entre os anos finais da década de 1970 e início de 1980. Com o advento do grupo, o termo que o nomeia foi difundido pelas universidades norte-americanas e apareceu em outros importantes trabalhos como o ensaio *Can the subaltern Speak?* (1988), de Gayatri Spivak. As visões sobre o que seria o subalterno não são coincidentes em todos esses casos.

Inicialmente, a categoria dos subalternos é encontrada nos *Quaderni del carcere* (1978) de Gramsci. Segundo Leandro Galastri (2014), o teórico sardo passou a utilizá-la no lugar de termos como “classe proletária” e “campesinato”, que já haviam sido consagrados no glossário marxista³. Essa preferência por outra terminologia não significa ruptura, mas uma iniciativa de lidar com as especificidades do território (tendo em vista o contexto da história italiana, em particular do processo de unificação)⁴. Além disso, a ampliação dos termos

³ “Os conceitos abstratos de ‘proletariado’ e ‘campesinato’ não seriam suficientes para se compreender em toda sua natureza e diversidade as lutas de classe na Itália. As diferenças entre o Norte e o Sul, as oposições entre os próprios trabalhadores de uma e outra região, os diferentes níveis culturais relativos às diferenças de classe, tudo isso precisava ser rigorosamente apreendido se se quisesse traçar uma estratégia socialista para a Itália” (Galastri, 2014, p. 36).

⁴ De acordo com Guido Liguori (2022), o discurso de Gramsci não estaria totalmente voltado à reflexão sobre o Risorgimento italiano, mas ao problema da história das classes subalternas no mundo todo.

tradicionais para “subalternos” permitiu uma abordagem mais ampla dos explorados e oprimidos e buscava compreender também particularidades, contradições e subjetividades (dos dominados e dominantes) – tudo isso, é claro, em prol das lutas políticas.

No artigo “O uso do termo ‘subalternos’ em Gramsci e na atualidade”, que faz parte do livro *Gramsci: periferia e subalternidade*, Guido Liguori (2022) procura explicar o alcance do termo “subalterno” na contemporaneidade. Segundo ele, a vasta utilização empregada pelo próprio Gramsci explica em partes o fato de a categoria de subalterno ter sido interpretada de tantas maneiras distintas. Gramsci utiliza “subalternidade”, “subalterno”, “subalterna”, “subalternos” para designar, primeiramente, no *Caderno 3*, “a população desagregada, politicamente (e, portanto, também culturalmente) marginal, a quem julga ‘às margens da história’”. Em seguida, no mesmo *Caderno*, “aparece proposta uma gama de maneiras distintas de ser ‘subalterno’” que “indica claramente a possibilidade de um nível crescente de politização e organização” (Gramsci, 1978, p. 37). As mesmas palavras também são usadas para se referir ao proletariado industrial, ao campesinato e a sujeitos singulares, “seja em relação à sua posição social, seja em relação a seus limites culturais” (Ibid.).

Fica evidente que, em sua própria literatura de origem, o conceito de subalternidade é mobilizado para tratar de condições variadas (mais não quaisquer). Na grande maioria das vezes, Gramsci refere-se a grupos dominados heterogêneos, dispersos e que não possuem um programa autônomo de classe, ou seja, não estão organizados (o que para o marxista deveria ser feito através de um partido operário).

A constituição da classe subalterna estaria marcada pela desorganização e pela heterogeneidade, “por se organizarem em um conjunto de práticas, normas e instituições dos dominantes” seriam “por isso mesmo, desorganizados objetivamente por aqueles”, bem como “por se articularem em camadas históricas diversas – de modo consciente ou não – do capitalismo financeirizado às formas mais tradicionais de pensamento camponês, passando pelas religiosidades de vários tipos, da experiência multissecular dos conjuntos que formam e das práticas econômico-políticas que constituem e são constituídas por esse processo em constante criação” (Dias, 2022, p. 71).

Os subalternos seriam encontrados nos setores que lidam mais diretamente com os reflexos e as contradições do sistema. Um grupo cuja história foi ocultada, por isso “aparecem quase sempre como figuras de linguagem, ilustrações de um discurso maior e sempre presente: parecem ser o que são pelo destino, pela sorte, ‘organizados’ pelo discurso do poder

que os enquadra [...] fora e além da história” (Ibid., p. 71). Uma das questões que interessam ao pensamento gramsciano é justamente o problema da história das classes subalternas⁵. A ideia gramsciana de uma historiografia que não se limitasse à ação das elites ou das classes dirigentes, mas que contemplasse os movimentos e revoltas dos grupos subalternos foi encampada pelos estudiosos dos *Subaltern Studies*⁶.

Evidentemente, da teoria gramsciana são emprestadas algumas noções – como a de subalternidade, espontaneidade e direção consciente – e vê-se que há também nesses estudos a percepção da necessidade de reformular a história, a partir do ponto de vista dos oprimidos. No entanto, de modo geral as visões que surgem a partir disso são bastante diferentes da apresentada pelo marxista sardo e apresentam soluções políticas distintas (que inclusive apresentaram tensões com correntes do pensamento marxista e do próprio Marx em relação à consciência camponesa e os movimentos de insurgência dessa categoria).

Em sua origem da teoria marxista, o termo “subalterno” é utilizado para referir-se a grupos sociais alijados do poder exercido pelos dominantes. Esses grupos não hegemônicos – embora acabem sendo englobados pelas estruturas hegemônicas – têm, no pensamento gramsciano, a característica de vivenciarem formas mais agravadas da exploração econômica. O conceito de hegemonia cultural é caro à compreensão do subalterno em Gramsci, uma vez que ele explica que o poder exercido pela classe dominante dá-se não apenas através da força, mas também pelo consenso, de modo que a ideologia dos grupos detentores do poder é internalizada pelas classes subordinadas, o que corrobora sua condição subjugada.

Já nos *Subaltern Studies* o foco volta-se fortemente à realidade do sujeito colonizado, ainda que com grande influência das ideias de hegemonia cultural e dominação como definidas por Gramsci. É nítido que os estudos do grupo não se limitam às ideias gramscianas e que inclusive produzem tensões em relação a muitas teorias marxistas. Há, além das diferenças históricas e geográficas colocadas, uma expansão do termo “subalterno” para o sujeito marginalizado em um contexto marcado pela questão colonial.

⁵ Gramsci analisa a vitória do fascismo na Itália como resultado do desconhecimento (inclusive entre os próprios comunistas) acerca dela, afirmando que não existe uma história da classe operária italiana, tampouco da classe camponesa. Análise presente no artigo “Che fare?”, de 1923: “Non esiste una storia della classe operaia italiana. Non esiste una storia della classe contadina”. Disponível em <<https://www.nuovopci.it/classic/gramsci/letaredvocegirov.html>>. Acesso em 08 de julho de 2024.

⁶ Constituído por historiadores sul-asiáticos, inicialmente na Universidade de *Sussex*. A Escola dos Estudos Subalternos buscou elaborar uma historiografia do ponto de vista dos oprimidos, revisitando a história colonial indiana e criticando simultaneamente os discursos nacionalista hindu e marxista.

A crítica à historiografia convencional, marcada pelo ponto de vista das classes dominantes, seria, no caso dos *Subaltern Studies*, um dos pontos centrais da teoria (não são todos os teóricos do grupo que possuem intenções revolucionárias). A desconstrução da história hegemônica, marcada pela negligência às experiências populares, seria um primeiro passo para o dismantelamento da estrutura colonial. Reescrever a história “de baixo para cima” significa rever e valorizar as formas de resistência dos subalternos e desfazer o pacto com o silenciamento desses grupos.

Ciente de que a noção de subalternidade não é a mesma nos textos de Gramsci, Guha (tampouco entre os próprios estudiosos do grupo sul-asiático), o emprego deste termo - e não de outro, como “opressão” – deve-se ao fato de, desde sua gênese em Gramsci, ele não estar limitado à uma caracterização meramente externa e racionalizada do grupo social ao qual pertencem as personagens Pequena Flor, Carla, Moleirão e Macabéa. Isso porque a categoria de subalternidade pressupõe a diferenciação, as particularidades que fazem com que os subalternos sejam heterogêneos. Outrossim, aspectos mais subjetivos (por vezes excluídos das terminologias comuns) – como a experiência de subordinação é também subjetivada - podem ser pensados a partir da subalternidade.

Em *Pode o subalterno falar?* (2010), Gayatri Spivak expande ainda mais o uso do termo para investigar as experiências das mulheres subalternas, subjugadas pela estrutura colonial e patriarcal. Spivak afirma que, dentre os grupos explorados no capitalismo global, a mulher subalterna está duplamente na condição de inferioridade, de modo que a subalternidade feminina deve ser compreendida em uma interseção complexa de opressão de gênero, raça, colonialismo e exploração econômica.

Das empregadas domésticas, que aparecem em muitos textos, passando pela nordestina pobre que vive no Sudeste, pelas prostitutas do Rio de Janeiro, até a mulher africana, há uma variedade de personagens femininas subalternas que podem ser vistas na obra clariceana. Essas representações devem receber a devida atenção, visto que não coincidem com a maneira com que são representadas as demais. Seriam os dramas enfrentados por Carla os mesmos vividos por Joana? Teria Pequena Flor tamanho grau de confidencialidade com o narrador senhora Anita em *Feliz Aniversário*? Haveria alguma semelhança entre as formas como Macabéa, Pequena Flor, Carla e Moleirão são representadas?

Os três textos escritos por Clarice Lispector que constituem o corpus apresentam personagens femininas em condições diferentes de subalternidade. “A menor mulher do mundo” (2016a) trata da relação colonial e do racismo a partir do encontro entre um explorador francês e uma mulher africana, e, seguida, da circulação da imagem dessa mesma mulher em um jornal de um país de herança escravocrata. “Praça Mauá” (1998c) expõe as problemáticas das relações de gênero e da condição da mulher na sociedade de classes e *A hora da estrela* (1998a) aborda a problemática figura do intelectual branco — universal — que constrói uma representação infiel de uma mulher pobre e nordestina. Cada um desses textos possui suas particularidades e, de maneiras diferentes, todos eles podem contribuir para organizar uma discussão teórica.

No conto “A menor mulher do mundo”, publicado pela primeira vez no livro *Laços de família* (1960), são narradas cenas de dois encontros culturais (um entre o explorador europeu e uma mulher africana de baixa estatura, apelidada de Pequena Flor; o outro entre famílias de um país com história colonial escravista com a imagem fotográfica dessa mulher africana) e descreve com perícia as diferentes reações do explorador e das famílias, justapondo esses dois acontecimentos e mostrando as especificidades de suas lógicas de dominação diferentes. Essas lógicas são violentas, preconceituosas e pautadas em hierarquias. Tanto no encontro entre o francês e a congoleza, quanto na recepção da imagem dessa mesma mulher pelas famílias de um país pós-colonial, são flagradas relações de poder que colocam Pequena Flor em um lugar de subalternidade. A narrativa justapõe a descrição das duas experiências sem estabelecer nenhuma hierarquia ou normatividade entre elas, evidenciando uma violência sistêmica que é simultaneamente desigual e combinada.

Em *A via crucis do corpo*, de 1974, Clarice Lispector escreve um conto, intitulado “Praça Mauá”, em que as personagens são uma dançarina de cabaré e uma travesti que fazem as vezes de prostitutas ocasionalmente. Ambas trabalham em uma boate e têm o corpo como instrumento de trabalho e subsistência. O leitor recebe informações sobre Luísa – cujo “nome de guerra” é Carla – e também sobre Carla, uma vez que, embora sejam a mesma pessoa, Carla e Luísa comportam-se de maneiras diferentes. Uma é a face oculta da outra. Carla é uma “Luísa preguiçosa” (Lispector, 1998c, p. 61). Em seguida, Moleirão – codinome adotado por Celsinho – é apresentado. Moleirão é uma travesti que trabalha muito para garantir o sustento da filha adotiva Claretinha, para quem é “uma verdadeira mãe” (Ibid., p. 63).

Moleirão e Carla são amigas e confidentes. Encontram-se todas as noites na boate “Erótica”. As duas possuem uma condição financeira razoável, de modo que não lhes falta nada. Apesar disso, Carla e Moleirão são duas personagens que desempenham um trabalho singular dentro do ciclo econômico capitalista, em que a prostituição, destino de muitas mulheres pobres, está simultaneamente dentro e fora da norma, sendo formativa e desafiadora. No livro a que pertence o conto, observamos aspectos da ficção tardia de Clarice Lispector, que dão o tom e o estilo utilizados para narrar aquilo que a escritora denomina como o “mundo cão”.

A análise do primeiro conto proveio inicialmente da percepção de que ele continha um poderoso *insight* teórico acerca da colonialidade em realidades sociais e geográficas distintas. “A menor mulher do mundo” comprovaria a hipótese da crítica social em Clarice Lispector e renderia um debate acerca do que o texto expõe. “Praça Mauá” foi incorporado à investigação uma vez que, além de pertencer à fase derradeira – segundo os termos de Roncador (2003) – está em uma coletânea que causou polêmicas na época de seu lançamento justamente por radicalizar as novas formas e temas do percurso literário de Clarice Lispector - é nessa coletânea que Clarice afirma ter descoberto um “mundo cão” (1998c, p. 50) cujas histórias seriam verdadeiras. Adiciona-se a isso o fato de se tratar de um texto cujas personagens singulares trazem à tona problematizações de gênero e o tema da prostituição. Também relevam as potencialidades e, por que não, as impossibilidades da escritora de narrar esse tal “mundo cão” que a leva a escrever.

O emblemático romance *A hora da estrela*, publicado em 1977, demonstra como a representação do povo é distorcida e inventada pelo letrado (Dalcastagné, 2000; Sá, 2004), visto que o narrador-personagem Rodrigo S. M. é um escritor de classe média que decide escrever sobre a realidade dos pobres, mas acaba por criar uma representação infiel e estereotipada de sua personagem Macabéa e deixa escapar os próprios preconceitos e perversões. *A hora da estrela* parece recuperar a questão das distorções produzidas na representação da mulher subalterna no discurso intelectual brasileiro.

Macabéa é uma nordestina que vive no Rio de Janeiro. É pobre, possui baixo grau de escolarização e trabalha como datilógrafa. Ele a cria a partir da visão de relance sobre uma mulher que avistou na rua, e julgou ter “olhar de perdição” (Lispector, 1998a, p. 10) e diz que faz isso porque há “o direito ao grito” (Ibid., p. 11). Rodrigo decide gritar por Macabéa e por todas as nordestinas que, em sua imaginação pretensiosa, não sabem gritar. Ao longo da

narrativa, Rodrigo descreve sua personagem como uma mulher feia, vazia, inócua e ignorante. Macabéa o incomoda, porque não se trata de uma nordestina confinada ao sertão longínquo, idealizado nos clássicos da literatura brasileira, mas de uma imigrante que se estabelece no Sudeste, que veio para ficar, representa a massa invasora, e por isso é indigesta.

A hora da estrela funciona como uma espécie de balanço ou conclusão última acerca do que terá sido trabalhado sobre os dois contos. No caso desse romance em específico, há análises já feitas por estudiosos da obra de Clarice Lispector que contemplam o viés interpretativo deste trabalho. Logo, a interpretação do romance não apresenta grandes novidades, senão nuances, ligadas principalmente à escolha da autora de adotar a metaficção como recurso de escrita de sua obra mais próxima do romance realista – o que também será questionado no capítulo sobre o livro. Há, ainda, um interesse na personagem Macabéa como sendo, embora uma subalterna como as outras já citadas, tipicamente nacional: ou seja, Macabéa é uma subalterna que pertence ao imaginário popular, se não como um sujeito revolucionário exemplar, ao menos como uma potência de sê-lo, quem sabe, um dia.

Em seu trabalho acerca da obra de Machado de Assis — *Ao vencedor as batatas* (1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990) —, Roberto Schwarz associa a forma literária do texto de Machado ao processo social ocorrido no Brasil do século XIX. A leitura do material literário, nesses estudos, não busca apenas interpretar ao texto em si mesmo, mas visiona observar, a partir do texto, a sociedade. Não como se o texto representasse a realidade tal qual ela é, e menos ainda como se ele fosse isento de ideologia (o que levaria a uma crença ingênua no texto). Todo o movimento do crítico demonstra uma visão da escrita machadiana como um registro dos processos históricos e econômicos que marcam as relações sociais na periferia do capitalismo.

Na perspectiva deste trabalho, os textos foram tomados não como meros objetos de estudo, utilizados para comprovar ou para se opor a uma teoria qualquer, mas funcionaram como parâmetros para análises que não se restringissem ao universo do próprio texto literário – no que poderíamos chamar de *close reading*. Os textos levaram, portanto, a reflexões sobre dinâmicas de poder existentes na sociedade registrada por Clarice Lispector. Isso não significa dizer que houve qualquer crença de que o texto literário poderia, por exemplo, fornecer respostas ou explicações para problemas do mundo. Significa, sim, que os textos analisados registram, de certa forma, questões do mundo.

E o que o texto de Clarice Lispector diz sobre o mundo? Não de um mundo abstrato, mas de sua materialidade: das relações econômicas, sociais e, como consequência, das representações. Essa questão pode parecer já bastante investigada ao falarmos de autores como Machado de Assis, José de Alencar e Jorge Amado. Mas, como dito anteriormente neste trabalho, a obra de Clarice Lispector é lida como desarticulada do social. Não se trata, porém, de procurar crítica social em Clarice Lispector, esquadrihando o texto para verificar com quais teorias sociais ele poderia se combinar. No caso do conto “A menor mulher do mundo” (Lispector, 2016a), temos um texto tomado como plataforma teórica, uma vez que ele justapõe duas sociabilidades particulares que se combinam em um fenômeno global. Já em “Praça Mauá” (Lispector, 1998c, p. 61-66), estão expostas dinâmicas das relações de gênero em contextos não mais burgueses — como em grande parte da obra de Clarice —, mas populares. Por último, em *A hora da estrela* (Lispector, 1998a), a metaficção narrada por Rodrigo S. M. adentra o fosso que separa o intelectual das massas e suscita um debate acerca do contexto literário nacional. Também há de se pensar sobre o que o texto deixa de dizer e, sendo o sentido sempre escorregadio, o que do texto pode ser dito.

No primeiro capítulo, discutimos um potente *insight* presente no conto “A menor mulher do mundo”, realizando uma triangulação teórica entre textos clássicos dos estudos pós-coloniais (tais como desenvolvidos nas universidades metropolitanas sob a rubrica de *postcolonial studies*), o conto de Clarice Lispector e textos clássicos do pensamento social brasileiro que mais refletiram sobre o legado colonial brasileiro. Também colocamos essa análise em diálogo com parte da crítica sobre a obra de Clarice Lispector e com dois outros textos escritos pela autora, “A explicação que não se explica” (2019) e “A criada” (2016c), que surgem como comentários ao conto publicado em *Laços de Família*.

No segundo capítulo, revisamos as teorias, pertencentes a diferentes tradições, observando as (im)prováveis articulações entre elas, bem como as tensões indissolúveis. No que concerne à mobilização de um grande aporte teórico relativamente diversificado, justificamos, no capítulo, a razão de fazermos dessa forma. Resumidamente, são os textos literários que convocam a teoria, não o contrário. Passada essa breve revisão, realizamos a análise do conto “Praça Mauá”, em intersecção com estudos do campo da Literatura-Mundial (como compreendida pelo *Warwick Research Collective*), de abordagem marxista, a partir das observações desenvolvidas, desde o capítulo anterior, de que há, na obra de Clarice Lispector, uma “registro” da modernidade capitalista, a partir da crise do sujeito e das

experimentações estéticas da autora. Articulamos, nesse ponto, estudos de gênero – com foco em investigações sobre a prostituição enquanto fenômeno capitalista.

Por último, no capítulo três, mantendo a análise do texto como abstrato das relações sociais, analisamos o romance *A hora da estrela*, palavra final de Clarice Lispector, como um livro que resiste à hegemonia vigente, ao passo que expressa as contradições da posição do intelectual em um país marcado pela desigualdade agravada, lógica de que não está fora a própria autora do romance. Refletimos sobre um modo de leitura do texto apesar das contradições de Clarice Lispector, porém não em desconsideração a elas.

Capítulo 1 – O pós-colonial em Clarice Lispector

1.1 Um diálogo com a crítica

Em um texto intitulado “A política em Clarice Lispector” (2014), Silviano Santiago afirma que, de maneira oposta à grande maioria dos escritores brasileiros, cujos textos seriam mais engajados do que as atitudes na vida pública, Clarice Lispector seria um exemplo de alguém que participou da política por meio do ativismo — há, por exemplo, registros da participação dela em passeatas e reuniões de cunho progressista durante o regime militar — e manteve o fazer artístico sempre distante da realidade social. Silviano abre uma exceção para o romance *A hora da estrela* (Lispector, 1998a), que, para ele, seria a única obra engajada escrita por Clarice.

Embora fique nítido que o crítico procura revelar ao leitor uma face pouco considerada sobre Clarice — a de uma autora politizada e alinhada às causas populares — Silviano não reconhece na obra clariceana (com exceção do último livro) qualquer relação com a política. Esse não reconhecimento do social em Clarice Lispector é manifestado por outros de seus críticos e leitores.

Em contradição ao que procura desenvolver Santiago em seu artigo, na crônica “Literatura e justiça” (Lispector, 2018), Clarice admite sentir-se culpada por não tratar, na literatura, daquilo que chama de “coisa social”. Ela afirma que não se trata de um desinteresse pelo social, mas que, enquanto tema, ele não apareceria em sua escrita por duas razões: primeiro porque, para a escritora, agir sobre a injustiça seria mais importante do que escrever sobre ela; segundo porque, ao longo de sua vida, o social já seria tão óbvio e conhecido que não a surpreenderia, de modo que não haveria razão para escrever sobre isso — “em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim” (Ibid., p. 651), diz ela na crônica. Clarice finaliza seu texto afirmando que não se arrepende de manter o social afastado da escrita, pois “estaria pecando por orgulho” (Ibid., p. 651), mas que se arrepende de não agir sobre ele.

Tanto a visão de Santiago quanto a declaração da própria autora revelam que a análise sociológica não costuma ser associada à obra de uma das escritoras mais estudadas no âmbito da literatura brasileira. Clarice Lispector adentrou o cânone brasileiro por fugir da tradição do romance nacional-popular, consagrado com a geração de escritores de 1930, e abraçar um estilo intimista, em que a investigação psicológica das personagens ganha maior

enfoque. Esse interesse por explorar as complexidades do psiquismo humano gera uma prosa muito original, que chama atenção da crítica literária desde o início da trajetória literária da autora, com a publicação de *Perto do coração selvagem* (Lispector, 1943).

Esse romance de estreia já apresenta traços que farão parte de toda a obra clariceana e que serão frequentemente apontados pela crítica especializada: o foco em cenários supostamente banais, como núcleos domésticos; a escrita que dá vazão ao inconsciente das personagens, com vasto uso de recursos como o monólogo interno, o fluxo de consciência e o discurso indireto-livre; o interesse pelo insólito; além da presença de personagens femininas como protagonistas das narrativas. Nas palavras de Silviano Santiago sobre o primeiro romance de Clarice Lispector,

[...] a caracterização e o desenvolvimento dos personagens e a trama novelesca que os metabolizava eram envolvidos, direta ou indiretamente, pelo acontecimento e dele refluíam ou a ele confluíam, como afluentes que ganham significado pelo sentido que lhes é emprestado pelo caudal do rio aonde eles deságuam (Santiago, 1997).

Essas características, inovadoras no cenário da literatura nacional, fazem com que Clarice seja rapidamente associada a autores estrangeiros, como Virginia Woolf, James Joyce — citado na epígrafe de *Perto do Coração Selvagem* —, Franz Kafka, Marcel Proust e Katherine Mansfield. Já no cenário nacional, para a crítica da época, seu estilo não encontraria correspondências com demais autores brasileiros.

Analisar a recepção crítica da obra de Clarice é essencial para compreendermos fenômenos bastante singulares em torno de uma das mais consagradas autoras brasileiras: primeiro, a construção de um mito em torno da figura de Clarice, que por vezes se sobressai a uma leitura mais analítica dos textos escritos por ela; segundo, uma espécie de confinamento da obra dela a certos modos de leitura e campos de estudo; por último, como consequência do que foi mencionado anteriormente, o não reconhecimento do social na obra de Clarice. Paralelamente, vê-se como a questão da forma e do estilo clariceanos foram destrinchados pelos estudiosos de sua obra.

A trajetória literária de Clarice Lispector esteve, como a de outros muitos escritores brasileiros, muito vinculada à imprensa. Antes de se tornar nacionalmente reconhecida, trabalhou como redatora e repórter da Agência Nacional. Pouco após a publicação de seu livro de estreia, passou a publicar com frequência na revista *Senhor*, e, a partir de 1967, assumiu uma coluna no *Jornal do Brasil* durante seis anos, fato que a levou a conquistar certa

notoriedade também como cronista. Entre 1950 e 1960, ela escrevia em colunas dedicadas ao público feminino sob três pseudônimos diferentes: Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares. Como se verá adiante, a relação com o jornal teve impactos tanto para o trabalho artístico de Clarice quanto para a recepção dele.

O jornal teve papel fundamental não apenas na circulação de produções literárias — como os folhetins, no século XIX —, bem como na recepção de obras, e, conseqüentemente, na formação da crítica. O estreito vínculo entre jornalismo e literatura, que surge logo no século XIX, período de estabelecimento da imprensa no Brasil, mantém-se ao longo de toda a cronologia da literatura nacional, ainda que ocorram mudanças nesse cenário. No que diz respeito à crítica, é somente no século XX que começa a existir um setor especializado. Em decorrência disso, muitas vezes crítica jornalística e literária confundem-se. O jornal é, inclusive, meio de circulação de textos escritos por críticos.

Neli Edite dos Santos (1999) destaca que a mitificação em torno de Clarice Lispector e da obra dela foi bastante pautada nos discursos da imprensa sobre a autora. Para apresentar sua premissa central, Neli analisa um artigo, publicado em 1997 no jornal Estado de Minas, na ocasião de terem se completado vinte anos do falecimento de Clarice Lispector. O texto, que procura prestar homenagens à autora, expõe uma série de problemas que representam uma tendência de leitura da obra de Lispector pela imprensa, desde a publicação de *Perto do Coração Selvagem* (Santos, 1999).

A começar pelo título, “Clarice, um enigma indecifrado”, o artigo de Márcia Bechara traz um dado equivocados — e bastante repetido — acerca da idade que Clarice possuía ao publicar seu primeiro livro. Primeiro, Bechara traz, corretamente, 1920 como ano de nascimento de Clarice, porém, logo em seguida, apresenta a informação comumente divulgada de que a autora teria 17 anos quando publicou seu primeiro livro. Tendo sido ele publicado em 1943, o equívoco poderia ter sido evitado com uma operação matemática básica.

Uma explicação para tal desajuste é a necessidade — ou a pretensão — de provocar no imaginário do leitor certo tipo de afeto por Clarice Lispector, não por algum valor particular de sua criação, mas por um dado incorreto, que em nada lhe acrescenta ou diminui a importância literária. Grosso modo, esse “equivoco” reforça a imagem pública de Clarice Lispector como uma virtuose, tão jovem já nos propondo enigmas. Cumprindo um papel estratégico, a precocidade aparece como uma prova de distinção e excelência (Santos, 1999, p. 11).

Conforme analisa Santos, esse problema de informação não é fortuito, mas representa todo um cenário de mitificação da imagem de Clarice Lispector enquanto uma escritora à parte: espantosamente talentosa e precoce. Essa romantização da persona artística Clarice Lispector em nada acrescenta para sua importância literária, tanto no que diz respeito ao contato do público leitor com sua obra, quanto no que se refere à qualidade do tipo de leitura que se pode fazer dessa obra. A informação equivocada apenas ilustra um contexto maior de mitificação da autora no discurso da imprensa.

Uma problemática bastante comum na recepção de escritoras no campo literário trata-se da associação direta entre vida e obra, feita não somente pelo público, mas também pela crítica. No caso de Clarice, é bastante comum que haja uma busca por encontrar nos textos escritos por ela traços de sua personalidade. No centenário da morte da autora, o artigo de Márcia Bechara tece comentários pouco analíticos sobre passagens de *Perto do Coração Selvagem* (Lispector, 1943) e *A descoberta do mundo* (Lispector, 1984), misturando trechos dos livros a depoimentos de Clarice Lispector sobre sua própria personalidade, a fim de reafirmar o caráter ininteligível de uma obra que refletiria a inacessibilidade da própria autora.

Como acontece especialmente com autorias femininas, o trabalho ficcional de Clarice foi muitas vezes reduzido a uma expressão da própria subjetividade da autora. Em muitos textos que circularam na imprensa, nota-se a associação de características da prosa clariceana com alguns de seus dados pessoais. Características físicas dela também aparecem frequentemente no discurso jornalístico, em textos que enfatizam a beleza de Clarice e expressam um certo encantamento por seus gestos, pela fragilidade do corpo e até pelo timbre de sua voz.⁷ Nos discursos da imprensa brasileira a respeito de trabalhos artísticos, pode ser comum encontrarmos textos mais apelativos e menos comprometidos com uma visão crítica da obra. No entanto, dificilmente encontraríamos comentários semelhantes sendo feitos em torno de escritores homens.

Saindo do campo da crítica jornalística e adentrando a recepção da obra de Clarice Lispector pelos críticos especializados, vê-se menos impactante o estigma em torno da autora, porém algumas tendências se repetem. Quando Clarice surgiu com a publicação de *Perto do Coração Selvagem* (1943), os primeiros críticos enfatizaram o caráter antirrealista e lírico de seu texto. Álvaro Lins (1963), em artigo intitulado “A experiência incompleta: Clarisse Lispector”, embora reconhecesse certa originalidade da narrativa, afirmou que haveria nela

⁷ Ver citação de Ary de Andrade, trazida por Neli Edite dos Santos (1999, p. 43).

um uso excessivo do lirismo, o que tornaria o romance sentimental. Assim, Lins concluiu que “O que se deve fixar, antes de tudo, em *Perto do coração selvagem*, será exatamente, aquela personalidade da sua autora, a sua estranha natureza humana” (Lins, 1944, p. 189), novamente associando o trabalho artístico de Clarice à subjetividade dela.

De qualquer forma, o romance de estreia de Clarice foi rapidamente reconhecido pela crítica. Lendo dois artigos de Antonio Candido publicados em um jornal em 1944, e depois reunidos em um texto intitulado “No raiar de Clarice Lispector” (1977), é possível perceber que, não obstante o estranhamento do crítico com a protagonista Joana, houve rápido reconhecimento da qualidade do romance, que, segundo Candido, levaria a literatura brasileira a outro nível de reflexão, que, para ele, passaria ileso a outros autores que subestimariam a importância da linguagem, com a crença de que “o impulso generoso” superaria “a rudeza do material”, deixando a desejar no que se refere à forma e ao estilo.

Candido reconhece a qualidade do material, bem como a originalidade, sinalizando que esta provavelmente estaria restrita ao âmbito nacional, uma vez que seria possível reconhecer na forma de escrita da escritora “possíveis fontes estrangeiras de inspiração” (1977, p. 126). Afirma também em sua resenha que Clarice “procura criar um mundo partindo de suas próprias emoções, de sua própria capacidade de interpretação” (Ibid., p.127), deixando de lado, na criação da protagonista Joana, uma descrição empírica e factual, para dar sentido, através da personagem, a uma “zona mágica onde tudo se transmuda e a convenção dos sentidos cede lugar à visão essencial da vida” (Ibid., p.127). Apesar de todos os elogios, para o crítico, *Perto do Coração Selvagem* não poderia ser considerado uma grande obra, porém uma tentativa bem-sucedida e uma demonstração do talento da estreante autora.

Além da ruptura com o sentido habitual das palavras, Candido percebe na obra de estreia uma ruptura com a temporalidade, de modo que na narrativa “o tempo cronológico perde a razão de ser, ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso, de duração interior” (Ibid, p. 128). Essa característica será radicalizada em momento posterior da obra de Clarice Lispector. Outras percepções a serem destacadas são a “ética da unicidade”, vivenciada por Joana, que consistiria no dilema entre a natureza interior aventureira e desmedida e o cerceamento imposto pela realidade, que faria com que a personagem experienciasse sua glória em lidar com esse dilema, o “drama de Tântalo”, “sempre pensando tocar o alvo e sentindo-o sempre fugidio” (Ibid., p. 128). Esse aparente entusiasmo com a

impossibilidade das coisas parece ser uma chave para se pensar personagens clariceanas diante de suas castrações existenciais e materiais.

A escrita de Clarice Lispector distancia-se, desde o princípio, da tradição brasileira em que o escritor busca retratar com suposta fidedignidade a realidade social. Na perspectiva deste trabalho, a não adesão ao nacional-popular não representaria uma fuga da realidade, tal qual defendido por muitos críticos e leitores. O próprio Silviano Santiago, que em outro texto “A política em Clarice Lispector”, reafirma o não tratamento do social na obra desta autora, observa, em um artigo bastante laudatório, que

À fraternidade e solidariedade dramatizadas na literatura oitocentista, Clarice erige o lugar da solidão como o laboratório experimental onde se pode melhor trabalhar as injustiças da sociedade contemporânea, envolvendo os materiais da pesquisa -homens e coisas em estado de palavra- num clandestino amor (Santiago, 1997).

Há raras exceções em que a crítica social foi destacada em textos de Clarice – como o emblemático romance *A hora da estrela* (1998a) e a crônica “Mineirinho”⁸ (1962), publicada na revista *Senhor*. Desde *Perto do coração selvagem*, nota-se a visão crítica de Clarice sobre a sociedade. A protagonista Joana vê-se em crise dentro casamento, crise esta que seria causada não por um conflito matrimonial, porém pela própria natureza desse tipo de relação. Joana é uma mulher que se casa, seguindo as convenções pequeno-burguesas de sucesso, e não obtém a felicidade. Pelo contrário, sente-se presa e apagada pelo matrimônio. Isso por si só já revela uma perspectiva crítica sobre a cultura patriarcal e as normas sociais.

Em “A hora da estrela ou a hora do lixo de Clarice Lispector” (2003), Ítalo Moriconi observa como a prosa de Clarice Lispector foi disruptiva no cenário da literatura nacional, abraçando um tipo de ficção pouco considerado pelos modelos conceituais dominantes da historiografia. Moriconi afirma que essa trajetória literária, idiossincrática desde o princípio, ganha um contorno ainda mais original a partir da publicação de *Água Viva*, em 1973, momento em que se inicia a chamada “hora do lixo”, uma referência ao texto de apresentação do livro *A via crucis do corpo* (Lispector, 1998c), publicado pela primeira vez em 1974.

Sônia Roncador (2003) observa que nessa fase são notadas mudanças bastante significativas nos textos de Clarice, especialmente no que diz respeito ao rompimento com a

⁸ “Mineirinho” trata de uma história real de um homem brutalmente assassinado pela polícia com treze tiros. No texto, Clarice tece críticas à suposta justiça e reflete sobre as contradições de uma sociedade, representada por um setor que goza de diversos privilégios, que se coloca como baluarte da moral, mas se mostra passiva, quando não favorável, diante do assassinato de uma pessoa.

homogeneidade da escrita e ao nível de elaboração da linguagem. Os textos passam a ser mais híbridos, muitas vezes misturando registros de diferentes gêneros textuais, como a crônica, o conto e, certas vezes, a autobiografia, em uma mistura entre literário e jornalístico. A linguagem aproxima-se mais da oralidade, com marcas de coloquialidade. Essa linguagem, mais próxima da fala, assemelha-se mais à língua falada pelo povo. Surgem com mais frequência traços de improviso, de uma escrita mais espontânea e aparentemente descuidada.

Além disso, segundo Roncador, os projetos literários de Clarice passaram a incorporar uma escrita cada vez mais autorreflexiva, que oferece inclusive muitas pistas acerca das circunstâncias de produção dos textos. Nessa fase, a própria Clarice coloca-se não na posição de autor que ultrapassa o mundo imediato, mas como alguém que está profundamente afetada por esse mundo à volta (isso é feito, muitas vezes, através dos textos autobiográficos), ou seja, sendo ela também um sujeito em crise.

Reconhecer que há uma mudança não significa que essa fase esteja deslocada do restante da trajetória literária de Clarice Lispector. Embora “a hora do lixo” apresente rupturas com os moldes anteriores adotados por Clarice, ela não está alheia ao que vinha sendo desenvolvido anteriormente. Como desenvolvido neste trabalho, a obra de Clarice Lispector esteve, à sua maneira, sempre atrelada à realidade social, especialmente a uma realidade experimentada por mulheres de classe média dentro da vida familiar. No conto “Feliz aniversário” (Lispector, 2016b), o leitor depara-se com a decadência da sociedade a partir da mirada sobre o núcleo familiar de Dona Anita, uma senhora rica que completa seus 89 anos e mostra-se profundamente frustrada com a família que, junto ao finado marido, construiu. A família de D. Anita, apesar dos esforços por manter as aparências, vive uma série de conflitos causados pela inveja, pelo desprezo e pela competição entre os familiares, sendo a matriarca símbolo de uma ostensiva presença fálica em decadência. D. Anita oprime e é oprimida pelos demais, uma vez que, aos 89 anos, resta apenas a lembrança do que ela já foi.

1.2 O pós-colonial em “A menor mulher do mundo”

A hipótese de que a crítica social sempre esteve presente na obra de Clarice Lispector é central na perspectiva deste trabalho. Como dito anteriormente, as investigações psicológicas das personagens clariceanas dizem respeito não apenas à busca pelo que comumente é chamado de essência humana - ou, em uma definição mais precisa e menos

universalizante, a exposição das angústias e neuroses constitutivas de subjetividades inseridas na lógica ocidental-capitalista. Evidentemente, ao esmiuçar e dar vazão a esses aspectos psíquicos do sujeito (no que pode ser chamado de crise do sujeito), Clarice Lispector trata, também, da realidade social vivenciada por ele.

Então, como dito anteriormente, à hipótese da existência da crítica social, soma-se uma outra: a de que essa crítica revela-se através - e não apesar da - investigação psíquica. Além disso, até aqui, muitas das obras citadas (*Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo G.H.*, os contos “Feliz Aniversário” e “Amor”) têm como foco as mulheres da classe média alta em contextos urbanos. Todas elas enfrentam momentos de crise existencial - a partir de disparadores específicos, frequentemente ligados à relação com a família, com o amor romântico e também com o papel social da mulher na lógica burguesa.

Nesse cenário, *A paixão segundo G.H.* (Lispector, 1998b) traria algumas diferenças em relação às demais obras uma vez que a crise da personagem inicia-se a partir da faxina do quarto da empregada doméstica, que é, para a protagonista, um indivíduo tão familiar quanto estranho⁹. O interesse por investigar como se apresenta a subalternidade na obra de Lispector nos leva a pensar: como são representadas as personagens em questão? A quais realidades sociais pertencem? Seriam elas tão complexas como Ana, G.H, Dona Anita e Joana? O quanto de suas vozes aparece dentro da prosa narrada?

Em *Laços de família* (1960), Clarice escreve o conto “A menor mulher do mundo” (Lispector, 2016a), que narra uma viagem do explorador francês Marcel Pretre ao Congo. Em sua empreitada, Pretre encontra, entre o menor povo do mundo, uma pigmeia - a menor dentre os menores do mundo -, nomeada por ele de Pequena Flor. Pequena Flor é uma mulher negra, africana, de uma população autóctone do Congo - diferente de qualquer outra personagem de Lispector. A trama que se dará em torno dessa personagem é extremamente original, não apenas no contexto da obra de quem a escreveu, mas também de toda a literatura nacional escrita até o momento.

Trata-se de uma narrativa sobre dois encontros culturais: o primeiro, entre um francês e uma congolesa; o segundo, entre essa mesma mulher e as famílias brancas de um país pós-escravista. Essas duas experiências são narradas com perícia e justapostas sem nenhuma normatização ou hierarquia. Isso significa dizer que as duas cenas são igualmente

⁹ Para uma análise sobre a especificidade do projeto literário de *A paixão segundo G.H.*, ver *A doméstica imaginária: Literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil* (Roncador, 2008).

importantes para o que se observará a respeito da colonialidade e da dinâmica desigual e combinada exposta no texto. Podemos afirmar que há mais de um cenário em crise neste conto, mas, como se verá a seguir, a crise não é manifestada por Pequena Flor, mas disparada por ela, e vivenciada pelos demais personagens.

O confronto entre opostos é muito explorado na obra de Clarice Lispector¹⁰. Há textos em que esse confronto se expressa através da diferença (bem como da aproximação) entre humano e animal; homem e mulher; idoso e criança. Essas oposições podem ocorrer de tal maneira que, se, a princípio, haveria uma grande diferença entre os elementos que se chocam, em outro momento, pode haver uma aproximação ou fusão entre eles — pode-se pensar, por exemplo, no momento em que G.H come a barata no romance *A paixão segundo G.H.* (Lispector, 1998b), de modo que a oposição seria dissolvida.

Em “A menor mulher do mundo”, há uma riqueza de descrições que contrastam a congolesa e o francês. Ela é mulher, minúscula, “escura como um macaco” (Lispector, 2016a, p. 197) e espontânea, enquanto ele é homem, alto, branco e dotado de uma personalidade bastante contida. Outras oposições são descritas pelo narrador do conto. Na maioria das vezes, elas reproduzem as dicotomias clássicas do discurso eurocêntrico sobre os povos coloniais, de maneira que Pequena Flor representaria o exotismo e a animalidade dos povos ditos “selvagens”.

Quando Marcel Pretre a conhece, acha sua imagem tão absurda que “apenas por não ser louco, é que sua alma não desvairou ou perdeu os limites” (“A menor mulher do mundo”, p. 69), pois “ali estava uma mulher cuja gulodice do mais fino sonho jamais pudera imaginar” (p. 70). No auge de sua curiosidade científica — já que seria ele o representante do pensamento racional e científico, um “homem do mundo” —, ele passa a tomar notas e procura classificar Pequena Flor entre as “realidades reconhecíveis”.

A narração em terceira pessoa dá-se por um narrador onisciente, que, inicialmente, adota um tom objetivo e distanciado, como nos textos etnográficos (inseridos em uma certa ideologia que será discutida adiante). O conto mimetiza os relatos de expedição, manifestando as dicotomias, estranhamentos e impressões que aparecem nesse gênero. Não demora muito

¹⁰ Claire Williams (1998) defende que esse recurso, além de vastamente utilizado, é estruturante da obra de Lispector. “*The confrontation between opposites, as a thematic and formal construct, is adopted and formulated in almost all of Clarice Lispector’s fiction [...] this crucial encounter may be between a man and a woman (as in the quote from Woolf), a child and an animal, a human and an object or, in more abstract terms, the narrative ‘self’ and an ‘Other’ distinct from that self*”.

para que então esse narrador adentre o universo das personagens, fazendo uso do discurso indireto-livre.

Desde o período de invasão das Américas, foram produzidos muitos relatos de expedição que versavam sobre os encontros culturais de colonizadores e colonizados. Esses textos descreviam com minúcia as populações nativas e seus modos de vida. Toda documentação escrita nesse período constrói imagens que situam os ameríndios como povos “menores”. O texto é tradicionalmente o espaço de construção de representações. Foi por meio da escrita que os primeiros colonizadores descreveram os nativos dos lugares invadidos. Os relatos de expedição tiveram importância política, como se pode ver por exemplo no caso da carta de Pero Vaz de Caminha, em que ele enxerga, naquilo que acredita ser a bondade dos nativos, uma oportunidade fácil de difusão da cultura da metrópole.

Com o advento do Iluminismo, por volta dos séculos XVII e XVIII, e a valorização da ciência, uma espécie de verniz cientificista passou a envolver esses relatos, com léxico mais objetivo, de modo a torná-los supostamente neutros e científicos. Dessa forma, a escrita desses textos passou a ser realizada por antropólogos. Essa especialização, contudo, não significou no início uma mudança de paradigma. De acordo com Valentin Mudimbe (2021), o texto do explorador segue um caminho prescrito pela tradição eurocêntrica, que procuraria validar a superioridade europeia e os preceitos coloniais. O que se altera, nos relatos de expedição, é que o discurso sobre os “selvagens” seria, pela primeira vez, pautado em uma autoridade de um suposto saber científico.

Os textos escritos pelos primeiros antropólogos mantinham-se dentro dos padrões eurocêntricos e racistas. Esses textos reforçavam a hierarquia da Europa sobre os demais povos do mundo, naquilo que seria o evolucionismo na antropologia, de modo que a superioridade dos europeus consistiria em suas características civilizadas, em oposição à selvageria dos demais povos do mundo. Se, nos séculos XV e XVI os discursos etnológicos dedicavam-se principalmente às Américas, no século XIX e início do século XX o continente africano passa a ser o principal foco da imaginação metropolitana. A construção de saberes sobre a África, durante esse período, pautava-se em modelos e técnicas que buscavam descrever os “primitivos” de acordo com tendências formuladas no âmbito da experiência ocidental. Essa atitude não é apenas ideológica, mas configura uma episteme sobre o continente africano.

O relato do viajante aventureiro que retrata os nativos de terras estrangeiras produz

seus ecos na literatura. Em 1899, *Coração das trevas*, da autoria de Joseph Conrad, foi publicado na revista Blackwood's Magazine, em três capítulos, e transformado em livro em 1902. Na obra, Marlow, um marinheiro inglês, narra sua empreitada no Congo Belga. O personagem viaja a fim de encontrar Kurtz, um explorador de marfim que, por viver em solo africano, teria sucumbido à selvageria.

Coração das trevas situa-se na grande coleção de romances que narram o empreendimento do Império, mas se diferencia das demais por expor não apenas as atrocidades cometidas pela colonização — processo que ele mesmo presenciou durante suas viagens ao continente como funcionário do sistema imperial — como também a mentalidade que as justificava. Conrad revela que a conquista da terra é cruel, ironicamente arbitrária, e extremamente sistematizada.

Porém, como elucida Edward Said em *Cultura e imperialismo* (2011, p. 64), “Conrad nunca poderia usar Marlow para apresentar seja o que for além de uma visão de mundo imperialista, pois nada havia de não europeu acessível aos olhos, fosse de Conrad fosse de Marlow. A independência era coisa de brancos e europeus; os povos subjugados ou inferiores eram para ser dominados: a ciência, a erudição, a história vinham do Ocidente” (Ibid., p. 64). Se, em seu romance, Conrad consegue expor as mazelas do processo de tomada da terra e observar com sagacidade as atitudes do colonizador, ele não pode, no entanto, imaginar o mundo sem a colonização e as barbáries que ela legitima. Esse caráter incontornável da colonização faria, portanto, com que ela se tornasse um mal necessário, para o Império e, portanto, para o progresso.

Assumir o valor degradante da experiência colonial também não desvia Conrad de representar os africanos de maneira problemática, consonante à biblioteca colonial (Mudimbe, 2021). Em 1977, Chinua Achebe escreve “*An image of Africa: racism in Conrad's Heart of Darkness*”, denunciando como os nativos do Congo são descritos como um povo exótico e selvagem. Conrad não compreende os nativos como faz com os ingleses e os belgas, apenas os inclui no sistema de representações que os torna imagens estereotipadas de corpos animalizados e brutos.

A retórica empregada em *Coração das trevas* (Conrad, 2019) guarda semelhanças com a primeira parte do conto “A menor mulher do mundo”. Em *Coração das trevas*, a dicotomia entre o homem branco (representante da ciência e do progresso) e os povos negros (associados à selvageria e ao atraso) marca o relato que Marlow oferece a seus companheiros

de viagem. O narrador evidencia ao longo de toda a narrativa as diferenças entre aquilo que considera ser um dilema entre a civilização e a barbárie.

Em “A menor mulher do mundo”, incitado por aquilo que acredita ter descoberto, ou talvez simplesmente pela sensação de sentir-se descobridor, Marcel Pretre tenta buscar a alteridade no limite do humano, na fronteira daquilo que ele acredita ser o que separa o humano do animal, em ânsia por classificar, mensurar e hierarquizar o estranho objeto:

Foi, pois, assim que o explorador descobriu, toda em pé e a seus pés, a coisa humana menor que existe. Seu coração bateu porque esmeralda nenhuma é tão rara. Nem os ensinamentos dos sábios da Índia são tão raros. Nem o homem mais rico do mundo já pôs olhos sobre tanta estranha graça (Lispector, 2016a, p. 194).

Pequena Flor é tomada como um exemplar humano daquilo que representaria o povo de que faz parte. E sua imagem é absurda: uma mulher minúscula, “escura como um macaco”, que demonstraria “a necessidade que às vezes a natureza tem de exceder a si própria” (Lispector, 2016a, p. 197). A atitude do explorador francês remonta a um vasto conjunto de práticas coloniais direcionadas aos povos africanos.

Valentin Mudimbe, no livro *A invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento* (2021), apresenta uma visão historicizada acerca da ideologia e das epistemes criadas em torno do continente africano e de suas populações. Segundo ele, a lógica colonial implementou uma nova ordem em que o africano foi enquadrado. Mudimbe defende que, a partir do século XVIII, período em que o tráfico transatlântico de escravizados intensificou-se e se tornou mais lucrativo para os países ocidentais, o africano passou a ser observado a partir de uma perspectiva das teorias de diversificação dos seres, da catalogação dos corpos, de modo que “o africano tornou-se não só o Outro que é toda gente menos eu, mas também a chave que, com as suas diferenças anormais, define a identidade do Mesmo” (Mudimbe, 2021, p. 28).

A invenção África no discurso do Ocidente está amparada pela história e pela ideologia coloniais, conforme demonstra Mudimbe, de modo que o continente é o “outro” do Ocidente, primitivo e exótico, como um espelho de antônimos. Essa visão produzida e disseminada por antropólogos, missionários e administradores coloniais ignora qualquer complexidade. O interesse pela diferença, expresso por Marcel Pretre, serve não para a construção de uma alteridade equiparada, mas a uma diferença hierarquizada e violenta, que lança o Outro ao limite do humano para comprovar a superioridade do Mesmo. Além disso,

todas as diferenças encontradas por Marcel Pretre pautam-se pela negatividade do povo Likouala. O europeu então seria a positividade diante de um poço de ausências, desvios, falhas de caráter e das mais variadas formas de precariedade. Um dos argumentos de Albert Memmi, em *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador* (2021), traz esse como um dos sintomas da relação colonial. Segundo Memmi, o discurso sobre o colonizado é marcado por essa negatividade: a ele falta tudo o que há no colonizador.

O colonizado não é isto, não é aquilo. Jamais é considerado positivamente; se o é, a qualidade concedida está ligada a uma falta psicológica ou ética. É o caso da hospitalidade árabe, que dificilmente passa por um traço negativo. Se prestarmos atenção, descobrimos que o elogio provém de turistas, de europeus de passagem, raramente de colonizadores, isto é, de europeus habitantes da colônia. Uma vez instalado, o europeu não aproveita mais essa hospitalidade, interrompe as trocas, contribui para as barreiras. Ele rapidamente muda de paleta para pintar o colonizado, que se torna invejoso, retirado, exclusivo, fanático (Memmi, 2021, p. 122).

Valentin Mudimbe diz que o imperialismo em África se amparou em ícones discursivos sobre os povos e as culturas africanas e os fomentou. O autor congolês demonstra como certas dicotomias, tais quais: tradicional versus moderno; oral versus escrito; agrário versus urbano, foram elevadas a um nível de diferença abissal que separaria os europeus civilizados dos selvagens africanos e também serviram à construção de uma África mítica. O espaço de marginalidade seria aquele entre a tradição africana e a modernidade representada pelo colonialismo.

Ao avistar a menor mulher do mundo, Marcel Pretre age de acordo com os princípios de catalogação dos corpos. Braz Dias e Belizze (2020) analisam, a partir dos casos de Sara Baartman e Franz Taibosh, como a criação de espetáculos etnológicos exerceu impacto sobre as colônias e também sobre as metrópoles. Um dos destinos do tráfico humano tanto no colonialismo das Américas e sobretudo na colonização da África, a exibição de corpos tinha o intuito de reforçar a separação abissal entre os europeus e seus Outros. A necessidade de diferenciação era tamanha, que os espetáculos etnológicos assemelhavam-se aos *freak shows*.

Diversos tipos de “anomalias” tornavam-se atração: gigantismo, nanismo, hirsutismo, gêmeos xipófagos e variadas alterações morfológicas congênicas. A exibição (em teatros, circos e feiras) de pessoas consideradas aberrações trazia satisfação ao público e cimentando uma noção de normalidade supostamente compartilhada por espectadores (Dias; Belizze, 2020, p. 307).

Logo, uma das funções desse tipo de prática era separar o “típico” do “anormal”,

para reforçar a superioridade daquele. Ao final do percurso de Pretre, tem-se a divulgação da imagem de Pequena Flor na imprensa, que simultaneamente recria o ato do francês como heroico e lança não apenas Pequena Flor, mas toda a categoria por ela representada, ao lugar de uma extrema oposição inferiorizada.

Em “A menor mulher do mundo” (Clarice, 2016a, p. 193-200) os Likoualas são, para o explorador francês, um laboratório de descobertas. Essas descobertas não representam, de fato, um novo conhecimento, mas a confirmação de um saber já estabelecido na epistemologia hegemônica, em que o Congo seria sempre visto como um lugar desértico, contaminado e exótico, e sua população selvagem.

A descrição do espaço também condiz com o discurso sobre uma África atrasada e primitiva. Caracterizado por uma natureza exuberante “entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso” (Ibid., p. 193), o ambiente está infestado por doenças, há pouca comida e feras rondantes – de modo que a vida humana ali seria quase um milagre da terra. A própria linguagem falada pelos Likoualas é caracterizada como “breve e simples, apenas o essencial”, conta com vocabulário escasso e uso excessivo de gestos e “sons animais”: mais uma imagem do que seria o primitivismo dos povos locais, no acervo de projeções fantasiosas que faz parte da invenção da África.

A ideia de que a dominação colonial, além de estabelecer-se materialmente em políticas de exploração dos povos, também está amparada por um arcabouço ideológico e é compartilhada por muitos autores. Edward Said (2007) demonstra que o orientalismo – modo de abordar o Oriente que tem como fundamento a experiência colonial europeia – diz mais sobre o próprio Ocidente do que sobre o Oriente. Logo, as fantasias e projeções cultivadas sobre os povos tidos como menores revelam muito mais sobre quem a cultura ocidental. Se, “o Leste é uma carreira” (citação de Benjamin Disraeli, em *Tancred*, utilizada por Edward Said, 2007, como epígrafe em *Orientalismo*), a África também o é e possui um local singular na dinâmica colonial. Em “A menor mulher do mundo” (Lispector, 2016a), Marcel Pretre comemora ter encontrado o menor povo do mundo. Sente-se maior por ter obtido uma realização que, com certeza, fará com que tenha mais prestígio em sua carreira, o que o leva a registrar tudo e informar o ocorrido à imprensa internacional.

A imagem de Pequena Flor excede tanto a capacidade de compreensão de Marcel Pretre que o explorador entra em crise, sentindo “necessidade imediata de ordem”, e dedica-se

a tomar notas, utilizando-se da escrita para caracterizar e identificar aquele “outro” absurdo. Essa atitude textual, para Edward Said (2007), é favorecida em situações em que há enfrentamento com o desconhecido ameaçador, de modo que “parece uma falha humana comum preferir a autoridade esquemática de um texto à desorientação dos encontros diretos com o humano” (Said, 2007, p. 141). Diante do medo da humanidade do outro, o colonizador prefere desumanizá-lo (autorizando a violência). Para isso, recorre a discursos que apelam a um suposto racionalismo e à autoridade do registro escrito. Em mais um procedimento de colonizador, resolve “dar nome ao que existe”, atribuindo à mulher congoleza o apelido de Pequena Flor.

Após ter vivenciado sua experiência etnológica e tido “vários momentos difíceis consigo mesmo”, Marcel Pretre nota que Pequena Flor está grávida e decide examinar sua barriga. É então que, diante dessa gravidez, “em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória”, ele sente mal-estar, ao ver que Pequena Flor, grávida, está rindo. A gravidez de Pequena Flor é mais um fator para que ela seja associada ao limite: a menor mulher do mundo carrega no ventre um indivíduo ainda menor, ainda mais próximo do limite do humano que Pretre deseja encontrar e reduzido pela sua própria pequenez. Porém a risada é um contraponto para a imagem esperada de uma africana, fadada, na visão do explorador, à precariedade. No filtro em que ele a enquadra, não há lugar para a subjetividade, especialmente se essa subjetividade não condiz com a fantasia dos brancos.

Esse gesto espontâneo é capaz de desestabilizar o francês. É na risada que Pretre chega a desconfiar do fato de que a menor mulher do mundo é humana e também pensa sobre os fatos do mundo. Ela está grávida e ri. O homem branco, habituado a objetificar, analisar, investigar os outros, também é objetificado, analisado e investigado, e, ainda que isso não inverta a relação de poder estrutural existente entre um europeu branco e uma mulher africana, provoca um abalo na posição que ele procura sustentar.

E o que deseja o colonizador afirmar sobre si? Ou o que ele deseja afastar de si? Em *Memórias da plantação* (2019), Grada Kilomba afirma que o branco projeta sobre o negro aquilo que deseja negar em si. Trata-se de um esforço psíquico para recalcar aspectos considerados indesejáveis na cultura ocidental. Na neurose de vida regrada e asséptica dos brancos, esconde-se o recalçamento dos aspectos pulsionais da psique, como a sexualidade. Esses são então projetados sobre o negro, de modo que ele incorpora o que a sociedade branca reprime e transforma em tabu, tornando-se “a ameaça, o perigo, o violento, o

excitante e também o sujo, mas desejável – permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada” (Kilomba, 2019, p. 37).

Prete enquadra Pequena Flor no lugar de objeto estranho. A selvageria e a estranheza dela reforçariam a civilidade dele. Quando ela “coçou onde uma pessoa não se coça” (Lispector, 2016a, p. 195), ele desvia os olhos, pois acredita ter recebido “o mais alto prêmio de castidade a que um homem, sempre tão idealista, ousa aspirar” (Ibid.). Pequena Flor desperta no explorador “uma delicadeza de sentimentos de que sua esposa jamais o julgaria capaz” (Ibid.), ou seja, ela desperta o que há de superior nele na medida em que incorpora o que há de supostamente inferior e desviante. Novamente, a alteridade não é de fato sobre o outro, ainda que as projeções que se tem sobre ele possam constituir uma imagem tão bem cristalizada.

1.3 “Uma bondade perigosa no ar”

Após presenciarmos o embate entre o colonizador aventureiro e aquilo que ele acredita ter descoberto, vemos a divulgação da notícia sobre a pigmeia circular na imprensa mundial. Assim, em um primeiro momento, tem-se um circuito ideológico que vai da tentativa europeia de catalogar e estudar o outro e termina na espetacularização do exótico para um público de massas.

A divulgação da imagem de Pequena Flor na imprensa representa a dinâmica em que o escopo da exploração não era apenas transformar a experiência em conhecimento catalogável no arquivo metropolitano, mas também mostrar, para os europeus, no conforto de seus lares, a suposta excentricidade da vida selvagem, como uma fonte de entretenimento que pudesse curar os ocidentais do tédio de hipercivilizados¹¹.

Clarice então constrói uma virada surpreendente em seu conto, que apresenta uma outra realidade, articulada à primeira, mas distinta. Isso acontece quando a foto de Pequena Flor, publicada nos jornais de domingo, é vista por diferentes famílias, dentro de apartamentos da classe média de um país não especificado, mas muito semelhante ao Brasil.

É nesse momento que a prosa clariceana atinge um alto e raro nível de ousadia e reflexão contra-intuitiva, pois o conto passa a focar na reação de família de classe média

¹¹ Para uma análise da participação do jornalismo na construção de um imaginário colonial, cf. Spurr, 1993.

urbana (brasileiras ou de países com passado marcado pela escravidão) à foto da "menor mulher do mundo" — Clarice desloca a narrativa para os apartamentos de classe média de um país de herança escravista e leva ao questionamento de como funciona essa outra dinâmica de poder, caracterizada por ambivalências.

Sabemos que se trata de um país em que o público consumidor do jornal enxergaria Pequena Flor como uma figura a qual - ainda que vista como peculiar - foi assimilada à estrutura familiar. Tem nesta um lugar estabelecido. Mães, pais, crianças e idosos observam a foto de Pequena Flor em diferentes residências. As reações diante do retrato da mulher africana não se expressam pela curiosidade e pelo estranhamento de Marcel Pretre diante de sua descoberta científica. A imagem da africana gera outros desconfortos, diferentes daqueles que atormentaram o francês, além de uma série de sentimentos ambivalentes, como carinho, saudades e o desejo de possuir a mulher que estampa a capa do jornal.

[...] uma senhora teve tal perversa ternura pela pequenez da mulher africana que – sendo tão melhor prevenir do que remediar – jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora. Quem sabe a que escuridão de amor pode chegar o carinho. A senhora passou um dia perturbada, dir-se-ia tomada pela saudade. Aliás, era primavera, uma bondade perigosa estava no ar (Lispector, 2016a, p. 195).

Uma criança sugere à mãe que seria ótimo se a família pudesse fazer Pequena Flor de brinquedo, o que evoca fotografias do século XIX que retratam crianças brancas montadas em escravas dos engenhos. Nesse momento, os afetos mais assombrosos transbordam a narrativa: ao enxergarem a mulher africana, as famílias a situam em um campo semântico conhecido, familiar, mas não por isso menos perverso.

Ao verem a fotografia da africana, as famílias decodificam a foto da pequena mulher negra a partir de um filtro patriarcal-escravocrata que as fazem ter uma visão infantilizada, animalizada e reificada do negro. Se, nesse ponto, ela não se diferencia muito de como Marcel Pretre enxerga Pequena Flor – a partir do que Valentin Mudimbe caracteriza como a avaliação feita pelos europeus acerca dos africanos – a diferença torna-se visível ao observarmos o sentimento de propriedade das novas personagens em relação à menor mulher do mundo. Aqui, ela desperta saudades de “uma perversa ternura”. Manifesta-se ainda uma vontade de domesticar Pequena Flor, “ter para si aquela coisa miúda e indomável” (Ibid., p. 197), “aquela fonte permanente de caridade” (Ibid., p.). Uma mulher diz à família: “Imagine só ela servindo a mesa aqui em casa! E de barriguinha grande!” (Ibid.).

Nesse outro núcleo, Pequena Flor é associada, antes de qualquer outra imagem, a uma escrava. Em *História da vida privada no Brasil* (1997), Luiz Felipe de Alencastro analisa uma fotografia, datada de 1870, de uma ama-de-leite negra e um garoto branco:

Talvez por sugestão do fotógrafo, talvez porque tivesse ficado cansado na expectativa da foto, o menino inclinou-se e apoiou-se na ama. Segurou-a com as duas mãozinhas. Conhecia bem o cheiro dela, sua pele, seu calor. Fora no vulto da ama, ao lado do berço ou colado a ele nas horas diurnas e noturnas da amamentação, que os seus olhos de bebê haviam se fixado e começado a enxergar o mundo. Por isso ele invadiu o espaço dela: ela era coisa sua, por amor e por direito de propriedade (Alencastro, 1997, apud Roncador, 2008, p. 77).

Alencastro enxerga, na fotografia, a expressão dos sentimentos de amor e poder da criança pequena sobre sua mãe de criação, que fundam uma relação paradoxal “fundada no amor presente e na violência pregressa” (Ibid., p. 70). No Brasil, o núcleo familiar branco incorporou a presença do negro, e especialmente da mulher negra, de modo que os afetos em relação a este “outro” incorporado foram não apenas admitidos, mas serviram estrategicamente para legitimar a violência promovida contra ele.

Na interação das famílias com a imagem de Pequena Flor, podemos verificar que longe de ser um objeto exótico — como poderia parecer para um público francês com sua disposição exotizante —, a figura da pequena mulher negra desperta um conjunto de afetos e atitudes que remontam à sociabilidade escravocrata ainda persistente na vida daquelas famílias urbanas. Em outras palavras, as reminiscências evocadas pela “menor mulher do mundo” possuem, para os leitores do jornal de domingo, um sabor familiar e doméstico.

No conto, há ainda outro acontecimento que desperta atenção. Uma personagem sente necessidade diferenciar a si e ao filho da mulher negra, “afastando-se, e afastando-o, de alguma coisa que devia ser ‘escura como um macaco’” (Lispector, 2016a, p. 197). O que a aflige é a possibilidade de ser de alguma forma parecida daquela figura no jornal: “olhando para o espelho do banheiro, a mãe sorriu intencionalmente fina e polida, colocando, entre aquele seu rosto de linhas abstratas e a cara crua de Pequena Flor, a distância insuperável de milênios” (Ibid.).

Há uma recusa de qualquer identificação ou semelhança com esse “outro”. Essa perturbação apenas se justifica pelo fato haver uma insegurança diante da falta de uma distinção rígida entre a senhora e aquela “outra” que a atormenta. É que a branca, em seu desejo de se afastar da negra, embranquecer a si e ao filho, quer aproximar-se do ideal

europeu, “colocando, entre aquele seu rosto de linhas abstratas e a cara crua de Pequena Flor, a distância insuperável de milênios” (Ibid).

É nítido que, se, por um lado, Pequena Flor é um objeto conhecido e integrado ao convívio das famílias, por outro, é necessário que essa “mistura” não ultrapasse determinado limite: há um lugar reservado à Pequena Flor, que pode ser de brinquedo, empregada ou objeto de desejo, de acordo com o delírio daqueles que se veem como seus senhores. Porém, na visão deles, a condição dela será sempre diferente, jamais poderá haver um parâmetro de igualdade.

Em *Pele negra, Máscaras Brancas*, Frantz Fanon (2008) afirma que “quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritude, seu mato, mais branco será” (Fanon, 2008, p. 34). Fanon fala sobre a busca pelo apagamento das raízes devido à condição de subalternidade imposta aos negros. Nesse processo, o colonizado busca parecer-se com o colonizador e se distanciar de sua origem, sair do lugar de “outro” do branco.

Há uma grande diferença entre essa atitude e aquela vista por parte do público branco pós-escravista – não-europeu, e eventualmente mestiço – que reproduz a atitude do colonizador para subjugar, explorar e violentar seus “outros”. Entretanto, essa imitação apenas mascara a realidade dos colonizados brancos que se identificam com o colonizador, mas jamais conseguem escapar completamente de sua selva, ainda que condenem os demais.

Para o europeu, o “outro” é o resto do mundo, porém fundamentalmente o africano. Marcel Pretre não se interessa por conhecer, de fato, Pequena Flor. Seu espírito científico invisibiliza e simplifica a cultura, os saberes e as formas de vida dos Likoualas. Eles são objeto de estudo, espetacularização e reafirmação do Mesmo. Já para o público de um país de semiperiferia e habituado a conviver de perto com seus Outros, a menor mulher do mundo é uma estranha familiar.

O conto mostra que essa injustiça cognitiva, dentro do sistema econômico vigente e da lógica imperialista, manifesta-se de formas desiguais ao redor do globo. Para o público brasileiro, os outros seriam os povos que foram sendo explorados e subjugados ao longo do processo de modernização, em especial os negros e os indígenas. A manutenção da lógica colonial dá-se tanto na subjugação e exploração econômica dos povos marginalizados, quanto na “domesticação” deles, justificada por um pensamento que incorpora o outro, mas

não deixa de desumanizá-lo.

Na sociedade brasileira imperou, segundo Darcy Ribeiro, uma “tolerância opressiva, de quem quer conviver reinando sobre os corpos e as almas dos cativos, índios e pretos, que só podem conceber como os que deverão ser, amanhã, seus equivalentes, porque toda a diferença lhe é intolerável” (Ribeiro, 1995, p. 70). Essa “equivalência” não diz respeito à posição que esses indivíduos vão ocupar na sociedade, obviamente, mas às tentativas de domesticar os povos e culturas que fogem à tradição ocidental.

Pequena Flor “no coração do mundo” representa esses povos subjugados e apequenados na lógica do imperialismo e das formas de exploração modernas. Já o público de um país pós-colonial, ainda que se veja como superior àquela mulher da imagem no jornal, situa-se em um entre-lugar, convive cotidianamente com o seu “outro”, mistura-se com ele, mas se engrandece exercendo a violência na intimidade. Goza do simples fato de ser consumidor do espetáculo construído pelo europeu, talvez na ilusão de estar de fora desse circuito.

Enquanto isso, Pequena Flor não se retém, existe para além da cegueira de Marcel Pretre e das famílias urbanas. Não só existe como pensa, sonha, ama e ri. Risada que, para o explorador, representa um “abismo” que o amedronta. Ela representa “o outro” que vive “apesar de”¹², e continua sendo um grande “mal-estar” para a tradição vigente, que precisa esmagá-la para se manter.

Essa desigualdade global aparece em “A menor mulher do mundo”, mas o conto vai além, ao focalizar como ela se reproduz dentro de um país semiperiférico¹³. Clarice escreve o conto e ele é publicado em 1960. Isso acontece antes do advento dos estudos pós-coloniais e, em relação aos estudos brasileiros do período, de um lado ainda vigorava o mito da democracia racial, cuja obra mais marcante é *Casa Grande & Senzala* (Freyre, 2003), e do outro havia teóricos que reconheciam a existência do racismo no Brasil, como Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque de Holanda, mas não se atentavam à importância dele na formação cultural.

¹² Referência a uma passagem do livro *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector (1969).

¹³ Baseio-me no conceito de “semiperiferia”, da teoria do sistema-mundo, de Wallerstein. De acordo com o Warwick Research Collective (2020), “os processos de ‘centralização’ (tornar-se ‘centro’) e ‘periferização’ são multiescalares, desdobrando-se em diferentes níveis – vizinhança, cidade, nação, região, macrorregião – além do nível do próprio sistema-mundial”, ou seja, as categorias “centro”, “periferia” e “semiperiferia” são fluidas e só funcionam ao se analisar a relação entre pelo menos duas localidades.

O legado da escravidão sempre foi um tabu para a sociedade brasileira, tanto é que *Casa Grande & Senzala* (Freyre, 2003) foi a primeira obra a tocar nessa ferida desde a abolição (Borges, 2004), em 1888. Nesse sentido, as contribuições da teoria freyriana são importantes para se analisar o pensamento social do Brasil, não apenas por terem sido as pioneiras, mas também por representarem o imaginário das elites intelectuais e construído um mito que se casou perfeitamente com a manutenção do racismo estrutural.

Como destaca Alfredo César Barbosa de Melo, há um aspecto modernista¹⁴ na obra de Gilberto Freyre, uma vez que ele constrói uma imagem menos branca e europeizada do que seria o Brasil e sua população. Tanto em *Casa Grande & Senzala* quanto em *Sobrados e Mucambos*, o sociólogo destaca as influências de africanos, árabes e indígenas na formação da sociedade, e ainda caracteriza os portugueses como um povo pouco cristão, de grandes influências orientais.

Apesar desses aspectos modernistas, sabe-se das contradições que *Casa Grande & Senzala* apresenta. A ideia de “equilíbrio de antagonismos”, associada à maneira lírica e sentimental com que Gilberto Freyre constrói os cinco capítulos da obra culminou na interpretação deletéria do mito da democracia racial. Embora o autor não tenha utilizado esses termos, foi bem enfático ao descrever um “especialíssimo caráter que tomou a colonização do Brasil, a formação *sui generis* da sociedade brasileira, igualmente equilibrada nos seus começos e ainda hoje sobre antagonismos” (Freyre, 2003, p. 69) que teria conferido à nação brasileira um convívio harmonioso entre diferentes povos.

Para ele, os antagonismos entre “sadistas e masoquistas, senhores e escravos, doutores e analfabetos, indivíduos de cultura predominantemente europeia e outros de cultura principalmente africana e ameríndia” (Ibid., p. 115) estariam dispostos de maneira positiva na cultura nacional.

Para Freyre, a sociedade brasileira seria marcada por um grande encontro cultural, entre portugueses e africanos, e a sua principal característica estaria na convivência sem anulação de uma parte em detrimento de outra, assim como a mistura resultante não levava a uma dissolução de um elemento no outro. Pelo contrário, o encontro cultural no Brasil teria sido caracterizado pela contribuição ativa dos dois agentes que o compunham e a riqueza da cultura brasileira estaria no equilíbrio entre essas contribuições tão distintas (Ibid., p. 115).

¹⁴ Assim como demais modernistas da época, Gilberto Freyre constrói uma visão menos europeizada do Brasil, trazendo a população brasileira mestiça e enfatizando as contribuições das populações africanas e indígenas para a formação da cultura nacional.

Nota-se que, no imaginário da elite urbana brasileira — da qual Freyre fazia parte —, a identidade da nação não seria construída pela oposição entre “nós” e “eles”, mas pela interdependência e completude de duas partes antagônicas que, embora não ocupem lugares de igualdade, equilibram-se pela diferença.

É ainda mais curioso observar como essa lógica se constrói em meio a muitas incoerências internas em *Casa Grande & Senzala*. O autor é contraditório em sua defesa da suposta harmonia entre raças, uma vez que no mesmo livro narra uma série de episódios de violência extrema, em passagens como esta:

Não são dois nem três, porém muitos casos de crueldade de senhoras de engenho contra os escravos inermes. Sinhá-moças que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro da compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco (Freyre, 2003, p. 421).

E simultaneamente minimiza essa violência, salientando “a doçura nas relações de senhores com escravos domésticos, talvez maior no Brasil do que em qualquer outra parte da América”. Essa “doçura” da qual Gilberto Freyre fala poderia ser traduzida e complementada pela “perversa ternura” que aparece no conto de Clarice. Uma amorosidade que condena, subjuga e explora os negros e indígenas, que seriam “o outro” das famílias abastadas.

Sérgio Buarque de Holanda, por sua vez, expressa essa tendência ao cunhar o conceito de “homem cordial” (1995, p. 146-151), que agiria sempre guiado pela emotividade, que poderia se manifestar no preconceito racial. Enquanto para Freyre essa afetividade era univocamente positiva, na visão de Sérgio Buarque “o homem que se aproxima e demonstra afeto também é capaz de exercer a violência do racismo” (Melo, 2009, p. 290).

Poderia ser dito que a menor mulher do mundo é observada por homens, mulheres e crianças cordiais, os quais, diferentemente do explorador, pudico, que “desvia os olhos” ao ver Pequena Flor coçar-se “onde uma pessoa não se coça”, querem se aproximar dela, tê-la em suas casas, exercer intimamente seu “amor tirano”¹⁵. É como se estivéssemos lendo as declarações saudosistas de Gilberto Freyre nas reações das famílias da narrativa contada em “A menor mulher do mundo”, quando ele recorda, com lirismo e riqueza descritiva:

¹⁵ Clarice utiliza uma série de expressões para se referir a esse sentimento dúbio: “perversa ternura”, “escuridão de amor”, “bondade perigosa”, “amor tirano”, “êxtase de piedade”, “cruel necessidade de amar”.

Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolegando na mão o bolão de comida. da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho de pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama de vento, a sensação completa de homem. Do muleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo (Freyre, 2003, p. 367).

Em Caio Prado Jr., considerado outro grande intérprete do Brasil, a colonização é vista de maneira mais crítica, como um obstáculo a ser superado. O sociólogo entende que o arcabouço da sociedade brasileira de 1930 permaneceria tendo bases na herança colonial, ligação esta que se manifestaria em diferentes deformações da nação: desde a estruturação econômica e a divisão de terras extremamente desiguais, até um problema referente aos padrões culturais da sociedade.

Segundo Alfredo César Barbosa de Melo (2020), o projeto de modernização nacional proposto por Prado Jr. em *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), no que diz respeito aos aspectos culturais da sociedade brasileira, estaria baseado no racismo cultural, de modo que as culturas africanas e ameríndias seriam inferiorizadas em relação às ocidentais. Além disso, Prado Jr. minimiza o impacto dessa estrutura no âmbito da cultura nacional, afirmando que “as relações servis são e permanecerão relações puramente materiais de trabalho e produção, e nada ou quase nada mais acrescentarão ao complexo cultural da colônia” e que “não frutificaram numa superestrutura ampla e complexa” (Prado Júnior, 1976, p. 364).

Quanto às relações inter-raciais e a presença da mulher negra dentro dos núcleos domésticos, seja como mucama, ama de leite, amante ou objeto sexual do senhor de engenho, Caio Prado afirma:

A outra função do escravo, ou antes da mulher escrava, instrumento de satisfação das necessidades sexuais de seus senhores e dominadores, não tem um efeito menos elementar. Não ultrapassara também o nível primário e puramente animal do contato sexual, não se aproximando senão muito remotamente da esfera propriamente humana do amor, em que o ato sexual se envolve de todo um complexo de emoções e sentimentos tão amplos que chegam até a fazer passar para o segundo plano aquele ato que afinal lhe deu origem (Prado Júnior, 1976, p. 342).

No entanto, no conto de Clarice Lispector, percebemos que não há nada de simplesmente “elementar” – com o sentido de básico ou simples – nas relações inter-raciais: elas são complexas, ambivalentes, carregadas de significados. Nelas, convivem simultaneamente o desejo pulsante, o carinho paternalista, a crueldade senhorial (de dar ordens e exercer todo tipo de tirania sobre a Pequena mulher negra), o sentimento de posse e

a repulsa. Ademais, elas não apenas “frutificaram”, como constituem essa superestrutura que chamamos de sociedade brasileira.

Para a psicanalista Lélia Gonzalez, as afirmações de Caio Prado são uma “expressão privilegiada do que chamaríamos de neurose cultural brasileira”. Essa “neurose” caracteriza-se pela negação e pelo recalcamento:

Ora, sabemos que o neurótico constrói modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz certos benefícios. Essa construção o liberta da angústia de se defrontar com o recalcamento. Na verdade, o texto em questão aponta para além do que pretende analisar. No momento em que fala de alguma coisa, negando-a, ele se revela como desconhecimento de si mesmo. Nessa perspectiva, ele pouco teria a dizer sobre essa mulher negra, seu homem, seus irmãos e seus filhos, de que vínhamos falando. Exatamente porque ele lhes nega o estatuto de sujeito humano. Trata-os sempre como objeto. Até mesmo como objeto de saber. É por aí que a gente compreende a resistência de certas análises que, ao insistirem na prioridade da luta de classes, se negam a incorporar as categorias de raça e sexo. Ou seja, insistem em esquecê-las (Gonzalez, 1984, p. 232).

Tanto ao recalcar a existência do racismo – como no mito da democracia racial – quanto ao negar sua influência profunda em toda a cultura e visão de mundo em um país como o Brasil, obtém-se o benefício de manter sua estrutura intacta, usufruindo da “malignidade do nosso desejo de ser feliz” (Lispector, 2016a, p. 196). Portanto, Clarice desvela a “neurose cultural brasileira” em “A menor mulher do mundo”, mostrando como a lógica colonial é reproduzida dentro de um país pós-escravista.

Ao articular os dois encontros culturais em “A menor mulher do mundo”, Clarice Lispector aponta importantes denominadores comuns do pós-colonial que merecem ser analisados em conjunto. O insight teórico em “A menor mulher do mundo” está em justapor e particularizar duas lógicas de dominação — o orientalismo clássico das metrópoles e o orientalismo doméstico — e simultaneamente demonstrar que elas estão articuladas (é notório que toda a narrativa se desenvolva a partir de um único acontecimento e de seu registro fotográfico).

Essas lógicas são, portanto, desiguais e combinadas, uma vez que não se manifestam da mesma forma porém são apropriadas e reconstituídas¹⁶ pelo mesmo sistema político-econômico. Clarice Lispector tece um mapa de experiências e significados ao redor

¹⁶ A teoria do desenvolvimento desigual e combinado, de Trotsky, defende que “as forças de produção capitalistas e as relações de classe impostas tendem a não suplantam (ou não podem suplantam) as forças e relações preexistentes, mas se unem forçosamente a elas” (WREC, 2020, p. 32). Ou seja, o capitalismo se impõe ao mesmo tempo em que se apropria das hierarquias imperialistas e problemas sociais locais

do globo — de um lado, um país central relacionando-se com a periferia do mundo; de outro, um país semiperiférico em relação a sua periferia. Tudo isso operando a um só tempo e de maneira articulada, em uma relação global.

Na experiência europeia, o Outro é radicalmente diferente e não pertence ao mundo do Mesmo. Já na realidade brasileira, há uma ilusão de igualdade e harmonia entre raças, que seria possibilitada pelo convívio cotidiano de brancos, negros e indígenas. Para retomar as palavras de Lélia Gonzalez, o Brasil sofre de uma “neurose” pautada no ocultamento do sintoma, que, no caso, é o racismo. O discurso da democracia racial é sempre repetido, fazendo com que haja uma dominação perversa não pelo distanciamento radical, mas pela proximidade.

No conto “A menor mulher do mundo” a virada contraintuitiva acontece no momento em que a narração se desloca do Congo para o país de herança escravagista. O que dirige a narrativa é, aqui, um poderoso *insight* sobre uma rede de configurações diferenciadas interligadas em (e por) um mesmo sistema. Se até então acompanhávamos apenas a voz de um narrador completamente imbuído da mentalidade do explorador europeu, após a virada, surge uma outra dinâmica de poder. Isso acontece porque o “dispositivo literário” transforma em “regra da escrita”¹⁷ (Schwarz, 2012, p. 11) a estrutura histórico-social que dita as relações no sistema-mundo.

Ao adentrar simultaneamente a imaginação do francês Marcel Pretre — supostamente universal — e os núcleos domésticos fora do circuito metropolitano, “A menor mulher do mundo” aponta para duas realidades distintas. A partir da investigação sobre a mentalidade do europeu, o texto expõe uma dinâmica de poder, que, em seguida, é contraposta a outra, sendo as duas singulares, diferentes entre si e combinadas.

1.4 Duas estranhas descobertas (“A explicação que não se explica” e “A criada”)

Já foi demonstrado que o conto “A menor mulher do mundo” expõe como a dinâmica colonial opera simultaneamente - e diferenciadamente - em diferentes localidades e contextos culturais, em um circuito de opressões particulares e relacionais. Essa particularidade não significaria, de maneira alguma, um desligamento, tampouco uma

¹⁷ Em *Um mestre na periferia do capitalismo* (2012), Roberto Schwarz demonstra como o texto de Machado de Assis diz, na própria forma como é escrito, sobre a realidade do Brasil. O mesmo pode ser dito sobre “A menor mulher do mundo”.

oposição. A recepção da imagem de Pequena Flor nos núcleos domésticos do país que viveu dentro do próprio solo a escravidão é alimentada pelo mesmo sistema que leva Marcel Pretre a investigar, fora de seu lugar de origem, povos autoctônes do Congo.

Se é verdade que um brasileiro enxerga em Pequena Flor antes uma mulher negra - familiar no contexto da vida íntima da branquitude nacional -, enquanto Pretre a vê acima de tudo como uma africana - naquilo que Valentin Mudimbe define dentro dos parâmetros exotizantes da epistemologia dominante acerca da África -, essas duas dinâmicas estão completamente amarradas pela história do ascenso capitalista a partir da empreitada colonial. Além disso, guardam semelhanças culturais: a imagem reificada do africano, que serviu tanto para sustentar a dominação imperialista na África quanto para justificar a escravização dos povos africanos e posteriormente a submissão do negro no Brasil também produz efeitos semelhantes. Tanto Pretre quanto as famílias brasileiras enxergam Pequena Flor como uma deterioração do humano, que representa uma lástima e um deleite - lástima porque foi naturalmente condenada, deleite porque, para o explorador, trata-se de uma raridade científica, e para as famílias, de uma serva ideal.

Entre explorador francês, famílias com saudades dos tempos do engenho e a menor mulher do mundo, há um narrador. Esse narrador em terceira pessoa exerce uma série de artimanhas para tecer um texto multifocal. Ele tem acesso a tudo - narrador onisciente - de modo que lhe é permitido dar vazão aos pensamentos de todas as personagens - com traços de discurso indireto-livre. Ora temos acesso às alegrias e angústias de Pretre em sua expedição em busca do pitoresco, ora temos acesso às mães, pais e filhos com seus sentimentos de propriedade sobre Pequena Flor.

Há um breve momento em que “a própria coisa rara” é focalizada. Nesse ponto do texto, a personagem está rindo, o que causa um grande mal-estar no explorador, sensação esta que revela a angústia do homem diante de um sinal claro da humanidade de Pequena Flor. Assim como ele, ela ri, o que parece aproximá-la mais do humano, e, como consequência, daquilo que ele acredita ser a diferença entre eles. Neste momento, a diminuição da distância entre os dois personagens parece sugerir o que Claire Williams (1998) define em seu artigo “*More Than Meets The Eye, or a Tree House of Her Own: A New Look at a Short Story by Clarice Lispector*” como o momento comum na narrativa de Clarice Lispector em que os opostos passam a ser, digamos, menos opostos.

Rapidamente o narrador explica que a alegria de Pequena Flor deve-se a duas

razões. A primeira delas suscita uma reflexão existencial. Pequena Flor ri porque “não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida” (Lispector, 2016a). Ela também está tomada pelo sentimento de amor. Sentimento que leva o narrador à digressão: “há um velho equívoco sobre a palavra amor, e, se muitos filhos nascem desse equívoco, tantos outros perderam o único instante de nascer apenas por causa de uma suscetibilidade que exige que seja de mim, de mim! que se goste, e não de meu dinheiro” (Ibid.). Pequena Flor tem também seu momento existencial, quando se sente grata por atingir o objetivo secreto da vida. Há uma atenuação no texto, como se ele pendesse para um universalismo existencial – que coloca a menor mulher do mundo em comunhão com o humano – e, nas divagações da narração sobre o amor e o dinheiro, perdesse o fôlego com que expunha todas as dinâmicas combinadas e desiguais que estavam latentes até então.

Marcel Pretre enxerga nos olhos de Pequena Flor aquilo que também seria um desejo de possuir. Pode parecer, à primeira vista, que, apesar das projeções e fantasias lançadas sobre Pequena Flor (fantasias desumanizadoras), ela, que ri, que ama, que deseja possuir, revela-se tão humana quanto as demais personagens. Entretanto, o narrador exerce um movimento ambíguo, que ora aproxima Pequena Flor do humano, ora nos lembra que, ainda que ela possa ser humana, sua humanidade é deficiente.

O conto dá humanidade à Pequena Flor, porém essa humanidade é selvagem. Para o narrador, Pequena Flor “não tendo outros recursos, estava reduzida à profundidade”, o que explica o “profundo amor” (Lispector, 2016a) sentido por ela. Com passagens como “não ter sido comida era o que, em outras horas, lhe dava o ágil impulso de pular de galho em galho”, “dentro dessa sua pequenez, grande escuridão pusera-se em movimento”, o narrador não permite que Pequena Flor saia do lugar em que é colocada por Marcel Pretre.

Ao longo de toda a narrativa, percebemos que o narrador está, de certo modo, mais próximo de Pretre e das famílias. É nítido que são narradas as camadas de egocentrismo e vaidade que não apenas levam o francês à sua empreitada como também sustentam seu prazer da descoberta, bem como a ironia no momento em que apenas a risada de Pequena Flor o leva a “ajeitar o capacete simbólico” para fugir do profundo conflito. Também é possível perceber o imenso sadismo latente nos afetos sentidos pelas famílias em outro lugar do mundo.

Então, embora o conto seja capaz de expor com muita perspicácia os sintomas sociais manifestados pelas personagens que objetificam Pequena Flor, podemos dizer que

essa objetificação também é operada no discurso do narrador. A mesma lógica é repetida em relação à imagem de uma África atrasada, de um povo que não possui uma língua para se comunicar, para quem o único “avanço espiritual” seria o batuque de um tambor.

É claro que se, por um lado, a visão do narrador sobre Pequena Flor seja aquela da negatividade, presente nas lógicas coloniais, essa negatividade se expressa tanto pelo defeito – no caso de Pequena Flor, reduzida e animalizada – quanto pela idealização do mundo primitivo, em que “não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha” (Lispector, 2016a). De qualquer modo, mesmo quando Pequena Flor ama, ela o faz em oposição ao modo que amam os brancos (um amor que não se vale por si mesmo, mas é referenciado a outro), característica de “uma consciência negativa, no sentido que sua identidade se expressava somente por meio de uma oposição em relação aos dominadores [...] cujos limites estavam marcados pelas condições de subordinação” (1997, p. 199, Chatterjee, Partha), sendo a consciência subalterna sempre destituída de si própria.

Uma leitura mais romântica poderia atribuir integralmente os comentários pejorativos do narrador - em relação ao povo Likouala e à Pequena Flor – à questão do narrador múltiplo, que não assume um posicionamento e se deixa invadir pelos discursos das personagens, ou então à semelhança do texto com os relatos etnográficos (se lida como uma imitação paródica ou algo do gênero). Entretanto há indícios que levam a descrer nisso. Primeiro que há muitos trechos em que os comentários do narrador não podem ser lidos como discurso indireto-livre, de modo que não podem existir nesses trechos nem as vozes de Pretre, nem as das famílias. Também não é possível dizer que esse narrador abra mão de uma retórica – ainda que não seja aquela força retórica de *Coração das Trevas*, por exemplo.

E, como não queremos basear toda uma leitura à miudeza das linhas e entrelinhas de um só texto, recorremos a outros dois que parecem ser bastante elucidativos. Em uma crônica intitulada “A explicação que não se explica” (*A descoberta do mundo*, 2019, p. 306), publicada no Jornal do Brasil, em outubro de 1969, Clarice descreve algumas reflexões sobre o processo de criação dos contos reunidos no livro *Laços de Família*. A autora afirma que “A menor mulher do mundo” foi escrito a partir de uma notícia lida no jornal em Washington (onde ela residia no período) sobre a menor mulher do mundo.

“A menor mulher do mundo” me lembra domingo, primavera em Washington, criança adormecendo no colo no meio de um passeio, primeiros calores de maio – enquanto a menor mulher do mundo (uma notícia lida no

jornal) intensificava tudo isso num lugar que me parece o nascedouro do mundo: África.

Creio que também este conto vem de meu amor por bichos; parece-me que sinto os bichos como uma das coisas ainda muito próximas de Deus, material que não inventou a si mesmo, coisa ainda quente do próprio nascimento; e, no entanto, coisa já se pondo imediatamente de pé, e já vivendo toda, e em cada minuto vivendo de uma vez, nunca aos poucos apenas, nunca se poupando, nunca se gastando (Lispector, 2019, p. 306).

Essa declaração feita pela autora em nada dissolve o potencial crítico do conto. No entanto, as razões que, segundo Clarice Lispector, levaram-na a escrever o texto, não demonstram qualquer intenção crítica e, na verdade, reproduzem certos estereótipos sobre a África como sendo um continente primitivo, habitado por bichos, o lugar de origem da vida. O “amor por bichos” é uma de suas inspirações.

Em outro conto, intitulado “A criada”, a personagem focalizada pelo narrador é Eremita. Eremita é uma jovem de dezenove anos que trabalha como empregada.

Rosto confiante, algumas espinhas. Onde estava a sua beleza? Havia beleza nesse corpo que não era feio nem bonito, nesse rosto onde uma doçura ansiosa de doçuras maiores era o sinal da vida.

Beleza, não sei. Possivelmente não havia, se bem que os traços indecisos atraíssem como água atraindo. Havia, sim, substância viva, unhas, carnes, dentes, mistura de resistências e fraquezas, constituindo vaga presença que se concretizava porém imediatamente numa cabeça interrogativa e já prestimosa, mal se pronunciava um nome: Eremita. Os olhos castanhos eram intraduzíveis, sem correspondência com o conjunto do rosto. Tão independentes como se fossem plantados na carne de um braço, e de lá nos olhassem — abertos, úmidos. Ela toda era de uma doçura próxima a lágrimas (Lispector, 2016c, p.414).

A personagem carrega em si a força da natureza, é associada à floresta, aos bichos, às águas. Nem bonita, nem feia, “substância viva”, doce, de olhos intraduzíveis.

Sim, havia profundidade nela. Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas — senão a própria profundidade, como na escuridão se acha a escuridão. É possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indício de caminho, guiado talvez por um bater de asas, por algum rastro de bicho. E — de repente — a floresta (Lispector, 2016c, p.415).

Eremita, assim como Pequena Flor, estaria reduzida à profundidade, uma profundidade que, se fosse cavada, seria apenas um buraco. O narrador diz que Eremita possui seus mistérios e sua sabedoria, mas esses se devem a nada mais do que à própria ignorância natural da personagem, “uma ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo”. Eremita é incapaz de refletir sobre si e sobre o mundo. O que ela vivencia não passa por qualquer tipo de elaboração. Para ela, a vida é simples e basta. As

respostas que dá aos outros são genéricas, resumem-se em “má-criação de criada”, ou então em frases prontas.

Não havia no seu espírito nenhum endurecimento, nenhuma lei perceptível. "Eu tive medo", dizia com naturalidade. "Me deu uma fome", dizia, e era sempre incontestável o que dizia, não se sabe por quê. "Ele me respeita muito", dizia do noivo e, apesar da expressão emprestada e convencional, a pessoa que ouvia entrava num mundo delicado de bichos e aves, onde todos se respeitam. "Eu tenho vergonha", dizia, e sorria enredada nas próprias sombras. Se a fome era de pão — que ela comia depressa como se pudessem tirá-lo — o medo era de trovoadas, a vergonha era de falar. Ela era gentil, honesta. "Deus me livre, não é?", dizia ausente (Lispector, 2016c, p.415).

Eremita serve não aos homens, mas a outros deuses – diz o narrador -, ainda que ela não possa ter a consciência disso (“tudo isso ela não contava porque ignorava: fora percebido num só olhar, rápido demais para não ser senão um mistério”). À inconsciência de si devem-se o mistério e o poder da personagem. Por isso até mesmo o sofrimento dela parece ser menor. Sua tristeza é calma e resignada.

Eremita talvez seja, das personagens clariceanas, a que mais se aproxima de Pequena Flor. Até mesmo algumas adjetivações utilizadas pelo narrador são semelhantes: as referências à profundidade, à escuridão encontrada dentro da própria escuridão, à forma rudimentar de pensar e de sentir, à natureza pulsando crua. É claro que há muitas diferenças entre as duas. Eremita não passa pelo filtro exotizante que lança Pequena Flor na anormalidade. Além disso, diferentemente de Pequena Flor, que seria completamente selvagem, Eremita guarda uma selvageria íntima, de modo que consegue regressar dela e viver na civilidade. Embora também não tenha “refinamentos cruéis”, a criada esconde um segredo: os pequenos furtos que faz na casa da patroa.

A única marca do perigo por que passara era o seu modo fugitivo de comer pão. No resto era serena. Mesmo quando tirava o dinheiro que a patroa esquecera sobre a mesa, mesmo quando levava para o noivo em embrulho discreto alguns gêneros da despensa. A roubar de leve ela também aprendera nas suas florestas (Lispector, 2016c, p.416).

A figura da empregada doméstica que rouba dos patrões não é incomum na obra de Clarice Lispector. No conto “Praça Mauá”, por exemplo, a mulher que trabalhava na casa de Carla “era uma negra espevitada que roubava quanto podia” (Lispector, 1998c, p. 64). Ao final do capítulo seguinte, será discutido, entre outros focos, como a relação entre patroas e empregadas esteve presente de diferentes formas nos escritos de Clarice Lispector.

Até aqui, percebe-se que a personagem Pequena Flor não alcança o mesmo *status*

de personagens como Joana, G.H e demais mulheres brancas das classes altas representadas por Clarice Lispector. Tampouco do próprio Marcel Pretre e das famílias. Essa percepção não pode se valer, por exemplo, do argumento de que o foco do conto “A menor mulher do mundo” seria não Pequena Flor, mas sim as demais personagens, uma vez que, como já dito, a narração transita entre diferentes focos, sendo Pequena Flor um deles. De mesmo modo, a comparação com o texto “A criada”, em que há uma única personagem de importância no enredo, pode ainda reforçar a noção de que, ao criar personagens femininas em condições de subalternidade, Clarice Lispector não alcança tamanho nível de profundidade que possui ao tratar de suas personagens clássicas: a subalterna é uma “outra”, incapaz de ser dita senão por simplificações.

Capítulo 2 – Narrativas de um mundo deteriorado

2.1 Um breve retorno à(s) teoria(s)

Investigar uma obra tão vasta quanto a de Clarice Lispector exige um grande cuidado com generalizações e uma abordagem mais ampla da obra. Por isso, são mobilizados, além dos contos e do romance centrais deste trabalho, textos que, além de contribuir para análise daqueles, também balizam as hipóteses levantadas e levam à conclusões mais assertivas sobre elas.

Como exposto anteriormente, o conto “A menor mulher do mundo” elabora uma crítica original e bastante sagaz, de valor não só para a época em que foi escrito mas também para os dias atuais. A articulação entre as lógicas de colonialidade que operam nos dois cenários narrados no conto é inovadora no âmbito da produção literária e dialoga com importantes teorias, como os estudos pós-coloniais e brasileiros. O conto revela um modo clariceano de retratar a realidade – distinto do realismo clássico -, extremamente sofisticado e repleto de nuances. Isso só é possível, aliás, devido ao estilo da autora: são centrais a narração múltipla, o monólogo interno e o discurso indireto-livre. Todos esses recursos estão à disposição da investigação psicológica das personagens que aparecem no conto.

Há, em contrapartida, o que consideramos ser um campo cego do texto: a personagem Pequena Flor, que, assim como não é capturada pela mentalidade de Marcel Pretre, não o é pelo próprio narrador do conto. Somando-se essa percepção à explicação de Clarice Lispector sobre o conto, nota-se que a crítica produzida por ele parece ultrapassar a intenção da autora, o que não dissolve o que do conto pode ser lido, porém de forma alguma deve ser ignorado. A verdade é que o conto é crítico na medida em que pode ser lido a contrapelo: uma leitura dialética, por assim dizer.

Cabe se pensar em uma das formulações centrais de Edward Said, para quem a palavra estaria profundamente ligada aos fatos. O conceito de Mundanidade, desenvolvido por Said, baseia-se na ideia de que os textos são criados pelo mundo e também o (re)criam. Uma obra não seria uma entidade dissociada da realidade, ainda quando procure negá-la ou dela fugir, “even when they appear to deny it, they are nevertheless a part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are located and interpreted” (1983, p. 4).

Por realidade consideram-se as relações de poder vigentes, as condições de produção da escrita, as posições ideológicas dos autores. É bem verdade que uma obra possa ocultar um ou mais desses elementos, mas cabe ao leitor crítico e ao crítico leitor compreenderem sua circunstancialidade, atualizá-la e instaurá-la no presente. Em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), Said argumenta:

Para o teórico de um texto, essas descrições trazem à mente aquelas instituições mundanas pelas quais um texto se mantém e para as quais ele desempenha um papel. Em outras palavras, a aparição, a disseminação, a circulação, a preservação, a vigência, a recorrência e o desaparecimento de um texto são funções principais dele, tanto quanto são circunstâncias físicas de sua produção, sua coerência interna e os possíveis significados dele derivados. [...] ao examinarmos a dimensão mais-que-sensível do texto, sua capacidade de disseminar-se e permanecer, não estamos mais falando sobre um mundo simples em que a prova está ali ou não. O mesmo vale para a linguagem, pois os signos não são simples presenças, mas redes criadoras e criadas de relações. Para o teórico da literatura, portanto, o ser do texto não é natural. [...] O texto se insere numa cultura tal como seu leitor; nem texto nem leitor são arbitrariamente "livres" para produzir significado, pois [...] ambos fazem parte de uma rede reguladora que existe sempre que textos, como qualquer grupo de signos, existam (Said, 2003, p. 39-40).

A noção de mundanidade é cara à obra de Edward Said e esteve presente em suas análises sobre as relações da cultura com a política (especialmente, para ele, a política imperialista).

[...] a elaboração não só de uma distinção geográfica básica [...], mas também de toda uma série de "interesses" que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa vontade ou intenção de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestadamente diferente (Said, 2007, p. 40-41).

Em *Orientalismo* (2007)¹⁸, Said demonstra como as grandes obras canônicas da cultura ocidental não só foram criadas no bojo das experiências coloniais, mas, em muitos casos, foram essenciais para o sucesso destas, mostrando que a interface do texto com o mundo é uma via de mão dupla. Por trás da obra de Flaubert, há o fascínio do francês pelo

¹⁸ A relação entre colonizadores e colonizados, além de ter base nos aspectos materiais da dominação colonial, também é construída a partir de um arcabouço ideológico. Em *Orientalismo* (1978), Edward Said analisa implicações da dominação imperialista sobre o Oriente, observando uma série de projeções e fantasias criadas no imaginário ocidental e materializadas em práticas de diferentes âmbitos. O escritor palestino dá atenção especial às representações do oriente árabe pelo ocidente, porém afirma que a perspectiva orientalista estende-se a todo Leste. Said define-a como “um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental europeia” (Said, 2007, p. 41) e por isso diz mais sobre o ocidente do que sobre o próprio oriente. Esse modo de abordar o oriente pauta-se na ideia de que existem dois mundos opostos, completamente distintos, que se contrastam. Por meio da criação dessa dicotomia, a Europa se definiu pela oposição em relação ao Oriente.

Oriente. Há também o tipo de ideologia manifestado por um escritor no ambiente europeu novecentista. Há ainda a dançarina Kuchuk Hanem, que “nunca representou suas emoções, presença ou história” (Said, 2007, p. 33) pois “ele falava por ela e a representou” e uma série de outras pessoas e culturas, sendo lidas não por um texto-entidade, que paira acima das relações sociais ou que vive em um mundo outro. O texto é escrito por um autor, de território e tempo determinados, escrevendo sob circunstâncias contingenciais, mais ou menos singulares. Como afirma Said, a consciência da mundanidade das obras “não significa reduzir ou diminuir o valor dos romances como obras de arte: pelo contrário, devido à sua concretude, devido a suas complexas avaliações a seu quadro real, eles são mais interessantes e mais preciosos como obras de arte (Said, 2011, p. 34).

Na introdução deste trabalho, falamos brevemente sobre o problema das associações entre a vida e a obra da autora Clarice Lispector que mais culminariam em uma retificação de sua figura do que em qualquer contribuição de valor para a leitura de sua obra e de seu legado. A sugestão de Álvaro Lins de que a estranheza da personagem Joana coincidiria com a da escritora de *Perto do coração selvagem*, os textos jornalísticos com sua obsessão pela personalidade de Clarice Lispector, o encantamento do público e todo o enigma criado em torno dela seriam expressões de um viés pouco produtivo do ponto de vista do que pode se dizer do texto e da escritora.

A contraposição a essa forma de relacionar ficção e realidade, trabalho e vida pessoal, não dá a entender que esses pares devam estar sempre separados, porém é necessário se pensar a serviço de que ou de quem eles poderiam ser unidos. Falar em personalidade de uma autora é muito mais subjetivo do que observar a postura política dela. Analisar as entrevistas dela, reparando não na cor do esmalte utilizado ou se ela aparenta estar triste, se sua imagem é desoladora, enigmática ou reconfortante. A nosso ver, o mito Clarice Lispector sufoca e objetifica a escritora.

No entanto, isso não significa de modo algum que esse indivíduo-artista deva desaparecer, numa espécie de morte do autor, ainda que, na interpretação do texto, seja preciso ultrapassar o que Barthes chama de “reinado do autor”, que implicaria em uma busca obsessiva por um sentido primordial, único e estanque, correspondente às intenções do escritor. O autor não está morto em um texto, porém não obtém controle integral sobre este. Para além da não-morte do autor, está a não-morte do mundo do autor - e do mundo mais como experiência coletiva do tempo histórico, das relações econômicas e sociais que o

marcam do que do mundo particular e íntimo do autor). Em uma visão saidiana (porém não somente), autor mundano, obra mundana, em nada diminuídos ou simplificados pelos fatos.

Antes de falarmos a respeito da fase derradeira de Clarice Lispector, é importante que façamos um reforço de perspectivas que norteiam a forma de analisar seus textos e de enxergar a contribuição literária dessa autora, que ultrapassa o contexto nacional (não apenas por ser grandiosa, mas pela visão de Literatura-Mundial, tal qual vista pelo *Warwick Research Collective*, crucial ao presente trabalho).

São notórias as tensões encontradas entre os autores que constituem o embasamento teórico deste trabalho. Uma adesão integral a uma única perspectiva, no mínimo, ofuscaria as demais. No entanto, o que se desenvolve aqui é uma triangulação, partindo dos textos de Clarice Lispector, entre estudos da teoria pós-colonial, estudos de abordagem marxista e elaborações do pensamento social brasileiro. Essas mesmas nomenclaturas não dão conta de definir a posição crítica de certos autores que não se inserem em apenas uma escola de pensamento. A articulação dessas teorias não constrói, como pode ser visto na análise sobre o conto “A menor mulher do mundo”, uma teia de concordâncias, porém uma teia de ideias contrapostas em um diálogo crítico.

Na tentativa de delimitar algumas – pois nem caberia fazê-lo com todas – essas perspectivas teóricas e seus embates, traçamos alguns contrapontos a partir de um livro que parece dar certos contornos a uma parcela dessas questões. É válido, primeiro, destacar uma definição para os chamados estudos pós-coloniais. Segundo Elena Brugioni, o termo pós-colonial adquire um sentido de perspectiva crítica a partir de 1990 (antes disso, designaria o período imediato após a colonização).

Os chamados estudos pós-coloniais – a serem entendidos aqui como uma perspectiva crítica e como campo disciplinar – afirmam-se primeiramente nas academias euro-americanas – sobretudo norte-americanas, australianas e britânicas – entre as décadas de 1980 e 1990, e apresentam-se como um corpus teórico vasto e diversificado [...] o pós-colonial atravessa hoje momentos e processos de instabilidade conceitual e metodológica significativos (Brugioni, 2022, p. 215).

As diferentes formas de compreender o pós-colonial estão expressas em muitos dos debates acadêmicos. Em “Postcolonial Remains”, Robert Young (2012) avalia o desejo de declarar o pós-colonial como morto apenas revela sua permanência e o fato de que ela perturba algumas instâncias de poder (o autor credita essa ansiedade às academias francesas e norte-americanas).

É certo que, indo para além das tentativas de declarar morte ou de reconhecer a persistência dos estudos pós-coloniais, há críticas ao campo que não se valem de matá-lo. A respeito do supracitado artigo de Robert Young, Benita Parry (2012) afirma que ele não oferece uma solução contrária ao sistema mundial capitalista como forma de se conquistar a emancipação pretendida pelo pós-colonial.

Similarmente, em *The Postcolonial Unconscious* (2011), Neil Lazarus critica a abordagem mais frequente dos estudos pós-coloniais, sob a tese de que ela tem se afastado de análises materialistas acerca das realidades socioeconômicas e pendido para uma ênfase quase que exclusiva no discurso e na identidade. É importante ressaltar que o livro de Lazarus almeja rever pressupostos frequentes do campo dos chamados estudos pós-colonial. Trata-se, então, de uma proposta de reformulação para o campo.

Em “What postcolonial theory doesn’t say?”, Lazarus defende que o desejo genuíno de contribuir para a descolonização do conhecimento não impede que a forma de crítica mais frequente realizada dentro da teoria conte com um erro categórico: descentralizar o problema do sistema econômico e suas relações com os processos históricos do colonialismo e do imperialismo.

Yet the genuinely progressive desire to contribute to the decolonisation of knowledge has routinely been compromised by a category error at the heart of postcolonialist critical practice. The problem, put simply, is that scholars in the field have tended to pay insufficient attention to the fact that colonialism is part and parcel of a larger, enfolding historical dynamic, which is that of capitalism in its global trajectory. There has been a notable failure within the field to situate the historical projects of colonialism and imperialism in the determinant contexts of the inception, consolidation and development of the modern world system. This failure has disciplinary roots, to be sure, having to do with the fact that ‘postcolonial studies’ emerged initially as an intervention in the literary field, rather than in the social sciences (Lazarus, 2011, p. 7).

Argumentando que o colonialismo como processo histórico e suas consequências – desde a aniquilação de comunidades inteiras até os gostos estéticos e preferências – esteve sempre atrelado ao sistema mundial capitalista, Lazarus reavalia as bases do sistema colonial.

A noção de que o erro, no que concerne à análise feita pela teoria pós-colonial, decorreria de uma proposta inicial de intervenção no campo literário é pertinente. A respeito do trabalho de Edward Said, particularmente em *Orientalismo*, Lazarus (2011) ressalta a importância da análise sofisticada sobre as representações eurocêntricas, além da relevância de Said como alguém que forneceu muitas das bases dos estudos pós-coloniais. Todavia,

Lazarus argumenta que Said enfatiza excessivamente as dimensões discursivas do colonialismo, em detrimento de uma abordagem que considere mais profundamente as condições materiais e socioeconômicas subjacentes. A ambivalência da obra de Said consistiria no fato de que, enquanto o escritor enfatiza a ligação dos textos com as estruturas de poder, negligencia as dimensões materiais do imperialismo. Essa negligência também se refletiria em uma desatenção à luta de classes e demais processos nela pautados.

Diante desse impasse, parece mais do que aceitável utilizar de muitas das elaborações dos estudos pós-coloniais, centrais para a análise das epistemologias surgidas no bojo da colonização e análise dos impactos do colonialismo para a cultura, trazendo, no entanto, o devido enfoque ao problema do sistema mundial capitalista, visto que ele é incontornável tanto nos processos históricos, quanto (e em decorrência deles) nas formas literárias criadas sob seu domínio. É nesse sentido de se pensar a cultura dentro dos aspectos políticos e sociais do capitalismo que a visão do *Warwick Research Collective* é incorporada a este trabalho.

Partindo de uma preocupação fundamentalmente materialista, o WReC propõe uma abordagem da literatura-mundial¹⁹ enquanto “literatura do sistema-mundial capitalista moderno” (WReC, 2020, p. 40), com base nas as implicações da teoria do desenvolvimento desigual e combinado, originalmente formulada por Trotsky. A teoria do desenvolvimento desigual e combinado, em sua origem, almeja explicar as dinâmicas históricas e sociais das nações ditas “atrasadas” no contexto do capitalismo global. Argumentando que o desenvolvimento capitalista não ocorre de maneira homogênea ao redor do mundo, mas que cria diferentes níveis de desenvolvimento e subdesenvolvimento, essa teoria demonstra que os países combinam elementos modernos e tradicionais de maneiras bastante únicas.

O desenvolvimento desigual, que é a lei mais geral do processo histórico, não se nos revela, em parte alguma, com a evidência e a complexidade com que torna patente o destino dos países atrasados. Acossados pela falta das necessidades materiais, os países atrasados se veem obrigados a avançar em saltos. Desta lei universal do desenvolvimento desigual, se deriva outra, que, por falta de nome mais adequado, qualificaremos de lei de desenvolvimento combinado, aludindo à aproximação das distintas etapas do caminho e a combinação de distintas fases, ao amálgama de formas arcaicas e modernas (Trotsky, 2017, p.31).

¹⁹ Importante ressaltar que, na perspectiva do WReC, o termo literatura-mundial nada tem a ver com a construção de cânones (bastante oposta à visão do grupo) que contemplam obras-primas de diversas partes do globo. A literatura-mundial – com hífen em referência às teorias do sistema-mundo – trata-se de “uma categoria de questionamento teórico revivida, através das implicações literário culturais da teoria do desenvolvimento combinado e desigual” (WReC, 2020).

Essa teoria, utilizada extensivamente em estudos da sociologia e da economia, apresenta aspectos para reflexão sobre a cultura. O WReC utiliza desta e de outras teorias (em especial a dos sistemas-mundo) para traçar observações sobre a literatura enquanto “registro” da modernidade una e desigual. No ensaio escrito pelo coletivo (*Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*), decide-se pela utilização do termo *registration* ao invés de *representation*, por exemplo, a fim de ressaltar as características formais “irrealistas” existentes em obras advindas de localizações (semi)periféricas²⁰. O conceito abarca a perspectiva de Roberto Schwarz (2000, p. 51) acerca da forma literária como abstração das relações sociais e no conceito de “irrealismo crítico” do teórico Michael Löwy (2007), em que o irrealismo na arte – através do fantástico, do surreal e do irreal – expressa formas de resistência à opressão na sociedade capitalista.

É válido dizer, ainda, que a modernidade é vista como singular, das expressões metropolitanas às das periferias, marcada pela expansão do capitalismo global e pelas transformações a ela associadas. Uma noção derivada da de Fredric Jameson (2002)²¹. Em oposição à ideia de modernidades alternativas²², bastante difundida no ramo do pós-colonial, o WReC compreende que há apenas uma modernidade, e que esta não é uma categoria valorativa (que qualificaria o que está dentro ou fora da modernização, já que não há fora, ou então, numa primazia cronológica, que a modernidade chegou antes a determinados lugares e posteriormente a outros), porém ocorre simultaneamente e de formas diferentes em todo lugar do sistema-mundial.

Modernidade não é uma categoria cronológica ou geográfica. Não é algo que acontece – ou que acontece antes – no "Ocidente" e ao qual os outros podem obter acesso subsequentemente; ou que acontece nas cidades ao invés do interior; ou que, com base em uma profunda divisão sexual do trabalho, os homens tendem a exemplificar em suas práticas sociais ao invés das mulheres. A modernização capitalista implica desenvolvimento, sim – mas esse desenvolvimento também toma as formas de desenvolvimento do

²⁰ Baseio-me no conceito de “semiperiferia”, da teoria do sistema-mundo, de Wallerstein. De acordo com o Warwick Research Collective, “os processos de ‘centralização’ (tornar-se ‘centro’) e ‘periferização’ são multiescalares, desdobrando-se em diferentes níveis – vizinhança, cidade, nação, região, macrorregião – além do nível do próprio sistema-mundial”, ou seja, as categorias “centro”, “periferia” e “semiperiferia” são fluidas e só funcionam ao se analisar a relação entre pelo menos duas localidades.

²¹ Apesar disso, a noção de modernidade singular do WReC guarda diferenças da de Jameson, uma vez que “longe de implicar que a modernidade assuma então a mesma forma em todo lugar, como Jameson parece sugerir [...], essa formulação na verdade implica que ela seja irreduzivelmente específica em todo lugar”. De modo que “a modernidade pode ser entendida como o modo pelo qual as relações sociais capitalistas são ‘vivas’ – diferente em cada instância pela simples razão de que não há duas instâncias sociais iguais” (WReC, 2020, p. 34).

²² Segundo o WReC, essa concepção deriva “invariavelmente de uma suposição inicial sobre a origem 'ocidental' da modernidade – em vez de situá-la no contexto do capitalismo como um sistema-mundial” (WReC, 2020, p. 38).

subdesenvolvimento, de mal desenvolvimento e de desenvolvimento dependente. Se a urbanização, por exemplo, é claramente parte da história, o que acontece no interior como resultado também é. A ideia de uma modernidade "alcançada", em que a desigualdade teria sido superada, harmonizada, derrotada ou corrigida, é radicalmente não histórica (WReC, 2020, p. 37).

Na visão do WReC, a própria adoção das categorias “Ocidente” e “Europa”, presentes, por exemplo, na obra de Said e demais autores do pós-colonial, tem sido vista como uma homogeneização histórica e geopolítica (já que ignora o fato de que há, dentro desses contextos, muitas desigualdades, com centros e periferias e diferenças significativas mesmo dentro dessas localidades). O emprego da categoria civilizacional Ocidente, em detrimento de modernidade capitalista, provocaria “o inevitável efeito de uma desmaterialização” (WReC, 2020, p. 63).

Ainda que reconheça o brilhantismo da percepção e do desenvolvimento que Said promove acerca da indissociabilidade entre cultura e imperialismo, passado e presente, o WReC ressalta, ainda, como o capitalismo é obscurecido nas análises de Said: “Enquanto os termos ‘império’ e ‘imperialismo’ fluem como um rico corante por todo o trabalho de Said, existem pouquíssimas referências ao termo ‘capitalismo’” (WReC, 2020, p. 67), abdicando das análises marxistas que explicaram o colonialismo e o imperialismo modernos como parte essencial do capitalismo.

Na perspectiva deste trabalho, ainda que haja a percepção de que as categorias de “Ocidente” e “Europa” podem ser por vezes limitadas (qual Europa? Qual Ocidente?) e desmaterializantes, optamos por utilizá-las em momentos específicos, especialmente no capítulo anterior, uma vez que elas estão ligadas a uma tradição teórica – do pós-colonial - da qual não abdicamos, por acreditarmos se tratar de um rico referencial sobre o problema da colonialidade e suas implicações. Por outro lado, procuramos rever justamente os limites das teorias mencionadas, com atenção especial ao ofuscamento da crítica aprofundada (e das reivindicações marxistas) ao capitalismo.

Faz-se necessário dizer também que essas articulações estão longe de ser disparatadas, visto que já foram realizadas por estudiosos como o próprio Lazarus, e encontram congruências interessantes. A análise de Gramsci a respeito de que o sistema mundial existe de tal forma que cria periferias e subalternos aproxima-se de muitas das críticas do pós-colonial. Inspirado nas distorções verificadas entre a burguesia italiana por

Gramsci, Edward Said desmascara as criações ideológicas das epistemologias ocidentais que visam interpretar o Oriente.

Parece ser esta uma possível forma de demonstrar que a “atual disjunção entre estudos culturais, línguas modernas e pós-colonialismo pode ser coerentemente articulada através de análises comparativas da incorporação de uma sociedade à economia-mundial capitalista”²³ (Medeiros, 2019). É previsto, portanto, que, neste trabalho, haja uma articulação crítica de perspectivas disjuntas e contrapostas.

O conceito de literatura-mundial é fulcral na perspectiva de análise adotada por este trabalho. Clarice Lispector é uma escritora que integra o alto do cânone nacional e também aquela pequena parte – reservada à periferia – do cânone internacional. Tomar seus textos como “registro literário” da modernidade capitalista, indo além mesmo da noção de mundanidade saidiana, parece revelar que o social em sua escrita (retomando a ideia já mencionada do texto que transforma as dinâmicas sociais em “regra de escrita”, numa análise de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis), pode ser referenciado, mais especificamente, ao capitalismo, “substrato da literatura-mundial” (WReC, 2020, p. 40).

Para ir além de mundanizar um texto ou um autor, é necessário que se reconheça este mundo em sua materialidade, uma vez que um mundo não se faz apenas de ideias. Assim, pudemos falar sobre as dinâmicas coloniais em “A menor mulher do mundo”, cujas origens referem-se ao processo de expansão capitalista, e que progressivamente geram diferentes sociabilidades e formas de opressão distintas, desiguais e combinadas.

Falaremos agora sobre como os problemas de classe e gênero estão imbricados no conto “Praça Mauá”, mas, longe de colocarmos este ou aquele texto como denúncia social (o que nos interessa menos), enxergamos a própria escrita de Clarice Lispector em *A via crucis do corpo*, *A hora da estrela* e “A menor mulher do mundo” como “registro” da modernidade capitalista.

Em artigo sobre formas de resistência exercidas pela periferia no contexto da Literatura-Mundial, Paulo de Medeiros (2021) realiza uma análise astuta sobre *A hora da estrela*. Medeiros afirma, antes de passar à análise do romance, que a transição de Clarice Lispector do cânone nacional para o internacional reforçou sua estigmatização.

²³ “The current disjunction between cultural studies, modern languages, and postcolonialism can be coherently bridged through comparative analyses of a society’s incorporation into the capitalist world-economy”.

A aura de Clarice Lispector depende muito precisamente do paradoxo – se é que é um – de ser simultaneamente encarada como ‘estranha’ e incorporada num cânone, tanto nacional como internacional, em que essa mesma suposta estranheza, tal como o seu suposto hermeticismo, ao mesmo tempo que a alienam – como mulher, como imigrante, como judia, como esfinge – a fazem aparecer como uma figuração mesmo do paradigma do escritor de génio. Nada de novo nesse processo claro, embora no caso de Lispector essa construção da imagem da escritora, talvez mais do que nunca não passe de uma esmagadora reificação. Adicionalmente, ao passar do cânone nacional para o internacional podemos constatar outra camada adicional de incompreensão, criando uma espécie de efeito de máscara dupla que mesmo quando – e é essa a norma invariável – se perde em elogios ao poder e beleza da escrita (e da escritora), ao seu efeito de sedução, e à sua singularidade no panorama da literatura brasileira, reforça a alienação nacional. Se no Brasil, Clarice Lispector muitas vezes é elogiada exatamente por não ser, afinal, brasileira, fora do Brasil, os mesmos elogios acabam por construir a imagem suplementar de Lispector como excessivamente brasileira (Medeiros, 2021, p. 239-240).

É clara a noção de que, aos olhos do centro, Clarice Lispector é “excessivamente brasileira”, enquanto aqui sua origem estrangeira é sempre demarcada, ainda que não declaradamente, como um dos fatores que a faz mais especial, quando não superior. Faz todo sentido enxergar, como elucida Medeiros, que é a mesma estranheza que exclui – pela diferença - e integra Clarice (anexada no restrito panteão dos génios, que é, entre outras coisas, dentro e fora do Brasil, notoriamente masculino). Perceber essas relações é importante para compreender que a figuração de Clarice Lispector é relativa quando observada em contexto mais amplo. Passa de um não-lugar para lugares definidos.

Ainda neste mesmo artigo, há uma crítica às comparações da escrita de Clarice Lispector com a de autores estrangeiros – que, retomando Antonio Candido em “No raiar de Clarice Lispector”, traria à tona uma possível falta de originalidade:

Se não valesse por outros motivos, o livro de Clarice Lispector valeria como tentativa, e é como tal que devemos julgá-lo, porque nele a realização é nitidamente inferior ao propósito. Original, não sei até que ponto será [...] em relação a *Perto do Coração Selvagem*, se deixarmos de lado as possíveis fontes estrangeiras de inspiração, permanece o fato de que, dentro da nossa literatura, é performance de melhor qualidade (Candido, 1977, p. 128).

A comparação dos autores periféricos com autores do centro poucas vezes passa longe da ideia de importação de estilo ou temáticas criadas pelos de fora (no centro) e imitados pelos de dentro (na periferia). Segundo Medeiros,

[...] uma influência muitas vezes vista como inevitável numa visão do centro Europeu (ou Norte Americano) a cuja atração mesmo os grandes escritores da periferia se submeteriam e que, em consideração final, talvez até seja a

razão da sua grandeza que seria portanto sempre relativa (Medeiros, 2021, p. 241).

O desenvolvimento da literatura brasileira já foi pensado de diversas maneiras no âmbito da crítica e dos estudos sobre a história e cultura brasileira. Prevalece forte a imagem do “galho secundário” de um “arbusto de segunda ordem no Jardim das Musas” (Candido, 2000, p. 9) – recuperando a relação, desenhada novamente por um dos mais celebrados críticos nacionais, entre a nossa literatura, a de Portugal e a dos países europeus mais avançados e modernos do que essa metrópole “de segunda ordem” (Ibid.).

A citação de Antonio Candido tem sido utilizada exaustivamente – inclusive neste trabalho -, e, na maior parte das vezes, como prova de limitações do crítico, porém mais útil é se pensar, a partir dela, a maneira como a literatura é enxergada. Como se a defesa de que a literatura nacional seria essencialmente europeia e que seguiria a tradição da metrópole, sem grandes modificações sobre esta, fosse realizada apenas por esse crítico e não representasse, na verdade, um problema maior (maior até do que o contexto brasileiro).

Tentando lidar com a gênese da literatura brasileira e a questão colonial, Candido enxerga positivamente a dualidade entre o local e o universal, de modo que o que se produziu no Brasil contaria como a forma importada e uma espécie de “cor local”, impressa no enredo e personagens tipicamente brasileiros.

[...] as obras que mais desejam acentuar e reforçar a ordem política e cultural dominante são, ao mesmo tempo, as que utilizam as sugestões locais com maior carinho e discernimento, acabando por parecer à posteridade que afirmavam as nossas peculiaridades e sentimentos contra a superimposição externa (Candido, 2009, p.6).

Roberto Schwarz, por sua vez, apresenta uma visão pautada não na harmonia, mas nas contingências próprias do país periférico.

O romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura. Observação banal, que no entanto é cheia de consequências: a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados. Seria a forma que não prestava – a mais ilustre do tempo – ou seria o país? (Schwarz, 2000, p. 35).

Sem querer entrar nos meandros dos acordos e desacordos entre esses estudiosos, que compartilham entre si não só o interesse em investigar a relação entre cultura e sociedade,

bem como uma trajetória de mestre e discípulo²⁴ - termos desgastados da academia e portanto passíveis de serem lidos em suas insuficiências -, a afirmação de Schwarz delineia uma explicação mais contundente para a questão da influência.

Conforme elucida Medeiros, as ideias de Schwarz ao mesmo tempo realçam a diferença entre o formato europeu e a realidade brasileira, sem estabelecer uma hierarquização entre o que foi desenvolvido por lá e por aqui, bem como focalizam as condições materiais que levam à impossibilidade de se replicar, no Brasil, os moldes do romance europeu, expressão privilegiada da modernidade. Se Candido ressaltava a união entre o material local à forma estrangeira, Schwarz destaca a tensão entre esses dois.

Medeiros visualiza em *A hora da estrela* o que chama de “dialética da periferia”, como uma obra que resiste à hegemonia vigente, que se fricciona com o modelo neoliberal de desumanização e exploração. A dialética da periferia relaciona-se ao conceito de regulação do desenvolvimento desigual e combinado nas formas literárias das (semi)periferias. Elas, mais do que outras, seriam capazes de conter as contradições e desigualdades mais agudas do capitalismo.

Medeiros observa uma possível aproximação entre o que Machado de Assis realiza em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – a partir da análise de Roberto Schwarz – e o que Clarice Lispector faz em seu último romance, salvaguardando as muitas diferenças entre os contextos históricos, sociais e literários desses dois autores.

A percepção de que o narrador-mediador Rodrigo S.M. possa ser justamente o que eleva o livro de Clarice ao lugar de expositor do quintal da modernidade, tal qual ocorre com Brás Cubas em Machado, foi uma das intuições primeiras que levaram não só à realização deste capítulo, mas à leitura da obra de Lispector como provida do que Medeiros chama de dialética da periferia (não coincidente à de Machado, ainda que faça sentido aproximar *A hora da estrela* e *Memórias Póstumas*).

Clarice Lispector é, em alguns textos mais do que em outros, uma autora que examina com muita astúcia os núcleos das classes médias e da burguesia urbanas. Um dos grandes exemplos disso talvez seja o conto “Feliz aniversário”, com o narrador multifocal atento às angústias pequeno-burguesas, individualistas, tradicionalistas, dotadas de cor local

²⁴ A complexidade de divergências silenciosas entre Schwarz e Candido sobre a modernidade brasileira é analisada por Alfredo Cesar Barbosa de Melo no artigo “Pressupostos, salvo engano, de uma divergência silenciosa: Antonio Candido, Roberto Schwarz e a modernidade brasileira”, 2014.

(as referências à cunhada humilhada por não morar em Ipanema e a canção do “parabéns a você” cantada simultaneamente em português e em inglês). Outro exemplo é “A menor mulher do mundo”, que revela a prepotência e o paternalismo do europeu, as disputas internas nas famílias brasileiras, os pactos de cumplicidade da burguesia nacional (como a mãe que recorda os tempos de garota e procura se afastar da “coisa escura como um macaco”) e a perversidade da branquitude nacional. Esse aspecto negligenciado da obra de Lispector parece muito evidente.

Ressalta-se, todavia, que, mais do que pessimista, Clarice parece ser trágica. E nessa tragédia clariceana há espaço para uma certa empatia com as personagens, ainda que estas estejam expostas. A questão existencial parece levar o texto de Clarice a uma espécie de contentamento com a personalidade de suas personagens, que sempre se revelam, por fim, profundamente humanas. Ao mesmo tempo em que examina criticamente as personagens, o narrador em “A menor mulher do mundo” as torna frágeis, intimamente perturbadas, cindidas. Esse narrador é suficientemente empático para não ser capaz de debochar dessas personagens, de fazer delas caricaturas.

Nos textos a serem analisados adiante, veremos mudanças significativas. A entrada na chamada “fase do lixo” de Lispector representará uma mudança na relação entre autora, narradores, texto e personagens. A essa fase pertencem os dois textos analisados a seguir: o conto “Praça Mauá” e o romance *A hora da estrela* (1998a). Veremos, portanto, como se dá a exposição das relações sociais e das contingências histórico-políticas, aliada à inovação estética e à experimentação ressaltada.

2.2 A descoberta do “mundo cão”

Muitos teóricos se debruçaram sobre a ficção tardia de Clarice Lispector, especificamente sobre as obras publicadas após a publicação de *A paixão segundo G.H.*, inaugurada com *Água Viva*. Os estudos de Sônia Roncador demonstram que a escritora adota estilo mais experimental e fragmentado, constituindo uma mudança drástica na forma de escrever. Roncador destaca muitos aspectos extremamente contundentes sobre os textos escritos a partir da década de 1970, entre eles, destacamos: a inserção das circunstâncias de produção, através de textos autobiográficos e também paratextos (dedicatórias, prólogos etc); a ruptura com a homogeneidade do texto, que a nossa ver era praticada – de maneira

consciente ou não – anteriormente com muita sutileza e por trechos breves que destoavam do restante do texto, mas que, como aponta Roncador, tornam-se um *modus operandi* de Clarice Lispector, um verdadeiro abraço à heterogeneidade e à fragmentação; por último, a atenção voltada à pobreza. Discutiremos cada um desses aspectos analisando o caso do livro *A via crucis do corpo* (Lispector, 1998c).

A autobiografia não é exatamente uma novidade de modo geral na literatura de Lispector. Como dito no início deste trabalho, a escritora redigiu muitos textos, especialmente crônicas, à imprensa, e, entre eles, alguns autobiográficos. No entanto, dentro da ficção, é a partir da década de 1970 que esse recurso invade também a produção da autora. Vejamos *A via crucis do corpo*, que tem um texto de abertura, “Explicação”, em que Clarice fala abertamente a respeito dos textos subsequentes: motivos que a levaram a escrever, dificuldades etc. Para Sônia Roncador, a exposição das circunstâncias de escrita (o que nos importa, neste ponto, mais até do que qualquer outra questão que envolva declarações da própria Clarice Lispector), foi acompanhado de um sentimento de trauma: “Clarice se apresenta frequentemente como alguém que escreve sob efeito de uma visão traumática da pobreza ou de algum outro fato social cruel” (Roncador, 2003, p. 16), de modo que, além da pobreza, “a autora introduz em sua obra final outros temas igualmente relacionados à crueldade social como a prostituição, crimes sexuais, situações de decadência física etc, cujas vítimas são na maioria das vezes suas personagens femininas” (Ibid., p. 15).

Ressaltamos ainda o que seria um desejo, manifestado nos escritos clariceanos, de produzir certo constrangimento nos leitores. Isso viria acompanhado, em partes, de um efeito de “deflação” - termo utilizado por Barthes para falar sobre pinturas e desenhos do artista norte-americano Twombly e recuperado por Sônia Roncador – que rebaixaria o nível retórico do texto. Para a estudiosa, esse seria um efeito pretendido, não acidental.

Quanto aos contos de *A via crucis do corpo*, mas também ao romance *A hora da estrela*, essa escrita “deflacionada” ou, como podemos chamar, escrita destronada (que contradiz os princípios do autor superior ou da literatura pairando acima da mundanidade, que se dobra à linguagem cotidiana, que perde em virtuosismo e se interessa pelo trivial) aparece nas duas obras, de formas desiguais e por razões distintas.

Do primeiro livro, podemos dizer que é um projeto profundamente marcado pela insistência numa espécie de mau gosto, que gerou, inclusive, muito incômodo ao público mais conservador. Escrever um livro não mais para apreciação estética – ou não centrado nela –

mas “como se fosse um ato”. Em *A via crucis do corpo*, o constrangimento é causado em passagens como “como ele não tinha nada o que fazer, foi fazer pipi. E depois ficou no zero a zero mesmo. Viver tem dessas coisas: de vez em quando se fica no zero a zero [...] a questão é saber aguentar. Pois a coisa é assim mesmo. Às vezes não se tem nada a fazer e então se faz pipi”. Ou então pelas declarações de que a literatura não teria maior valor do que qualquer gato ou cachorro. Há, nesse mesmo texto, “O homem que apareceu”, as confissões autobiográficas de uma Clarice que se sente derrotada como o homem com quem conversava.

Já em *A hora da estrela*, tem-se o caso de um personagem que se expõe em demasia, e, sendo ele o escritor da história de Macabéa, acaba se denunciando como realizador de um ofício burguês (a literatura como ofício burguês). Rodrigo S. M. nos leva ao constrangimento, com sua mesquinhez e com o comportamento autoindulgente.

Em 1974, o livro *A via crucis do corpo* é publicado. Diferentemente da maior parte das obras escritas por Clarice Lispector, essa não possui uma recepção crítica majoritariamente favorável. Como a própria autora relata no texto de abertura, houve conselhos de amigos para que a obra não fosse publicada. Após a publicação, circularam avaliações bastante negativas sobre o novo estilo de Clarice Lispector que, para alguns críticos, representaria um momento de declínio na carreira da escritora. Comentários desse tipo centravam-se principalmente no conteúdo tratado nos textos.

Neste livro, Clarice adentra temas que são tabus na sociedade, como poligamia, prostituição e estupro. O desejo sexual feminino e a homossexualidade, que hoje podem parecer temas banais, também aparecem. O livro reúne contos e crônicas, sendo que essas últimas, com traços autobiográficos, apresentam reflexões e relatos pessoais da escritora. A idiossincrasia já era remetida à escrita de Clarice Lispector, mas, muitas vezes, o caráter disruptivo de sua forma de escrever se sobressaía ao tema tratado. Do mesmo modo, a análise psicológica muitas vezes bastava em si mesma, de forma que a crise enfrentada por uma personagem não representaria, assim, nada sobre o mundo à sua volta. A crítica de gênero, por exemplo, não era extremamente explícita, mas estava nas entrelinhas do texto. Outrossim, falar de casamentos e famílias falidas era um terreno menos perigoso.

É importante ressaltar que a década de 1970 foi marcada pelos chamados “anos de terror” da ditadura militar, que se iniciaram com a promulgação do Ato Institucional Nº5 (dezembro de 1968). Nesse período, as perseguições políticas foram intensificadas e se tornaram ainda mais violentas. Além disso, perseguições de cunho moralista - com os

pressupostos de proteção à família e à educação moral e cívica - foram a própria ordem do Estado. O período histórico, justamente o mais tenebroso do regime militar, era completamente inapropriado para as escolhas estéticas e temáticas do livro *A via crucis do corpo*, uma vez que essas seriam opostas às normas do conservadorismo e da ordem moral visadas pelo governo, o que revela grande coragem por parte de uma autora que, até então, havia se consolidado com obras que, embora desde o princípio complexas, não tratavam com tamanha clareza temas que seriam tabus na sociedade.

Em geral, as obras de Clarice Lispector receberam boas críticas, sendo *A via crucis do corpo* a que mais dividiu opiniões. No entanto, vale destacar que o estranhamento com a nova forma empregada por Clarice — mais próxima do improvisado, com marcas de oralidade e do próprio processo de escrita, aparentemente menos exigente em nível de elaboração da linguagem —, já vinha incomodando alguns leitores. Ao ler o manuscrito de “Objeto Gritante”, que posteriormente seria modificado e transformado no livro *Água Viva* (1973), José Américo Pessanha, crítico e amigo de Clarice, preocupou-se com os rumos do trabalho artístico da autora, que, para ele, teria abraçado uma escrita de menor valor literário, a partir daquilo que ele identificou como um repúdio ao trabalho de ficção e a um desejo, supostamente sentido pela autora, de se expor. A aproximação com o objeto narrado é muitas vezes um problema para o escritor de ficção, pois supostamente demonstraria menor capacidade criativa e, mais do que isso, retiraria o escritor de sua posição supostamente imparcial e distanciada.

Acontece que, no momento da publicação de *A via crucis do corpo* (Lispector, 1998c), essa não parecia ser mais uma preocupação para Clarice Lispector. No primeiro texto da coletânea, intitulado “Explicação” (Ibid., p. 11-12), Clarice expõe circunstâncias envolvidas no processo de escrita do livro, dizendo que três dos contos que compõem *A Via crucis do corpo* foram produzidos a partir de uma encomenda feita pelo editor Álvaro Pacheco. A solicitação, a princípio negada por Clarice, acabou originando os textos “Miss Algrave” (Ibid., p. 13-20), “O corpo” e “Via crucis” (Ibid., p. 29-34), que posteriormente foram combinados aos demais e deram origem à coletânea.

Em *A via crucis do corpo* (1998c), Clarice Lispector parece estar mais atenta ao mundo à sua volta. Ainda, a publicação do livro parece ser um momento de radicalização da mudança, iniciada no início da década de 1970, pelas quais passam as escolhas estéticas e temáticas da autora. Já bastante consagrada, Clarice parece não se importar muito com os

perigos que a publicação de um livro polêmico poderiam representar à sua carreira. Em “Dia após dia” (Lispector, 1998c, p. 49-54), ela afirma que recebeu um telefonema de uma pessoa pedindo para que repensasse sobre a necessidade de publicar um livro que nada acrescentaria à sua obra, e conclui: “minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura” (Lispector, 1998c, p. 50).

Neste momento em que a escritora está menos preocupada com o prestígio de sua obra, parece haver mais liberdade para adentrar temas polêmicos. Se Clarice havia dito que o social não tinha espaço em sua escrita por não surpreendê-la, no texto de abertura de *A via crucis do corpo*, ela afirma ter descoberto, “como criança boba, que este é um mundo cão” (Ibid., p. 12). Defendendo-se de um comentário negativo feito sobre a qualidade de seus textos (“aquilo não era literatura, era lixo”), Clarice diz: “há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (Ibid.). Nesse sentido, a “hora do lixo” representa uma espécie de tomada de consciência para determinados temas — que fariam parte desse “mundo cão” —, bem como a abertura a uma forma de escrita menos sofisticada.

Clarice afirma ter sido a pessoa que mais sofreu com as histórias narradas em seu livro: histórias que não são suas nem de pessoas conhecidas, mas de personalidades existentes nesse “mundo cão”. Ainda nessa explicação, ela escreve: já tentei olhar bem de perto o rosto de uma pessoa – uma bilheteira de cinema. Para saber do segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos” (Lispector, 1998c, p. 12). Clarice mostra-se comprometida com o material escrito e revela ao leitor suas próprias limitações. Ela parece ter consciência de que o escritor jamais escreve em liberdade.

Ela se opõe à ideia de que a literatura seria superior à vida, o que necessariamente decorreria da suposição de que o autor, ao escrever, seria capaz de desprender-se de suas amarras e experiências imediatas e entregar-se inteiramente a um exercício de escrita distanciada. Na crônica “O homem que apareceu” (Lispector, 1998c, p. 35-40), Clarice afirma que, para ela, a literatura estaria longe de ser mais importante do que outras experiências da vida, de modo que “qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura” (Ibid., p. 37). Essa citação parece contraditória, dado o fato de que Clarice dedicou-se à escrita desde muito jovem, porém ela demonstra também uma contraposição da escritora à visão idealizada sobre a “grande arte”, perspectiva que ficará ainda mais evidente no romance *A hora da estrela*, como se verá posteriormente.

No texto de abertura, “Explicação” (Ibid., p.11-12), o leitor é avisado que as histórias ali reunidas não serão alegres, nem trarão personagens em despertares epifânicos para a vida. A via crucis é o caminho para a morte. E, como fica bastante evidente nos textos, é através do corpo que se experimenta a vida (e também a morte). Clarice afirma também que se tratam de histórias “contundentes”, pois há nelas um alto teor de realidade e um apelo à matéria, o que não significa que todos contos sejam tipicamente realistas: “Miss Algrave” (Ibid., p. 13-20) e “O corpo” (Ibid. p. 21-28) descrevem, respectivamente, um romance entre uma mulher inglesa e um ser extraterrestre e uma gravidez espontânea.

Essa escrita que trata de temas excessivamente tangíveis também se molda à concretude. A linguagem perde muito em abstração mas ganha em impacto: as sentenças são categóricas, com uso de poucas metáforas. Todas as personagens do livro, e inclusive ela mesma quando escreve na primeira pessoa, estão muito voltadas ao corpo, seja pelas vias do desejo sexual, pelo paladar, pela dor de um parto ou dos dedos exaustos após um dia intenso de trabalho. Clarice costura essas histórias ao seu modo: mesmo naqueles cenários que poderiam ser mais banais, dá-se destaque ao insólito, de modo que um enredo que gira em torno de uma moça que se espanta ao ver o próprio rosto maquiado pode ser tão perturbador quanto aquele que narra um homicídio.

O que chamamos de impacto não é, evidentemente, o que ocorria em textos célebres da primeira fase, com clímax desnorteadores e reflexões imersivas – no que alguns críticos chamam de “epifania”. O que se vê na coletânea de que faz parte o conto “Praça Mauá” com clímax muito menos potentes, de modo que o impacto seria conquistado não pela experiência reveladora no cotidiano, porém pela abordagem crua do trivial. Os momentos culminantes parecem sofrer também daquilo que Sônia Roncador (2002) afirma ser a “deflação” - conceito barthesiano – da linguagem,

[...] alguns contos desses últimos anos seguem o mesmo modelo narrativo que havia gerado grande parte de suas primeiras estórias, como a construção do clímax – que normalmente se produz em torno de um encontro – e o momento de revelação ou conhecimento se adquire a partir desse encontro (Roncador, 2002, p. 141).

Porém, no caso da ficção tardia, esses momentos não contam com a mesma seriedade de antes, mas são acompanhados de situações vagamente ridículas ou são interrompidos. Além das mudanças temáticas e estéticas, *A via crucis do corpo* também recebe personagens do “mundo cão”, tendo todas elas as características de serem, de certa forma, desvirtuadas da norma. Um homem bígamo cujas esposas transam entre si, uma senhora octogenária que tem

desejo de ter relações sexuais e um poeta bêbado que sofre de “neurose de guerra” são apenas exemplos das personalidades encontradas no livro que desafiam a moral conservadora.

A via crucis do corpo (Lispector, 1998c) traz novos problemas para a mulher na sociedade capitalista patriarcal, em meio ao regime militar, por um lado, e, por outro lado, ao que é popularmente chamado de revolução dos costumes fortemente em voga na década de 1970 (com reivindicações de autonomia e liberdade sexual pela luta das mulheres). As personagens femininas do livro surgem como personalidades dissonantes, tais quais dona Cândida, em “Ruído de passos”, uma viúva octogenária que não consegue se livrar do desejo sexual; Maria Angélica que, no conto “Mas vai chover”, oferece dinheiro a um jovem entregador da farmácia em troca de envolvimento romântico; Carmem e Beatriz, de “O corpo”, ambas amantes de Xavier que se envolvem afetivamente e decidem assassiná-lo. Nos três textos citados, Clarice aborda, entre outros temas, a posição da mulher na sociedade e as relações de gênero a partir das experiências das personagens em crise.

Essa visão crítica acerca das questões de gênero é visível em grande parte dos textos, o que novamente explicita a ideia de que o social está presente na obra de Clarice Lispector, e se revela em nuances, principalmente a partir dos dramas internos vivenciados pelas personagens. Em “A língua do P”, Cidinha escapa de uma tentativa de estupro fingindo-se de prostituta. Depois descobre que outra mulher, que a desprezara devido por sua imitação de mulher da vida, é violentada e assassinada em seu lugar.

É também neste livro que Clarice Lispector atribui o sentimento das personagens a contingências da vida, não mais totalmente à questão existencial (ainda que esta tenha tido sempre disparadores mundanos em outros textos da autora). Nos textos autobiográficos, ela fala sobre um homem alcoólatra que sofre de trauma de guerra, sobre necessitar de dinheiro, tudo sempre de maneira errática e fugidia, oferecendo ao leitor pequenas doses de realidade.

A descoberta do “mundo cão” traz também uma trágica história que chamaria a atenção de Nelson Rodrigues. Trata-se do conto “Antes da ponte Rio-Niterói”, que Clarice afirma não ser de sua seara, mas sim de um escritor mais competente, que poderia mais do que ela - talvez um Rodrigo S. M., como em *A hora da estrela*. Ao escrevê-lo (e não se ocultar dentro da narrativa), Clarice mostra-se perplexa com o comportamento das pessoas – que ela afirma existirem na realidade – e abandona o texto enojada, reforçando a ideia de escrita sob efeitos de um fato traumático, levantada por Sônia Roncador (2002).

A abertura para o “mundo cão”, associada às mudanças estéticas da escrita derradeira, é radicalizada em *A via crucis do corpo* e culmina no romance *A hora da estrela*. Falamos, no capítulo anterior, sobre o conto “A menor mulher do mundo” e de que forma ele registra as questões coloniais, a despeito da intenção da própria autora. A seguir, na análise do conto “Praça Mauá”, veremos que Clarice Lispector passa a narrar, com mais consciência, o “fato social”, escolhendo duas prostitutas cariocas como personagens de seu “mundo cão”, abordando questões de gênero e classe no capitalismo.

2.3 Subalternidade em “Praça Mauá”

Baixinho, sussurrou para a mãe:
sei que Deus é homem, mas não quero apanhar!
(Clarice Lispector²⁵)

Em “Praça Mauá” (Lispector, 1998c, p. 61-66), as personagens principais são duas prostitutas, Carla e Moleirão, que trabalham no cabaré “Erótica”, situado na praça Mauá, no centro do Rio de Janeiro. Entre as décadas de 1930 e 1970, a região da praça Mauá era bastante movimentada pela vida boêmia, um local de convívio de marinheiros, prostitutas, moradores de rua, além de abrigar casas de prostituição. Nas últimas décadas do século XX, uma série de reformas foi feita, expulsando as pessoas que ali circulavam.

Nesse texto, assim como em outros de Clarice Lispector, o antagonismo entre personagens é uma estratégia mobilizada para revelar fatos sobre elas. “Praça Mauá”, em particular, constrói uma série de oposições que norteiam a narrativa e o modo como o leitor adentrará o universo ali abordado: um núcleo urbano em que a família coexiste em meio à empregabilidade precária, especialmente para a mulher.

Carla, uma das personagens centrais da narrativa, é, na verdade, nome de guerra de Luísa. Luísa e Carla são nomes que se intercalam ao longo da narrativa para fazer referência à mesma mulher, pois, embora seja a mesma, essa mulher possui dupla identidade. Luísa é casada com Joaquim, um homem que, segundo o narrador, “se mata de trabalhar”. Apesar de frustrada com o casamento, Luísa não se queixa; quem faz isso é Carla, uma espécie de alter ego, descrito como “uma Luísa preguiçosa” (Ibid., p. 61). Isso porque Carla dorme o dia todo

²⁵ Lispector, Clarice. “Dia após dia”. In: *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

enquanto Joaquim trabalha, se não bastasse, não se dedica às tarefas esperadas de uma mulher: não sabe cozinhar e sequer consegue cuidar de um bicho de estimação.

Os antagonismos aparecem insistentemente no conto de Clarice Lispector, como, por exemplo, entre Luísa e o marido. “Luísa mal comia, para manter a forma. Joaquim ensopava-se de minestrone” (Ibid., p. 63). Luísa dorme durante o dia e trabalha à noite, Joaquim trabalha o dia todo. Mas a relação de antagonismo mais explorada é entre Carla e Luísa. Quando o narrador descreve o consumismo, o narcisismo e a preguiça, é à Carla, e não à Luísa, que ele se refere. “Joaquim mal via Luísa” (Ibid.), não apenas porque, depois das vinte e duas horas, quando o marido chegava em casa do trabalho, Carla substituíra Luísa e partia para o ofício na boate, mas também porque Luísa é inexpressiva, ofuscada.

Além de não desempenhar funções domésticas, Carla é uma mulher afeita aos prazeres mundanos, moralmente condenáveis para os padrões patriarcais: é vaidosa, gosta de se ver bela e de comprar roupas e acessórios, tem relações sexuais com homens da boate e ainda sente prazer em tirar dinheiro dos clientes, pedindo as bebidas mais caras do cardápio embora não beba álcool. Carla não é modesta e calada como Luísa, se não bastasse, reclama: do marido e da inflação.

Nos momentos de expressar suas frustrações, é Celsinho, cujo nome de guerra é Moleirão, a quem Carla recorre. Celsinho tem origem familiar rica, mas abandonou sua vida de confortos materiais para ser travesti. Ao contrário de sua amiga, Celsinho é uma pessoa extremamente organizada, consegue guardar e investir dinheiro, cuida da saúde para ter uma velhice mais confortável uma vez que sabe que “travesti velho é uma tristeza” (Ibid., p. 62).

Carla e Celsinho se gostam e têm uma boa relação, até o momento em que o interesse de um homem atraente por Carla, na boate Erótica, desperta inveja em Celsinho. Atraída pelo homem alto e de ombros largos, que seria oposto a Joaquim, Carla confessa a Celsinho o deleite de dançar “com um homem de verdade” (Ibid., p. 64) e é confrontada por aquele que afirma que ela não é mulher de verdade, pois não sabe fritar um ovo. É então que, vendo sua feminilidade colocada em cheque, “Carla vira Luísa” (Ibid., p. 64) e se dá conta que, de fato, Celsinho seria mais mulher do que ela.

Em “Praça Mauá”, Clarice Lispector aborda as relações de gênero de uma maneira complexa. A começar pela personagem Luísa, que, aprisionada pela posição social que ocupa, acaba sendo ofuscada por Carla, sua versão menos adequada à norma, ou melhor, adequada ao

outro lado da norma. Luísa não sai de casa, está restrita ao ambiente doméstico, come pouco — diferentemente do marido, que come excessivamente —, e é uma figura praticamente apagada na narrativa, nunca se expressa. Luísa não tem falas, tampouco atitudes, sua única ação, que ocorre apenas no final do texto, é respirar angustiada na praça vazia, depois de ter sido ofendida por Celsinho.

Por um lado, daremos enfoque a uma abordagem materialista acerca do trabalho sexual, uma vez que, não apenas o conto “Praça Mauá”, mas todos os textos que compõem *A via crucis do corpo* de certa forma problematizam, em maior ou menor medida, a questão do corpo e da sexualidade em articulação com questões da vida mundana, essencialmente ligadas a dinâmicas sociais. A autora que sempre colocou sob suspeita a instituição casamento, principalmente através do retrato de mulheres presas a seus papéis sociais, de mães, esposas e donas de casa, reflete em *A via crucis do corpo* sobre novos aprisionamentos para o corpo e para a alma - na obra dela, indissociáveis. Como dito em um breve apanhado sobre as personagens femininas de *A via crucis do corpo*, vão-se as mães de família e entram em cena mulheres solteiras, lésbicas, prostitutas, viúvas.

Por outro lado, pensando que estamos falando de uma escritora que jamais abriu mão por completo da prosa intimista, na análise psicológica e do interesse pela subjetividade humana (retirando-a de um lugar universal e colocando-a sob perspectiva), observaremos também a relação das personagens com a prostituição em suas nuances simbólicas, tendo a consciência de que o simbólico é atravessado e atravessa o real. A relação dentro-fora é dialógica.

A dupla Luísa x Carla coloca em oposição as figuras da mulher do lar e da mulher pública. A primeira diz respeito à mulher em sua principal função na estrutura patriarcal-capitalista. Em *A origem da família, da propriedade privada e do estado* (1984), Engels analisa como, com o desmoronamento do mundo matriarcal e a instauração da propriedade privada, a mulher se torna também ela mesma uma propriedade, e seu o trabalho feminino passa a ser o de reprodução social. Tendo de cumprir com as funções de esposa, mãe e mantenedora do lar, ela deve desempenhar seu papel reprodutivo para a formação de mão de obra. A isso corresponde o ideal de feminilidade na dinâmica sócio-econômica vigente. Nas palavras de Silvia Federici (2017), uma “mulher e esposa ideal — passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada em suas tarefas” (2017, p. 205). A postura tolhida, o comedimento para comer e a ausência de falas são características de Luísa

em sua versão quase ideal. Quase, porque Luísa falha, uma vez que não é uma boa dona de casa e não teve filhos, e assume outra versão, ainda mais distante do ideal de mulher no capitalismo (embora hoje possamos dizer que este ideal de mulher já foi atribuído à função do trabalho, tradicionalmente masculina, de modo que a mulher vivencia a exploração fora do ambiente doméstico, sua função inicial jamais foi abandonada).

A prostituição, ainda que desvie dos princípios morais da lógica da família nuclear, foi construída historicamente como uma prática sempre paralela à instituição família e também é vista, na perspectiva deste trabalho, como uma forma de trabalho atrelada à modernidade capitalista. Considerada no senso comum como a profissão mais antiga do mundo — como se tivesse tido sempre as mesmas características —, a prostituição estabeleceu-se como forma de trabalho e se tornou mais degradante com o advento do capitalismo.

Em *O Caliban e a Bruxa*, Silvia Federici (2017) afirma que, no contexto europeu, a solidificação da prostituição teve origem na privatização da terra e na expulsão das camponesas que viviam na área rural e foram incorporadas no processo de urbanização. A acumulação primitiva, que envolveu um processo violento de expropriação de terras, recursos e corpos instaurou a prostituição, como parte desse processo, em que as mulheres foram forçadas a vender seus corpos para sobreviver.

Margareth Rago (1991), outra estudiosa do fenômeno, com foco mais específico no Brasil, defende que não é possível projetar retroativamente o fenômeno da prostituição a quaisquer práticas sexuais ilícitas desenvolvidas desde os primórdios da humanidade (pré-capitalistas), ou mesmo a todas as práticas sexuais em que o sexo é passível de troca, trata-se, portanto, de “um fenômeno essencialmente urbano”, que “inscreve-se em uma economia específica do desejo, característica de uma sociedade em que predominam as relações de troca, e em que todo um sistema de condições morais, que valoriza a união sexual monogâmica, a família nuclear, a virgindade, a fidelidade feminina, destina um lugar específico às sexualidades insubissas” (1991, p. 23). Rago afirma que o fascínio dos homens pela prostituta estaria relacionado à identificação deles com o mundo das mercadorias.

Falando especificamente sobre o Brasil, Rago demonstra que a prostituição consolidou-se com o processo crescente de urbanização e industrialização. Na primeira metade do século XIX, com a prática ainda não consolidada no Brasil, a maioria das prostitutas era composta por negras escravizadas (Correa e Olivar, 2021, p. 300), de modo que

os debates sobre a prostituição e a abolição da escravidão cruzavam-se. Já no século XX, mulheres brancas, brasileiras e estrangeiras, entraram para o grande contingente de prostitutas que passou a habitar as cidades brasileiras e a prática tornou-se mais difundida.

Além de ser uma parte da família nuclear burguesa, especialmente no século XX (no caso do Brasil), a prostituta condensa simultaneamente a posição de trabalhadora e de mercadoria. Se é verdade que qualquer trabalhador vende sua força de trabalho por um valor lucrativo para o burguês, no caso da prostituta, a situação do trabalho tem nuances diferentes, uma vez que não há um produto além do próprio corpo transformado em mercadoria, refletindo a lógica do sistema econômico que mercantiliza todos os aspectos da vida humana.

A mercantilização de afetos não é tema incomum em Clarice Lispector. Podemos relembra a passagem de “A menor mulher do mundo”, em que o narrador afirma que “há um velho equívoco sobre a palavra amor, e, se muitos filhos nascem desse equívoco, tantos outros perderam o único instante de nascer apenas por causa de uma suscetibilidade que exige que seja de mim, de mim! que se goste, e não de meu dinheiro”. Mas também a senhora Maria Angélica, em “Mas vai chover”, em *A via crucis do corpo*, que dá uma vida de luxo a Alexandre em troca de um amor ilusório.

Outro diferencial da prostituição, tomando novamente os estudos de Federici (2017), é o fato de o corpo feminino ser explorado não apenas economicamente, mas sexualmente, perpetuando a dominação patriarcal. Quando a este último aspecto, em *O ponto zero da revolução*, Federici (2019) o compara à opressão sexual da mulher em outros âmbitos, como, por exemplo, no casamento, uma vez que a prática sexual e a maternidade são frequentemente impostas – de maneira violenta ou passiva – às esposas.

Para os homens, o sexo com a prostituta seria uma forma de ter relações fora do casamento - uma vez que tradicionalmente o sexo para as mulheres só poderia existir dentro do matrimônio, e ainda focado na procriação. Para as mulheres, muitas razões levariam à prostituição e não é possível aglutiná-las todas em ideias comumente difundidas. É sabido, no entanto, que a prostituição é um ofício da modernidade capitalista (embora frequentemente dita como “a mais antiga profissão do mundo”, essa ideia não se sustenta, visto que o que se configurou como prostituição no capitalismo é absolutamente singular).

É certo que em “Praça Mauá” Carla e Moleirão encaram o trabalho de maneira ambivalente, o que salienta que, ainda que a questão econômica explique a existência e a

perpetuação da prostituição enquanto fenômeno capitalista, a relação do indivíduo com o trabalho é também subjetiva. Em “Praça Mauá” a prostituição não está restrita à ideia de um destino infeliz para aquelas mulheres pobres que não possuem outro meio de subsistência. Diferentemente disso, o ofício é, para Carla e para Moleirão, uma escolha entre o que parece ser uma quantidade limitada de possibilidades de trabalho. Nesse ponto, é importante ressaltar que não estamos falando de mulheres que se prostituem para ter acesso ao mínimo, já que as duas personagens possuem condições econômicas razoáveis, ao ponto de terem em suas casas, por exemplo, empregadas domésticas.

De qualquer modo, a prostituição é, para Moleirão, uma travesti que não se identifica com o sexo biológico, uma forma de sustento para si e para a filha, Claretinha. Já para Carla, dançar na boate Erótica, fazer companhia aos homens e, eventualmente, ter relações sexuais com eles, é uma forma de ter o próprio dinheiro, para além do salário do marido, Joaquim. Com o dinheiro que ganha, Carla compra roupas e acessórios, itens que, a ela, parecem ser essenciais.

Nos dois casos, a prostituição parece ter, evidentemente, a relevância material - como qualquer outra profissão assalariada - mas também certos aspectos subjetivos que o universo do trabalho sexual acarreta na vida das personagens. Em certos momentos do conto, o trabalho de Carla e Moleirão aparece de formas mais objetivas: entre o tédio de conversar com os clientes, o inconveniente de serem tiradas para dançar com marinheiros bêbados e os problemas financeiros.

Mas há também os momentos em que o trabalho na boate é visto a partir de outra dimensão. Como já dito, a dupla Carla/Luísa parece não se realizar – assim como outras personagens femininas na obra de Clarice Lispector – na vida doméstica e matrimonial. O casamento é vivido com pouco ou nenhum desejo por parte da esposa – e, ao que parece, também do marido – e, no que se refere às funções atribuídas à mulher, Carla parece não ter interesse em desempenhá-las.

Fora do ambiente doméstico, Luísa incorpora seu avesso e vive, na pele de Carla, uma vida menos monótona, apesar das dificuldades que o trabalho na noite possa oferecer. Ao apresentar-se como dançarina, performar diferentes papéis diante dos homens, tirar vantagem deles ao pedir a bebida mais cara e ganhar pela comissão e, certas vezes, ter relações sexuais com algum deles, Carla parece dar alguma vida à Luísa inexpressiva.

Pensando-se em dimensões simbólicas da prostituição – considerando que, no viés deste trabalho, o simbólico e o real estão imbricados – se, como já dito, o submundo diz respeito à mercantilização da vida (do corpo e do afeto) no capitalismo, por outro lado, ele também adquire um papel de coletivização do prazer (Rago, 1991), num mundo extremamente (e a cada vez mais) privado. Acontece que essa coletivização, embora possa ser sentida pelos clientes e eventualmente pelas prostitutas, não se realiza de maneira plena, visto que está atravessada pela exploração do trabalho, pela violência sexual e pela própria natureza comercial do cabaré.

No conto, o que Carla faz na boate Erótica não é realmente considerado um trabalho — “‘trabalhava’ de dois modos: dançando meio nua e enganando o marido” (Lispector, 1998c, p. 61), e se contrasta com a ocupação tradicional do marido, que, curiosamente, é a mesma profissão da figura bíblica de São José. A prostituição aparece como uma forma de diversão e complemento de renda para mulheres casadas, assim como Luísa: “O ‘Erótica’ estava cheio de homens e de mulheres. Muita mãe de família ia lá para se divertir e ganhar um dinheirinho”.

Isso não faria dela uma mulher privilegiada, uma vez que, para sustentar certos gastos que o salário do marido não dá conta de prover, ela precisa recorrer à prostituição — “pegava o dinheiro, guardava no sutiã e no dia seguinte ia comprar roupas” (Lispector, 1998c, p. 62). Trata-se de uma situação ambivalente: por um lado, Carla sai do confinamento do lar e encontra alguma diversão na boate, assim como outras mulheres — “muita mãe de família ia lá para se divertir e ganhar um dinheirinho” (Ibid., p. 64) —, por outro, deve lidar com o trabalho precarizado, com a falta de dinheiro e com o fato de não conseguir se livrar do casamento.

Carla é a Luísa que foge do casamento e do ideal que a atormenta. Assume o próprio fracasso em desempenhar funções preestabelecidas e que, embora ainda esteja referenciada à falta (da ordem do ideal da mulher), vivencia, ainda que em parcelas mínimas, o próprio desejo. Carla sente prazer e tristeza. Gosta de dançar com homens bonitos e fazê-los gastar; reconhece sua frustração com o casamento e com as condições materiais “queixava-se de Joaquim, queixava-se da inflação” (Ibid.). Sente-se constantemente insatisfeita com a realidade e encontra prazer fora dela. É uma espécie de personagem, uma “Luísa preguiçosa” (Ibid., p. 61), queixosa e dada à luxúria. Carla seria uma anti-Amélia, para quem o desejo individual se sobressairia ao desejo da família e do marido. Porém Carla é uma fantasia, não

se sustenta e é contraposta à realidade: mesmo ali, no cabaré, ela não deixa de ser Luísa, nem deixa de ser lembrada de que não é mulher de verdade.

Celsinho, por sua vez, tem uma identidade de gênero diferente da que lhe foi imposta, o que faz com que tenha que abandonar a família rica e procurar outra forma de se manter. Mais uma vez, a prostituição torna-se um destino para uma mulher, por falta de dinheiro e por se desviar da norma. Diferentemente do que ocorre com a dupla Luísa x Carla, Celsinho só é tratado por Moleirão em um parágrafo do texto, justamente naquele em que é narrada uma situação muito específica da exploração do trabalho dentro do clube Erótica e da situação inconveniente de ter a obrigação de dançar com marinheiro bêbado: “Moleirão e Carla davam bom dinheiro ao dono do ‘Erótica’. O ambiente enfumaçado e com cheiro de álcool. E a pista de dança. Era duro ser tirado para dançar por marinheiro bêbedo. Mas que fazer. Cada um tem o seu métier” (Ibid, p. 63). Moleirão não existe como uma fuga de Celsinho (como ocorre com Carla).

Para Celsinho, mais até do que para Luísa, a prostituição é um meio de subsistência. Celsinho não tem marido que lhe garanta sustentos básicos e ainda deve sustentar e cuidar de Claretinha. Celsinho almeja à filha um casamento rico, de forma que ela não precise trabalhar. Celsinho tem consciência das dificuldades que deve enfrentar em sua condição desfavorecida de alguém que precisa lutar pelo dinheiro e pelo sustento da família estando inserido em um trabalho desgastante. Além disso, Celsinho teve de lutar pelo reconhecimento social, abdicando, assim, de sua vida anterior. Se Carla e Luísa representam uma relação antagônica, Celsinho e Moleirão não necessariamente se opõem da mesma maneira: Moleirão é apenas o nome utilizado por Celsinho quando trabalha na boate Erótica.

Vejamos então o antagonismo entre Carla e Celsinho. A caracterização de cada uma dessas personagens reforça a diferença entre elas: enquanto Carla é a mulher relapsa, Celsinho, apesar do estigma de não ser biologicamente do sexo feminino, desempenha muito bem os papéis sociais esperados de uma mulher. Dedicar-se aos cuidados com a filha, abdicando de horas de sono, levando-a para passear, fornecendo a ela tudo o que precisa: “Era-lhe uma verdadeira mãe. Dormia pouco para cuidar da menina. A esta não faltava nada: tinha tudo do bom e do melhor” (Ibid., p. 63). Em contrapartida, “Carla tinha um gato siamês que a olhava com olhos azuis e duros. Mas Carla mal tinha tempo de cuidar do bicho: ora estava dormindo, ora dançando, ora fazendo compras” (Ibid, p. 63).

A oposição entre Carla e Celsinho não ocorre por vias de qualquer igualdade. Celsinho é, em todos os aspectos, superior no que se refere a desempenhar o papel de uma mulher. Esse fato é sentido por Carla, que reconhece, ao final do texto, que Celsinho seria mais mulher do que ela.

É tão bom dançar com um homem de verdade. Celsinho pulou:
 Mas você não é mulher de verdade!
 Eu? como é que não sou? espantou-se a moça que nesta noite estava vestida de preto, um vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira. Fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura.
 Você, vociferou Celsinho, não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei!
 Carla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima. Perplexa, olhando para Celsinho que estava com cara de megera.
 Carla não disse uma palavra. Ergueu-se, esmagou o cigarro no cinzeiro e, sem explicar a ninguém, largando a festa no seu auge, foi embora. Ficou de pé, de preto, na Praça Mauá, às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio. Era verdade: não sabia fritar um ovo. E Celsinho era mais mulher que ela (Lispector, 1998c, p. 64).

No conto, “ser mulher” é tratado como uma construção social, ligada à adoção de uma série de comportamentos e atitudes que fariam com que um indivíduo fosse reconhecido como pertencente ao gênero feminino. O mesmo acontece com a identidade masculina, visto que Carla estabelece uma comparação entre o cliente com quem estava dançando e o marido, Joaquim, que não seria um homem de verdade. Joaquim falha em cumprir seu papel social masculino, pois não representa qualquer aspecto viril — é baixo e gordo —, não tem relações sexuais com a esposa, e mantém-se em uma relação em que é deliberadamente traído, sendo sua única atitude a de recusar-se a chamar a esposa pelo nome de guerra. Joaquim trabalha muito, porém isso lhe garante a posição de provedor, uma vez que seu salário não dá conta de sustentar os desejos da esposa.

Celsinho, por sua vez, também não alcança o status de mulher. Sua indignação com o fato de que Carla, uma mulher menos mulher, teria sua feminilidade mais reconhecida perante a sociedade. Celsinho deseja os homens bonitos, mas acaba tendo que prestar serviços aos marinheiros bêbados que despreza. Não é possível dizer que Moleirão seja tratado como mulher, nem como homem. Aparentemente, a personagem figura-se nesse entre-lugar. Como mulher, era amiga, confidente e rival de Carla, mãe de Claretinha. Como homem, tinha organização financeira, investia dinheiro no Banco Halles, planejava o futuro. Como travesti, não se encaixava em nenhum desses lugares por ser “um homem que não era homem”, mas que também não conseguia dançar com quem queria.

A região da Praça Mauá era conhecida por receber marinheiros e turistas que desembarcavam de navios, principais clientes de Moleirão. É notável dizer que a prostituição, tal qual exercida por essa personagem, possui suas especificidades. De acordo com Daniela Palma (2023), a prostituição de travestis, durante os anos de ditadura militar, foi ainda mais perseguida do que a de mulheres. Era mais comum, no caso das travestis, que houvesse o chamado *trottoir*, que denota a venda dos serviços sexuais realizada nas ruas e calçadas da cidade. Ao que parece, assim como Carla, Moleirão não seria uma prostituta que trabalha nas ruas, porém no cabaré.

Não faria sentido centrar muitas reflexões, no que se refere a “Praça Mauá”, no fato de que a realidade vivenciada por essas prostitutas é menos representativa da realidade do que estereotipada. A Praça Mauá, no Rio de Janeiro das décadas de 1960 e 1970, esteve longe de ser um local de prostituição de luxo (o que explicaria, por exemplo, como Claretinha teria “do bom e do melhor” sendo filha de uma travesti prostituta). Seguindo as incongruências com a realidade, poderíamos pensar que Clarice Lispector estaria mais interessada em um texto desapegado daquela (em que mais valeriam os temas, num sentido amplo, e o drama de identidade vivenciado pelas personagens) ou então que a escritora não conheceria, de perto, esse tal “mundo cão” sobre o qual se propõe a falar.

Muito provavelmente as duas afirmações são verdadeiras. No entanto, sabemos que “Praça Mauá” não é um conto tipicamente realista (assim como não o são os demais da coletânea), mas mescla características realistas com um certo descompromisso com realidade – o que parece ser uma expertise de sua autora. Isso não o impede de construir um cenário urbano em que a prostituição acontece, tal qual afirma Margareth Rago, como um mundo paralelo - à família nuclear e às normas pequeno-burguesas. Paralelo porém referenciado a essas instâncias, em relação de interdependência.

O livro *A via crucis do corpo* poderia ser enquadrado, para recuperar a ideia do realismo que há no irrealismo, dentro da conceitualização de “irrealismo crítico” (ainda que o conto “Praça Mauá” não possua exatamente eventos irreais, o conceito poderia ser muito bem aplicado, por exemplo, aos contos “Miss Algrave” e “O corpo”), contando com “encontros discrepantes, efeitos de alienação, ligações e travessias surreais, objetos estranhos não identificados, improváveis semelhanças entre barreiras linguísticas, temporais e territoriais” (WReC, 2020, p. 43). De qualquer forma, voltamos à ideia de registro: mais do que procurar representar a realidade tal qual ela é, o conto a registra.

No conto “Praça Mauá”, Clarice Lispector registra, a partir do enredo das personagens Carla e Moleirão, aspectos da experiência das prostitutas na metade do século XX. O conto toca em importantes questões de classe e de gênero. À mulher, desenham-se duas possibilidades: o casamento e o trabalho precarizado. Eles podem ser maneiras distintas de sobrevivência, ou podem se combinar. Para a mulher casada, a prostituição pode entrar como complemento de renda e não há impeditivos para que essa mulher também desempenhe, durante o dia, os trabalhos do lar, estando plenamente integrada no sistema de reprodução social capitalista.

Escrito na década de 1970, quando os papéis de gênero eram ainda mais rígidos e menos questionados, um texto como esse perturba as relações de gênero, na medida em que escancara o caráter contingencial do sexismo e muitas das premissas em que ele se ancora, distanciando-se de visões essencialistas acerca do que definiria um homem ou uma mulher.

Na histórica ocidental, a imposição da maternidade e da vida doméstica à mulher deu-se por meio de práticas coercitivas, e, quando não materialmente, essas coerções podem também ser simbólicas. Carla é a Luísa que falha com o ideal de mulher - o que não significa dizer que rompa com esse ideal, pois ainda está referenciada a ele. Seu corpo, que ela ostenta em um biquíni dourado, não desempenha o trabalho reprodutivo condicionado às mulheres. Todavia, a prostituição, longe de ser uma subversão ao sistema econômico, é também uma forma de trabalho explorado e destino comum às mulheres no patriarcado. Moleirão e Carla trabalham todas as noites na boate “Erótica”, mas os lucros ficam para o dono do estabelecimento.

Ainda que balance os essencialismos de gênero (e da própria identidade: é possível ser Carla e Luísa; Celsinho e Moleirão; homem e mulher mas também “homem que não é homem”), não os abole por completo. Luísa termina por perceber que realmente não é mulher de verdade e se coloca na Praça Mauá “como a mais vagabunda das prostitutas”. Moleirão não tem final para si: parece existir ali para contrapor e iluminar a personagem Carla. Ser uma mulher seria, então, colocar no corpo biológico de Carla (uma mulher em potencial) a personalidade de Moleirão (que não chega a ser uma mulher falha, mas sim “um homem que não é homem”). Temos então duas personalidades negativas: a mulher menos mulher e o homem menos homem.

A subalternidade, tal qual vivenciada por Carla e Moleirão, não faz delas vítimas, nem as torna indiferenciadas – como já vimos, há muitas oposições entre as duas. É nítido que

essas personagens dizem respeito a um tipo social – o das “vadias”, como costumam ser enquadradas pelo discurso moralizante – bem distinto daquele em que é colocada Pequena Flor pelas famílias brancas (ou pelo explorador). Ainda que subalternas, Carla e Moleirão têm possibilidade de agência sobre si mesmas, não são tidas como ingênuas, menos ainda primitivas ou passíveis de serem feitas de empregadas em casas de família. Há uma insubmissão na subalternidade dessas personagens.

Por outro lado, elas representam o grupo das “perdidas” na vida, pessoas que poderiam levar “a vida dura” mas escolheram a vadiagem (especialmente Moleirão, que poderia ter vivenciado sua identidade masculina junto à família rica, porém preferiu seguir seu caminho errático). Ou então foram vítimas do destino e se tornaram uma praga social a ser extirpada. Constituem o espaço confuso do que está fora e dentro da normalidade: terceiro elemento da família; pesadelo da família²⁶, veículo de doenças venéreas e morais.

Os contrastes da vida urbana no Rio de Janeiro fazem parte do cotidiano de Carla e Celsinho, de modo que o conto expressa o que seria a modernidade, entendida não como sinônimo de avanço, mas como “o modo pelo qual as relações sociais capitalistas são ‘vividas’” (WReC, 2020, p. 34). “Praça Mauá” aborda as dinâmicas sociais e a deterioração das relações dentro do sistema capitalista. Tanto Celsinho quanto Carla são atormentados, de maneiras diferentes, pela insegurança financeira e pela ausência de outras perspectivas. A mazela social é descrita, neste conto, como um problema fortemente ligado à experiência das mulheres em uma realidade de (semi)periferia.

²⁶ Margareth Rago (1991) fala sobre as campanhas feitas na imprensa feminina (nas revistas e jornais para moças do final do século XIX e início do século XX) para ensinar as mulheres a adotarem comportamentos, modos de viver e se vestir que as diferenciassse do temido tipo social das prostitutas.

Capítulo 3 – O intelectual destronado

3.1 Nota sobre Clarice Lispector: O Texto “apesar de”

Medo: não de tua lâmina nem de teu revólver
nem de tua manha nem de teu olhar./ Medo de
que sintas como sou culpado e culpados somos de
pouca ou nenhuma irmandade./ Custa ser irmão,
custa abandonar nossos privilégios e traçar a
planta da justa igualdade./ Somos desiguais e
queremos ser sempre desiguais./ E queremos ser
bonzinhos benévolos comedidamente
sociologicamente mui bem comportados./ Mas,
favela, ciao, que este nosso papo está ficando tão
desagradável./ Vês que perdi o tom e a empáfia
do começo?

(Carlos Drummond de Andrade²⁷)

Em “Objeto Gritante”²⁸, manuscrito nunca publicado por Clarice, há uma passagem em que a escritora afirma ter visto prostitutas na cidade de Duque de Caxias. O trecho mostra o desconforto de Clarice com o que ela chama de “injustiça social”:

Passei pelo Mangue e sabia que as ruas transversais eram das prostitutas e achei terrível a prostituição. Eu vi. Eu vi. Eu vi. Vi com pressa porque o futuro me espera com impaciência. Nunca vou esquecer. Fiquei exausta de ver e gravar. Até morrer nunca mais pisarei nesta terra maldita onde crianças são defloradas como flores esmagadas. Voltei – parece incrível que voltei – e fui para a cama de olhos fechados. Mas eu via ainda. Vou ver sempre? A miséria. A piedade arde e dói. Não suporto a injustiça social (p. 55- 56).²⁹

A escrita de Objeto Gritante – que posteriormente originou o livro *Água Viva* - inaugurou a sua fase derradeira. Lendo o trecho, vemos a inquietação da escritora ao se defrontar com uma realidade tão distante da sua. A ocasião que a leva a visitar Duque de Caxias é a procura por uma nova empregada doméstica, situação que elucida a posição de Clarice Lispector diante das classes baixas: por um lado, a compaixão, por outro, a desigualdade e a distância que só é diminuída em relações de verticalidade.

²⁷ Andrade, C. D. de. Favelário Nacional. In: Poesia completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

²⁸ Para uma análise desse manuscrito, ver *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice* (Roncador, 2002).

²⁹ A passagem foi retirada do livro *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*, p. 153.

A referência ao Mangue e à prostituição reaparece em *A hora da estrela*, quando a personagem Madama Carlota faz Macabéa esperar pelas cartas enquanto relata episódios de seu passado como prostituta, num tempo anterior em que, segundo Madama, o Mangue ainda não possuía seu mau cheiro característico. As lembranças da ex-prostituta remontam um tempo de prazeres - mesmo com o namorado de quem apanhava, a personagem afirma ter sido feliz. Em seus relatos, aquela faceta lúdica da prostituição, que aparece algumas vezes em “Praça Mauá”, faz-se presente:

Eu era pobre, comia mal, não tinha roupas boas. Então caí na vida. E gostei porque sou uma pessoa muito carinhosa, tinha carinho por todos os homens. Além do mais, na zona era divertido porque havia muita conversa entre as coleguinhas. Nós éramos muito unidas e só de vez em quando eu me atracava com uma. Mas isso também era bom porque eu gostava de bater. (Lispector, 1998a, p. 73-74).

Se, no primeiro texto de *A via crucis do corpo*, Clarice Lispector afirma que o olhar sobre uma bilheteira de cinema não lhe revela nada, admitindo a impossibilidade de interpretar, a partir do olhar, a verdade sobre alguém, Rodrigo S.M. diz ter criado Macabéa a partir da visão sobre uma mulher na rua: “Se sei quase tudo de Macabéa é que já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada [...] quando se presta atenção a cara diz quase tudo” (Lispector, 1998a, p. 57).

Ao mesmo tempo, em *A hora da estrela*, na página que antecede a narrativa, há uma dedicatória do autor, feita em homenagem a grandes nomes da música erudita, e, logo abaixo, um parêntese em que Clarice Lispector identifica-se como a verdadeira escritora do livro, colocando-se no lugar de Rodrigo S.M. Outras situações permitem pensar que Clarice não está tão distante de seu narrador-personagem: Em uma entrevista divulgada recentemente na revista “Quatro cinco um”³⁰, concedida por Clarice aos escritores Marina Colasanti e Affonso Romano de Sant’ana, além do então diretor do Museu de Imagem e Som (MIS), João Salgueiro, Clarice afirma estar cansada de tanto lidar com uma personagem da novela que estava escrevendo, uma nordestina que só se alimentava de cachorro-quente, café e refrigerante, e que ela teria criado para “botar para fora” o Nordeste que um dia viveu. O que coincide com as repetidas vezes em que Rodrigo queixa-se de estar cansado de Macabéa.

Em *A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica* (2008), Sônia Roncador desenvolve uma hipótese de que Clarice Lispector

³⁰ Disponível em:

<<https://www.quatrocincoum.com.br/br/entrevistas/literatura-brasileira/tesouro-bem-guardado>>. Acesso em: 25 jan. 2024.

adotaria posturas diferentes em sua produção ficcional e nas crônicas publicadas em jornais e colunas femininas. A mesma escritora que colocou em questão, através de suas personagens em crise, a condição da mulher na sociedade, escreveu, muitas vezes sob pseudônimos, textos bastante conservadores, inclusive no que diz respeito a problemas de gênero. Dicas de como preservar a feminilidade, seduzir homens e zelar pelo ambiente doméstico foram endossadas por argumentos que reforçavam uma suposta condição natural da mulher, que possuiria um “altruísmo ‘próprio’ do belo sexo” (Roncador, 2008, p. 159), de modo que a felicidade feminina dependeria da harmonia. Para ser feliz, a mulher deveria saber equilibrar-se (jamais abandonar) entre o autoconhecimento — “a descoberta de si mesma” —, e o cumprimento de seus papéis sociais, relacionados à educação dos filhos, ao casamento e à harmonia familiar. Textos que eram verdadeiras prescrições de comportamentos de gênero escritos por alguém que parecia contestá-los.

Nesse cenário de contradições, inclui-se a forma como Clarice Lispector aborda a figura das empregadas domésticas em seu texto. Em *A paixão segundo G.H.* (Lispector, 1998b), publicado pela primeira vez em 1964, Clarice Lispector realiza uma espécie de antimaneira doméstica (Roncador, 2008, p. 141), na medida em que a protagonista G.H. toma consciência de sua vida profundamente inautêntica, mascarada por uma sistemática, porém frágil organização. O desmembramento da redoma em que vive G.H., e, portanto, de sua vida superficial e protegida, começa quando ela decide limpar o quarto da empregada que acabara de demitir.

Tendo levado “a narração patroa-empregada até o limite do discurso modernista da transculturação ou confraternização inter-social” (Roncador, 2008, p. 138), revelando “um fato até então supostamente inédito na literatura nacional: o olhar imaginário da doméstica (Janair) sobre a patroa (G.H.)”, Clarice evidentemente possuía consciência das tensões envolvidas na relação patroa-empregada. Essa consciência é dramatizada em *A paixão segundo G.H.* e em outros textos da autora. Na crônica “O chá”, Clarice afirma ter o desejo de oferecer um chá a todas as suas empregadas, revelando a culpa sentida por ver-se em sua posição, já em “Por detrás da devoção” (Lispector, 2020, p. 56-60), ela diz:

[...] por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e explorada, piorei muito depois que assisti à peça ‘As criadas’, dirigida pelo ótimo Martin Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de ódio mortal (Ibid., p. 58).

Todos esses aspectos não representam, no entanto, um rompimento de Clarice

Lispector com os pactos travados pela burguesia. Consciente — e, de certa forma, desconfortável — de seu confinamento em uma bolha social, Clarice não é capaz de ultrapassar certos limites de sua classe, como o gozo burguês manifestado em alguns textos. Em uma crônica intitulada “Os prazeres de uma vida normal” (Lispector, 2020, p. 173-174), Clarice reflete sobre prazeres da vida cotidiana, como dormir, comer e falar ao telefone. Tendo desistido de uma dieta que havia imposto a si mesma, Clarice faz uma espécie de elogio ao ato de comer e a ele interpõe “como é bom comer, dá até vergonha. E certo orgulho também, o orgulho de se ser um corpo exigente. Ah, que me perdoem os que não têm o que comer; o que vale é que esses não são os que me leem” (Ibid., p. 173). Essa citação é bastante perturbadora, pois mostra um gozo cruel diante da contradição. Ela se assemelha a muitas das passagens de *A hora da estrela*, quando Rodrigo oscila entre a culpa e o prazer por se alimentar de frutas e por tomar vinho gelado enquanto Macabéa tem uma dieta que se restringe a cachorro-quente e coca-cola.

Citações semelhantes aparecem em outros textos escritos por Clarice, tanto autobiográficos quanto ficcionais. Em *A via crucis do corpo*, livro em que os prazeres do corpo adquirem uma centralidade nos textos, Clarice fala com prazer sobre o fato de ter uma empregada para preparar seu jantar enquanto ela escreve. Há uma espécie de gratidão condescendente em suas palavras:

Minha cozinheira é enorme de gorda: pesa noventa quilos. Noventa quilos de insegurança, noventa quilos de medo. Tenho vontade de beijar seu rosto preto e liso mas ela não entenderia. Voltei à máquina enquanto ela esquentava a comida. Descobri que estou morrendo de fome. Mal posso esperar que ela me chame (Lispector, 1998c, p. 46).

Clarice demonstra, nessa passagem, um sentimento paternalista em relação às empregadas, que a faz querer cuidar delas, embora, de fato, ela se contente em apenas revelar sua compaixão ao leitor. Esse paternalismo assemelha-se a uma das atitudes de Rodrigo S. M.: “Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. E fazer que quando ela acordasse encontrasse simplesmente o grande luxo de viver” (Lispector, 1998a, p. 59).

Ao dizer que sua empregada não entenderia um gesto de carinho, Clarice também reforça o que aparece em outras de suas obras, como a representação da mulher subalterna como alguém inconsciente acerca da própria vida e da própria condição, o que remonta o tratamento dado por Rodrigo à personagem Macabéa, aquela que seria incapaz de identificar a própria mazela e de pensar sobre sua existência. De mesmo modo, lembra-nos da

caracterização da personagem Eremita em “A criada”, uma moça que, se alguém cavasse sua profundidade, não encontraria nada além do próprio vazio.

A aproximação entre Clarice Lispector cronista e Clarice Lispector autora de ficção faz com que certos textos do trabalho ficcional da autora também sejam lidos de outra forma. Ela reforça, por exemplo, a aproximação entre Clarice e Rodrigo. Em “Praça Mauá”, embora não sejam ricas, Luísa e Celsinho possuem empregadas domésticas, fato que, dizendo respeito a outros aspectos da sociabilidade do núcleo em que se inserem as personagens, também entra para a lista de oposições entre as amigas.

A empregada de Joaquim e Luísa era uma negra espevitada que roubava quanto podia [...]. Era encarregada de limpar as joias de Carla com Brasso e Silvo. Quando Joaquim estava dormindo e Carla trabalhando, essa empregada, por nome Silvinha, usava as jóias da patroa. E tinha uma cor preta meio cinzenta (Lispector, 1998c, p. 64).

Em contraposição à empregada que trabalhava na casa de Luísa, Celsinho contratava uma babá portuguesa para cuidar de Claretinha. A forma como essas informações são apresentadas no conto não é fortuita, de modo que elas pertencem às muitas caracterizações que colocam Celsinho acima de Luísa/ Carla. Isoladamente, esse trecho pode ser interpretado talvez como uma crítica social imbuída de ironia. Entretanto, nos textos de Clarice Lispector que procuram orientar donas de casa no trato com empregadas faz com que essa passagem adquira mais interpretações.

Sônia Roncador (2008) analisa alguns trechos de um livro escrito por Tânia Kaufmann, irmã mais velha de Clarice Lispector, em 1975, cujo título é *A aventura de ser dona-de-casa (dona de casa vs empregada): um assunto sério visto com bom humor*. Segundo Roncador, dificilmente esse livro não teria passado pela aprovação de Clarice e que, ainda mais certamente, foi ela quem intermediou a publicação dos escritos da irmã pela Editora Artenova, gerenciada por Álvaro Pacheco. Como o próprio título já fiz, Tânia escreve para aconselhar as patroas em suas relações — de poder — com as empregadas. Essa informação tem projeções nas colunas femininas do Jornal do Brasil. Por outro lado, seguindo a linha ambivalente em que caminha a obra de Clarice, no conto “Feliz aniversário” (Lispector, 2016b), a escritora expõe o comportamento de uma patroa, ao retratar a personagem Dona Anita, uma aristocrata amargurada, que repudia as mulheres mais jovens de sua família, porque elas “não sabiam pôr uma criada em seu lugar” (Ibid., p. 61).

Ler a obra “apesar de” – para utilizar em outro contexto uma colocação da própria

Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* – significa interpretá-la em suas potencialidades (sem perder de vista os campos cegos e contradições dentro dos próprios textos, como vimos, por exemplo, em “A menor mulher do mundo”), bem como sem ignorar que estamos falando de uma autora que, por se colocar excessivamente na própria obra, acabou por revelar, ela mesma, sem que precisássemos ir aos fatos de sua vida necessariamente, posturas ambivalentes. A questão aqui não é humanizar ou desumanizar (em um termo bem atual, “cancelar”) a autora. Está mais do que nítido que ela foi responsável por produzir *insights* muito profícuos para se pensar as relações sociais, tendo ainda produzido um estilo literário extremamente singular e inovador. Não consideramos ser necessário, ainda, reiterar o valor de sua obra, visto que já é fato consumado pela crítica, pela opinião pública e pelos cânones nacional e internacional.

Lendo os textos de Clarice Lispector publicados em colunas femininas, dificilmente compreendemos que aqueles pseudônimos correspondem à mesma autora de “Praça Mauá” — texto em que as relações de gênero são problematizadas —, uma vez que, nos jornais, Clarice faz uma série de prescrições sexistas às mulheres, contrariando o que há de progressista — em relação aos estereótipos de gênero — em seus escritos, inclusive sobre mulheres burguesas.

György Lukács (1962) analisa dialeticamente as posturas de Dostoiévski em sua escrita literária e nos textos que o escritor russo redigiu como jornalista, afirmando que, enquanto no realismo delirante de sua ficção havia “uma revolta contra aquela deformação física e moral do homem que é causada pela evolução do capitalismo” (Lukács, 1962, p. 153), como jornalista Dostoiévski escrevia como um conservador político. Essa percepção, guardadas as diferenças entre os escritores, pode ser feita sobre Clarice Lispector. Em conclusões últimas, fica novamente a ideia de que o texto como registro opera de tal maneira que, a despeito da intenção do autor, possa haver ali o registro das contradições do capitalismo. Em outras palavras, a obra literária de Clarice Lispector registra as desigualdades e tensões da realidade econômica e social.

Assim, neste capítulo sobre o último romance de Lispector, longe de tornarmos ainda mais complexa essa relação dialética, procuramos aceitá-la como uma demonstração do que o próprio romance *A hora da estrela* narra: a relação entre intelectuais e subalternos como uma grande ferida exposta, cerne de muitas das ambivalências notadas entre escritores, característica de um sistema – e de um país semiperiférico – em que a produção intelectual é

dominada pelas elites e, no caso ainda mais agravado do Brasil, tem nos pobres uma espécie de fetiche nacional, ora menosprezado, ora romantizado.

Discutiremos, adiante, como *A hora da estrela* denuncia uma série de práticas do intelectual brasileiro. É nos rastros da metaficção – nas sombras produzidas pelo discurso do mediador Rodrigo S.M. – que leremos o romance, retomando estudos que souberam que os holofotes direcionados sobre Macabéa poderiam, e de maneira muito mais interessante e atenta à inventividade da obra, estar sobre Rodrigo, verificando que, novamente, a forma literária em Clarice Lispector funciona como o abstrato das relações sociais.

Analisaremos a posição ocupada por Rodrigo S. M. e também o que faz da metaficção o grande acerto estilístico de Clarice Lispector na composição deste livro. Veremos, além disso, em que medida a subalternidade de Macabéa é afetada por uma condição específica que faz dela pertencente ao nacional-popular. Enfim, verificaremos como o romance se opõe à ideologia hegemônica e constitui uma dialética da periferia, em que a “registro” das relações sociais brasileiras revela as contradições agudas da modernidade capitalista em um país profundamente desigual.

3.2 *A hora da estrela* e a dialética da periferia

Abancado à escrivaninha em São Paulo/ Na
minha casa da rua Lopes Chaves/ De supetão
senti um friúme por dentro/ Fiquei trêmulo, muito
comovido/ Com o livro palerma olhando pra
mim/ Não vê que me lembrei que lá no Norte,
meu Deus! muito longe de mim/ Na escuridão
ativa da noite que caiu/ Um homem pálido magro
de cabelo escorrendo nos olhos/ Depois de fazer
uma pele com a borracha do dia,/ Faz pouco se
deitou, está dormindo./ Esse homem é brasileiro
que nem eu.

(Mário de Andrade)³¹

Publicado um mês antes da morte de Clarice Lispector, em 1977, *A hora da estrela*

³¹ Poema “Descobrimento”, Mário de Andrade, 1966. Edição de Referência: *Clã do Jaboti*. São Paulo: Livraria Martins, 1966

(1998a) é o romance final da autora e faz parte da última fase de seus escritos, designada “hora do lixo”. Coincidentemente ou não com o fato de ser a última obra publicada em vida, *A hora da estrela* pode ser lida, talvez, como uma espécie de palavra final de sua escritora, após muitos anos dedicados à literatura. Isso porque o romance em que dois dos muitos títulos são “Registro dos fatos antecedentes” e “Saída discreta pela porta dos fundos” expressa, simultaneamente, características da primeira e da segunda fases da obra de Clarice, introduzindo à investigação psicológica que marca o estilo de Clarice um embate entre personagens de classes sociais diferentes.

A publicação de *A hora da estrela* foi, intencionalmente ou não, uma resposta às muitas críticas que Clarice Lispector recebeu ao longo de sua carreira. Tendo sido acusada de “hermética” e até de escritora alienada, Clarice foi, por exemplo, uma das artistas enterradas no Cemitério dos Mortos-Vivos de Henfil, no ano de 1972. Em resposta às críticas por tê-la retratado em seu cemitério, o cartunista escreveu ao jornal, em 1973.

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 (Helfil, 1973, n.p.).

Novamente, a ideia de uma escritora que fala de flores aparece. Amada por alguns – muitos dos quais depois de espantaram com a publicação de *A via crucis do corpo* –, criticada por outros, por não lidar diretamente com o fato social, a polêmica em torno de ser ou não uma autora alienada (visão da qual, como já demonstrado, discordamos) marcou as opiniões sobre a obra de Clarice e a escritora sabia disso. Sua afirmação em “Literatura e justiça” parece-nos estratégica: não escrevia sobre a coisa social porque lhe era óbvia.

Na entrevista divulgada pela revista “Quatro Cinco Um”, Clarice Lispector conta que, antes de se tornar escritora, ingressou no curso de direito porque queria reformar o sistema penitenciário brasileiro, o qual considerava desumano. Depois tomou consciência de sua impotência e decidiu não mais pensar sobre isso. A angústia sentida pela escritora evidencia muito bem o que é a posição de um escritor em um país marcado por tantas privações, violências e desigualdades.

O conflito entre opostos, mencionado como traço característico dos textos de

Clarice, é aqui muito evidente. A novidade é que, em *A hora da estrela*, temos uma narrativa metaficcional, de modo que o contraste não é mais apenas externo ao narrador, como nos contos analisados. Seguindo a linha das oposições entre homem e mulher; humano e animal; jovem e idoso; colonizador e colonizado, Rodrigo S.M. e Macabéa são, respectivamente, escritor e personagem completamente opostos. Nesse sentido, o livro aponta para complexidades até então jamais abordadas na literatura brasileira: não apenas a dificuldade de um escritor para criar uma personagem de origem social distinta da sua, mas, em contexto mais amplo, dizendo respeito ao que essas figuras podem representar, a problemática relação entre o intelectual e a massa.

Além da integração de personagens das classes baixas, outros aspectos “derradeiros” podem ser vistos no romance. A prosa de Rodrigo S. M. (na verdade Clarice Lispector), embora combine elementos como o fluxo de consciência, as digressões e tenha uma linguagem mais elaborada do que, por exemplo, os contos de *A via crucis do corpo*, é menos abstrata do que os escritos da fase primeira. Também vemos aqui uma parte pré-textual, típica da ficção tardia, que é a Dedicatória do Autor.

Rodrigo S. M. é um escritor de classe média alta que decide criar a personagem Macabéa, uma alagoana pobre e ignorante que habita o Rio de Janeiro. Essa inspiração teria vindo a partir da visão de relance sobre uma mulher nordestina que ele avistou na rua, e julgou possuir certo “olhar de perdição”. A motivação, Rodrigo diz, seria a necessidade de gritar por Macabéa, mas não apenas por ela, e sim pelo grupo social a que ela pertence:

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 existiram como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (Lispector, 1998a, p. 14).

Para Rodrigo, é necessário que alguém grite pela subalterna, já que ela mesma não poderia fazê-lo, tamanha sua inconsciência sobre a própria condição. Rodrigo reconhece que outra pessoa poderia gritar por Macabéa: um escritor, assim como ele, letrado, crítico e inquieto com os problemas do mundo. Inquieto, mas não sentimental, e por isso uma escritora mulher não serviria.

Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir esmola. Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descubro eu agora – eu também não faço a

menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas (Lispector, 1998b, p. 14).

Rodrigo parece querer demonstrar que sua intenção é nobre, que ela provém de uma profunda compaixão por pessoas como Macabéa – mulher, pobre e nordestina habitando o Sudeste. Acontece que o amor que Rodrigo sente por sua personagem não se deve a qualidades que ele poderia atribuir à moça, pelo contrário, Macabéa é descrita como feia, vazia, inócua e ignorante.

Rodrigo sente-se impelido a escrever, e, em certo momento, confessa que não faz isso por Macabéa, mas “por motivo grave de ‘força maior’”. Então, o narrador-personagem reflete sobre um imenso desejo de “andar nu ou em farrapos”, tal qual um santo que abdica das riquezas para dedicar-se à caridade. Rodrigo chega a associar, inclusive, o ato de comer uma hóstia a experimentar “o insosso do mundo e banhar-se no não”. Escrever Macabéa é, para ele, uma forma de aproximar-se do divino para eximir-se da culpa. Ele procura, inclusive, desassociar-se de sua condição social (obviamente através apenas do discurso, e não da prática): “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim”.

O problema é que Rodrigo cai em muitas contradições, uma vez que, embora tente se aproximar de Macabéa e se culpe por seus privilégios de homem rico, faz questão de reforçar as diferenças em relação a ela, demonstrando um sentimento muito ambivalente. As iniciais dos sobrenomes de Rodrigo S. M. foram observadas pela crítica mais recente como uma alusão ao sadomasoquismo, uma vez que há no discurso dele claros sinais de perversidade com Macabéa e, simultaneamente, tal qual um pecador que se flagela, Rodrigo parece sentir prazer pelo tormento que sente diante de sua personagem.

Estamos diante de um escritor perturbado pelos fantasmas de seus privilégios. Rodrigo sente-se culpado por eles e esse sentimento de culpa o leva a representar alguém que, em condição totalmente oposta à dele, não os possui. Rodrigo quer imaginar a fome, o frio e a falta de acesso a bens culturais, sem nunca, como ele mesmo diz, ter estado próximo de nenhum desses problemas. Quer gritar por alguém completamente desconhecido, que para ele é apenas um tipo social imaginado e inacessível, porém suas razões são mais suas do que de Macabéa.

A culpa continua a atormentá-lo, de forma que, para escapar à sua parcela de responsabilidade, Rodrigo enfatiza a alienação e a docilidade de Macabéa. Macabéa não é revoltada, pelo contrário, é bondosa e extremamente ingênua. Enquanto ele se sente atormentado pelos problemas do mundo, ela se resigna e, certas vezes, chega até a ser feliz. Essa passividade de Macabéa parece ser a única maneira que Rodrigo encontra para se eximir de seu sentimento de culpa: se nem ela luta por si, por que ele haveria de fazê-lo? A passividade de Macabéa é a justificativa para que Rodrigo possa mantê-la em sua posição subalterna e gozar, ainda que de maneira ambígua, de sua superioridade em relação a ela.

Quando Rodrigo afirma seu amor por Macabéa, procura esconder a ambivalência desse sentimento, que serve mais para afirmar a suposta sensibilidade e o caráter de Rodrigo, do que de fato representa um sentimento genuíno. A ambivalência consiste no fato de ele também odiá-la, o que só se manifesta através da linguagem. Rodrigo afirma estar cansado de sua personagem, atormentado por ela. Condena sua ignorância, sua feiura, sua sexualidade precária.

A questão de gênero é proeminente em *A hora da estrela*. A superioridade de Rodrigo sobre sua personagem é também masculina (e é só por ser homem que ele pode contar a “História Lacrimogênica” sem “lacrimejar piegas”). Macabéa é uma mulher marcada pelas faltas. Olímpico, com quem a personagem se envolve romanticamente, tem sobre ela a vantagem de ser um homem que esbanja virilidade: “Olímpico era um diabo premiado e vital e dele nasceriam filhos, ele tinha o precioso sêmen. E como já foi dito ou não foi dito Macabéa tinha ovários murchos como um cogumelo cozido” (Lispector, 1998a, p.58).

Mais uma vez, Clarice Lispector aborda com sagacidade e crítica os problemas de gênero. Em uma passagem, os pensamentos de Olímpico e Macabéa durante uma visita ao açougue são comparados:

Por motivos diferentes entraram em um açougue. Para ela o cheiro de carne crua era um perfume que a levitava toda como se tivesse comido. Quanto a ele, o que queria ver era o açougueiro e sua faca amolada. Tinha inveja do açougueiro e também queria ser. Meter a faca na carne o excitava [...]. Embora ela se perguntasse: que gosto terá esta carne? E ele se perguntava: como é que uma pessoa consegue ser açougueiro? Qual era o segredo? (Lispector, 1998a, p. 53).

Rodrigo, por sua vez, reforça a invalidez de Macabéa enquanto mulher. Em oposição a ela, uma mulher menos mulher, coloca Glória, que exala feminilidade. Há outro

ponto enfatizado a respeito dela: “possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido [...] tinha a força da mulatice” (Lispector, 1998b, p. 59). Aqui, é reforçado o estereótipo da mestiça sensual, que povoa a imaginação brasileira e encontra muitos correspondentes entre a intelectualidade nacional. A figura da mestiça é mitificada e transformada em ícone nacional (a mulata). O “sangue africano” de Glória é associado aos estereótipos sobre a herança cultural africana, que consistiram na malemolência, força e doçura que fariam parte não dos colonos europeus, mas dos povos oriundos da África e de seu convívio com as famílias brancas.

Acontece que Glória não possui traços que acusem qualquer ascendência negra, pelo contrário, esta está escondida. Segundo Dain Borges (1995), a visão positiva sobre a miscigenação racial, desenvolvida no modernismo, consistia muitas vezes em um olhar sobre um “mestiço louro de olhos azuis” (p. 81). Como afirma Sônia Roncador a respeito da visão positiva de Gilberto Freyre sobre a herança dos povos africanos, “‘a marca da influência negra’ se manifesta não somente nos mestiços afrodescendentes, mas também, e com maior destaque, nos brancos” (Roncador, 2008, p. 81). Glória é branca (e pinta o cabelo de loiro), mas sua brancura é muito brasileira.

Além disso, Glória possui melhor condição financeira que a de Olímpico e Macabéia, “mãe, pai e comida quente em hora certa” (Lispector, 1998a, p. 59), o que também chama a atenção de Olímpico, e é carioca, “uma vantagem que nordestino não podia desprezar [...] o fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país” (Ibid., p. 59). Ironicamente, Clarice Lispector toca na dinâmica de poder entre regiões do país, em que o Sudeste foi economicamente mais favorecido no desenvolvimento desigual do país (em contraposição com a região Nordeste, economicamente mais relevante durante a colonização) e se tornou, como região mais desenvolvida de uma nação emergente, também um local de sensação de superioridade em relação às regiões mais pobres (especialmente Norte e Nordeste). A população embranquecida, devido ao incentivo à imigração europeia após a Abolição, à expansão bandeirante e à urbanização crescente que atraiu mais estrangeiros brancos, cabe muito mais perfeitamente em um projeto higienista de nação.

O estigma sobre o nordestino, mescla de desigualdade econômica regional, racismo, preconceito cultural e xenofobia, – agravada pela imigração nordestina em razão da industrialização do sul – é também uma das questões a se falar sobre a personagem Macabéia.

A imagem da população famélica e ignorante povoa a mentalidade nacional. Por outro lado, numa outra articulação ambígua, o nordestino (termo empregado numa generalização porque sempre visto em generalizações) foi, na literatura do século XX, um herói nacional, uma promessa de futuro da nação. O estigma sobre o Nordeste é também um problema dos escritores, a se pensar na representação dos sertanejos por Euclides da Cunha, descritos como homens bárbaros e estúpidos, que necessitariam de tutela para compor a raça ideal brasileira, porém são uma promessa de futuro.

Por isso Macabéa é ao mesmo tempo subalterna e popular. É subalterna porque não tem direito à voz, porque está distanciada da possibilidade de falar (e de ser escutada, escrita, traduzida fidedignamente), não é, ainda, o que considerariamos um sujeito revolucionário clássico – capaz de se organizar em lutas e de se autogerenciar -, mas, na terminologia gramsciana, um sujeito subalterno, como uma mulher africana exotizada ou como uma trabalhadora sexual. Simultaneamente, Macabéa é uma heroína em potencial: porque, se bem alimentada e instruída, torna-se aquela que venceu sua condição primeira. Macabéa é uma promessa, uma estrela cujo brilho não chega a hora de ser. Atropelada por um carro da marca Mercedes (cujo emblema é tragicamente uma estrela), Macabéa termina por ser mais uma nordestina desimportante em uma “História lacrimogênica de cordel”. Porém “Quanto ao futuro”, outro título do livro, revela o que a personagem poderia ter sido, se não fosse ela mesma.

Rodrigo afirma que Macabéa “pertence a uma resistente raça anã que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (Lispector, 1998a, p. 80), e nisto se diferencia, por exemplo, de Pequena Flor, Carla e Moleirão, pois representa o futuro da nação, ainda que em promessa. Aqui há uma série de considerações a se fazer: diferentemente de Carla e Moleirão, Macabéa não pertence ao submundo da promiscuidade e da vadiagem, de perdas que, como Madama Carlota, encontram suas formas de viver à margem numa espécie de ética da malandragem, arranjando-se com qualquer trocado, emprego e divertimento. Diferentemente de Pequena Flor, Macabéa não é negra. É, sim, racializada (não pertencendo à branquitude do sul do país), mas não é negra. Assim como não são negros os fortes (ainda que bárbaros e ignorantes) sertanejos de Euclides da Cunha. Em *Os sertões*, aliás, embora não pertençam à “raça mais forte” dos homens do litoral, os sertanejos “destinavam-se talvez à formação dos princípios imediatos de uma grande raça” (Cunha, 1985, p. 85).

Os sertanejos seriam, sim, atrasados, e por isso poderiam ser engolidos pela

modernidade, porém não seriam completamente degenerados, visto que o isolamento que os fez primitivos, evitou que a mistura de raças fosse mais agravada: “uma integridade orgânica do mestiço desponta inteiriça e robusta, imune de estranhas mesclas, capaz de evolver, diferenciando-se, acomodando-se a novos e mais altos destinos, porque é sólida a base física do desenvolvimento moral ulterior” (Cunha, 1985, p. 103). Ao contrário do negro que é expurgado do projeto higienista do Brasil, o sertanejo teria um potencial para integrá-lo, desde que fosse – como um subalterno – instruído pela “raça forte”.

Rodrigo S. M. é um exemplar da raça forte, branca, rica e letrada. Macabéa é a sertaneja retirada de seu isolamento, massa invasora no Brasil moderno, alienada, deteriorada pelo “lixo cultural” que tanto ama - como Rodrigo imagina ser a vida de uma migrante pobre. Macabéa é uma articulação entre o primitivo e o avançado: uma retirante vivendo no centro da modernização do Brasil e experimentando a vida urbana a partir da precariedade. Uma subalterna que não sabe gritar.

No momento de sua morte, que Rodrigo decide provocar com a prerrogativa de que está simplesmente realizando um retrato fiel da realidade (apenas fatos), é que ela tem seu último lampejo de consciência da personagem e reflete “eu sou, eu sou, eu sou”. Ao contrário dela, Rodrigo sabe muito bem quem é a quem defende e provavelmente por isso mesmo só pôde lidar com uma pobre que não tem consciência de si e do mundo. Pois sabe que, se Macabéa existisse de outra maneira, teria ali muitas acusações para fazer, inclusive contra ele.

Em um país em que a literatura está marcada pela tradição do nacional-popular, um livro que coloca sob suspeita a figura do intelectual que busca interpretar a nação, construindo diferentes representações do povo, pode soar como uma provocação à corrente hegemônica de escritores. No entanto, não foi o que ocorreu na recepção de *A hora da estrela*. A atenção da crítica tradicional e dos leitores esteve, em um primeiro momento, muito mais voltada à personagem Macabéa, como se Rodrigo praticamente sumisse dentro da narrativa. Dessa forma, *A hora da estrela* passa a ser inserido dentro do paradigma nacional-popular, como se o romance fosse sobre Macabéa, não sobre Rodrigo. O mediador desaparece, nessa leitura, justamente porque é visto como aquela voz que é capaz de produzir uma representação fiel do povo.

Prestes à virada do século, Regina Dalcastagné (2000) publica um texto que analisa o imenso fosso que separa Rodrigo e sua personagem, a partir de uma diferença de classe.

Outros pesquisadores seguem uma linha semelhante, argumentando que, na relação entre Rodrigo e Macabéa, nota-se uma série de problemas típicos da relação entre o intelectual e a massa. O interessante é que descobrimos os preconceitos e motivações de Rodrigo a partir do que ele mesmo revela, ainda que muitas vezes sem intenção, uma vez que a linguagem o trai — ele que, supostamente, teria controle sobre ela por ser um escritor.

A escrita é uma maneira de elaborar a linguagem, e, assim, ter maior controle sobre o que se diz. Geralmente a fala é mais associada à vacilação e ao ato falho, já, no caso de *A hora da estrela*, entramos em contato com um autor em seu processo de criação extremamente caótico e árduo. Rodrigo luta contra o objeto narrado: luta porque não consegue dizê-lo, e também porque se sente culpado. Macabéa denuncia a impotência de Rodrigo enquanto escritor e também enquanto sujeito social, comprometido inteiramente com os privilégios de sua classe. Nesse sentido, *A hora da estrela* contrapõe-se às narrativas totalizantes da literatura.

É interessante que a dialética entre escritor e personagem seja tema do último romance de Clarice Lispector, a mesma autora que afirmava não se aproximar do “fato social”. Especialmente na fase final de sua obra, Clarice passa a expor detalhes do processo de criação de seus textos, na postura característica de sua “fase derradeira”, revelando uma espécie de rebaixamento não só de sua prosa (“deflacionada”), mas da própria visão sobre a literatura como instância não mais elevada, porém mundana.

Tanto em *A hora da estrela* quanto em *A via crucis do corpo*, vê-se que Clarice Lispector toma consciência e fala abertamente sobre a escrita a partir do trauma social (Roncador, 2002). Seus textos registram “a experiência vivida da desnorteante destruição criativa (ou criação destrutiva) do capitalismo” (WReC, 2020, p. 101), agora mais claramente do que antes. Não apenas o tema, mas sobretudo a forma é afetada pelo social. O romance de Clarice Lispector que, à primeira vista, mais se aproxima do nacional-popular, na verdade, subverte-o, manifestando um ceticismo e revelando ambivalências ideológicas.

Rodrigo, com sua “sede de fatos”, também denuncia a artificialidade do que escreve, prova disso é tamanho o sofrimento enfrentado para inventar a personagem Macabéa. A chamada “hora do lixo”, de que fazem parte os contos disruptivos de *A via crucis do corpo* e o romance *A hora da estrela*, pode ser vista também como uma guinada pós-moderna na literatura de Clarice Lispector. As mudanças estéticas e temáticas a partir da publicação de *Água Viva* — apontadas por estudiosos como Ítalo Moriconi e Sônia Roncador

—, aderem algumas características predominantes em formas artísticas do pós-modernismo. A adesão a gêneros populares (como os jornalísticos), a quebra com parâmetros estabelecidos em grandes narrativas do modernismo e a experimentação na linguagem configuram uma tendência pós-moderna. A narrativa autoreflexiva de *A hora da estrela* já havia sido explorada, ainda que de forma menos consistente, em *A via crucis do corpo*.

Frederic Jameson (1977) define o pós-modernismo como o movimento iniciado por artistas da década de 1960 que obteve distintos desdobramentos. A atitude dos pós-modernistas de superar os clássicos, a priori, gerou uma série de inovações artísticas e permitiu que a produção cultural se tornasse mais aberta. Segundo Jameson,

[...] boa parte dos recentes pós-modernistas ficou fascinada exatamente por aquela paisagem de anúncios e motéis das avenidas de Las Vegas, pelo Late Show e pelo cinema B de Hollywood, pela chamada páraliteratura, com os seus best-sellers de aeroporto, que se alternam entre as categorias do gótico e do romance, da biografia popular e do mistério de assassinato, da ficção científica e do romance fantástico (Jameson, 2006a, p. 18-19).

Sabemos que a escrita de Clarice Lispector está fortemente ligada às correntes modernistas nacionais e internacionais e encontra nessas muitas correspondências. Entretanto, sabemos também que não é de repente que este ou aquele escritor decide – conscientemente ou não – pertencer ou se desatrelar de qualquer movimento artístico ou literário. As formas estéticas vão surgindo muito antes que os nomes pouco explicativos que convencionalmente se dá a esses movimentos. A visão de traços comuns à literatura dita pós-moderna na ficção tardia de Clarice Lispector, como a experimentalidade avançada, a escrita autoconsciente e autorreferenciada, a fragmentação, o hibridismo e a “mistura” de elementos díspares, não significa dizer que Clarice seja uma escritora pós-moderna, porém sim que a escritora estaria movida também por alguns dos pressupostos que levaram às expressões artísticas da época (especialmente das décadas de 1960 e 1970).

Nota-se, em Clarice, o que leva Sônia Roncador a hipotetizar sobre o que teria levado Clarice, autora de parte dos textos mais bem-compostos da literatura em língua portuguesa, a escrever de maneira propositalmente fragmentária, mal acabada e, certas vezes, deselegante (detectada como um desejo de constranger o leitor). Na ideia de Jameson, a geração de artistas de 1960 tomou os clássicos do modernismo como “mortos, asfixiados, canônicos, [...] monumentos reificados que devem ser destruídos para que se faça qualquer coisa nova” (Jameson, 2006, p. 18). Essa iniciativa gerou um momento extremamente rico em formas artísticas experimentais, pautadas na inovação da forma como sendo – ela própria

– um protesto. A realização dos *happenings*, por exemplo, que procuravam borrar radicalmente as fronteiras entre arte e vida, seria uma expressão privilegiada das primeiras iniciativas pós-modernistas.

Esse movimento disruptivo foi, no entanto, cooptado pela lógica da Industrial Cultural capitalista, de modo que a estética pós-moderna tornou-se, segundo Jameson, “a própria estética dominante ou hegemônica da sociedade de consumo” (1992, p. 107). O fato é que, na estética pós-moderna, há uma fusão de estéticas eruditas e populares, de modo que a diferença entre elas é diminuída. Sem adentrar nos impactos da indústria sobre a homogeneização das formas culturais (visto que, provavelmente, esse não seja o caso da escrita de Clarice Lispector), é nítida a confluência dos textos finais de Clarice com as estéticas pós-modernas. De modo que o romance *A hora da estrela* pode ser lido como uma narrativa extremamente autoreflexiva que, em uma releitura, faz uma crítica inédita ao escritor nacional-popular.

A prosa de Rodrigo S. M. volta-se contra ele, que está até mais exposto do que Macabéa. Mais que isso, essa prosa fornece, dentro de si, comentários sobre sua própria condição de linguagem (e de ficção), de acordo com o que Linda Hutcheon (2013) enquadra nos parâmetros da metaficção. Segundo Hutcheon, um texto metaficcional é aquele que revela, dentro da própria estrutura, seu *status* de ficção e de linguagem, a partir de observações sobre os processos de produção e de recepção dele mesmo.

A metaficção não é uma novidade das estéticas pós-modernas — Dom Quixote já seria um exemplo clássico de escrita autorreferenciada —, no entanto, ela atinge certa radicalidade com certas perspectivas que se consolidam após a década de 1960, como o questionamento acerca da opacidade da linguagem, que culmina no pós-estruturalismo, e o declínio das narrativas totalizantes.

Em *A hora da estrela*, Rodrigo (Clarice) escreve:

[...] a história é a história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela [...] a ação dessa história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto (Lispector, 1998b, p. 20).

Aqui, linguagem e realidade (história) deixam de coincidir, porque a palavra é incapaz de representar ou de se parecer com outra coisa que não ela mesma. A verdade

torna-se arbitrária e passível de questionamento. O que Rodrigo escreve não é capaz de espelhar o real. De acordo com Hutcheon, diferentemente do clássico romance realista, em que a trama dava ao leitor uma sensação de completude, como se a ficção pudesse espelhar a realidade, o romance metaficcional não apenas assume a opacidade da linguagem, bem como pode demonstrar a capacidade da arte de influir sobre a realidade:

The modern, ambiguous, open-ended novel might suggest, on the other hand, less an obvious new insecurity or lack of coincidence between man's need for order and his actual experience of the chaos of the contingent world, than a certain curiosity about art's ability to produce real order, even by analogy, through the process of fictional construction (Hutcheon, 2013, p. 19).

Rodrigo S.M. apela ao leitor para que creia em sua história como representação dos fatos, mas sua retórica é quase caricatural. No momento em que está decidindo se deve ou não matar Macabéa, Rodrigo procura livrar-se da culpa de, por fim, matá-la. Para isso, fala como se estivesse recebendo visões: “O que é que estou vendo agora e que me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmago tocando o âmago: vitória” (Lispector, 1998, p. 85). Rodrigo segue pedindo para que o leitor não o acuse: “Sou inocente! Não me consumam! Não sou vendável! Ai de mim, todo na perdição e é como se a grande culpa fosse minha” (Ibid., p. 85), de modo que cabe ao leitor analisar se Rodrigo é ou não confiável.

A narrativa metaficcional demanda um tipo de leitor que participa. Talvez por isso *A hora da estrela* tenha chamado maior atenção como representação da vida de uma nordestina pobre do que como retrato de um certo modo de fazer ficção. Por isso, mas não só por isso. Estranhamente esse fato não é isolado na literatura brasileira: a se pensar na leitura mais frequente de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em que grande parte dos leitores identificou-se com a voz narrativa de um narrador masculino ressentido. Nos dois casos pode-se pensar, além do nível de desafio exigido por essas leituras, o perfil de leitores das obras do cânone nacional, em geral branco, masculino e pertencente às classes mais favorecidas economicamente.

Compartilhamos da visão de que

O modo em como Lispector explode noções tradicionais de forma, não resulta de qualquer imitação modernista fora do tempo. Pelo contrário, é uma maneira de desmascarar a ‘harmonia’ e a ‘beleza’ de qualquer estética tradicional. Se quisermos seguir nas pegadas de Lispector, em vez de a colocarmos em qualquer cânone literário tradicional, isto é, em vez de a tentarmos forçar a uma incorporação num sistema que a sua escrita mesmo

explodira mil vezes – e o texto menciona explosões sucessivas, explosões que não são uma continuação das epifanias de Joyce mas sim o seu avesso – temos o dever intelectual de a tentar compreender na sua magnitude e verdadeira força. Colocar Lispector – e em geral é sempre *A Hora da Estrela* que é visada, ou por ser um texto mais curto, ou aparentemente mais simples, ou ainda porque as suas personagens, na suas limitações e até na sua fome, se prestam para serem confundidas com esse imaginário ocidental que se compraz e auto regozija na simpatia que diz nutrir para com os ‘pobrezinhos’ – no cânone tradicional da literatura mundial, afinal nada mais é do que uma tentativa de a domesticar, de tentar converter a raiva do seu testemunho num suco tropical do mais doce que haja para melhor servir de apaziguamento à sua consciência burguesa (Medeiros, 2021, p. 246 - 247).

Se observarmos não os holofotes, mas as sombras produzidas pelo texto de Clarice Lispector, veremos que o romance *A hora da estrela*, fugindo da estética tradicional e de qualquer tentativa de uma prosa harmônica e meramente factual, desenvolve uma afirmação de resistência à hegemonia vigente e, dentro do próprio campo literário, às práticas hegemônicas de se fazer arte. A “dialética da periferia”, que se refere às formas literárias das periferias serem, mais do que em quaisquer outros locais, capazes de registrar as contradições mais agudas do capitalismo, é evidente em *A hora da estrela*. Por isso, a crítica promovida por essa obra se faz valer e é reatualizada ainda hoje.

Considerações finais

Todo o percurso desta pesquisa iniciou-se com a leitura do conto “A menor mulher do mundo” e a intuição, durante a Iniciação Científica, ainda no período de graduação, de que aquele texto continha um insight acerca da colonialidade e dos efeitos dela. Esse insight poderia elevar a discussão do pós-colonial a um nível muito profícuo e pouco usual, por diferentes razões aqui listadas.

Primeiro, porque a justaposição de duas sociabilidades distintas – talvez o que exista de mais contra-intuitivo sobre o conto – parecia apresentar uma solução literária sobre as (in)compatibilidades entre os estudos pós-coloniais e os estudos brasileiros. Em artigo sobre a teoria pós-colonial na América Latina, Marcos Natali destaca a verdadeira discordância que perpassa a relação entre as tradições intelectuais. Natali realiza sua análise a partir da curiosa recepção do livro *O local da Cultura*, de Homi Bhabha, traduzido para o espanhol em 2002. A consagrada ensaísta argentina Beatriz Sarlo escreve uma resenha furiosa do livro, argumentando que muitos temas estudados e discutidos por Bhabha já haviam sido tratados por grandes pensadores da América Latina, como Octavio Paz, Ángel Rama, Antonio Cornejo-Polar, Mário de Andrade e Roberto Schwarz (Natali, 2012). Embora reconheça que a reivindicação latino-americana parecia justa, Natali lembra que nenhum desses autores celebrados por Sarlo dialogou realmente com as tradições intelectuais do Sul da Ásia, Oriente Médio e Caribe, por exemplo. Nomes como Aimé Césaire, Albert Memmi, C. R. L. James foram, por muitos anos, ignorados pelos intelectuais latino americanos. O artigo de Natali parece sugerir que muito do conflito entre os estudos pós-coloniais e a produção intelectual latino-americana deriva de uma espécie de resistência paroquial. Em outras palavras, estamos falando de comunidades intelectuais desconhecidas umas das outras, e, portanto, incapazes de reconhecer denominadores comuns entre elas.

As reflexões teóricas suscitadas pelo conto “A menor mulher do mundo” são capazes de dissolver, ao menos em parte, esse impasse, na medida em que se dirigem à realidade de dinâmicas simultaneamente desiguais e combinadas. Desiguais – com o perdão da redundância – porque distintas; combinadas porque instauradas pelo mesmo sistema econômico (capitalista) produtor de desigualdades, em que a exploração colonial e o imperialismo foram essenciais. Nesse sentido, longe de intencionar manter tal tradição ao invés de outra, a leitura do conto provém de uma possibilidade de tornar inteligível a conexão

entre tradições diferentes, enxergando-as como análises complementares, mais ou menos acertadas, de um sistema uno e desigual, que conta com uma série de instituições e mecanismos que operam para o funcionamento do modelo econômico vigente. Para se manter, esse modelo ultrapassa fronteiras, criando dinâmicas transnacionais marcadas por processos de produção desiguais (centrais e periféricos). Essa desigualdade global aparece em “A menor mulher do mundo”, mas o conto vai além, ao focalizar como ela se reproduz dentro de um país semiperiférico, marcado pela herança escravagista.

O interesse pela obra de Clarice Lispector não se restringiu a apenas este conto, mas esteve sempre direcionado a outros textos, bem como à percepção acerca da incongruência entre o mito Clarice Lispector, discutido no início deste trabalho, e as possibilidades de lê-la para além dele. O foco no social em Lispector levou-nos ao interesse particular pelas expressões da subalternidade na obra da escritora. Assim, os textos da fase derradeira entraram em cena como o auge da experimentação estética de Lispector e também como momento em que a subalternidade possui mais destaque.

Retornando à precisão dos termos utilizados por Silviano Santiago (1997), em “A aula inaugural de Clarice Lispector”, “Clarice erige o lugar da solidão como o laboratório experimental onde se pode melhor trabalhar as injustiças da sociedade contemporânea” (Santiago, 1997, n.p.), constatamos que o livro *A via crucis do corpo* traz personagens profundamente solitárias em suas angústias. Se essa já era uma marca característica de Lispector, neste livro ela ganha novas facetas uma vez que a solidão da alma provém de uma solidão do corpo – os corpos são marcados pela diferença, pela exclusão, pelo cerceamento. Neste livro que registra a modernidade capitalista em centros urbanos de diferentes estratos sociais (inclusive de países diferentes), a dramatização da solidão revela o sentimento de desconexão entre as pessoas, a mercantilização das relações humanas e as noções de controle e ordem do capitalismo moderno.

A questão feminina foi, além de uma chave de leitura para muitos textos de Lispector, encontrada em todos os objetos de análise desta pesquisa. Em “Praça Mauá” a subalternidade é uma experimentada pelas personagens a partir da ambivalência entre imposição e desejo. O conto diz respeito à multiplicidade de (des)identidades de gênero e produz fissuras na abordagem mais tradicional sobre prostituição. Clarice Lispector aproxima-se mais de uma escritora realista, embora, como desenvolvido anteriormente, esse realismo não seja o “exemplar”: vemos aqui ainda uma escritora interessada no experimental,

a borrar os limites entre realismo e irrealismo no livro *A via crucis do corpo*. O modo Lispector, em que o social é abordado a partir da investigação psíquica – não apesar dela – aparece novamente aqui, a expor a experiência das prostitutas no Rio de Janeiro, centro da (semi)periferia³² da modernidade capitalista.

Em relação aos contos “A menor mulher do mundo” e “Praça Mauá”, vimos que há contradições entre o potencial crítico dos textos e a postura de Lispector em outros escritos. Algumas dessas contradições podem ser vislumbradas, ainda que de relance, nos próprios textos, porém só se tornam evidentes em comparação tanto com as colunas jornalísticas de Lispector quanto com escritos como “A criada” e “A explicação que não se explica”. A posição das empregadas domésticas (vista em “Praça Mauá” e em textos autobiográficos), por exemplo, figura como um grande disparate notado na trajetória literária – pois não precisamos recorrer à vida pessoal – de Clarice Lispector. Essa questão particular condensa a culpa e o gozo burguês.

O fosso que separa Clarice Lispector de suas empregadas e das personagens do povo é conhecido e problematizado no trabalho da autora, o que reforça a ambivalência no tratamento dessas personagens subalternas em Clarice Lispector. A própria ambivalência é, então, e de maneira magistral, abordada em *A hora da estrela* (Lispector, 1998a), a partir do mediador Rodrigo S. M. É esse o salto autorreflexivo que diferencia esta obra das demais e que produz uma crítica singular, a ser vista em sua contraintuição. A culpa do escritor, tematizada algumas vezes na literatura, é substituída por um retrato mais complexo da relação entre intelectual e povo, que em *A hora da estrela* não funciona como um reforço condescendente de absolvição, porém como uma demonstração metaficcional de uma dialética estruturante de uma nação. Dialética pela qual se explica Rodrigo S. M., mas também Clarice, Gilberto Freyre, Euclides da Cunha e Caio Prado Jr., para citar alguns dos muitos nomes cujas obras são caracterizadas por ambivalências. Ler *A hora da estrela* é, portanto, ler o intelectual à luz de Clarice Lispector, e, para o bem e para o mal da autora, lê-la à luz dela mesma.

³² Nas teorias do sistema-mundo, de Wallerstein, as categorias de centro e periferia são relacionais, ou seja, modificam-se de acordo com as localidades comparadas.

Referências Bibliográficas

ACHEBE, Chinua. An image of Africa: racism in Conrad's Heart of Darkness. In: ARMSTRONG, Paul B. (ed.). **Heart of darkness: an authoritative text, backgrounds and contexts, criticism**. New York and London: W.W. Norton & Company, 4th edition, 2006.

BORGES, D. Como e por que a escravidão voltou à consciência nacional na década de 30. In: KOSMINSKY, e. et al. (org.) **Gilberto Freyre em quatro tempos**. Bauru: edusc, 2004.

BRAZ DIAS, Julia, BELIZZE, Geovanna. Encarando a diferença em palcos metropolitanos. **Anuário Antropológico** v. 45, n. 3, p. 304-324. (setembro-dezembro/2020). Universidade de Brasília.

BRUGIONI, Elena. Pós-Colonial e Decolonial. In: GALLO, Fernanda. **Breve dicionário das literaturas africanas**. Campinas: Editora da Unicamp, p. 215-230, 2022.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** (Momentos decisivos). 1 volume. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos**, p. 123-131, 1977. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/464240723/No-Raiar-de-Clarice-Lispector-Antonio-Candido-pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2024.

_____. Literatura de dois gumes. **Literatura Brasileira LBN3**, p. 163 - 180. Campinas: Unicamp, 2009. Disponível em: <<https://texsituras.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/08/3-literaturadedoisgumesantonioocandido.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2024.

CHATTERJEE, Partha. La nación y sus campesinos. In: FREIRE, Raúl Rodríguez (comp.). **La (re)vuelta de los Estudios Subalternos**. Una cartografía a (des)tiempo, Antofagasta. Santiago: Ocho Libros/Universidad Católica del Norte, 2011.

CORREA, Sonia. OLIVAR, José Miguel Nieto. **A política da prostituição no Brasil: entre a “neutralidade do Estado” e os “problemas feministas”**. Tradução de Natânia Lopes e Dennis Novaes. Iluminuras, Porto Alegre, v. 22, n. 59-1, p. 296-334, 2021.

CONRAD, Joseph. **Coração das trevas**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

CUNHA, Euclides. **Os sertões: campanha de Canudos**. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985

DALCASTAGNÈ, Regina. **A garganta das coisas: movimentos de Avalovara**, de Osmar Lins. Brasília, DF; São Paulo, SP: UnB: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DIAS, Edmundo Fernandes. “Como pode o subalterno falar?” In: DEL ROIO, Marcos. **Gramsci: Periferia e subalternidade/ Marcos del Roio** (organização), 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

ENGELS. Friedrich. A origem da família, da propriedade privada e do Estado. **Coleção Perspectivas do homem**, volume 99. Série Ciências Sociais. Civilização Brasileira. Tradução de Leandro Konder, 1984.

FANON, Frantz. **Pele negra, Máscaras Brancas.**, tradução de Renato da Silveira . - Salvador : EDUFBA, 2008.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

_____. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo 1 ed. Tradução de Coletivo Syncorax, 2019.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Edição crítica de Guillermo Giucci, Enrique Larreta, Edson Fonseca. Paris: Allca XX, 2003. (Coleção Archivos).

GALASTRI, Leandro. **Classes sociais e grupos subalternos**: distinção teórica e aplicação política. Crítica Marxista, n.39, p. 35-55, 2014.

GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GOTLIB, Nadia Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1995.

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del Carcere**. Torino: Einaudi, 1978.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. 26.ed. são Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative**: The Metafictional Paradox. Wilfrid Laurier University Press Waterloo, Ontario, Canada, 2013.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Pós-modernismo e sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LAZARUS, Neil. **The Postcolonial Unconscious**. United Kingdom at the University Press, Cambridge, 2011.

_____. What postcolonial theory doesn't say. **Race & Class**, v. 53(1), p. 3-27. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/0306396811406778>>. Acesso em 23 ago. 2024.

LIGUORI, Guido. "O uso do termo 'subalternos' em Gramsci e na atualidade". In: DEL ROIO, Marcos. **Gramsci**: Periferia e subalternidade/ Marcos del Roio (organização), 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: **Os mortos de sobrecasaca**: ensaios e estudos (1940-1960). Rio de janeiro: Editora Civilização brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. "A explicação que não se explica". In: **A descoberta do mundo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, p. 306, 2019.

- _____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- _____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960
- _____. “A menor mulher do mundo”. In: MOSER, Benjamin. **Clarice Lispector: todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 193-200, 2016a.
- _____. “Feliz Aniversário”. In: MOSER, Benjamin. **Clarice Lispector: todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 179-192, 2016b.
- _____. “A criada”. In: MOSER, Benjamin. **Clarice Lispector: todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 414-416, 2016c.
- _____. “Literatura e Justiça”. In: VASQUEZ, Pedro Karp (Org.). *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 650-651.
- LUKÁCS, G. “**Dostoevsky**”. Trad. René Wellek. In: WELLEK, R. (ed). **Dostoevsky: A collection of critical essays**. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, Inc., 1962.
- MCLEOD, John. **Beginning Postcolonialism**. Manchester University Press, 2000.
- Medeiros, Paulo. “**EN942 Fundamentals of World Literature - Module Specification**”. 2019. Disponível em: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/worldlitw/>. Acesso em 19 jul. 2023
- _____. Dialética da periferia: formas de resistência na Literatura-Mundial, **Via Atlântica**, São Paulo, n. 40, p. 215-260, nov. 2021.
- MELO, Alfredo César Barbosa. **Saudosismo e crítica social em Casa Grande & senzala: a articulação de uma política da memória e de uma utopia**. Estudos Avançados, 2009.
- _____. Raça e modernidade em formação do Brasil contemporâneo, de Caio Prado Jr.. **Revista Brasileira De Ciências Sociais**, v. 35(102), 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/3510215/2020>>. Acesso em 23 ago. 2024.
- MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.
- MORETTI, Franco. Conjecturas sobre a literatura mundial. **New Left Review**, jan.-fev., 2000. Tradução de José Marcos Macedo. Novos estudos, CEBRAP.
- _____. “More conjectures”. **New Left Review**, v. 20, 2003, p. 73-81.
- MORICONI, Ítalo. “A hora da estrela ou A hora do lixo de Clarice Lispector”. In: **Nenhum Brasil existe: Pequena enciclopédia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.
- MUDIMBE, V. Y. **A Invenção de África**. Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento. Lisboa: Edições Pedagogo, 2021.

NATALI, Marcos. Postcolonial writing in Latin America (1850-2000). In: **Cambridge History of Postcolonial Literature**. Ed. Ato Quayson. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

PRADO JUNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1976.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. 2 edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RONCADOR, Sônia. **Poéticas do empobrecimento**. 1. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2003.

_____. **A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

SÁ, Lúcia. A hora da estrela e o mal estar das elites. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 23, p. 49-65, jan. 2004. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8990>>. Acesso em: 01 jul. 2021.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. 1 ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

_____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

_____. **The World, the text and the critic**. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1983.

SANTIAGO, Silviano. **A política em Clarice Lispector**, 2014. Disponível em <<https://www.rocco.com.br/blog/a-politica-em-clarice-lispector/>>. Acesso em: 03 mar. 2023.

_____. A aula inaugural de Clarice Lispector, 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais/19.html>>. Acesso em: 20 jul. 2024.

SANTOS, Neli Edite dos. **A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1997)**. 1999. 218 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1587377>>. Acesso em: 23 ago. 2024.

SCHMIDT, Rita Terezinha. "Crossing Borders: Clarice Lispector and the Scene of Transnational Feminist Criticism". In: COUTINHO, Eduardo F (ed.). **Brazilian Literature as World Literature**. London: Bloomsbury Academic & Professional, 2018, p. 243-264.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. Coleção Espírito Crítico, Duas cidades. Editora 34, 2012.

_____. **Ao vencedor as batatas**. Duas Cidades. Editora 34, 2000.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 [1985]. Tradução do original em inglês: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa.

SPURR, David. **The Rhetoric of Empire**: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration. Durham: Duke University, 1993.

TROTSKY, Leon. **A história da Revolução Russa** / Leon Trotsky. Tradução de E. Huggins. Ed. do centenário - Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017.

WILLIAMS, Claire. More Than Meets The Eye, or a Tree House of Her Own: A New Look at a Short Story by Clarice Lispector. **Portuguese Studies**, v. 14, p. 170-80, 1998. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41105090>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

WREC. **Desenvolvimento desigual e combinado**: Por uma nova teoria da Literatura-Mundial. Tradução de Gabriela Beduschi Zanfalice. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.