

Katya Queiroz Alencar

**MITO E PARÓDIA EM A *HORA DA ESTRELA*:
ressonâncias de tradições secularizadas**

Juiz de Fora
2010

Katya Queiroz Alencar

**MITO E PARÓDIA EM A *HORA DA ESTRELA*:
ressonâncias de tradições secularizadas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Clara Castellões de Oliveira

Juiz de Fora
2010

Alencar, Katya Queiroz.

Mito e paródia em a hora da estrela: ressonâncias de tradições secularizadas / Katya Queiroz Alencar. – 2010.

115f.

Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

1. Paródia – Crítica e interpretação. 2. Mito. 3. Lispector, Clarice – 1925-1977. I. Título.

CDU 82-7.09

Katya Queiroz Alencar

**MITO E PARÓDIA EM A HORA DA ESTRELA:
ressonâncias de tradições secularizadas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 27/08/2010

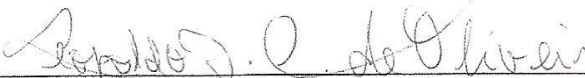
BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Maria Clara Castellões de Oliveira (orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Evando Nascimento
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Leopoldo Osório Carvalho de Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Maria de Lourdes Abreu Oliveira
CES/JF

Esta dissertação foi realizada com o apoio financeiro da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG através da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES.

Em memória de meu pai e de minha mãe e
para os meus amados filhos, Sofia e Ícaro.

AGRADECIMENTOS:

Agradeço inicialmente ao misericordioso Deus, que pela minha fé se fez presença no mistério da trindade, inspirando-me, mesmo em tempos adversos, a acreditar que, com esforço, dedicação, coragem e esperança, esta minha presente meta poderia ser cumprida.

Aos meus pais, Antônia e Paulo (*in memoriam*), que me ensinaram o sentido da persistência e da humildade.

Aos meus irmãos, Wanessa e Dawidson, e a toda a minha família, que me motivaram a finalizar este projeto.

Aos meus amados filhos, Sofia e Ícaro, que, mais do que filhos, foram meus amigos, pois souberam compreender as minhas constantes ausências e, delicadamente, me amaram ao ponto de abdicarem, muitas vezes, de seus próprios interesses.

A Rogério, por ter-me dado, muitas vezes, ajuda com nossas crianças.

A Rodrigo de Lélis, que muito me ajudou a concretizar este projeto pelo incentivo, companheirismo e apoio logístico.

À minha orientadora Maria Clara Castellões de Oliveira, que, além de muito me ensinar no campo acadêmico, também se tornou minha amiga e incentivadora.

Ao prof. Evando Nascimento, pelas valiosas sugestões feitas durante o exame de qualificação desta dissertação.

Por fim, agradeço a todos os meus amigos, especialmente a Marli Silva Fróes e Claudionor Barros, que me ampararam em momentos de desânimo, acreditando em minha capacidade de efetivação deste projeto; a Lilian Costa Magalhães, que tão carinhosamente me recebeu em sua residência nas inúmeras vezes em que estive em Juiz de Fora; e ao Sr. Milton Juliano Júnior (Tureba), que, ao longo do tempo de mestrado, se tornou um amigo muito querido.

RESUMO

Esta dissertação, contribuindo para os Estudos Literários, aproxima Clarice Lispector da tradição judaica, mais precisamente da vinculada à interpretação de textos sagrados, valendo-se sobretudo de *A hora da estrela*, último livro de sua autoria publicado em vida. Ela assim o faz resgatando a presença, nessa obra literária, de relatos míticos das Escrituras judaico-cristãs, mostrando que esses relatos foram retomados e reatualizados através da paródia. Para tal empreendimento foram tomadas como principais referências obras de Nelson Vieira, Nádia Battella Gotlib e Berta Waldman (sobre a produção de escritores judaico-brasileiros), Mircea Eliade (sobre mito) e Linda Hutcheon (sobre paródia). A metodologia empregada foi a qualitativo-interpretativa, baseada em análises descritivas e comparativas de textos literários e teóricos. Evidenciou-se, no âmbito de *A hora da estrela*, a aproximação de Lispector de múltiplas tradições culturais, principalmente a da judaica, que ela procurava escamotear quando questionada sobre esse assunto.

Palavras-chave: Mito; Paródia; Tradição; *A hora da estrela*; Clarice Lispector.

ABSTRACT

This thesis, contributing to Literary Studies, approaches Clarice Lispector to the Jewish tradition, more precisely to the one linked to the interpretation of sacred texts, resorting mainly to *A hora da estrela* (*The Hour of the Star*), the last book she published while still living. It does so by recuperating, in this literary work, the presence of mythical accounts from the Judeo-Christian Scriptures, showing that these accounts have been recaptured and updated with the help of parody. In order to do so, works of Nelson Vieira, Nádía Battella Gotlib and Berta Waldman (on the production of Brazilian-Jewish writers), Mircea Eliade (on myth) and Linda Hutcheon (on parody) have been used as main theoretical reference sources. The methodology used was the qualitative-interpretative one, based on descriptive and comparative analyses of literary and theoretical texts. It has been evidenced, within *A hora da estrela*, Lispector's approximation to multiple cultural traditions, mainly the Jewish one, which she used to hide when questioned about this subject.

Keywords: Myth; Parody; Tradition; *A hora da estrela*; Clarice Lispector

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – LISPECTOR E A <i>HORA DA ESTRELA</i>: MITO E TRADIÇÃO JUDAICA	19
1. 1 – O MITO E A NARRATIVA DE ESCRITORES JUDAICO-BRASILEIROS.....	22
1. 1. 1 – O mito em <i>HE</i>	26
1. 2 – LISPECTOR: UMA IDENTIDADE EM DESLOCAMENTO	35
1. 2. 1 – O contexto de enunciação de Lispector	40
1. 3 – LISPECTOR E A TRADIÇÃO DE INTERPRETAÇÃO JUDAICA	51
1. 3. 1 – <i>HE</i> , um <i>Midrash</i> laico	55
1. 3. 2 – Linguagem, silêncio e memória.....	60
CAPÍTULO 2 – A PARÓDIA EM A <i>HORA DA ESTRELA</i>.....	66
2. 1 – O ALARGAMENTO DO SENTIDO DA PARÓDIA	70
2. 2 – PARÓDIA E PÓS-MODERNIDADE.....	73
2. 3 – A DECODIFICAÇÃO TEXTUAL PARÓDICA.....	76
2. 4 – PARÓDIA E INTERTEXTUALIDADE	81
2. 5 – IRONIA: MECANISMO RETÓRICO DA PARÓDIA	84
2. 6 – PARÓDIA DA <i>BÍBLIA</i>	86
2. 6. 1 – Paródia do mito criacionista	86
2. 6. 2 – Paródia da história dos macabeus	88
2. 6. 3 – Paródia de personagens bíblicos.....	91
2. 6. 3. 1 – Paródia de Eva e Adão	91
2. 6. 3. 2 – Paródia da serpente.....	95
2. 6. 4 – Paródia de ritos bíblicos	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

Tudo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou.

LISPECTOR, 1981, p. 7

A referência ao nome de Clarice Lispector vem desde 1943, data da publicação do seu primeiro livro no Brasil, *Perto do coração selvagem*, um desafio para os críticos literários brasileiros e estrangeiros que tentam decifrar a escritora, suas temáticas e o seu estilo peculiar de escritura. A estreia de Lispector no contexto da literatura brasileira na década de 40 foi marcada por uma proposta inovadora de experimentação estética na prosa, uma tendência literária que viria a se consolidar no Brasil somente a partir da década de 50. Ao romper com alguns dos paradigmas narrativos da época, Lispector gerou polêmica. Segundo Nádya Battella Gotlib, no livro *Clarice: uma vida que se conta* (1995), Antonio Cândido demonstrou a sua surpresa diante da leitura de *Perto do coração selvagem* ao afirmar que teve “um verdadeiro choque ao ler o romance [...]” (GOTLIB, 1995, p. 183). Todavia, conforme Gotlib, ele prossegue dizendo que Lispector “soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer” (GOTLIB, 1995, p. 183). Contrariamente a Cândido, Álvaro Lins teceu uma crítica negativa ao livro, que Gotlib reproduziu como “uma experiência incompleta” (p. 181), uma vez que ele não se adequava ao gênero de romance. Lins também criticou as inserções narcisistas de Lispector na obra e disse que o estilo da autora não era original, visto que ele se aproximava dos romances líricos mundiais, escritos por nomes tradicionais como James Joyce e Virginia Woolf (1995, p. 181). Mesmo considerando a opinião da crítica, é fato que Lispector, ao longo de seus trinta e sete anos de carreira, traçou a sua própria trajetória de criação literária. Ela produziu romances, contos, obras infantis, correspondências, obras jornalísticas que discutiram questões filosófico-existenciais, em sua grande parte vinculadas ao universo feminino.

Coroadada por uma fortuna crítica extensa e respeitável, que revelou os mais diversos ângulos de sua ficção, Lispector é mesmo uma esfinge,¹ pois o seu legado literário, em

¹ Uma classificação dada por Benjamim Moser a Clarice Lispector, ao iniciar o livro *Clarice*, (2009). Moser, ao fazer essa analogia, quis mostrar que Lispector sempre será um mistério a ser desvendado. O biógrafo a classificou assim tomando como referência uma transcrição de fala de Lispector em visita ao Egito, quando a

específico o do seu último livro publicado em vida, *A hora da estrela*, ainda permite ser posto sob escrutínio, demonstrando que tanto a escritora quanto a sua escritura são forças que transcendem fronteiras de tempos e espaços, abrindo-se continuamente a novas possibilidades de interpretação.

A hora da estrela foi publicado em outubro de 1977, momento em que Lispector enfrentava uma luta contra um câncer de ovário. Essa publicação aconteceu mais ou menos dois meses antes de sua morte, ocorrida em dezembro, na véspera de seu aniversário de cinquenta e sete anos. A obra trata de uma nordestina chamada Macabéa, que migra de Alagoas para a cidade do Rio de Janeiro, onde vive insossas aventuras e por fim morre atropelada por um Mercedes-Benz. Esse enredo aparentemente simplista revela-se, entretanto, engendrado pelo indício de outras narrativas que tangenciam e interceptam a história principal. Para o crítico literário e estudioso de Lispector, Benedito Nunes, em *O drama da linguagem*, essa primeira narrativa é intercambiada com mais dois relatos: “o da história do narrador Rodrigo S. M. — alterego de Lispector — e o da própria narração” (GOTLIB, 1995, p. 161-162).

A escolha de *A hora da estrela* como objeto de estudo desta dissertação justifica-se em função de esse livro, juntamente com *Um sopro de vida: pulsações*, constituir a finalização da produção literária de Lispector. Os dois livros mencionados foram escritos simultaneamente, sendo que o último foi publicado em 1978, após a morte de Lispector. Nessa perspectiva, entendemos que os dois trabalhos literários podem ser lidos como sendo produtos ficcionais que permitem resgatar a trajetória escritural de Lispector. A escolha de *A hora da estrela* como nosso *corpus* de estudo, em detrimento de *Um sopro de vida: pulsações*, se deu em função de alguns aspectos relatados a seguir. Um deles é que *A hora da estrela* se elege muito mais numa perspectiva de um livro testamentário, enquanto *Um sopro de vida: pulsações*, por

escritora encarou desafiadoramente uma esfinge: “não a decifrei [...] Mas ela também não me decifrou” (MOSER, p. 12).

outro lado, se apresenta mais como um epílogo do legado literário-escritural produzido por Lispector. Assim o afirmamos a partir da posição de alguns críticos de Lispector que interpretam as produções literárias da escritora como uma vida contada por ela ao longo de sua carreira (GOTLIB, 1995; SOUZA, 2000; NUNES, 1995). Nessa hipótese de testamento que aqui levantamos, *A hora da estrela* fornece para esta análise mais subsídios para a nossa proposta de estudo do que *Um sopro de vida: pulsações*, pelos seguintes motivos: narra o nascimento e a morte da nordestina pela palavra escritural, que, de certo modo, lembra a trajetória de vida da própria autora, que também viveu no Nordeste e se mudou para o Rio de Janeiro; registra, de algum modo, o momento de transição entre a vida e a morte vivido pela autora ao escrever a ficção; e revela índices da presença secularizada da tradição interpretativa judaica, uma vez que, a partir da narrativa central de uma nordestina, são entrelaçados comentários e textos de outras culturas, apontando para um reaproveitamento de algumas referências do seu legado cultural. Gotlib, no livro já citado, fala do assunto: “A ‘hora’ em que escreveu esse romance não parece gratuita. [...] sob certo aspecto, e segundo a própria escritora, é catarse de uma infância parcialmente recalçada [...]” (1995, p. 465). E a biógrafa cita uma fala de Lispector que atesta isso: “ela é nordestina e... eu tinha que botar pra fora um dia o Nordeste que eu vivi” (LISPECTOR² *apud* GOTLIB, 1995, p. 465). Gotlib prossegue dizendo: “a personagem pode ser também a catarse de um sofrido passado judeu, evocação da cultura hebraica, tão presente em seu nome — Macabéa, lembrando a luta dos macabeus [...], representa a figura humanizada da natural resistência que lhe assegura sobreviver [...] inconsciente de modo naturalmente instintivo [...] representa o milagre da vida, o sumo vital, o que paira acima de qualquer circunstância de limitação social [...]” (p. 465). A biógrafa também defende a seguinte ideia, justificando-a com uma passagem de *A hora da estrela*: “o romance foi escrito no final do percurso [...] O livro publicado pouco antes da sua morte

² Gotlib não faz referência à fonte da qual ela extraiu essa fala de Clarice Lispector.

parecia pronunciar, na realidade, este seu fim, ao enfrentar com dificuldade a morte de Macabéa: “[...] perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdô a clarividência” (1995, p. 465-472).

O presente trabalho buscará, em especial, aproximar *A hora da estrela* e o contexto judaico a partir da tradição de interpretações de textos míticos sagrados presentes na narrativa. Essa aproximação vem privilegiar o resgate, em particular, de traços de histórias das Escrituras bíblicas do *Antigo e Novo Testamentos*, alguns ritos religiosos, mas também permite estender a análise para o desvelamento de outros referentes míticos da cultura ocidental, que aparecem no texto com seus sentidos modificados e reatualizados, principalmente através da paródia. Esse modo peculiar de Lispector compor *A hora da estrela* — inserindo textos, citações e fragmentos textuais antigos e míticos no contexto da obra, desviando-os de seus sentidos tradicionais — é o modo pelo qual estrategicamente ela reflete sobre o significado da vida, da escritura e sobre temáticas modernas. Muitas dessas inserções textuais na narrativa de *A hora da estrela* podem ser associadas a um referencial herdado em parte por Lispector de sua origem judaica, uma herança que Gilda Salem Szklo, em *O bom fim do Shtetl*: Moacyr Scliar, ao analisar obras do escritor judaico-brasileiro Moacyr Scliar, aponta, dentre outras, como aquela estabelecida pelo entrecruzamento do mito e da realidade, da subjetividade e da realidade (SZKLO, 1990, p. 137).

Desse modo, a história da nordestina Macabéa é, a nosso ver, um local de entrecruzamento de tradições várias. Em função disso, nossa leitura se fará por caminhos que destacam os traços míticos em *A hora da estrela*, ou seja, que enfocam o movimento de rememoração testamentária das reinscrições do passado, de um legado cultural aparentemente omitido pela escritora. A partir desse ângulo de leitura dividimos o trabalho de análise da obra em dois capítulos, que nomeamos: “Lispector e *A hora da estrela*: mito e tradição judaica” e “A paródia em *A hora da estrela*”. Em linhas gerais, o primeiro capítulo procurará responder

o porquê, ou seja, investigar de onde vem a prática de Lispector de promover esse movimento de retomada de textos antigos em *A hora da estrela*, identificando, inclusive, os tipos de textos que são retomados. O segundo capítulo investigará o modo pelo qual a escritora retoma esses relatos, além de identificá-los na narrativa e reconstruí-los pela perspectiva da transcontextualização paródica.

No primeiro capítulo, o objetivo será aproximar a escritura de Clarice Lispector em geral, e mais especificamente *A hora da estrela*, do contexto judaico, que será abordado principalmente através do tratamento dispensado por ela ao mito. Para tanto, mostraremos que muitas das narrativas de escritores judaico-brasileiros inspiram-se em mitos, localizando-os em *A hora da estrela* e justificando por que Lispector dialoga com essa tradição. Assim, procuraremos uma definição de mito tal qual o defendido por Mircea Eliade em *Mito e realidade* (2006) para justificar o uso do mesmo numa demanda secularizada da autora. Além disso, buscaremos mostrar como a inserção mítica em *A hora da estrela* promove a sobreposição de tempos na narrativa clariceana, permitindo que a leitura da obra seja feita em dois tempos, que são classificados como circular reversível e linear irreversível. Também associaremos a estética escritural de Lispector à sua ascendência judaica, sem desconsiderar sua posição de imigrante, que, além disso, transitou entre várias culturas, o que, de algum modo, sinalizará o espaço de enunciação da escritora a partir de uma identidade em deslocamento cultural, tal qual o de muitos judeus diaspóricos. Em seguida, identificaremos como Lispector retomou a tradição judaica em *A hora da estrela*, apontando principalmente o movimento midráshico empreendido pela autora ao trazer para a obra, numa perspectiva secularizada, resquícios de textos canônicos, principalmente o bíblico judaico-cristão. Para o entendimento desse movimento, faremos uma análise da linguagem e do silêncio na obra, mostrando como essas categorias, tanto para a tradição judaica quanto para Lispector, serão

fundamentais para garantir a abertura interpretativa de um texto e promover uma releitura e reescrita contextualizada da tradição.

Além do livro de Eliade já citado, tomaremos como apoio para essa discussão diversos outros livros, dentre os quais destacamos *Jewish Voices in Brazilian Literature: A Prophetic Discourse of Alterity* (1995), cuja tradução é *Vozes judaicas na literatura brasileira: um discurso profético da alteridade*, de Nelson Vieira; *Clarice*, (2009) de Benjamim Moser; *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea* (2003), de Berta Waldman; *O drama da linguagem* (1995), de Benedito Nunes; *Fábulas de identidade* (2000) e *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura no livro do Gênesis* (2004), de Northrop Frye; e *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago* (2006), de Vera Bastazin. Ocuparão também espaço importante nesse momento as vozes de Nádya Battella Gotlib (*Clarice: Uma vida que se conta*, de 1995), Tereza Cristina Montero Ferreira (*Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*, de 1999), Olga de Sá (*Clarice Lispector: A travessia dos opostos*, de 2004) e Dany Al-Behy Kanaan (*A escuta de Clarice Lispector, entre o biográfico e o literário*, de 2003).

O segundo capítulo terá por objetivo identificar a paródia como recurso estético usado por Lispector para transcontextualizar a tradição mítica judaico-cristã em *HE*. Tomaremos como referência o conceito de paródia defendido por Linda Hutcheon no livro *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte no século XX* (1989). Em seguida, procuraremos associar esse conceito ao movimento estético literário da pós-modernidade, considerando inclusive o papel fundamental da recepção e da interpretação na decodificação textual paródica, e também diferenciando-a de outras formas de transcontextualizações, como por exemplo a citação. Também buscaremos discutir a paródia como uma forma de intertextualidade. Além disso, situaremos a ironia que se constrói em *A hora da estrela* como um mecanismo retórico da paródia. Identificaremos ainda no movimento narrativo da obra as

paródias bíblicas, tais como a do mito criacionista judaico-cristão, da história dos macabeus, de personagens bíblicos como Adão, Eva e a serpente, e também a de ritos bíblicos, e as reconstruiremos. Para a consecução desse capítulo, utilizaremos, além do livro de Hutcheon, as seguintes obras: *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (2004), de Olga de Sá; *O drama da linguagem* (1995), de Benedito Nunes e *A escuta de Clarice Lispector: entre o biográfico e o literário* (2003), de Dany Al-Behy Kanaan, entre outras.

Este estudo vem resgatar, portanto, nos meandros da história de Macabéa resquícios de narrativas míticas bíblicas, entre outras, que se encontram disseminados em *A hora da estrela*, livro no qual Lispector se vale da paródia para, outrossim, refletir sobre a arte literária e a sua própria forma de escrever.

Faz-se necessário dizer que esta dissertação é motivada pela fascinação e inquietação que a literatura clariceana exerce sobre a autora desta dissertação desde o curso de graduação em Letras/Português pela Universidade Estadual de Montes. Na condição de docente nessa mesma instituição, o interesse por essa literatura expandiu-se, com a participação em projetos de pesquisas institucionais e no contexto do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. É válido lembrar ainda que essa possibilidade de trabalhar *A hora da estrela*, aproximando-a da tradição judaica, surgiu a partir de reflexões ocorridas durante a disciplina Literatura, Alteridade e Diáspora, cursada no primeiro semestre de 2008, no âmbito do referido mestrado. Nessa oportunidade, foram fornecidas as bases teóricas necessárias para a proposta de (re)visitação crítica a uma obra exaustivamente analisada e comentada, porém infinitamente aberta a novas especulações.

CAPÍTULO 1

LISPECTOR E A *HORA DA ESTRELA*: MITO E TRADIÇÃO JUDAICA

O único destino com que nascemos é o do ritual. Eu chamava 'máscara' de mentira, e não era: era a essencial máscara da solenidade [...]. Pelo pecado original, nós perdemos a nossa máscara.

LISPECTOR, 1998b, p. 116

O objetivo deste capítulo é revelar a proximidade existente entre a escritura de Clarice Lispector em geral, e mais especificamente *A hora da estrela*,³ e o contexto judaico, do qual, inquestionavelmente, a escritora provém. No que diz respeito à obra de Lispector em torno da qual gira o nosso trabalho, essa proximidade será abordada através do tratamento dispensado por ela ao mito.

Ao longo de sua carreira literária, Lispector deixou clara a sua posição de não ser categorizada como uma escritora de origem judaica, dizendo-se brasileira. No entanto, alguns estudiosos de sua obra, como Berta Waldman (2003) e Benjamin Moser (2009), apontam a proximidade de sua literatura com a tradição judaica, talvez não de forma tão intensa quanto Nelson Vieira, autor do livro *Jewish Voices in Brazilian Literature: A Prophetic Discourse of Alterity* (1995), cuja tradução, como mencionado na Introdução desta dissertação, é *Vozes judaicas na literatura brasileira: um discurso profético da alteridade*. Nesse livro, Vieira insere Lispector, juntamente com Moacyr Scliar e Samuel Rawet, no rol de escritores judaico-brasileiros. Segundo esse autor — que dedica um capítulo de seu livro ao tratamento da obra de Lispector por esse viés, intitulado “Clarice Lispector: A Jewish Impulse and a Prophecy of Difference” (“Clarice Lispector: um impulso judaico e uma profecia da diferença”, literalmente) —, a aproximação maior dessa autora com o universo judaico ocorre porque a “prosa de Clarice Lispector mostra uma sensibilidade para a linguagem e a exegese bíblicas, bem como para o pensamento cultural judaico, particularmente em relação à reinterpretação, à indeterminação e às buscas ontológicas não realizadas” (VIEIRA, 1995b, p. 132).⁴ Segundo Vieira, os escritores judaico-brasileiros adotaram a tradição judaica pela perspectiva de

³ A edição de *A hora da estrela* utilizada para a consecução desta dissertação foi a 6^a, publicada por José Olympio Editora em 1981. A partir deste ponto, essa obra será identificada da seguinte forma: *HE*. As referências à mesma serão feitas por essas iniciais, seguidas de p. e o número da página.

⁴ As traduções das citações de Nelson Vieira transcritas nesta dissertação e retiradas do livro deste crítico entre as páginas 100 e 150 do original foram feitas por Lilian Costa Magalhães e aquelas compreendidas entre as páginas 19 e 50 do original foram traduzidas por Rodrigo de Lélis. Texto original: “Clarice Lispector’s prose shows a sensitivity to biblical language and exegesis as well as Jewish cultural thinking, particularly in relation to reinterpretation, indeterminacy, and unfulfilled ontological quests.”

“motivos, metáforas, mitos e temas judaicos” (1995a, p. 19),⁵ que “abarcam uma visão crítica e criteriosa da cultura nacional porque refletem as muitas dimensões da diferença” (p. 19).⁶ No que diz respeito especificamente a *HE*, Vieira enfatiza que muitos críticos da autora começaram a perceber esses motivos judaicos subentendidos especialmente na narrativa sobre Macabéia, uma vez que até o nome da protagonista alude à história bíblica dos macabeus (1995b, p. 112). Para esse pesquisador, *HE* traz um “estilo talmúdico, [uma vez que] Lispector promove um discurso analítico e ontológico autoquestionador sobre identidade, alteridade, subjetividade, fé, transformação e verdade” (p. 141).⁷ Contudo, Vieira destaca sobretudo em *HE* o procedimento de Lispector que “desafia o sentido fixo dos mitos tradicionais no modo como eles se relacionam com a dinâmica complexa do mundo moderno” (p. 141).⁸

1. 1 – O MITO E A NARRATIVA DE ESCRITORES JUDAICO-BRASILEIROS

Estudos realizados por Vieira revelam que muitas das “[...] narrativas de escritores brasileiros de origem judaica [Samuel Rawet, Clarice Lispector e Moacyr Scliar] inspiram-se em mitos, alusões, citações e alegorias bíblicos” (VIEIRA, 1995a, p. 31).⁹ Isso acontece porque, para ele, os mitos em especial são “como modelos, paradigmas e esquemas” (VIEIRA, 1995a, p. 31).¹⁰ Na perspectiva de Vieira, os mitos são “narrativas atemporais e não históricas que oferecem verdades fundamentais ou gerais acerca da humanidade” (VIEIRA, 1995a, p. 31).¹¹ Elementos de rituais judaicos e também da literatura bíblica são alterados e

⁵ Texto original: “Jewish motifs, metaphors, myths, and themes.”

⁶ Texto original: “harbor critical and insightful vision of the national culture because they reflect many dimensions of difference.”

⁷ Texto original: “talmudic fashion, Lispector devises a self-questioning ontological and analytical discourse about identity, alterity, subjectivity, faith, transformation, and truth.”

⁸ Texto original: “challenges the fixed meaning of traditional myths as they relate to the complex dynamics of the modern world.”

⁹ Texto original: “[...] Brazilian-Jewish narratives are filled with biblical allusions and motifs”.

¹⁰ Texto original: “As models, paradigms, and schemata.”

¹¹ Texto original: “myths are timeless, ahistorical narratives that offer fundamental or general truths about humankind”.

usados em outras narrativas para mostrar “complexas realidades da história e da sociedade modernas, realidades que a força niveladora do mito normalmente tende a eliminar” (VIEIRA, 1995a, p. 32).¹² Para ele, são as diferenças culturais, assim como a história, que deslocam o emprego do mito que é recorrentemente encontrado na literatura de judeus brasileiros modernos. Entretanto, apesar disso, “o mito persiste como uma forma de referência, tanto literária quanto sociocultural, pois esses escritores reconhecem os poderes atrativos do mito e subsequentemente os reapropriam e os desafiam semanticamente” (VIEIRA, 1995a, p. 33).¹³

Para melhor esclarecer o seu ponto de vista, Vieira enfatiza a concepção de mitos como verdades universais, procurando diferenciar os elementos míticos de ideologias e crenças nacionais. Assim, baseado em estudos da americana Daphne Patai, pesquisadora da literatura brasileira, ele diz que, apesar de ambos os termos serem compreendidos dentro de uma concepção coletiva, um mito nacional não é um mito universal, pois aquele se refere apenas a uma ideologia específica, ou seja, a um tema relativo ao contexto de uma determinada sociedade: “quando falamos em mitos nacionais, frequentemente nos referimos na verdade a ideologias nacionais” (PATAI¹⁴ *apud* VIEIRA, 1995a, p. 32).¹⁵ Para Vieira, essa distinção é importante porque, quando aborda o estudo de mitos nas narrativas judaico-brasileiras, ele se refere a “alegorias e elementos de rituais judaicos e da literatura bíblica que são dramaticamente transformados ou alterados para evocar as realidades complexas da história moderna” (VIEIRA, 1995a, p. 32).¹⁶ Vieira salienta ainda que escritores judaico-brasileiros, entre os quais ele inclui Lispector, “trabalham contra a tendência essencialista do mito,

¹² Texto original: “[...] complex realities of modern history and society, realities that the leveling power of myth usually tends to erase.”

¹³ Texto original: “[...] myth endures as a form of reference, literary as well as sociocultural, because these writers recognize myth’s attractive powers and subsequently reappropriate and challenge them semantically.”

¹⁴ PATAI, Daphne. *Myth and Ideology in Contemporary Brazilian fiction*. Rutherford: Fairleigh Dickson University Press and Associated University Presses, 1983.

¹⁵ Texto original: “When we speak of national myths, we often actually refer to national ideologies.”

¹⁶ Texto original: “[...] motifs and elements from Jewish ritual and biblical literature that are dramatically transformed or altered to evoke the complex realities of modern history [...]”.

reapropriam antigos mitos através da paródia, da fantasia e da ironia, a fim de retornarem a história humana (a prática social) e a diferença cultural a um discurso alterado de ficção” (VIEIRA, 1995a, p. 32).¹⁷ Vieira defende a ideia de que o poder do mito transcende o tempo e emerge ao longo do tempo “[...] construindo e reconstruindo realidades através de novos sentidos e perspectivas que surgem de seu impulso criativo” (VIEIRA, 1995a, p. 33).¹⁸ Esse é um impulso que parece satisfazer visões pessoais dos escritores modernos judaico-brasileiros apontados por Vieira, que reavaliam o poder do mito e, em função disso, o retoma e modifica seus sentidos como um modo de mostrar literariamente e socioculturalmente um tipo de diferença. Vieira comenta esse fato afirmando: “Entre escritores judaico-brasileiros, o mito é invariavelmente alterado ou deslocado pela história e pelas experiências que evoluem da diferença cultural” (VIEIRA, 1995a, p. 33).¹⁹

Vieira se baseia também em estudo de Martin Buber para falar sobre a natureza do mito judaico tradicional e afirmar que a “presença dos mitos é uma parte inerente da cultura judaica: ‘é ao mito que o judaísmo deve sua coesão maior em tempos de perigo’” (BUBER²⁰ *apud* VIEIRA, 1995a, p. 34).²¹ Para Buber, segundo Vieira, “deve-se designar como mito toda história de um evento corporalmente real que é *percebido e apresentado* como um evento divino, absoluto” (BUBER *apud* VIEIRA, 1995a, p. 34).²² Vieira enfatiza ainda que Buber nos lembra que “o Deus dos profetas não é mais uma realidade corpórea; e as antigas imagens míticas nas quais Ele é glorificado agora são somente metáforas para sua

¹⁷ Texto original: “work against the essentialist proclivity of myth, they reappropriate old myths through parody, fantasy, and irony in order to return human history (social practice) and cultural difference to an altered discourse of fiction.”

¹⁸ Texto original: “[...] constructing and reconstructing reality through new meanings and vistas that surge from its creative impulse.”

¹⁹ Texto original: “Among modern Brazilian-Jewish writers, myth is invariably altered or displaced by history and the experiences evolving from cultural difference.”

²⁰ BUBER, Martin. *On Judaism*. New York: Schocken, 1972. As citações seguintes de Buber foram extraídas por Nelson Vieira dessa obra.

²¹ Texto original: “[...] the presence of the myth as an inherent part of Jewish culture: ‘it is to myth that Judaism owed its most cohesiveness in times of danger.’”

²² Texto original: “[...] must designate as myth every tale of a corporeally real event that is *perceived* and *presented* as a divine, an absolute, event.”

inefabilidade” (BUBER *apud* VIEIRA, 1995a, p. 34).²³ Em função dessa concepção, a preservação de mitos tradicionais no mundo moderno persiste porque eles servem “como signo de uma conexão escondida [...] de eventos percebidos como divinos” (BUBER *apud* VIEIRA, 1995a, p. 34).²⁴ Vieira, ainda referenciando Buber, explica isso dizendo que, em momentos de alta tensão, a significação ultrapassa os fatos e, sendo assim, essa significação “não pode, entretanto, ser compreendida pela mente, mas apenas pelo poder ampliado dos sentidos” (BUBER *apud* VIEIRA, 1995a, p. 34).²⁵ A informação que Vieira nos traz é que “o ‘poder ampliado dos sentidos’ é particularmente evidente na paleta literária, sensorial e metafísica de Lispector e no uso que ela faz do mito da busca judaica” (BUBER *apud* VIEIRA, 1995a, p. 34).²⁶ — uma busca que, na concepção do judaísmo, se resume no mito da redenção. Buber ainda afirma que “no contexto da redenção, a escritura judaica e a escritura moderna podem servir como veículos para desafiar o absolutismo divino como expressão de nossa ansiedade por sermos incapazes de alcançar a unidade e a perfeição representadas pelo divino” (BUBER *apud* VIEIRA, 1995a, p. 35).²⁷ Vieira registra a conclusão das ideias de Buber sobre mito dizendo que “as narrativas judaicas, portanto, tornam-se formas de lutar pela libertação espiritual em um mundo caótico de deslocamento, alienação, descontinuidade e descontentamento” (BUBER *apud* VIEIRA, 1995a, p. 35).²⁸ Em suma, Vieira defende que o “mito está relacionado ao papel da literatura como um conduto afetivo que responde a uma necessidade humana fundamental” (VIEIRA, 1995a, p. 35).²⁹

²³ Texto original: [...] the YHVH of the Prophets is no longer a corporeal reality; and the old mythical images in which He is glorified are now only metaphors for his ineffability.”

²⁴ Texto original: “as a signum of a hidden, supracausal conection [...] of events that are perceived as divine.”

²⁵ Texto original: [...] cannot, however, be grasped by the mind but only by the wide-awake power of the sense.”

²⁶ Texto original: “The ‘wide-awake power of the senses’ is particularly evident in Lispector’s sensorial and metaphysical literary palette and her use of the Jewish quest myth.”

²⁷ Texto original: “In the context of redemption, Jewish scripture and modern écriture may serve as vehicles for challenging divine absoluteness as an expression of our anxiety at being unable to achieve the unity and perfection represented by the divine.”

²⁸ Texto original: “Jewish narratives thereby become ways to strive for spiritual deliverance in a chaotic world of displacement, alienation, discontinuance, and discontent.”

²⁹ Texto original: “Myth is related to literature’s role as an affective conduit that responds to a fundamental human need.”

1. 1. 1 – O mito em *HE*

Em *HE*, ao descrever o processo de elaboração da narrativa, o narrador Rodrigo S. M. afirma que a obra será como um “Relato antigo [...], pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade” (*HE*, p. 17). Com essa afirmação de Rodrigo S. M., Lispector descompromete-se com a criação de uma ficção totalmente original, permitindo-nos dizer que ela firma subliminarmente com o leitor um contrato de criação literária a partir de contribuições do patrimônio cultural que são alteradas para o contexto moderno.

Etimologicamente, mito deriva do grego *mythos*, que significa dizer, falar, contar. Conforme os autores Oliveira e Lima no artigo “Mito na formação da identidade”, do apogeu do racionalismo grego até estudos recentes, mito tinha o sentido de fábula ou conto: uma fantasia.³⁰ Porém, a conceituação de mito não é tão simples, sendo pois muitos os estudos teóricos que se instituíram ao longo do tempo na tentativa de explicar o termo.

Mircea Eliade, em *Mito e realidade* (2006), faz considerações acerca do mito na Antiguidade, dizendo que nas sociedades tradicionais arcaicas o termo era entendido como relato verdadeiro, significativo, uma vez que tinha um sentido sagrado e um valor religioso e místico. No entanto, essa concepção recebeu da cultura grega outra denotação, que era de ficção ou ilusão, em contraposição ao *logos*. Segundo Eliade, “em determinado momento da História, sobretudo na Grécia, na Índia e no Egito — uma elite começa a perder o interesse por essa *história divina* [mística e oral] e chega (como na Grécia) a não acreditar mais nos mitos, embora pretendesse ainda acreditar nos *deuses*” (2006, p. 100). Iniciou-se assim a desmitificação. Os estudos de Eliade, além de apontarem as diferenças do significado do mito entre as sociedades arcaicas e as sociedades modernas, secularizam o conceito, uma vez que mito passa a ser considerado como histórias inventadas e narradas, que explicam como se

³⁰ http://dialogica.ufam.edu.br/PDF/no1/5mito_formacao.pdf, consultado em 02 de março de 2010.

originaram não apenas o mundo e seus seres, mas também a cadeia de eventos que levou o homem a se transformar no que ele é atualmente: “um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver e que trabalha de acordo com determinadas regras” (ELIADE, 2006, p. 16). Ele explica isso afirmando que:

Se o Mundo *existe*, se o homem *existe*, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no “princípio”. Mas, após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, e o homem, *tal qual é hoje*, é o resultado direto daqueles eventos míticos, *é constituído por aqueles eventos*. Ele é mortal porque algo aconteceu *in illo tempore*. Se esse algo não tivesse acontecido, o homem não seria mortal — teria continuado a existir indefinidamente, como as pedras; ou poderia mudar periodicamente de pele, como as serpentes, sendo capaz, portanto, de renovar sua vida, isto é, de recomeçá-la indefinidamente. Mas o mito da origem da morte conta o que aconteceu *in illo tempore*, e, ao relatar esse incidente, explica *por que* o homem é mortal (ELIADE, 2006, p. 16).

Por sua vez, Vera Bastazin, em *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago (2006)*, traça uma evolução de várias correntes de pensamento que apresentaram alternativas para pensar o mito até os nossos dias. Conforme Bastazin, na Idade Média, os mitos assumiram um valor pedagógico e moral que, em seguida, se contrapôs ao pensamento iluminista do século XVIII, momento em que o mito foi considerado um produto da ignorância do homem ancestral. Foi somente a partir da filosofia romântica do mito, no final do século XVIII e início do século XIX, que o termo recebeu a concepção de “fenômeno eminentemente estético e modelo de criação artística” (2006, p. 85). Nessa concepção, Bastazin cita Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, filósofo alemão que faz uma aproximação conceitual do mito com a arte em geral, afirmando que “a mitologia e a arte representavam o meio de superação da realidade e de autocontemplação do absoluto”, além de ser “condição indispensável e matéria-prima para elaboração de toda arte” (BASTAZIN, 2006, p. 85). Duas escolas de estudo do mito surgiram no final do século XIX, a Escola Naturalista ou Mitológica e a Escola Antropológica, criada na Inglaterra, que tentou provar que o “pensamento primitivo podia manter-se entre os civilizados na forma de ‘resquício’ indicando a unidade de pensamento da espécie humana” (BASTAZIN, 2006, p. 85). Porém, de acordo com Bastazin, foi Bronisław Kasper Malinowski, antropólogo polaco, que situou a

função e o lugar do mito na cultura, uma vez que ele “enfoca o mito a partir de uma função eminentemente pragmática, chegando a sugeri-lo como uma espécie de ‘escritura sagrada’ verbal que influencia o destino do mundo e dos homens” (BASTAZIN, 2006, p. 88).

Para Eliade, o mito deve ser reconhecido como fonte de inspiração, assim como de revelação, e também como uma base constituinte do ser humano. Entendido como um paradigma consciente fixo, o mito para Eliade pode transcender o tempo e ser continuamente reinterpretado, ajudando o homem a transpor os seus limites, convenções e condicionamentos.. Inclusive, pelas suas características, o mito pode gerar um exemplar frequentemente à custa do específico, do individual ou culturalmente diferente. Segundo Eliade, “a prosa narrativa, especialmente a novela, tomou, nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares” (ELIADE, 2006, p. 163). O estudioso enfatiza que “é possível dissecar a estrutura ‘mítica’ de certos romances modernos e demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e de personagens mitológicos” (ELIADE, 2006, p. 163).

Para uma melhor explanação desse fato, tomemos as ideias de Nikolai Berdyayev, filósofo existencialista e cristão russo, encontradas em *Mitos paralelos*, de J. F. Bierlein (2003). Para esse filósofo, “a história não é um dado empírico objetivo; é o mito. O mito não é ficção, é uma realidade; contudo, é de uma ordem diferente daquele dito fato empírico” (BERDYAYEV³¹ *apud* BIERLEIN, 2003, p. 32). Isso pode ser justificado porque o ato de contar histórias, de partilhar experiências do homem primitivo se socializou ao longo do tempo. Das histórias dos fatos vivenciados passou-se às histórias dos deuses e das origens do homem, servindo de ponte para o desconhecido. Desse movimento nasceram os contos de fadas, os contos populares, as lendas e também muitos mitos de origem e cosmogônicos, na tentativa de explicar os ritos e as principais atividades humanas. Os grandes mestres, estando

³¹ BERDYAYEV, Nicolay. *Christian Existentialism*. Trad. D. A Lowrie. Nova York: Harper, 1965.

entre eles os rabinos, os escritores e os filósofos, usaram a linguagem verbal para registrar narrativamente as experiências do homem nesse mundo contado.

Conforme Eliade, a retomada do registro de narrativas tradicionais é uma forma de o homem rememorar o gesto primeiro da Criação: “a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora: tudo que o homem faz repete, de certa forma, o ‘feito’ por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo” (ELIADE, 2006, p. 34).

Desse modo, reatualizar o mito cosmogônico judaico em *HE* constitui uma forma perspectivada da autora de manter resquícios de sua cultura de origem na produção da obra. Esses resquícios, assim como outros, aparecem ao longo da narrativa como pistas, cuja decodificação solicita a edificação de seus significados à parte da história de Macabéa.

Por sua vez, o crítico literário Northrop Frye, em *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética* (2000), recorre ao mito na análise literária como um encaminhamento para a compreensão mais profunda do texto. Para o crítico, mito é “uma forma de arte verbal e pertence ao mundo da arte” (FRYE, 2000, p. 39). E, como tal, fornece “os principais contornos ou circunferências de um universo verbal que mais tarde é ocupado também pela literatura” (p. 41), pois “o que ele significa está no seu interior, nas consequências de seus incidentes. Um mito pode ser contado e recontado, pode ser modificado ou elaborado ou diferentes padrões podem ser descobertos nele, sua vida é sempre a vida poética de uma história” (p. 40). Para Frye, os mitos são considerados as primeiras histórias literárias, pois os mesmos, após perderem a sua significação sagrada e deixarem de ser considerados verdades, ainda sobrevivem pela arquitetura composicional que se mantém recorrente nos textos literários. No livro em questão, Frye chama a atenção para o fato de que “as coisas que acontecem no mito são coisas que acontecem apenas em histórias; elas estão em um mundo literário auto-suficiente. Por isso, o mito teria naturalmente o mesmo tipo de atrativo para o

escritor de ficção que os contos populares. Oferece-lhe um referencial pronto, respeitável pela antiguidade, que lhe permite devotar todas as energias à elaboração de sua forma” (p. 38-39). Desse modo, Frye aponta o mito como um ponto referencial para a literatura, afirmando ainda que “a literatura é uma mitologia reconstruída, com seus princípios estruturais derivados daqueles do mito” (FRYE, 2000, p. 46).

No prefácio da 23ª edição de *HE* (1990), Clarisse Fukelman corrobora esse pensamento de Frye ao apontar que Lispector expressa a sua interioridade imaginária dedicando a obra a dimensões simbólicas, míticas. Segundo Fukelman, Lispector dedica *HE* “ao culto de figuras lendárias identificadas entre si pela força vital” (1990, p. 16). Tais figuras podem ser descritas como “os gnomos, pequenos gênios que, para o Talmud e a Cabala, presidem a Terra dos tesouros; os anões que, em versão da tradição popular germânica, surgiram do sangue e dos ossos de um gigante e, peritos no trabalho de forja, conhecem o futuro; as sílfides, gênios do ar; e as ninfas, que conhecem e dominam a natureza” (FUKELMAN, 1990, p. 16).³²

Eliade apresenta um estudo mais existencial, filosófico e articulado da ideia do mito. Ele concebe que o mito é muito mais do que apenas uma referência literária, ao afirmar que o pensamento, ao contrário do rito praticado pelas sociedades tradicionais, se torna, nesse contexto de desmitificação, o esforço ou o veículo pelo qual o passado pode ser rememorado — inclusive aquele que especula a origem do Ser. Desse modo, ele estabelece a possibilidade de vinculação entre mito e filosofia:

O “essencial”, portanto, é atingido através de um prodigioso “voltar atrás”: não mais um *regressus* obtido por meios rituais, mas efetuado por um esforço do pensamento. Nesse sentido, pode-se dizer que as primeiras especulações filosóficas derivam das mitologias: o pensamento sistemático esforça-se por identificar e compreender o “princípio absoluto” de que falam as cosmogonias, em desvendar o mistério da Criação do Mundo, em suma, o mistério do aparecimento do Ser (ELIADE, 2006, p. 101).

³² Trecho retirado do livro *A hora da estrela*, digitalizado. Disponibilizado (*on-line*) via Internet. URL: <http://groups.google.com/group/digitalsource>, consultado em 03 de fevereiro de 2010.

Muito mais que apenas uma ideia de história irreal, mito nesta análise será visto como a fonte para pensar os modelos para a conduta do homem, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência humana. Eliade descreve a função do mito dizendo que:

[...] ‘viver’ os mitos implica pois uma experiência verdadeiramente religiosa, pois ela se distingue de uma experiência ordinária da vida quotidiana. A ‘religiosidade’ dessa experiência deve-se ao fato de que, ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente a obras criadoras dos Entes sobrenaturais; deixa-se de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado, auroral [...] (p. 22).

O indivíduo, ao lembrar-se do mito, o reitera e retoma o momento em que o evento aconteceu pela primeira vez, em que algo novo e significativo ocorreu. Os mitos, para o pesquisador, têm sobretudo a função de revelar que “o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (p. 22). Eliade ainda salienta que, dentre as muitas funções que o mito exerce para o entendimento da civilização humana, ele tem a importante função de contar como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos, o que faz com que ele se torne paradigma de todos os atos humanos significativos (p. 22). Ele afirma, então, que conhecer os mitos é conhecer a origem das coisas, por meio de um conhecimento que é vivido ritualmente, seja pela narrativa do mesmo ou vivendo-o cerimonialmente pela justificação e pela leitura minuciosa deles durante os rituais (p. 22).

Ao se valer de histórias mitológicas para a construção de *HE*, Lispector lança mão, logo no início do texto, do tempo mítico-ritualístico bíblico, repetindo e subvertendo padrões de significados míticos. Essa estratégia estilística deixa entrever no primeiro parágrafo da narrativa a ideia de que as histórias iniciam-se de maneira similar, e sinaliza que as origens das mesmas se perdem no tempo: “Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve” (*HE*, p. 15). Ao afirmar isso, o narrador abre uma reflexão sobre a questão acerca da origem de sua própria narrativa: “Como

começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos?” (*HE*, p. 15). Nesses trechos, suscita-se a percepção de que os fatos sempre precederam as narrativas desde sempre e que, em qualquer tempo da história, eles continuarão gerando novos relatos, que, por sua vez, gerarão novas narrativas, num processo de continuidade permanente. Estratégias estilísticas como essa abrem espaço para reflexões sobre o segredo da origem das coisas, inclusive da linguagem, solicitando do leitor um retorno ao tempo sagrado do princípio de tudo, que para este estudo é associado ao das escrituras bíblicas, além de situá-lo no tempo da literatura.

Eliade explica que reatualizar qualquer mito é uma forma de a pessoa resgatar o tempo sagrado e sair do tempo profano: “Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao ‘viver’ os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo ‘sagrado’, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável” (ELIADE, 2006, p. 21). De certo modo, é como se a cosmogonia narrada nas escrituras bíblicas servisse de modelo para a produção da obra ficcional e recuperasse esse tempo sagrado da mitologia. A representação de uma “realidade modelada”, ou seja, a ficção literária, expõe as convenções, inclusive temporais, do próprio mito bíblico.

Além da percepção do tempo mítico, há também em *HE*, o relato da trajetória da personagem principal, Macabéa, que acontece em tempo linear — irreversível —, como afirma o seu narrador: “Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ [...]” (*HE*, p. 17). Em função do exposto, é possível afirmar então que há na narrativa de *HE* a existência de dois tempos, circular — reversível — e linear — irreversível —, que podem ser percebidos concomitantemente no projeto literário da obra. Todavia, de acordo com Eliade, é somente pelo tempo circular que é possível a promoção e a renovação mítico-ritualística periódica do mundo (2006, p. 39). Assim, não há como desconsiderar que a busca pelos “fatos não trabalhados de matéria-prima” (*HE*, p. 84)

que atingem a autora antes de ela pensar, e também a sua “procura da palavra no escuro” (*HE*, p. 84), representam a investigação de Lispector em *HE* pela origem das coisas, que é também uma busca mitológica. Além da reversibilidade do tempo mítico, Eliade aponta como fator importante para a compreensão da circularidade mítico-temporal a diferenciação dos padrões de significados do mito de origem e do cosmogônico, e ainda daquele denominado de retorno.

O mito de origem conta e justifica uma situação nova, no sentido daquilo que não existia desde o início do mundo (2006, p. 39). Eliade prossegue afirmando que a cosmogonia homologa o mito de origem, pois a situação nova é o gesto arquetípico do criador na própria criação do mundo: “A idéia mítica da ‘origem’ está imbricada no mistério da ‘criação’. Uma coisa tem uma ‘origem’ porque foi criada, isto é, porque um poder se manifestou claramente no mundo, porque um acontecimento se verificou. Em suma, a *origem* de uma coisa corresponde à *criação* dessa coisa” (ELIADE, 2006, p. 39). Quando há um ritual de retorno à origem, esse ritual oferece a esperança de um renascimento: “não basta conhecer a ‘origem’, é preciso reintegrar o momento em que tal coisa foi criada. Ora, isso se traduz num ‘voltar atrás’ até a recuperação do tempo original, forte, sagrado” (2006, p. 38). Desse modo, o tempo sagrado — cíclico — é reapropriado em contextos da criação literária, como o é em *HE*.

O tempo do retorno mítico em *HE* acontece também pela linguagem, que, por meio de jogos de palavras indica as dicotomias dos temas cíclicos de vida e morte, criação e destruição, firmando um dos eixos de circularidade temática que estruturam o projeto da obra. Essas dicotomias, bem como a atemporalidade mítica, são denunciadas pelo próprio narrador, quando comenta sobre o projeto de sua narrativa que ele quer elaborar em tempo linear: “Só não inicio pelo fim que justificaria o início — como a morte parece dizer sobre a vida [...]” (*HE*, p. 16). O narrador faz nessa passagem uma analogia entre as palavras fim e início, morte e vida, e, ironicamente e paradoxalmente, mostra que a noção para ele de tempo linear não desconsidera o tempo circular de retorno em *HE*. Essa estratégia linguística serve também

como subsídio para Lispector questionar o tempo linear das narrativas tradicionais, percebido quando o seu narrador refere-se à criação da personagem Macabéa: “antes de nascer ela era uma idéia? Antes de nascer ela era morta? E depois de nascer ela ia morrer? Que fina talhada de melancia” (*HE*, p. 35). Além disso, Lispector agrega em *HE*, assim como ocorre nas narrativas bíblicas, o tempo do passado e do futuro no tempo do presente, pois permite que o narrador declare: “[...] estou escrevendo na hora mesma em que sou lido” (*HE*, p. 16).

Eliade ainda afirma que as práticas de retorno à origem, às fontes, das sociedades arcaicas são meios de recriar a vida e não de repará-la: “‘A fonte’ por excelência é o prodigioso jorrar de energia, de vida e fertilidade ocorrido durante a Criação do Mundo” (ELIADE, 2006, p. 33). Também no sistema cultural hebraico existe a crença de que recuperar o princípio absoluto significa destruição e abolição simbólica do velho mundo. Nas concepções judaico-cristãs, o tempo circular do eterno retorno também se extinguirá com o apocalipse: “O Cosmo que ressurgirá depois da catástrofe será o mesmo Cosmo criado por Deus no princípio dos Tempos [...]. Esse Paraíso terrestre não será mais destruído, não terá mais fim. O Tempo não é mais o Tempo circular do Eterno Retorno, mas um tempo linear e irreversível” (ELIADE, 2006, p. 62).

Em suma, a narrativa em *HE* é conduzida através de duas linhas temporais de estruturas diversas. A primeira é linear e irreversível, dotada de início, meio e fim definidos. Inicia-se com a apresentação de Macabéa e termina com a morte dela, um fato irreversível. A segunda é circular, com seus pontos de junção marcados, especialmente, pelo uso do termo “sim”. O começo da narrativa é indicado pelo *sim* que dá início a “tudo”, e seu final é conectado ao princípio por esse mesmo termo, levando a linha temporal a um recomeço e alimentando o ciclo, que neste estudo pode ser o mítico de retorno à origem, homologado ao longo do tempo pelo processo contínuo de criação de narrativas.

O recurso retórico de que Lispector se apropria para reiterar mitos em *HE*, bem como para citar textos bíblicos, é a paródia — assunto de que trataremos no Capítulo 2 desta dissertação.

1. 2 – LISPECTOR: UMA IDENTIDADE EM DESLOCAMENTO

Em publicação recente, intitulada *Clarice*, (2009), Benjamim Moser traça um perfil biográfico da autora, associando-a à cultura judaica. Conforme o biógrafo, Clarice Lispector — cujo nome oficial era Chaya, que “em hebraico significa ‘vida’” (MOSER, 2009, p. 57) — nasceu na Ucrânia, especificamente em Tchechenick, em 10 de dezembro de 1920, de mãe sífilítica, dentro de uma família judaica (2009, p. 55). Ao abordar o assunto, Moser faz uma contextualização histórica da época, enfocando a situação de *pogroms* na Rússia. Ele salienta que, no final de dezembro de 1918, uma forte onda de *pogroms* alastrou-se pela Ucrânia. Eram violentos ataques contra o povo judeu, em que bárbaros criminosos, com refinada crueldade, saqueavam cidades, matavam indiscriminadamente judeus, estupravam mulheres e derramavam sangue bestialmente. Segundo Moser, de 1918 a 1920 estima-se que mais de 40 mil judeus foram mortos em mais de mil *pogroms* desse tipo, mas o biógrafo afirma também que essa cifra não pode ser dimensionada especificamente (MOSER, 2009, p. 46). Foi principalmente em função disso que toda a família Lispector foi obrigada a mudar-se para o Brasil em 1922. A pequena Chaya recebeu na infância uma educação tipicamente judaica. Segundo Moser, ela morou durante parte de sua infância em Recife, no bairro da comunidade judaico-brasileira denominado Boa Vista (2009, p. 86).

Conforme nos informa Vieira, Lispector recebeu forte influência de seu pai, que era um autodidata do pensamento bíblico talmúdico (1995b, p. 110). Essa afirmação também é reiterada por Nádia Battella Gotlib em *Clarice: Uma vida que se conta* (1995), que reproduz uma fala de Tânia, irmã de Lispector: “Meu pai tinha muita cultura bíblica. Celebrávamos três ou quatro datas do calendário judaico. Meu pai conhecia os rituais. Conhecia ídiche muito

bem. E recebia jornal de New York, *The Day*, em ídiche” (GOTLIB, 1995, p. 84). Em *Entre passos e rastros: a presença judaica na literatura brasileira contemporânea*, Berta Waldman, por sua vez, afirma que a primeira língua que Lispector ouviu foi o ídiche, pois seus pais provinham de um *shtetl*, povoado onde viviam os judeus do leste europeu, falantes do ídiche (2003, p. XXV). Conforme Waldman, é provável que Lispector tenha sido alfabetizada em português e tenha, desde muito pequena, aprendido o ídiche — idioma este que parece ter sido silenciado por Lispector. Além disso, Waldman afirma que Lispector, em sua infância, “freqüentou um colégio israelita em Recife — o Colégio Hebreu Ídiche Brasileiro, onde teria aprendido o hebraico e o ídiche” (p. XXV).

Moser também nos informa que, apesar da ascendência judaica de Lispector e de uma educação infantil fundamentada no judaísmo, ao longo de sua carreira a escritora evitava falar sobre sua origem e também sobre o local de seu nascimento, preferindo enfatizar o seu amor especial pela cultura brasileira. Ele inclusive transcreve uma fala da escritora que afirma isso: “A Rússia me tinha também, mas eu pertença ao Brasil” (LISPECTOR³³ *apud* MOSER, p. 63). Waldman transcreve outra fala de Lispector que ilustra as contradições do discurso da autora quando o assunto se relacionava com questões de sua origem: “Nasci na Rússia, mas não sou russa não” (WALDMAN, 2003, p. 17).

Naturalizada brasileira, Lispector evidenciou ao longo de sua carreira de escritora uma afinidade pelo país que a acolheu na infância, e também uma opção consciente por não ser categorizada como uma escritora judaica. Vieira inclusive frisa isso, afirmando: “Lispector [...] era publicamente reservada quanto às suas origens judaicas [...] ela tomou uma decisão consciente de não dar importância à sua etnicidade. Todavia, a sua posição não necessariamente implica uma autonegação [...] Lispector tomou uma decisão profissional de evitar as restrições e categorizações comumente associadas a escritores do realismo étnico

³³ LISPECTOR, Clarice. “Falando em viagens.” in: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

[...]” (VIEIRA, 1995b, 100-101).³⁴ Em rara oportunidade, numa entrevista concedida ao jornalista e escritor Edilberto Coutinho em 1976 e reproduzida por Tereza Cristina Montero Ferreira no livro *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector* (1999), a escritora admite ser judia, mas em seguida afirma que é brasileira: “Eu sou judia [...] Eu, enfim, sou brasileira, pronto e ponto” (LISPECTOR³⁵ *apud* FERREIRA, 1999, p. 282). Como já sinalizado, havia por parte da escritora uma indecisão para falar de sua origem. Gotlib reproduz a fala da própria Lispector que justifica essa dificuldade: “Não sei separar os fatos de mim, e daí a dificuldade de qualquer precisão, quando penso no passado” (LISPECTOR³⁶ *apud* GOTLIB, 1995, p. 77). Para alguns, essa atitude de Lispector de resistência ao rótulo de escritora vinculada à cultura judaica advém até mesmo das cruéis lembranças que os familiares dela guardaram das perseguições que sofreram na Ucrânia antes de virem para o Brasil.

Para muitos estudiosos, a ascendência judaica de Lispector foi mais bem revelada não pelo seu domínio do ídiche ou propriamente pela sua educação familiar, mas, sobretudo, pela sua literatura e pela personalidade intimista da escritora, que fizeram com que ela não escapasse do rótulo de “estrangeira”: uma mulher em fuga de si mesma, percebida pela intolerável imprevisibilidade, pela genialidade e pela originalidade criativa literária. Gotlib tenta apreender essas características da personalidade de Lispector a partir de seus críticos e amigos. Um deles citado por Gotlib é Antonio Callado, que afirma o seguinte sobre a escritora:

³⁴ Texto original: “Lispector [...] was publicly guarded about her Jewish background [...] she made a conscious decision to play down her ethnicity. Nevertheless, her position does not necessarily imply self-negation [...] Lispector made a professional decision to avoid the constraints and categorizations commonly associated with writers of ethnic realism [...]”

³⁵ Declaração feita por Lispector em entrevista concedida ao jornalista Edilberto Coutinho, em abril de 1976, quando questionada sobre a sua vinculação ao judaísmo.

³⁶ Citação extraída por Gotlib do conto “Restos do Carnaval”. Ver a seguinte referência: LISPECTOR, Clarice. “Restos do Carnaval”. In: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

Clarice era uma estrangeira. Não porque nasceu na Ucrânia. Criada desde menininha no Brasil, tão brasileira quanto não importa quem. Clarice era estrangeira na terra. Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noitinha numa cidade desconhecida onde há uma greve geral de transportes. Mesmo quando estava contente ela própria, numa reunião qualquer, havia sempre nela um afastamento. Acho que a conversa que mantinha consigo mesma era intensa demais. [...] Sempre achei, e disse mesmo a Clarice, que ela era a pessoa mais naturalmente enigmática que eu tinha conhecido. Depois li num livro dela, póstumo, *Um sopro de vida*: “Sou complicada? Não, eu sou simples como Bach” (CALLADO³⁷ apud GOTLIB, 1995, p. 52).

A característica enigmática de Lispector apontada pelos seus críticos também se estende à sua linguagem literária, que, pela forma e conteúdo, revela ou deixa entrever o que mais ela queria esconder: sua ascendência. Moser reitera esse pensamento ao declarar que a autora tinha certa obsessão pela questão de sua origem: “não havia nada que Clarice desejasse mais do que reescrever a história do seu nascimento” (p. 21). Ainda segundo Moser, a preocupação de Lispector era pelo sentido metafísico de sua existência, e não pelo topográfico. Conforme o biógrafo, ela praticava mentiras inocentes em entrevistas, na tentativa de não esclarecer o local nem as circunstâncias de seu nascimento (p. 20-21). Moser também nos informa que a pergunta que Lispector sempre se esforçou para responder em toda a sua vida foi sobre a questão da origem, e ele cita inclusive a fala do crítico Carlos Mendes de Souza, que vincula essa obsessão de Lispector à literatura da autora: “A questão da origem é tão obsessiva que em torno dela pode dizer-se que se enreda toda a prosa da autora” (SOUZA³⁸ apud MOSER, 2009, p. 22).

Gotlib, na apresentação do seu livro, nos revela que informações biográficas e dados críticos das obras de Lispector, mesmo não sendo interdependentes, mantêm um laço de intimidade que, segundo ela, talvez aconteça pela importância que a linguagem e a narrativa tiveram em sua produção artística. Gotlib inclusive afirma que Lispector sabia muito bem praticar o “parecer como se fosse” (GOTLIB, 1995, p. 15), em um jogo esmaecido entre os

³⁷ CALADO, Antonio. O dia em que Clarice desapareceu. In: *Perto de Clarice* (catálogo). Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvin, 1987.

³⁸ SOUZA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Minho: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p. 164.

limites do ficcional e do histórico. Para Gotlib, é a “própria palavra que constrói a busca de uma identidade, nesta ‘vida que se conta’” (p. 15). Carlos Mendes de Souza, um dos críticos da escritora apontados por Moser, afirma que “pode-se dizer que na obra de Clarice Lispector há um nome escondido ou que a obra é construída sobre o nome próprio disseminado e ocultado” (SOUZA³⁹ *apud* MOSER, 2009, p. 58).

Em *HE*, a busca de Lispector por uma identidade revelada pela linguagem passa pelo próprio texto ficcional quando o narrador Rodrigo S. M. — na verdade, Clarice Lispector — se coloca no lugar de Macabéa: “(Quando penso que eu podia ter nascido ela — e por que não? — estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos)” (*HE*, p. 48). Como pode ser percebido nessa passagem, assim como na sua própria vida factual, Lispector procura no outro o sentido para a representação de si mesma. E essa busca é um exercício de linguagem que traz tensão e provoca culpa, uma vez que ser o outro em liberdade é também a “horível liberdade de não ser” (GOTLIB, 1995, p. 124). A própria escritora descreve, em outras palavras, esse fato em uma de suas crônicas publicada no *Jornal do Brasil*, em 2 de março de 1968, intitulada “Persona”, e que Gotlib reproduz: “Viver é fabricar máscaras, com dor [...] Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário” (LISPECTOR⁴⁰ *apud* GOTLIB, 1995, p. 124).

O crítico Benedito Nunes, em *O drama da linguagem* (1995), diz que Lispector usa máscaras ao escrever *HE*, porém, segundo ele, ela quase não se esconde através de seus próprios personagens, pois se autoinventa ao inventar sua escritura:

O narrador de *A hora da estrela* é Clarice Lispector, e Clarice Lispector é Macabéa tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary. Entretanto, ao contrário de Flaubert, que permaneceu sempre como narrador, por trás de seus personagens, Clarice Lispector se exhibe, quase sem disfarce, ao lado de Macabéa. Também ela *persona*, em sua condição patética de escritora (culposa relativamente à moça nordestina), finge ou mente — mas sabendo que finge ou mente — para alcançar uma certa verdade humana acerca de si mesma e de outrem. A escritora se inventa ao inventar a personagem. Está diante dela como de si mesma. E sua *escritura errante*,

³⁹ SOUZA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Op. cit., nota 38.

⁴⁰ Fala de Clarice Lispector reproduzida por Nádya Battella Gotlib no livro: *Clarice: uma vida que se conta* (1995).

autodilacerada, repercute, secretamente e em permanência, a pergunta *Eu que narro, quem sou?*, numa réplica ao *Cogito* de René Descartes (“Penso, logo sou”) (p. 169).

Vieira corrobora essa ideia de Nunes ao analisar *HE*, estabelecendo uma conexão entre a autora e o texto, bem como entre a vida e a literatura de Lispector. Essa conexão, segundo o crítico, é uma ligação cultural que contribui para ampliar a visão do mundo e investigar verdades universais. Ele enfatiza isso dizendo o seguinte: “Abordando Lispector e sua obra por uma perspectiva judaica, eu reafirmo minha crença de que vida e literatura, autor e texto estão ligados culturalmente — que juntos eles contribuem para uma visão do mundo” (VIEIRA, 1995b, p. 101).⁴¹ Citando Samuel Rawet, Vieira relaciona novamente o trabalho de Lispector à tradição judaica. Segundo Vieira, de acordo com uma entrevista que Samuel Rawet concedeu a Ronaldo Conde em 1971 sobre Lispector, o escritor disse que “a consciência judaica dela fez parte de seu desenvolvimento na infância e na adolescência” (RAWET⁴² *apud* VIEIRA, 1995b, p. 102).⁴³ Todavia, Vieira afirma que, apesar de a educação judaica de Lispector ter influenciado seu olhar e percepção da realidade, ela era uma escritora naturalizada brasileira e, como tal, tinha uma postura ética e ideológica pluralista além de qualquer etnia. Ele enfatiza isso quando diz: “Naturalmente, sua infância numa família imigrante judaica influenciou o seu olhar. [...] Sua experiência étnica abasteceu sua postura pluralista e ideológica em relação à vida e à literatura” (1995b, p. 103).⁴⁴

1. 2. 1 – O contexto de enunciação de Lispector

Nelson Vieira, citando o ensaio “Paródia e metafísica” de Olga de Sá sobre a obra clariceana *A paixão segundo G.H.*, publicada em 1964, diz que Sá defende como objetivo

⁴¹ Texto original: “By approaching Lispector and her work from a Jewish standpoint, I reaffirm my belief that life and literature, author and text, are linked culturally — that together they contribute to a vision of the world”.

⁴² Vieira não referencia a citação de Samuel Rawet. Mas, conforme pesquisa *on-line* realizada sobre o assunto, essa transcrição de fala de Rawet foi provavelmente retirada de entrevista concedida a Ronaldo Conde ao periódico brasileiro *Correio da Manhã/Anexo*, 07-02-1971.

⁴³ Texto original: “her Jewish consciousness was part of her childhood and adolescent development.”

⁴⁴ Texto original: “Of course, her childhood in a Jewish immigrant household influenced this gaze. [...] Her ethnic experience fueled her ideological and pluralist stance toward life and literature.”

principal do trabalho de Lispector “[...] enfatizar o essencial, uma visão mística do mundo, que abre mão da religião [...], sem abrir mão das experiências mais profundas da religião do Judaísmo e da Cristandade e da visão cósmica da *Bíblia*” (SÁ⁴⁵ *apud* VIEIRA, 1995b, p. 123).⁴⁶ Vieira corrobora a opinião de Sá, afirmando que “Lispector não era uma escritora judia que por acaso era brasileira. Ao contrário, ela era uma escritora brasileira de primeira qualidade que por acaso era judia” (VIEIRA, 1995b, p. 122).⁴⁷

Para entender o *locus* enunciativo de Lispector, faz-se importante considerar as duas culturas que tiveram uma forte influência na formação da identidade e da percepção artística da escritora: a judaica e a brasileira. No caso de Lispector, o encontro dessas culturas, para alguns críticos, não aconteceu de modo claro e simplista em sua prosa; ao contrário, essas culturas relacionam-se a partir de uma tensão discursiva agregadora e ao mesmo tempo transfigurativa, o que de certo modo vem sinalizar que Lispector, ao abordá-las em sua arte literária, assim o fez a partir de um entre-lugar cultural e discursivo. Para referendar especificamente essa característica, vale citar considerações feitas por Moser sobre a escritora. Conforme ele, desde o início da carreira de Lispector os leitores a consideravam uma *outsider* e ao mesmo tempo uma escritora brasileira. Para Moser, entretanto, foi o poeta Lêdo Ivo quem melhor captou esse encontro discursivo intercultural promovido por Lispector em sua prosa, ao dizer:

Não haverá, decerto, uma explicação tangível e aceitável para o mistério da linguagem e do estilo de Clarice Lispector. A estrangeiridade de sua prosa é uma das evidências mais contundentes de nossa história literária e, ainda, da história de nossa língua. Essa prosa fronteiriça, emigratória e imigratória, não nos remete a nenhum dos nossos antecessores preclaros [...] Dir-se-ia que ela, brasileira naturalizada, naturalizou uma língua (IVO⁴⁸ *apud* MOSER, 2009, p. 24).

⁴⁵ SÁ, Olga de. “Paródia e metafísica”. In: Clarice Lispector: *A paixão segundo G.H.* Brasília: CNPq, 1988, p. 219.

⁴⁶ Texto original: “to highlight the essential, a mystical vision of the world which dispenses with religion [...] without dispensing with the deepest religious experiences of Judaism and Christianity, of the Bible’s cosmic vision.”

⁴⁷ Texto original: “Lispector was not a Jewish writer who happened to be Brazilian. Rather, she was a world-class Brazilian writer who happened to be Jewish.”

⁴⁸ IVO, Ledo: *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*. São Paulo: IMS, 2004, p. 48.

Waldman (2003) também faz uma análise nessa linha de pensamento de Moser. Ela analisa, especialmente na literatura de Lispector e Rawet, a posição de duplicidade cultural de vozes, refletindo principalmente sobre como se procede o encontro discursivo entre a cultura judaica e a brasileira na obra desses autores. Ao fazer isso, ela afirma:

Quando se pensa a conjugação do ser judeu e do ser brasileiro vê-se que são termos que não caminham juntos. Cada um deles carrega um conjunto de referentes ligados a realidades históricas, políticas sociais e afetivas diferentes. Mas é possível, e a literatura o faz, escava os entre-lugares, o ponto de intersecção de identidades, línguas, culturas, tradições, que evita a polaridade de binários, forjando uma terceira posição que reconhece as duas outras, mas flui em trilho próprio (WALDMAN, 2003, p. XX).

O termo *entre-lugar* foi usado pelo crítico brasileiro Silviano Santiago no livro *Uma literatura nos trópicos* (2000). Santiago, inspirado pelo pensamento pós-estruturalista de franceses como Jacques Derrida e Michel Foucault, entre outros, instigou a crítica literária à apreciação do discurso latino-americano em relação ao discurso europeu, levando-a a perceber que somente “o movimento de desvios da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (SANTIAGO, 2000, p. 16) poderia contaminar o discurso europeu, colonizador, unitário e puro e eleger um discurso que privilegiasse uma tradução crítica sinalizadora da diferença entre o elemento europeu e o autóctone. Para Santiago, o lugar do discurso antropofágico latino-americano é construído, na verdade, em um lugar inquieto, de clandestinidade temporal, aparentemente vazio: “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, 2000, p. 26).

No contexto desta análise, a designação de entre-lugar será entendida como uma metáfora que alude ao espaço característico do movimento escritural de Lispector, que, através de sua arte literária, apropria-se de discursos estrangeiros, principalmente os de sua tradição judaica, reformulando-os numa perspectiva crítica em *HE*.

Em *HE*, o encontro das culturas judaica e cristã acontece de várias maneiras. Uma delas pode ser percebida pelo viés do discurso bíblico judaico e também cristão⁴⁹ que é subvertido na maioria das vezes. Há em *HE* o duplo movimento remissivo ao passado bíblico, que ocorre quando Lispector traz concomitantemente para *HE* reminiscências bíblicas do *Antigo Testamento*, bem como do *Novo Testamento*, para refletir sobre questões da atualidade no contexto de sua obra, sem privilegiar nem um nem outro — ou privilegiando ambos.

Na obra, tais construções discursivas são disseminadas na narrativa e, na maioria das vezes, reconstruídas. Um exemplo disso é quando Lispector cria uma via alternativa de sentidos para fazer alusões a preceitos morais cristãos na história de Macabéa, que viveu certamente à margem de quaisquer máximas de moral religiosa. Macabéa, conforme o narrador, gostava mesmo era de ouvir, sem nada absorver, a Rádio Relógio, que lhe dava ensinamentos, “hora certa e cultura” (*HE*, p. 46): “‘Arrepende-te em Cristo e Ele te dará felicidade’. Então ela se arrependera. Como não sabia bem de quê, arrependia-se toda e de tudo. O pastor também falava que vingança é coisa infernal. Então ela não se vingava” (*HE*, p. 46).

Já os referentes judaicos trazidos por Lispector para *HE*, muitas vezes, aludem ao *Antigo Testamento* bíblico numa perspectiva crítica. Um exemplo disso é quando Macabéa visita o Jardim Zoológico, e o narrador descreve a impressão de Macabéa sobre o rinoceronte. Ao fazer isso, Rodrigo S. M. desmitifica a referência religiosa bíblica da imagem da perfeição divina na criação dos animais, que é mitificada no livro do *Gênesis*, e pede ao leitor que compreenda a opinião alternativa dele sobre o assunto: “O rinoceronte lhe pareceu um erro de Deus, que me perdoe por favor, sim? Mas não pensara em Deus nenhum, era apenas um modo de” (*HE*, p. 66-67).

⁴⁹ Como o Brasil tem como religião oficial a católica, praticante do catolicismo cristão, e também outras religiões protestantes, como a luterana, anglicana e calvinista, que são cristãs, é possível que Lispector, ao trazer para sua obra referentes cristãos, faça isso como um tipo de assimilação de referentes religiosos da cultura brasileira.

Esse estilo de Lispector de se apropriar ao mesmo tempo de referentes das culturas judaica e cristã em algumas de suas obras foi percebido e comentado por Antonio Callado. Vieira diz que esse crítico se surpreendeu com a forma como Lispector mascarou sua herança judaica, já que a escritora mesclou em sua produção literária traços herdados de seu judaísmo com aqueles oriundos da religião cristã. Vieira escreve: “As palavras de Callado também revelam como Lispector se relacionava com a cultura predominantemente católica do Brasil. Os motivos religiosos no trabalho dela são emanados de ambos os testamentos da *Bíblia*, mas a surpresa de Callado quanto à sua judaicidade dá uma ideia do quanto ela foi cuidadosa ao evitar fazer de sua herança uma característica de sua imagem literária” (CALLADO⁵⁰ *apud* VIEIRA, 1995b, p. 120-121).⁵¹

Apesar de o enfoque deste trabalho privilegiar a identificação de referências míticas em *HE*, não é possível desconsiderar que Lispector também fez referências na obra a tradições seculares: por exemplo, à música italiana, ouvida por Macabéa na Rádio Relógio, com título transcrito nessa língua: “— Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei. — Era samba? — Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu. [...] A música chamava-se ‘Una Furtiva Lacrima’. Não sei por que eles não disseram lágrima” (*HE*, p. 62); a títulos citados da literatura clássica estrangeira (inglesa): “— Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado ‘Alice no País das Maravilhas’ [...]?” (*HE*, p. 61); e também à literatura russa: “O título era ‘Humilhados e Ofendidos’ [...]” (*HE*, p. 50). Além disso, são encontrados na obra trechos de cantigas populares de roda: “‘Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci’. ‘Escolhei a qual quiser marré’” (*HE*, p. 41); e outros relativos à cultura afro-brasileira: “Ela quebrou o meu à meia-noite em ponto de uma sexta-feira treze de agosto, lá para lá de S. Miguel, num terreiro

⁵⁰ CALLADO, Antonio. “O dia em que Clarice desapareceu”. In: *Perto de Clarice*. Rio de Janeiro, 1987.

⁵¹ Texto original: “Callado’s words also reveal how Lispector related to Brazil’s predominantly Catholic culture. The religious motifs in her work emanate from both testaments of the Bible, but Callado’s surprise about her Jewishness hints at how careful she was to avoid making her heritage a feature of her literary image.”

de macumba. Sangraram em cima de mim um porco preto, sete galinhas brancas e me rasgaram a roupa que já estava toda ensangüentada. Você tem coragem?” (*HE*, p. 85). Há também citação do bordão “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”, criado pelo escritor brasileiro Euclides da Cunha (1866-1909) no contexto do livro *Os sertões* (1902), que é subvertido na narrativa: “O sertanejo é antes de tudo um paciente. Eu o perdôo” (*HE*, p. 79).

Para muitos críticos, como dito, essa percepção do encontro de muitas culturas na arquitetura de *HE* é um forte indício de que Lispector traz para a sua prosa um rastro de estrangeiridade indicador de que ela transitou por muitos entre-lugares discursivos ao longo de sua carreira literária. Um fato que certamente contribuiu para isso foi que, em 1944, a escritora casou-se com o embaixador Mauri Gurgel Valente, que a levou a viver em vários países do mundo por quase dezesseis anos.

Outros críticos, no entanto, consideram que, em consequência de seus constantes deslocamentos territoriais e também culturais, a escritora não se fixou em lugar cultural algum e isso, de algum modo, refletiu em sua literatura. Moser, inclusive, se valendo de Carlos Mendes de Souza, referenda essa percepção quando este diz: “Clarice Lispector é a primeira, mais radical afirmação de um *não lugar* na literatura brasileira” (SOUZA⁵² *apud* MOSER, 2009, p. 23). Já o crítico Evando Nascimento, por outro viés, diz que a ficção clariceana não se fixa a qualquer categorização de gêneros: “Pode-se dizer que a ficção clariceana participa de diversos gêneros literários e discursivos, sem pertencer propriamente a nenhum deles. Pertencer seria encontrar no romance, no conto ou na crônica, formas aparentes de sua produção, a essência fixada, ignorando-se assim a potência de uma escrita em jatos e formações não figurativas, que se limitam com o *informe*” (NASCIMENTO, 2008, p. 91).

Características como essas da ficção de Lispector, defendidas por uma parcela de seus críticos, sinalizam a possibilidade de a escritora ter levado para a sua arte literária uma evasão

⁵² SOUZA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Minho: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p. 22.

interior que se relaciona com a sua própria procura por uma identidade pessoal, construída em deslocamento — um deslocamento que inclui suas constantes mudanças de cidades, países e culturas. Possivelmente, esses múltiplos deslocamentos territoriais vividos por Lispector contribuíram para a constituição de sua identidade culturalmente multifacetada. As multifaces de Lispector na vida e na literatura parecem revelar as diferenças e as interseções fracionadas entre as culturas vividas por ela — incluindo, em especial, a judaica e a brasileira, e também o estilo de uma escritura que não se prende a categorizações.

Em vista do exposto, podemos afirmar que Lispector estabeleceu para si mesma uma situação tal qual a vivenciada por alguns judeus diaspóricos, que se mantiveram em permanente inquietação de não pertencimento — um sentimento que, desde o ano 586 a.C., judeus em diáspora vivem ao se deslocar continuamente no espaço e no tempo. No caso de Lispector, porém, sobressai o fato de que, ao contrário de muitos judeus diaspóricos que lutam para preservar a sua cultura, ela assimilou as diversas culturas dos lugares pelos quais passou, a ponto de não admitir claramente a sua ascendência judaica.

Em um de seus livros, *A maçã no escuro*, Lispector indica, por meio do personagem Martim, que o não pertencimento territorial é um dos modos de romper com o código vigente social e cultural e de fugir em busca da construção de uma identidade pessoal. Ela aborda essa questão contando que, a partir de um fato específico, Martim larga tudo para trás — vida social, profissional e familiar — para vagar solitariamente no nada, pelo deserto, em busca da reconstrução de sua identidade. Essa reconstrução, segundo o narrador da história, é um processo lento: “Ele por enquanto estava se moldando, e isso é sempre lento; ele estava dando forma ao que ele era, a vida se fazendo era difícil como arte se fazendo” (LISPECTOR, 1992, p. 37). Essa passagem se torna significativa quando tomamos um depoimento de Lispector em entrevista transcrita por Lícia Manzo em *Era uma vez: Eu — A não-ficção na obra de Clarice Lispector* (1997), em que a escritora admite que o seu personagem Martim é ela própria:

Entrevistador:

— Clarice, entre Ermelinda e Vitória dentro de *A maçã no escuro*, qual é mais você?

Clarice:

— Talvez a Ermelinda, porque ela era frágil e medrosa. Vitória era uma mulher que não sou eu. Eu sou Martim (LISPECTOR⁵³ apud MANZO, 1997, p. 56).

Uma resposta como essa por parte de Lispector denuncia que vida e literatura se intercambiam em sua arte, e mostra que tanto Martim quanto Lispector estão em busca de uma identidade que se constrói por meio de peregrinações. A busca pelo outro é também uma forma que Lispector encontra nessa construção identitária. Percebe-se, através de personagens e enredos ficcionais que a escritora constrói, que ela vivencia, como os judeus diaspóricos, um constante conflito entre as questões da identidade e da alteridade e um sentimento de deslocamento territorial e psicológico. Há na arquitetura de muitas narrativas de Lispector esse jogo identitário entre autor e personagem. Em *HE*, esse tipo de manejo é iniciado pela escritora a partir da *Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)*, na qual ela promove um jogo identitário especular com o narrador Rodrigo S. M. e até com o leitor, que é convidado à reflexão: ora Lispector se revela narradora, ora o narrador é Rodrigo S. M., que, por sua vez, também é personagem, que se transmuta em Macabéa. Esse movimento pela busca do outro, empreendido em vida por Lispector, recebe em *HE* uma homenagem especial na *Dedicatória do autor*. Isso acontece quando Lispector dedica a obra a tudo e a todos aqueles que a sensibilizaram, sejam eles compositores como Robert Alexander Schumann, às músicas clássicas de Johann Sebastian Bach e de Frédéric Chopin, ou mesmo à sua antiga pobreza: “[...] a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos

⁵³ Depoimento transcrito por Licia Manzo que ela referencia em nota, retirada da *Coleção Depoimentos*, nº 7. MIS, Rio de Janeiro, 20/10/96.

outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que há de fazer” (*HE*, p. 7).

Talvez em função disso seja comum na prosa da autora a presença de personagens deslocados e com sentimento de não pertencimento. Eles estão em busca de uma identidade, como o já citado Martim em *A maçã no escuro*, ou se mostram sem lugar no mundo, como é o caso de Rodrigo S. M. em *HE*, que revela o seu não lugar ao justificar por que escreve: “Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (*HE*, p. 24). Assim como Rodrigo S. M. não consegue se situar em qualquer classe social, Lispector provavelmente não se encaixa também em uma cultura específica, e essa indefinição acaba se manifestando na criação de um espaço literário culturalmente fronteiro. Em uma de suas crônicas, “Pertencer”, a própria Lispector fala sobre isso: “com o tempo, sobretudo, os últimos anos, perdi o jeito de ser gente. Não sei mais como se é. E uma espécie toda nova da ‘solidão de não pertencer’ começou a me invadir como heras num muro” (LISPECTOR, 1987, p. 152).

Para desenvolver mais especificamente essa ideia de sentimento de não pertencimento de Lispector, vamos recorrer a Julia Kristeva, que no livro *Estrangeiros para nós mesmos* (1994) faz uma análise sobre o estrangeiro, que, para este estudo, é associado à discussão do sentimento de não pertencimento da escritora. Segundo Kristeva, o estrangeiro tem uma origem perdida, um enraizamento impossível, não pertence a nenhum lugar e a nenhum tempo e, muitas vezes, é melancólico e irônico (1994, p. 15-19). Ele fixa em si mesmo, possui uma sabedoria neutra do prazer que é mascarado por uma solidão imensa. O paraíso perdido para o estrangeiro, segundo Kristeva, é “uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada” (KRISTEVA, 1994, p. 17). O estrangeiro normalmente elege o silêncio como elemento intermediário entre duas línguas, e o desdobramento do ser estrangeiro é a tensão

posta em palavra, que ausenta qualquer atividade, pois é como se o mundo estivesse fora dele. O estrangeiro, segundo Kristeva, usa a polifonia da escrita para permanentemente “fazer e desfazer por fragmentos o quebra-cabeça, não de um ‘mundo’ considerado inacessível para este artista metafísico [...] mas de um *enigma essencial*” (KRISTEVA, 1994, p. 40).

Características do não pertencimento de Lispector, similares aos conceitos de estrangeiro defendido por Kristeva, podem ser apontadas a partir de estudo crítico realizado por Gotlib. Ela sinaliza essa questão com base na própria linguagem clariceana, que, segundo a biógrafa, é construída por meio de uma escritura inquieta e tensa:

A escrita já nasce aí de uma certa inquietação, explode subvertendo valores convencionais, com vistas a buscar um novo sentido. E a figura da escritora desdobra-se em múltiplas configurações: é a personagem, ora mais, ora menos consciente do seu papel; é a narradora solta, levemente dissimulada, ao mesmo tempo trágica, ao mesmo tempo irônica e com postura crítica: é a autora implícita, manifestando-se diante dessas todas, de modo ora mais direto, ora dissimulado; é a Clarice ocupando um lugar que está em todos os lugares e em parte nenhuma, concreta nos desdobramentos materiais da escrita, em comentários, atitudes, reações, mas abstrata ao se esconder por detrás da própria invenção, realimentando assim o próprio jogo do fingimento ficcional (GOTLIB, 1995, p. 161).

Vieira aborda assunto similar a esse, dizendo que muitos críticos discutiram os traços de estrangeiridade revelados na pessoa e na literatura da autora. Ele cita inclusive o texto “O olhar (do) estrangeiro — uma possível leitura de Clarice” (1990), escrito por Júlio Diniz, que fala do assunto, afirmando que a condição de estrangeira de Lispector é manifestada em seu trabalho. Conforme Vieira, “[...] o estudo de Diniz é interessante porque enquadra o trabalho de Lispector como se existisse fora da identidade” (VIEIRA, 1995b, p. 119):⁵⁴ “Esse é o modo como *o olhar do estrangeiro* é construído, sem pertencimento a qualquer território, sem uma identidade definida, um habitante de uma “Terra de Ninguém”” (DINIZ⁵⁵ *apud* VIEIRA, 1995b, p. 119).⁵⁶ Para Lispector, a escrita se torna de certa forma o seu refúgio, como afirma

⁵⁴ Texto original: “[...] Diniz’s study is interesting because it frames Lispector’s work existing outside of identity.”

⁵⁵ DINIZ, Júlio. “*O olhar (do) estrangeiro — Uma possível leitura de Clarice Lispector*”. In: Revista Tempo Brasileiro, v.1, nº 1, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

⁵⁶ Texto original: “This is how foreigner’s gaze is constructed, without belonging to any territory, without a definite identity, an inhabitant of ‘No Man’s Land’.”

Vieira ao citar uma fala da escritora reproduzida por Olga Borelli: “Eu me refugiei em escrever. Acho que consegui devido a uma vocação bastante forte e uma falta de medo ao ser considerada ‘diferente’, no ambiente em que vivia” (LISPECTOR *apud* BORELLI⁵⁷ *apud* VIEIRA, 1995b, p. 114).

Em suma, para Vieira e também para este estudo, o que deve ser destacado em escritores como Lispector, que vivem entre forças da tradição judaica e a diversidade de outras culturas, incluindo a brasileira, é “a forma como o pensamento exegetico judaico pode incitar os escritores a usar a condição de diversidade como um modo criativo de percepção, uma abordagem que todas as pessoas podem identificar” (VIEIRA, 1995b, p. 30).⁵⁸ Vieira salienta que o assunto da literatura desses autores pode não ser essencialmente o judeu. Ele também ressalta que o que lhe interessa na percepção da escritura de Lispector é “[...] como essa condição, através do poder do texto, pode nos informar ideologicamente sobre o drama da existência, seja brasileiro, seja de outras culturas” (VIEIRA, 1995a, p. 30).⁵⁹ O crítico ainda destaca que “as vozes judaicas que ressoam mais convincentemente na literatura contemporânea brasileira não ignoram, mas sim ultrapassam as limitações da temática imigrante, ao se aterem à condição da diversidade e à força visionária da autocrítica e da revelação sugeridas pela imagem contraditória ou indeterminada do ‘forasteiro que está dentro’” (VIEIRA, 1995a, p. 30).⁶⁰ Vieira nos informa ainda que a escritura para Lispector e outros escritores judaico-brasileiros serve como caminho de significação da vida, porque eles se tornam figuras deslocadas, cujo “[...] senso de deslocamento tanto na diáspora quanto na vida, assim como na reinterpretação do texto, encontra na palavra um meio de luta, de

⁵⁷ BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um futuro retrato*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981, p. 73.

⁵⁸ Texto original: “[...] the way Jewish exegetic thinking can incite writers to use the condition of alterity as a creative mode of perception, an approach that all people can identify.”

⁵⁹ Texto original: “[...] how this condition, through the power of the text, can inform us ideologically about the drama of existence, Brazilian or otherwise.”

⁶⁰ Texto original: “The Jewish voices that reverberate most convincingly in contemporary Brazilian literature do not ignore but rather surpass the limitations of immigrant thematics by focusing upon the condition of alterity and the visionary power of self-criticism and revelation implied by the contradictory or indeterminant image of the ‘outsider within.’”

sobrevivência e de localidade, apesar de um sentido de ausência de lar que jamais acaba” (VIEIRA, 1995a, p. 30).⁶¹

1.3 – LISPECTOR E A TRADIÇÃO DE INTERPRETAÇÃO JUDAICA

A tradição judaica em *HE* toma a forma de uma pergunta que transcende a narrativa da trajetória de Macabéa. Em *HE*, Rodrigo S. M. questiona e justifica ao mesmo tempo a função de sua própria escritura, que se condensa em um motivo muito maior que a própria letra inscrita: “Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é o conteúdo. Escrevo, portanto, não por causa da nordestina, mas por motivo grave de ‘força maior’ como se diz nos requerimentos oficiais, por ‘força da lei’” (*HE*, p. 23). A força da lei para o povo judeu é a do Livro Sagrado, especificamente a *Torá*, que, conforme Susan Handelman no livro *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory* (1982) — cuja tradução para o português é *Os assassinos de Moisés: o surgimento da interpretação rabínica na teoria literária moderna* —, foi “escrita com letras de fogo preto sobre um fundo de fogo branco. A tinta material e o pergaminho são vistos como roupas alegóricas do divino que revestem os segredos da Criação Sagrada” (HANDELMAN, 1982, p. 37).⁶² Assim, no pensamento judaico, os segredos da vida estão sob as letras, e, portanto, é preciso raspar a alegoria da inscrição aparente para compreender o que está oculto. Em função disso, para a cultura judaica, a *Torá*, a *Bíblia* hebraica, é muito mais que apenas um livro ou uma lei que traz os segredos do Universo; ela é um manual que traça os mínimos detalhes mundanos da vida cotidiana. Todos os aspectos da existência, explica Handelman, são percebidos como ramificações ligadas à *Torá*, pois, para o judeu,

⁶¹ Texto original: “[...] sense of dislocation in both the Diaspora and life, as well as in the reinterpretation of the text, finds in the word a means of struggle, survival, and locale despite a never-ending sense of homelessness.”

⁶² Todas as traduções do livro citado, escrito por Susan Handelman, foram feitas por Lilian Costa. Texto original: “Written with letters of black fire upon a background of white fire. The material ink and parchment are seen as the garments for the divine wisdom en clothed therein.”

qualquer explicação não pode existir sem ter as referências do Texto Sagrado (1982, p. 38-39).

Ao mencionar a literatura judaica mundial, Vieira diz que “a imagem dos profetas hebreus emerge como uma metáfora fundamental. Em outras palavras, escritores brasileiros contemporâneos que manifestam aspectos de revelação profunda, mensurável à prática judaica de uma reflexão intensa, podem ser considerados profetas modernos. Aqui a revelação representa aquelas percepções que terão que ser reveladas a uma população em geral” (VIEIRA, 1995a, p. 23).⁶³ Nesse sentido, é possível dizer que Vieira defende a ideia de que, assim como os profetas hebreus, os escritores judaico-brasileiros exercitam uma prática de revelações e reflexões profundas, e, portanto, podem ser considerados profetas modernos. Para justificar isso, Vieira argumenta que “os profetas hebreus não eram divinos e nem meros adivinhos, mas humanos que forneciam um lado subjetivo à mensagem divina com os seus pontos de vista individuais e originais. Ao fazer isso, eles manifestavam uma consciência da experiência humana que emergia através de sua própria consciência, de sua própria subjetividade” (VIEIRA, 1995a, p. 23).⁶⁴

Vieira acrescenta à defesa dessa ideia, baseado em comentários de Abraham-Joshua Heschel, a descrição das características comuns entre os escritores judaico-brasileiros, com ênfase dada às de Lispector. Para Vieira, Heschel define esses escritores do seguinte modo: “eles sugerem uma inquietude que algumas vezes chega à agonia. Longe de refletir um estado de harmonia ou fleuma interior, o seu [da palavra poética do profeta] estilo é carregado de

⁶³ Texto original: [...] the image of the Hebrew prophets surfaces as a fundamental metaphor. In other words, contemporary Brazilian writers who manifest aspects of insightful revelation, commensurate with the Jewish practice of intense reflection, can be considered modern prophets. Here, revelation represents those perceptions that have yet to be disclosed to a given population at large.”

⁶⁴ Texto original: “The Hebrew prophets were neither divine nor more soothsayers but humans who conveyed a subjective side to the divine message with their individual and original points of view. In so doing, they manifested an awareness of human experience that surfaced through their own consciousness, their own subjectivity.”

agitação, angústia e um espírito de não aceitação” (HESCHEL⁶⁵ *apud* VIEIRA, 1995a, p. 24).⁶⁶ Vieira salienta que “embora os profetas modernos possam não espelhar os seus ancestrais em palavras e feitos, ambos lutam para exortar visões divergentes” (1995a, p. 24).⁶⁷ Nessa perspectiva, a tendência profética de Lispector muitas vezes é revelada pela sua subjetividade, que Vieira exemplifica ao dizer que a escritora “escolheu retratar o mundo social como ele era refletido no indivíduo” (VIEIRA, 1995b, p. 113).⁶⁸ Essa colocação de Vieira sobre o modo de Lispector perceber o mundo social sinaliza a forma subjetiva de percepção da escritora do fluxo da vida. Vieira inclusive afirma isso ao dizer que a visão de Lispector sobre os problemas sociais brasileiros advinha de um olhar individualizado. Ele cita como exemplificação duas falas da autora que justificam sua afirmação:

Não existe escritor, pintor, ou qualquer artista que não reflita sua época. A meu modo, estou participando. Eu falo sobre angústias, alegrias, sentimentos humanos. Há algo mais participante do que isso? (LISPECTOR⁶⁹ *apud* VIEIRA, 1995b, p. 113).

Meus livros felizmente não são superlotados de fatos, e sim da repercussão dos fatos nos indivíduos (LISPECTOR⁷⁰ *apud* VIEIRA, 1995b, p. 113).

Vieira, ainda em referência aos profetas modernos, cita Harold Bloom, que no livro *Cabala e crítica* (1983) “ênfatisa a natureza ‘predominantemente interpretativa e eivada de comentários’ da literatura judaica pós-bíblica — particularmente da Cabala, que é também uma obra de arte e de revisionismo e recepção” (BLOOM⁷¹ *apud* VIEIRA, 1995a, p. 26-27).⁷²

⁶⁵ HESCHEL, Abraham Joshua. *Man Is Not Alone: A Philosophy of Religion*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1951.

⁶⁶ Texto original: “they suggest a disquietude sometimes mounting to agony. Far from reflecting a state of inner harmony or poise, its [the prophet’s poetic word] style is charged with agitation, anguish, and a spirit of nonacceptance.”

⁶⁷ Texto original: “Although modern prophets may not mirror their ancestors in word and deed, both strive to exhort divergent views!”

⁶⁸ Texto original: “[...] choose to portray the social world as it was reflected in the individual.”

⁶⁹ Essa citação de Lispector foi transcrita por Nelson Vieira da seguinte referência: ARAÚJO, Celso Arnaldo. “Uma escritora no escuro”. *Manchete*, 3 de maio de 1975, p. 48-49.

⁷⁰ Essa citação de Lispector foi transcrita por Nelson Vieira da seguinte referência: BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: um esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 70.

⁷¹ BLOOM, Harold. *Kabalah and Criticism*. New York: Continuum, 1983. As próximas citações de Bloom foram extraídas por Vieira desse livro.

⁷² Os textos de Harold Bloom aqui citados foram traduzidos por Rodrigo de Lélis. Texto original: “[...] stresses the ‘predominantly interpretative and commentative’ nature of postbiblical Jewish literature — particularly Kabbalah, which is also a masterpiece of revisionism and reception.”

Nessa concepção, Vieira afirma que os cabalistas procuravam uma forma contextualizada, não ortodoxa para alimentar a sua fé, e com isso inovaram a escrita ortodoxa, rebelando-se contra uma ordem tradicional judaica e procurando sentidos ocultos sob as palavras e símbolos. Isso é afirmado por Vieira quando ele diz a partir de citação de Bloom que a “Cabala provia ‘as massas de judeus sofredores de uma fé pessoal mais imediata e vivenciada do que a força da tradição ortodoxa poderia permitir’” (BLOOM *apud* VIEIRA, 1995a, p. 27).⁷³ E prossegue dizendo que: “O desenvolvimento da escrita não ortodoxa é devido, parcialmente, à tendência da Cabala de se rebelar contra o discurso tradicional e a lei judaica, a versão talmúdica da escritura” (BLOOM *apud* VIEIRA, 1995a, p. 27).⁷⁴ Vieira ainda diz que a busca dos cabalistas, conforme Bloom, é por uma “[...] vigésima terceira letra divina que ainda não foi descoberta e que se esconde nos espaços vazios entre as palavras” (BLOOM *apud* VIEIRA, 1995a, p. 27).⁷⁵ Nesse viés que trata da exegese judaica numa perspectiva da literatura, Vieira afirma que “é difícil excluir Samuel Rawet, Clarice Lispector e Moacyr Scliar dessa tradição de reescritura, que privilegia os espaços entre as letras e as palavras, um lugar onde os significados são frequentemente enigmáticos” (VIEIRA, 1995a, p. 27).⁷⁶

Em *HE*, as explicações em forma de monólogo disseminadas na narrativa vislumbram vozes de contextos bíblicos que se calam no próprio texto e que pedem para ser lembradas. Esses ecos do passado, assim como para o povo judeu, se registram pelo ato escritural exegético, que no caso de Lispector acontece como um ato secularizado em relação aos princípios judaicos. A tinta material usada por Lispector em sua inscrição é a sua própria letra

⁷³ Texto original: “Kabbalah provided ‘the masses of suffering Jewry with a more immediate and experiential personal faith than the strength of orthodox tradition might have allowed.’”

⁷⁴ Texto original: “The development of unorthodox writing is partially indebted to Kabbalah’s tendency to rebel against traditional discourse and Jewish law, the Talmudic version of scripture”.

⁷⁵ Texto original: “[...] twenty-third letter of the Hebrew alphabet, hidden in the white spaces between the letters”.

⁷⁶ Texto original: “It is difficult to exclude Samuel Rawet, Clarice Lispector e Moacyr Scliar from this tradition of rewriting, which privileges the space between letters and words, a place where meanings are frequently enigmatic”.

literária em *HE*, que, como os cabalistas, desafia uma tradição ortodoxa e expressa uma voz moderna, contextualizada e reivindicadora de seu tempo.

Ainda segundo Vieira, em *HE*, “de uma maneira verdadeiramente talmúdica, Lispector cria um discurso analítico e ontológico autoquestionador sobre a identidade, a alteridade, a subjetividade, a fé, a transformação e a verdade” (VIEIRA, 1995b, p. 140-141).⁷⁷ Ele também afirma que a realidade para Lispector se torna insuficiente para expressar a vida de Macabéia, então ela usa a arte: “A realidade é insuficiente, e portanto o escritor/narrador se volta para a arte. A narrativa articula a luta de Lispector com a representação realista e o caráter indecifrável da existência” (VIEIRA, 1995b, p. 146).⁷⁸ Desse modo, na perspectiva de Vieira, a narrativa de *HE* demonstra uma luta pela representação e pela compreensão dos enigmas da vida que lembra a inclinação judaica para a reinterpretação.

1. 3. 1 – *HE*, um *Midrash* laico

Em função do que acabamos de dizer, é possível afirmar, como o fez Vieira, que *HE* é “um texto midráshico moderno sobre a natureza da existência e os direitos de todos os seres, e o livro do *Gênesis* e a história apócrifa dos macabeus são os pontos de referência para a alteração do mito feita por Lispector” (VIEIRA, 1995b, p. 146).⁷⁹ Maria Clara Castellões de Oliveira, em *O pensamento tradutório judaico: Franz Rosenzweig em diálogo com Benjamin, Derrida e Haroldo de Campos* (2000), descreve como surgiu a tradição dos *Midrashim*:

A tradição dos *Midrashim* surgiu em um contexto de oralidade. Reza a lenda que Moisés (século XIII a. C.) recebeu de Deus duas leis, uma escrita, que lhe foi dada no Monte Sinai e que veio a dar origem à *Torá*, e uma oral, que lhe foi dada como complemento à *Torá* escrita, durante os quarenta dias em que ainda permaneceu no monte. Essa lei oral [...], após ser transmitida, durante séculos, para sucessivas gerações, de pai para filho, mestre para discípulo, veio a ser reunida na *Mishná* e, mais tarde, no *Talmude* (p. 40).

⁷⁷ Texto original: “In true Talmudic fashion, Lispector devises a self-questioning ontological and analytical discourse about identity, alterity, subjectivity, faith, transformation, and truth.”

⁷⁸ Texto original: “Reality is insufficient, so the writer/narrator turns to art. The narrative articulates Lispector’s struggle with realist representation and the indecipherability of existence.”

⁷⁹ Texto original: “[...] a modern midrashic text on the nature of existence and the rights of all beings, and the book of *Genesis* and the apocryphal story of the Maccabees are the reference points for Lispector’s alteration of myth.”

Para Hartman e Budick, os *Midrashim* “de algum modo constituem-se revelações sempre renovadas de um texto originário, ao passo que a questão das origens é deslocada para a tradição viva da escritura” (HARTMAN, BUDICK⁸⁰ *apud* VIEIRA, 1995b, p. 125).⁸¹ Para ambos, o termo *Midrash*, que a priori era utilizado apenas em relação ao contexto da exegese das Escrituras, se alarga e se diferencia, podendo ser aplicado ao contexto da literatura secular.

Na verdade, foi Waldman (2003) quem apontou primeiramente para a possibilidade de considerar *HE* um *Midrash* laico que, na segunda metade do século XX, submete histórias e mitos do passado a uma nova exegese. Em *HE*, Rodrigo S. M. especula sobre o sentido de sua própria criação literária, especialmente sobre a sua intenção de descrever a vida de uma jovem nordestina. E ele mesmo encontra uma resposta provisória para a sua pergunta: “Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou” (*HE*, p. 26).

Em fala registrada por Gotlib, Lispector denuncia a característica de sua escritura quando diz: “Há gente que cose para fora, eu coso para dentro” (LISPECTOR⁸² *apud* GOTLIB, 1992, p. 466). Esse intimismo da escrita clariceana, que tem como uma das buscas em *HE* o sentido primeiro das coisas, recupera essa ideia de *Midrash* das Escrituras Sagradas.

Em seu estudo sobre Lispector, Vieira estabelece um paralelo entre o texto de Lispector e o do poeta judeu Edmond Jabés, criando um tipo de metáfora judaica para a escrita de Lispector. Ele faz isso a partir do estudo sobre Jabés⁸³ realizado por Jacques Derrida em *A escritura e a diferença* (1971). Nesse paralelo, Vieira afirma que, tanto para Jabés quanto para

⁸⁰ HARTMAN, Geoffrey H.; BUDICK, Stanford. *Midrash and Literature*. New Haven: Yale University Press, 1986.

⁸¹ Texto original: “[...] somehow engages in ever-new revelations of an originary text, while the question of origins is displaced into the living tradition of writing.”

⁸² Fala de Clarice Lispector transcrita por Nádía Battella Gotlib em *Clarice: uma vida que se conta*.

⁸³ O estudo citado de Jacques Derrida sobre Edmond Jabés é realizado a partir, principalmente, do livro de Jabés, cuja referência é: JABÉS, Edmond. *Le Livre des questions*. (s.l): Gallimard, 1963.

Lispector, a paixão de escrever é enraizada na ferida da ruptura entre Deus e a humanidade, na fala e na escritura original.

Para compreendermos melhor os paralelos traçados por Vieira entre a escrita de Lispector, a de Jabés e a exegese judaica, recorremos ao texto de Derrida que fala sobre o assunto. Com base no prefácio de Gabriel Bounoure — publicado no livro de antologia poética intitulado *Je bâtis ma demeure* (1959)⁸⁴ e no livro *Le Livre des questions* (1963),⁸⁵ de Edmond Jabés —, Derrida apresenta em *A escritura e a diferença* um estudo mais amplo sobre Jabés e a exegese judaica. Ele afirma que para esse poeta são as palavras que constroem a identidade do povo judeu, “pois o judaísmo e a escritura constituem uma única espera, uma única esperança, uma única usura” (JABÉS *apud* DERRIDA, 1971, p. 54). Numa perspectiva generalizada, pode-se dizer que, para Derrida, os estudos de Jabés associam o ser judeu à sua escritura em exílio, tratam do confronto do mundo e da palavra, mostram o silêncio como fonte de conhecimento e espaço de criatividade na leitura e ainda sinalizam as palavras como índices de outra coisa. Assim, Derrida afirma que, na concepção de Jabés, o livro para o judeu tem a interpretação da Lei como um direito e um dever de interrogar: “o livro do homem é um livro de questão” (JABÉS *apud* DERRIDA, 1971, p. 57). O direito da palavra surge como um comentário que é expatriado do texto sagrado e é construído entre os fragmentos das tábuas da Lei quebrada. Desse modo, a necessidade do comentário é uma demanda poética e não rabínica, pois ela é “a própria forma da palavra exilada” (JABÉS *apud* DERRIDA, 1971, p. 57). Derrida ainda diz que, pelas explicações de Jabés, o poeta e o rabino têm interpretações diferentes do mesmo texto, pois “a abertura originária da interpretação significa essencialmente que haverá sempre rabinos e poetas. E duas interpretações da interpretação” (JABÉS *apud* DERRIDA, 1971, p. 57). Ele sinaliza que “a situação judaica torna-se exemplar

⁸⁴ Nota do livro *A escritura e a diferença*, de Jacques Derrida, diz que esse título refere-se a um livro de antologia poética em que constam poemas escritos no período de 1943 a 1957, publicado pela Gallimard em 1959.

⁸⁵ JABÉS, Edmond. *Le Livre des questions*. (s.l): Gallimard, 1963. Op. cit. na nota 83. As próximas citações de Jabés foram extraídas por Derrida desse livro.

da situação do poeta, do homem de palavra e de escrituras” (JABÉS *apud* DERRIDA, 1971, p. 54). Derrida ainda afirma que a escritura é a angústia do *ruah* hebraico sentida do lado da solidão e das responsabilidades humanas (JABÉS *apud* DERRIDA, 1971, p. 21). Desse modo, tanto Derrida quanto Vieira procuraram exemplificar os paralelos entre a tradição judaica e a escritura literária.

Em hebraico, a palavra *ruah* (*ruá^ah*) não se traduz por um único termo e, dessa forma, indica às vezes sopro de vida, movimento do ar, vento, hálito e também espírito (MACKENZIE, 2003, p. 303) Nas escrituras hebraicas, “*ruah elohim*” é o vento criativo de Deus, o sopro comunicado ao homem por insuflação divina (*Gn* 6, 17; 7,15-22). A palavra “espírito” designa na *Bíblia* diversas realidades. Pode ser vento, sopro (*Ex* 14, 21 e *Jo* 3, 8, como exemplos), pode ser o alento da vida que Deus infunde no homem (*Gn* 2, 7 e *Mt* 28, 19), ou o princípio da vida e da atividade vital (*Gn* 15;30, 19-17) (MACKENZIE, 2003, p. 303-305). A angústia do *ruah* clariceano é percebido em *HE* pela dor sentida por Rodrigo S. M. ao criar sua escritura e que é manifestada pelos seus comentários em forma de monólogos, disseminados na narrativa. S. M. sofre a angústia de não conseguir uma tradução, em palavras, mais próxima do original, ou seja, daquilo que ele chama de coisa. Nunes faz uma observação sobre a linguagem de *A maçã no escuro*, que se aplica também à de *HE*. Ele diz que “o movimento da escritura autodilacerada” (1995, p. 150) de Lispector problematiza a forma da narrativa, que “opera através de sucessivos desvios do eixo mimético centrado na consciência individual” (NUNES, 1995, p. 150). Segundo ele, Lispector “narra meditando e especulando ao mesmo tempo” (p. 151).

Ao permitir ao leitor associar meditação e especulação, Lispector de algum modo imprime em sua escrita contradições e impõe a esta uma interpretação fragmentada, articuladora do que é narrado e do que é comentado. Esse alternar tipológico-linguístico e semântico que se estabelece entre a narrativa e os comentários, especialmente em *HE*, desloca

a percepção do leitor, que ora é levado a compreender os episódios ficcionais, ora é forçado a uma reflexão filosófica. Essas duas linhas de força em deslocamento paralelo, intercambiantes e ao mesmo tempo singulares, garantem o movimento de renovação de sentidos da escritura clariceana. Elas são também as mesmas linhas que fazem com que a vida e a arte em Lispector se associem, se toquem e ao mesmo tempo conservem suas particularidades. Elas são distendidas pelo seu poder de descentralizar os sentidos e, ao mesmo tempo, de reuni-los.

O próprio narrador de *HE* sinaliza que a história a ser contada será o resultado de uma interpretação gradual: “Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual — há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê?” (*HE*, p. 16). E a pergunta de Rodrigo S. M. se dissolve na própria narrativa, pois a resposta iminente é adiada: “quem sabe se mais tarde eu saberei” (*HE*, p. 16). Como não a encontra de imediato, Lispector procura-a em seu interior, através de monólogos disseminados do narrador. Como a resposta ainda parece lhe escapar, ela especula o sentido da existência através de sua protagonista Macabéa. Quando a escritora resolve falar da criação de Macabéa, ela põe sob escrutínio a narrativa bíblica da Criação. Afinal, em *HE*, Rodrigo S. M. precisa, conforme Clarice Fulkeman no prefácio da 23ª edição de *HE* (1990), “Escrever o livro, escrever Macabéa e sobretudo escrever a si mesmo, eis o grande desafio” (LISPECTOR, 1990, p. 4). Esse tipo de escritura praticada em *HE* cria a possibilidade de incluir Lispector no rol dos hermeneutas heréticos, que, como nos informa Oliveira (2000), foi o modo como Handelman “chamou os intelectuais judaicos que, como Freud, Benjamin, Derrida e Bloom, reviveram modernamente, em um contexto secular, as técnicas de interpretações das Escrituras” (p. 170). Em *HE*, como já foi dito, histórias e mitos das Escrituras Sagradas servem de pano de fundo para a história de Macabéa, incitando reflexões secularizadas e contextualizadas sobre a criação de uma personagem e de uma narrativa.

Nessa perspectiva exegética, Rodrigo S. M. afirma que em *HE* são os fatos que lhe inspiram a trajetória da nordestina, porém ele diz também que “os fatos são sonoros” (*HE*, p. 31) e é entre eles que existe um sussurro revelador: “É o sussurro o que me impressiona” (*HE*, p. 31). O narrador ainda comenta que os fatos são entediantes, dizendo: “Como é chato lidar com fatos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas. Vejo que escrevo aquém e além de mim” (*HE*, p. 87). Essa é a sugestão de Rodrigo S. M. para que os sentidos de *HE* sejam construídos na própria narrativa, que se volta para si mesma.

Há sempre em *HE* uma tensão entre o que é narrado e o que é comentado, pois, para a autora, escrever é um momento doloroso e ao mesmo tempo realizador: “nasci para escrever. [...] Cada livro meu é uma estréia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever” (LISPECTOR⁸⁶ *apud* GOTLIB, 1995, p. 34).

1. 3. 2 – Linguagem, silêncio e memória

HE nasce pela ausência de uma resposta que escapa ao seu narrador-escritor, Rodrigo S. M., que, entediado por não encontrá-la, desabafa: “Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte” (*HE*, p. 84). Esse livro sobrevive ao seu autor, porque se emancipa dele. Pelo registro escrito, o que foi domiciliado na literatura avança para o futuro através da infinita pulsão humana de questionamento. Essa pulsão é comentada por Derrida no estudo que ele faz de Jabés, indicando que cada um é convidado a escrever no próprio silêncio ou traçar um caminho na ausência daquilo que é dito. Derrida ainda sinaliza que “escrever é

⁸⁶ Fala de Clarice Lispector transcrita por Nádía Battella Gotlib em *Clarice: uma vida que se conta*.

retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. [...] Ser poeta é abandonar a palavra” (JABÉS⁸⁷ *apud* DERRIDA, 1971, p. 60-61).

Para Moser, a preocupação de uma vida inteira de Lispector foi pela “busca da palavra mística, da ‘palavra que tem luz própria’ [...] uma palavra que não descreve uma coisa preexistente, mas de fato *é* essa coisa, ou uma palavra que *cria* a coisa [...]. Essa foi uma preocupação urgente de místicos judeus ao longo dos séculos” (2009, p. 194). O biógrafo ainda afirma que: “Assim como Deus, na escrita de Clarice, é completamente desprovido de qualquer sentido moral, também a linguagem não significa nada além daquilo que expressa: ‘o símbolo da coisa é a própria coisa’” (MOSER, 2009, p. 94).

Essa preocupação da autora em *HE* surge quando o narrador aborda o aspecto fugidio dos significantes e de sua incapacidade de apreender o nome real das coisas ao se preocupar em ajustar a forma ao conteúdo. Rodrigo S. M. metalinguisticamente diz que precisa descartar a palavra sem sentido, o significante alienador, pois deseja que a palavra adquira sua função nomeadora: “Mas ao escrever — que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra” (*HE*, p. 23). Fulkeman faz uma afirmação que amplia essa ideia: “A hora da estrela consiste em uma verdadeira peregrinação da escuta e da fala, ao longo da qual o escritor tenta construir, a partir do limo de uma pessoa-formiga (Macabéa) e de sua própria pessoa-gigante-de-consciência, uma estrela-pessoa e uma estrela-palavra” (FULKEMAN, 1981, p. 10).

O texto de Lispector é um movimento especular, pois há uma impossibilidade de juntar todos os fragmentos de sentido em uma única figura. O silêncio — da não palavra de Macabéa e da não palavra clariceana — passa a ser um importante reivindicador do sentido que há por vir. O próprio narrador afirma que “o silêncio que creio em mim é a resposta a meu — a meu mistério” (*HE*, p. 19).

⁸⁷ Op. cit., referência em nota 83.

Para Waldman, se quisermos saber o que diz o texto clariceano, “devemos interrogar também o seu silêncio. Não o silêncio que se situa antes da palavra e que é um querer dizer, mas o outro, o que fica depois dela e que é um saber que não pode dizer a única coisa, de fato, que valeria a pena ser dita [...]” (WALDMAN, 1992, p. 123). Waldman diz que, para Lispector, o silêncio é o horizonte, a sombra, a imagem projetada em negativo da palavra. Assim, a “palavra pronunciada ou escrita constitui também o mistério insondável da existência” (WALDMAN, 1992, p. 122). E o sentido apreendido pela palavra é, para Waldman, “impronunciável, já que sua forma de ser é negativa, só pela negação da própria linguagem ele pode ser aludido: nos intervalos, nas entrelinhas, naquilo que a palavra deixa de dizer no momento mesmo em que é dita” (WALDMAN, 1992, p. 122-123).

Nos sentidos implícitos da linguagem clariceana, os mistérios das estruturas do mundo são especulados. E, para tocar a súpula de um conhecimento útil de atos já realizados e pensamentos já formulados, Lispector rememora elementos míticos, retomando fragmentos de textos do passado. Ao retomar, de algum modo, a memória coletiva de uma tradição, ela garante que a existência de sua personagem Macabéa e a abordagem do enredo em *HE* sejam realizadas numa perspectiva plenamente humana. A questão do passado e da memória é abordada por Rodrigo S. M. quando ele declara que a história de Macabéa não lhe é estranha e deixa implícito que a moça nordestina, sobre a qual vai narrar, de alguma forma já existe dentro dele mesmo — uma lembrança que pode ser justificada por um tipo de rememoração: “Eu não inventei essa moça. Ela forçou de dentro de mim a sua exigência” (*HE*, p. 37). O narrador reitera essa ideia em outra passagem da narrativa, mostrando de onde vem a inspiração para idealizá-la: “Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica” (*HE*, p. 38). Essa associação de Macabéa a uma figura bíblica é uma forma de a autora sinalizar o seu movimento de criação literária, que reapropria uma memória canônica, deslocando-a para o contexto presente.

Segundo Waldman, a estética literária de Lispector se situa nesse “clima de princípio-base, alicerce, raiz que vinca a obra dela como dotada para a vocação, para o abismo, uma atmosfera de *Gênesis*, com sabor de arqueologia” (2003, p. 7). Waldman prossegue dizendo que as obras de Lispector são animadas por uma manobra interior que “procura ser esse olhar perscrutador que, nas madrugadas do mundo, descortina o começo, ‘que mal acontecia’” (WALDMAN, 2003, p. 7).

Descortinar a pobreza de espírito de Macabéa, na ótica de Rodrigo S. M., é tocar na ausência do que é considerado essencial e que falta para algumas pessoas, ou que não é reconhecido por muitos. Desse modo, o narrador declara que falará de um assunto comum e conhecido por todas as pessoas, embora muitos não o reconheçam: “[...] a história é verdadeira embora inventada — que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro — existe a quem falte o delicado essencial” (*HE*, p. 16).

Para falar sobre o “delicado essencial”, a autora exercita uma rememoração crítica, supostamente numa tentativa de tocar as respostas que lhe faltam e que muitas vezes são esquecidas. A própria Lispector afirma no livro *A descoberta do mundo* (1999a) que os fatos passados são ecos a dizer sobre o seu tempo presente: “Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? Assim: como se me lembrasse. Com um esforço de memória, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva” (LISPECTOR, 1999a, p. 385).

Um exemplo disso acontece também em *A paixão segundo G.H.* (1998b), quando é possível perceber uma cena de leitura que alude à paixão de Cristo, traduzida numa confissão de uma experiência tormentosa. Nessa cena, G.H. percebe que a condição humana é a paixão de Cristo, revivendo um ritual de sacrifício, de tormento entre o humano e o não humano: “Essa vida pré-divina é de uma atualidade que queima” (LISPECTOR, 1998b, p. 102). Já no

livro *A maçã no escuro*, o texto sagrado é reatualizado pela ideia de peregrinação de personagem Martim — uma trajetória circular, metaforizada pelo formato do fruto mítico da maçã, que sinaliza, assim como na fé judaica, a expectativa de redenção: “se trata de uma peregrinação em círculo, que retoma o ponto de partida” (WALDMAN, 2002, p. 63). A perambulação de Martim é, na perspectiva judaica, comparada à mesma peregrinação do homem pela terra em busca do paraíso perdido.

Uma das principais características do enredo da prosa clariceana é a presença de um episódio inicial, que prende a atenção em um determinado fato, e esse é esmiuçado pela autora, que até mesmo o transcende para buscar a essência ou o seu sentido mais significativo. Essa característica lembra também traços da escritura bíblica, que, dentre muitas outras finalidades, narra fatos que suscitam reflexões na busca de conhecimentos humanos abstratos. Os rastros dos textos bíblicos na narrativa de *HE* reivindicam, de certo modo, uma interpretação de um porvir de sentidos. A complexidade literária e textual na obra é condicionada por recursos retóricos que se sobrepõem, se ajustam e se distanciam para investigar verdades que não estão na superfície plana da narrativa. São características que podem ser percebidas também no texto bíblico, que, nessa perspectiva, serve de ponto de partida para a discussão de problemas do contexto moderno brasileiro.

No ensaio de Flávio Aguiar intitulado “Ressonâncias da Bíblia na literatura”, inserido no final da tradução brasileira do livro *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura* (2004), de Northrop Frye, ele diz que a *Bíblia* tem por tempo o futuro e, nessa perspectiva, trabalha com a expectativa e com a revelação, ou seja, ela é uma tradução do futuro: “concebida para a escrita e concebida pela escrita” (AGUIAR, 2004, p. 273). Nessa concepção de Aguiar, esse sentido da *Bíblia* é possível porque o texto sagrado possui uma linguagem metafórica, metonímica e, sobretudo, analógica (principalmente a alegórica). Ele faz uma análise do estudo de Frye sobre a *Bíblia* e a literatura dizendo que, segundo o crítico canadense, os

escritores e poetas amadurecidos geralmente têm um compromisso ético com a civilização e que as imagens que eles constroem espelhando o mundo presente, muitas vezes, vêm de imagens anteriores que se desdobram, se aninham e buscam novos sentidos. Isso porque, para Aguiar baseando-se em discussões de Frye sobre o assunto, a literatura possui “um potencial para a busca de sentidos dentro do caos, mesmo que seja pela denúncia do sem-sentido, da violência e da barbárie, que é a verdade da literatura e das artes” (AGUIAR, 2004, p. 280). Assim, na visão de Aguiar, a *Bíblia*, como outros livros sagrados, é usada “como palavra de liberdade e de luta contra a opressão” (2004, p. 280), sinalizando as perspectivas de mudança, transformação e transfiguração que esses livros contêm.

Depois da morte do pai em 1940, Lispector, de acordo com Moser, se afastou gradativamente do judaísmo institucionalizado e começou a escrever e enunciar suas especulações sobre o divino por meio da ressonância de escritos de gerações anteriores que buscaram especular o místico em meio à crise e ao exílio. Isso porque, para o biógrafo, no mundo moderno de Lispector “a Torá e o Talmud não eram mais consoladoras árvores da vida” (MOSER, 2009, p. 167), mas “os fatos do exílio, das perseguições e a sede de redenção [...]” (p. 167) judaica ainda persistiam como “um desafio a uma pessoa com admirável vocação espiritual e poder linguístico para expressá-las” (MOSER, 2009, p. 167). Desse modo, Moser vê que o povo judaico, assim como Lispector, “transformava os seus traumas reais em complexas alegorias que só raramente aludiam às circunstâncias históricas que as produziam” (MOSER, 2009, p. 165).

CAPÍTULO 2
A PARÓDIA EM A *HORA DA ESTRELA*

Mas a palavra foi aos poucos me desmistificando e
me obrigando a não mentir.

LISPECTOR, 1999b, p. 40

Temos como objetivo neste capítulo analisar *A hora da estrela* em função da paródia, tendo como principal subsídio teórico *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* (1989), de Linda Hutcheon. Para abordar esse assunto usaremos também como fontes críticas os livros *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (2004), de Olga de Sá; *O drama da linguagem* (1995), de Benedito Nunes, e *A escuta de Clarice Lispector: entre o biográfico e o literário* (2003), de Dany Al-Behy Kanaan.

O recurso do qual Lispector se vale para reatualizar mitos, citações, histórias, motivos e alusões bíblicos é a paródia, no sentido que Linda Hutcheon empresta ao termo no livro mencionado. Como a própria Hutcheon afirma, “a paródia não é de modo nenhum um fenômeno novo” (HUTCHEON, 1989, p. 11), porém a sua presença na arte, particularmente nas últimas décadas do século XX, merece uma redefinição de sua forma e função, que a pesquisadora designa de paródia moderna.⁸⁸ A repetição, em especial de fragmentos narrativos bíblicos no romance clariceano, será analisada como a marca da “diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17). Os empréstimos textuais do passado que aparecem no relato de *HE* não terão uma conotação de rememoração nostálgica, mas sim de uma “confrontação estilística, uma recodificação moderna” (VODICKA⁸⁹ *apud* HUTCHEON, 1989, p. 19).

Benedito Nunes, ao discutir o movimento da escritura de Lispector em *O drama da linguagem*, afirma que a escritora inventa o que não existe para dissolver os últimos resquícios da fantasia protetora, ou seja, a ficção não lhe serve mais de abrigo, sendo impossível para ela narrar sem questionar a forma da narrativa e o sentido mesmo da realidade. Nunes prossegue afirmando que a obra de Lispector promove um duplo esvaziamento, do romanesco e do sagrado, porque procura desligar-se do mito e voltar-se para si mesma: “Narrar é narrar-se: tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento, ao eu sem

⁸⁸ O termo “moderno” é utilizado por Linda Hutcheon em referência ao contexto contemporâneo ocidental.

⁸⁹ VODICKA, Félix. *The History of the Echo of Literary Works, A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, trad. Paul L. Garvin. Washington, DC: Georgetown University Press, 1964, p. 71-81.

máscara, tendo como horizonte — existencial e místico, mas não o mítico — a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa” (1995, p. 154). Todavia, para esvaziar o sagrado, o mítico, Lispector retorna a eles e os agrega em seu texto, parodiando-os, ou seja, desarranjando os sentidos clássicos para serem novamente organizados no contexto secularizado de criação da obra de *HE*. Assim, o sentido mítico, ao ser deslocado, se torna meio para a reflexão linguística, existencial e mística da autora.

Olga de Sá (2004), embasada no artigo de Cláudio Abastado “Situation de la Parodie”, publicado em 1976 em periódico francês, faz uma importante historiografia da paródia. Segundo ela, a paródia nem sempre foi compreendida com a amplitude do que ela denomina paródia moderna ou séria. Conforme a pesquisadora, ao longo da história, a paródia era na maioria das vezes definida como uma técnica burlesca de obras consideradas nobres. Na Antiguidade, ela foi mencionada por Aristóteles em tratados de poética e retórica. No século XVII, segundo Sá, a paródia foi discriminada e considerada um exercício que contrariava a inspiração e a originalidade literária e criativa da época, sendo, pois, aceita apenas como uma forma de crítica pelo riso: “Ela rompe a unidade entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, cria uma dissonância. Rompe a adequação que se espera num texto entre a forma e os temas. Esta ruptura constitui a essência do burlesco. O burlesco nasce da disparidade entre o assunto e a maneira de tratá-lo” (ABASTADO⁹⁰ *apud* SÁ, 2004, p. 21). Sá afirma ainda que, a partir de meados do século XIX, devido a mudanças na ideologia da época, a paródia veio a ser valorizada, passando a ser estudada pelo seu funcionamento e contribuições. Desde então, muitos estudos foram fomentados sobre o assunto. Todavia, a paródia moderna é conceituada por Sá como sendo aquela “não burlesca, que denuncia o ser pelo desgaste do signo, desescrevendo o que foi escrito, num perpétuo diálogo com seus próprios textos do universo literário [...]” (2004, p. 15).

⁹⁰ Artigo em trinta páginas de Cláudio Abastado, publicado em 1976 no número especial intitulado *La Parodie* do jornal francês *Cahiers du 20^e siècle*. Olga de Sá faz referência a esse artigo de Abastado em seu livro *Clarice Lispector: a travessia do oposto, para falar sobre a história da paródia, na cultura ocidental até a modernidade*.

2. 1 – O ALARGAMENTO DO SENTIDO DA PARÓDIA

Uma das responsáveis pela conscientização da amplitude do conceito de paródia, Linda Hutcheon publicou em 1985 *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, trazido a lume em 1989, em Portugal, com o título *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Nesse livro, Hutcheon afirma que a presença do passado acontece na arte pós-moderna principalmente por meio de um conceito ampliado de paródia, que subverte os discursos dominantes, mas, que, ao mesmo tempo, se apropria deles para garantir a sobrevivência da própria arte. Essa nova forma de conceituar a paródia possibilita, conforme Hutcheon, a elaboração de uma literatura que “enquanto afirma tal autonomia modernista como arte, também consegue ao mesmo tempo investigar suas relações complexas e íntimas no mundo social no qual é escrita e lida” (HUTCHEON, 1989, p. 70).

Hutcheon diz que, para muitos estudiosos, a etimologia da palavra *paródia* é, na maioria das vezes, entendida conceitualmente e tradicionalmente apenas como “contra-canto”. Todavia, para ela, esse conceito convencional pôde ser expandido por estudos mais abrangentes do sentido etimológico dessa palavra. Ela demonstra sua ideia ao afirmar que, na palavra *paródia*, o prefixo *para* em grego pode assumir dois significados: o de “contra”, “oposição” — como é comumente conhecido no universo acadêmico tradicional — e também o de “ao longo”. Assim, ela comprova que um modo de construção paródico pode, além de significar o confronto de um texto com outro, sugerir “um acordo ou intimidade, em vez de um contraste” (HUTCHEON, 1989, p. 47-48). A partir dessas percepções, Hutcheon elaborou o que designou como teoria da paródia moderna, que, ao contrário de promover o deboche e o contraste, reverencia criticamente a presença do passado na produção da arte do presente.

Sá, na introdução do livro *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (2004), discute o tema da paródia apontando alguns autores que o estudaram na modernidade. Dentre eles, Sá

cita o ensaísta brasileiro Haroldo de Campos, que, no livro *Introdução crítica a Oswald de Andrade* — trechos escolhidos (1967), estuda a paródia na acepção de canto paralelo. Esse conceito, segundo Sá, é reiterado pelo ensaísta no artigo “A escritura mefistofélica: paródia e carnavalização no ‘Fausto de Goethe’”, publicado em 1980 no número especial da revista *Tempo Brasileiro* (SÁ, 2004, p. 25). Esse texto ao qual Sá se refere foi reproduzido por Haroldo de Campos no livro *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica* (1981). Nesse texto, em nota de rodapé, Campos defende que o termo paródia, na acepção etimológica ampliada de canto paralelo, não deve ser necessariamente entendido no sentido de imitação burlesca, e o aproxima do conceito de paródia defendido por Linda Hutcheon em “Ironie et parodie: stratégie et structure”, publicado em 1978. Campos argumenta que, para ele, assim como para Hutcheon, a paródia pode ser entendida como um recurso retórico “despido de intencionalidade cômico-burlesca e armado, antes, de um efeito de distanciamento crítico irônico” (HUTCHEON⁹¹ *apud* CAMPOS, 1981, p. 75).

Esse conceito alargado de paródia suprime, de algum modo, a depreciação que essa técnica retórica sofreu, principalmente pelos adeptos do romantismo, que a definiam como “parasitária e derivativa” (HUTCHEON, 1989, p. 14). A rigor, se faz relevante também dizer que a teoria da paródia moderna defendido por Hutcheon surgiu sobretudo a partir de estudos realizados por essa pesquisadora sobre a produção artística em geral, e não apenas sobre a literária, no contexto da pós-modernidade.

Um recorte do relato inicial de *HE* — o primeiro parágrafo — demonstra que a narrativa clariceana inicia-se em terceira pessoa por meio de uma dramatização que retoma a narrativa criacionista do *Antigo Testamento* e propicia reatualizá-la criticamente. O afastamento crítico paródico em *HE* é percebido no segundo parágrafo, quando a sequência narrativa do parágrafo anterior é quebrada abruptamente, e a referência temática à criação mítica é

⁹¹ Haroldo de Campo referencia o conceito de paródia defendido por Linda Hutcheon a partir do artigo “Ironie et parodie: stratégie et structure” dessa autora, publicado em Paris, na revista francesa *Poétique*, nº 36, em 1978.

deslocada para o processo de origem da própria narrativa. Nesse segundo parágrafo, o relato passa a ser feito em primeira pessoa, quando o narrador Rodrigo S. M. enfatiza o seu trabalho na busca pela simplicidade de sua escrita: “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho” (*HE*, p. 15). No terceiro parágrafo de *HE*, reflexões sobre a criação da vida são novamente retomadas e também dessacralizadas. Nesse parágrafo, o narrador define “Deus” — “Deus é o mundo” (*HE*, p. 15) — e também dá um novo contexto ao ato de criação, usando a referência bíblica da Criação para refletir sobre a sua própria criação literária. Ao fazer isso, Rodrigo S. M. não incorpora a figura transcendental de Deus como criador de tudo, mas ele mesmo se autoneia “autor de uma vida”, possibilitando o questionamento do termo *criação* pela via da sutil ironia da humanização do divino: “Quanto a mim, autor de uma vida, me dou mal com a repetição: a rotina me afasta de minhas possíveis novidades” (*HE*, p. 50).

Nesse pequeno trecho de *HE*, em que parte do mito criacionista bíblico parodiado é associada a intenções secularizadas da autora, não se deve desconsiderar a modalidade de autorreflexividade e autorreferencialidade, que, segundo Hutcheon, pode ser entendida como a arte inserindo na própria arte o questionamento de sua natureza (1989, p. 40). Um movimento estético de tal aspecto tem como recurso retórico, assinala Hutcheon, a inversão irônica e a transcontextualização (1989, p. 54). Para explicar esses dois conceitos, Hutcheon afirma que a paródia moderna não apenas copia outros textos sem qualquer intenção de imortalizá-los, como também faz “uma homenagem respeitosa de ‘torcer o nariz’ irônico” (HUTCHEON, 1989, p. 49), além de permitir a recontextualização dos mesmos, visando “reelaborar as convenções” (HUTCHEON, 1989, p. 49) de uma forma deferente.

2. 2 – PARÓDIA E PÓS-MODERNIDADE

Na *Dedicatória do autor*, Lispector afirma que *HE* será como um retrato narrativo a ser colorido pela técnica: “É uma história em tecnicolor, para se ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso” (*HE*, p. 8). Com essa afirmação, a autora declara o seu desejo por uma história que possa ter a sofisticação de ser produzida por artifícios estéticos mais atualizados; possivelmente um relato que revele novas experimentações linguísticas. A construção desse relato não acontece à margem das condições da pós-modernidade; pelo contrário, a arquitetura da obra absorve alguns traços estéticos (formais), temáticos (conteúdos) e pragmáticos (funcionais e intencionais) do pós-modernismo, permitindo-nos uma leitura de *HE* num *locus* de transição.

Em *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991), Hutcheon nos informa que o conceito de pós-modernidade foi construído por Jean-Francois Lyotard no livro *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979). Segundo ela, o projeto do pós-modernismo está no “desafio da certeza, na formulação de perguntas, na revelação da criação ficcional, onde antes poderíamos ter aceitado a existência de alguma ‘verdade’ absoluta” (HUTCHEON, 1991, p. 73). Desse modo, não é aleatoriamente que Lispector, através de seu narrador, sinaliza os traços funcionais e a abertura interpretativa da arte em sua própria narrativa literária, afirmando: “Este livro é uma pergunta” (*HE*, p. 21).

Deve-se enfatizar que o contexto pós-moderno “tem um vínculo direto com aquilo que a maioria das pessoas parece ter decidido chamar de modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 60). Existe, entre o moderno e o pós-moderno, uma relação intrincada de “conseqüência, diferença e dependência” (p. 61). Na tentativa de caracterizar o pós-moderno, Hutcheon descreve que ele foi um movimento cultural particularmente desenvolvido na Europa e em algumas regiões dos Estados Unidos a partir da segunda metade do século XX, fomentado principalmente por um contexto cultural fragmentado pela quebra de paradigmas tradicionais. Na opinião de

Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia — seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na lingüística ou na historiografia” (p. 19). Ela também enfatiza que a palavra pós-modernismo não pode ser confundida genericamente com o termo contemporâneo, uma vez que aquele acontecimento não é um fato mundialmente disseminado, mas sim, conforme Hutcheon, especificamente ocidental (p. 20). Para Hutcheon, o fenômeno do pós-modernismo na literatura acontece principalmente pela “reelaboração crítica do passado e nunca por um ‘retorno’ nostálgico” (p. 21), uma vez que esse movimento “atua dentro das convenções para subvertê-las” (p. 22). Todavia, Hutcheon diz que o movimento pós-moderno não é em si uma mudança, mas “pode ser que a presságio” (p. 103).

Outras passagens de *HE* demonstram também o anúncio do pensamento pós-moderno apontado por Hutcheon. Uma delas é quando o narrador revela o seu êxtase em violar o sentido da realidade que ao mesmo tempo lhe escapa: “Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer ‘realidade’” (*HE*, p. 22).

Hutcheon diz que, se o pós-modernismo procura transgredir as fronteiras das convenções artísticas e sociais, a maior violação que ele realiza, no entanto, é ir além dos muros que separam a ficção da não ficção, a arte da vida (1991, p. 27). Em *HE*, Lispector transgredir os limites da realidade que a ultrapassa ao investigar essa mesma realidade. Entretanto, é no espaço da obra literária pós-moderna que se observa uma estética de abertura, que Hutcheon define como “o espaço da traição, reconciliação e discussão no próprio objeto de arte” (HUTCHEON, 1991, p. 28).

Ainda conforme Hutcheon, a cultura pós-moderna contesta também o humanismo liberal a partir de seus próprios pressupostos internos, questionando o consenso como se fosse

uma ilusão de consenso, estabelecido pelos discursos que criam a realidade social capitalista e que, segundo ela, caracterizam preponderantemente o movimento do pós-modernismo (1991, p. 24). Em *HE*, o narrador não se omite desse questionamento, quando menciona o patrocinador da obra:

[...] o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Alias foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque — e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo — porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente (*HE*, p. 29).

Assim como Hutcheon, Silviano Santiago, no ensaio “A permanência do discurso da tradição no modernismo” (1989), discute a arte na pós-modernidade, ou seja, reflete sobre o resgate do discurso da tradição que desloca o tempo e o espaço para promover mais uma noção de analogia do que de ruptura na produção artística. Todavia, ele usa nomenclaturas diferentes das empregadas por Hutcheon para caracterizar o mesmo movimento estético artístico de transgressão autorizada assinalado por ela. Santiago, ao reavaliar a estética de apropriação e ruptura com o passado defendida pela arte modernista, promove uma discussão que liga o que ele considera “a esclerose do moderno a uma reflexão que caminha para o pós-moderno” (SANTIAGO, 1989, p. 114). Ele faz isso muitas vezes se apropriando de conceitos do crítico mexicano Octávio Paz, de quem transcreve o seguinte trecho para apontar o rumo de seu próprio pensamento: “Hoje somos testemunhas de outra mutação, a arte moderna começa a perder seus poderes de negação, há anos suas negações são repetições rituais, a rebeldia convertida em técnica, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia, a negação deixou de ser criadora; não quero dizer que não vivemos no fim da arte, vivemos o fim da idéia de arte moderna” (PAZ⁹² *apud* SANTIAGO, 1989, p. 114). Nessa esteira discursiva, Santiago solicita uma revisão e um deslocamento do modelo modernista, defendendo uma

⁹² PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

nova ética que valorize, sobretudo, “um processo político de desrepressão do potencial humano de cada indivíduo” (SANTIAGO, 1989, p. 100), melhor dizendo, que defenda uma “luta dos grupos minoritários em busca da identidade” (SANTIAGO, 1989, p. 99). Nesse ensaio, Santiago faz ainda uma crítica incisiva à paródia, ligando-a à tradição moderna e modernista⁹³ de ruptura, ao ponto de classificá-la como uma “espécie de cerimonial de iniciação” (p. 114) de jovens escritores modernistas. Isso porque, na visão de Santiago, a paródia é entendida como um contra-canto, um recurso técnico que ridiculariza o passado negativamente. No contexto pós-moderno, segundo Santiago, passa-se do deboche para a reverência à tradição, privilegia-se uma tradição de analogia e não de ruptura com o passado. Para Santiago, entretanto, é o pastiche, e não a paródia, o discurso que endossa e reverencia o passado, imitando-o e ao mesmo tempo transgredindo-o. Santiago defende que é fundamentalmente pelo pastiche que será possível empreender um diálogo entre o passado e o presente, “deixando que ambos falem sem que nenhum desprestígie o outro [...]” (p. 118). Ele privilegia ainda as possibilidades oferecidas pelo recurso retórico do pastiche dizendo que é “nesse deslizamento, que a meu ver, se daria melhor a noção de pós-moderno” (p. 118).

2.3 – A DECODIFICAÇÃO TEXTUAL PARÓDICA

Os sentidos a serem resgatados em *HE* são perguntas, cujas respostas reivindicam sua construção pelo leitor no jogo escritural que a autora propõe. Na *Dedicatória do autor*, Lispector deixa clara essa intenção ao afirmar: “Trata-se de livro inacabado porque lhe falta resposta. Resposta esta que alguém no mundo ma dê. Vós?” (*HE*, p. 8). Essa solicitação pela interpretação do leitor coincide com a perspectiva da pergunta feita por Hutcheon ao discutir a sua teoria de codificação e de decodificação da paródia moderna: “residirá a paródia no olhar do observador?” (HUTCHEON, 1989, p. 107). Se é possível indicar um movimento paródico

⁹³ Nesse ensaio, Silviano Santiago faz uma distinção entre moderno e modernismo. Aquele diz respeito ao movimento estético gerado dentro do iluminismo, e este se refere à crítica brasileira ao passadismo, culminada na Semana de Arte Moderna, em 1922.

em *HE*, certamente a sua percepção passa pela interpretação do leitor, pois, conforme Hutcheon, não se pode descrever a função da paródia se esta não puder ser reconhecida e interpretada por um decodificador (1989, p. 107). Entretanto, o receptor do texto da paródia moderna não pode se abster de um conhecimento linguístico abrangente, compreendendo o que está implícito naquilo que é realmente dito. Além disso, ele precisará de um conhecimento retórico e literário para reconhecer o que de fato é uma paródia, e ainda terá necessidade da competência ideológica constituída por normas institucionalmente aceitas numa determinada sociedade, uma vez que não se pode pensar a paródia sem considerar, segundo Hutcheon, que ela é um gênero absorvido por sociedades culturalmente desenvolvidas (HUTCHEON, 1989, p. 119-121). Desse modo, a teoria da paródia moderna defendida por Hutcheon exige conhecimento, memória e competência do leitor, bem como uma inferência da intenção do autor (1989, p. 33-35). A compreensão da paródia, de acordo com Hutcheon, deve acontecer pela percepção da sobreposição desses dois níveis, ou seja, do que é afirmado e do que é intencionado (HUTCHEON, 1989, p. 74).

Tais considerações são relevantes na compreensão de *HE*, uma vez que Lispector não escondeu a complexidade de sua obra. Isso pode ser percebido quando Rodrigo S. M. a define: “História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos [...]” (*HE*, p. 17). A impossibilidade de Lispector tocar o início das coisas caracteriza a sua busca pelo grande segredo em *HE*: o segredo da vida — a vida aqui representada pela personagem Macabéa, pela narrativa em si mesma e também pela palavra que gera sentido. Todavia, recriar parodicamente o momento de origem da vida é reviver a travessia até o fim dela mesma: a morte, que também metaforiza o fim da narrativa, o fim de Macabéa e também o fim da palavra exaurida de sentidos: o silêncio.

Ao analisar como Lispector investiga a face do ser e também a função da linguagem em *HE*, Sá afirma que, além desse, um segundo livro da autora questiona permanentemente a

linguagem: *Água viva* (1973). Todavia, Sá ressalta que o leitor não deve se enganar, pois “a face escondida do ser que a linguagem exaustivamente procura não é uma face sobrenatural, uma face para além da vida e da morte. Clarice questiona o ser aqui e agora: a realidade, inclusive cotidiana, é que tem uma face oculta, que a linguagem persegue incansavelmente, desviando-se, despojando-se, desgastando-se, até a paixão do silêncio total” (SÁ, 2004, p. 18). A pesquisadora prossegue sua análise, dizendo que Lispector “problematizou em suas obras tão radicalmente a linguagem com relação ao ser, e o escrever com relação ao viver”⁹⁴ (p. 18), que deixou para qualquer tentativa de análise crítica de suas obras uma espécie de interdito, ou seja, um apelo ao silêncio e ao inexpressivo.

Compreender uma escritura repleta de silêncio não é uma tarefa simples, mas desafiadora, uma vez que exige um trabalho de leitura, interpretação e suplementação dos processos de significação, reconhecendo, muitas vezes, filigranas de outro texto, identificando procedimentos, intenções da própria autora, além de não ser possível desconsiderar a variável do contexto que ora é recusado, ora é reverenciado.

HE é um livro que aborda inúmeros temas que se entrecruzam e se complementam. Conforme Nunes, ele é uma ficção que trata de muitos assuntos “(autoconhecimento, expressão, existência, liberdade, contemplação, ação, inquietação, morte, desejo de ser, identidade pessoal, Deus, o olhar, o grotesco, e/ou o escatológico)” (NUNES, 1985 p. 169). Essa afirmativa confirma o enovelamento dos fios de significância no relato de *HE*, que se estruturam por uma rede de vozes, intenções inferidas e transgressões autorizadas de textos parodiados e de contextos intercambiados. Desse modo, as identificações e os recortes paródicos na obra desafiam o leitor, que necessita, antes de tudo, ter a disposição para escutar nos esvaziamentos da linguagem, na presença do jogo narrativo irônico, o eco do passado, principalmente aquele que no nosso estudo se refere aos mitos bíblicos.

⁹⁴ No livro póstumo *Um sopro de vida: pulsações* (1978), Lispector, conforme Olga de Sá, discute fundamentalmente a relação problemática da escrita e da vida através do diálogo entre o autor e o personagem (SÁ, 2004, p. 18).

Ao estudar o jogo da identidade nas obras de Lispector, Nunes afirma que em *HE* há uma improvisação da identidade do narrador, do personagem e da autora, o que o leva a afirmar que “a escritora se inventa ao inventar a personagem” (NUNES, 1985, p. 169). Ele diz que Lispector “está diante de si como dela mesma” (p. 169). E pela sua “escritura errante, autodilacerada, repercute, secretamente e em permanência, a pergunta — *Eu que narro, quem sou?* [...]” (p. 169) — uma pergunta que pode, pela fragmentada linguagem de *HE*, constituir a motivação de Lispector por respostas que são investigadas na origem das coisas, ou na sua própria linguagem, que a identifica através de seus personagens na ficção de *HE*. Assim, a paródia em *HE* configura-se como uma das estratégias da autora, que, com distanciamento crítico, rasura essas referências, pois sua intenção é a crítica do tempo presente, é pensar a vida em sua retrospectiva para justificar a hora da morte, literal e ficcionalmente falando.

Conforme Sá (2004), é preciso que as significações paródicas sejam também construídas por “deduções, operadas a partir da superfície do texto, ou em termos estruturais que completem o primeiro plano com o auxílio do conhecimento que o leitor tenha do texto de fundo” (p. 26). Em outra passagem de *HE*, Lispector deixa entrever novamente a necessidade da participação do decodificador para a elaboração dos sentidos em *HE*. Ao especular sobre a passividade de Macabéa, que tudo aceita sem refletir, o narrador abre o texto para o leitor interrogar o próprio texto: “Por falta de que lhe respondesse ela mesma parece se ter respondido: é assim porque é assim. Existe no mundo outra resposta? Se alguém sabe de uma melhor, que se apresente e a diga, estou há anos esperando. Enquanto isso as nuvens são brancas e o céu é todo azul” (*HE*, p. 34). Enquanto a resposta para o mistério que instiga o narrador não aparece, ele certamente continuará dando nome às coisas — céu azul, nuvens brancas — num ato de co-criação do mundo pela palavra. Macabéa, por sua vez, não se interessa pelo mistério, pelo “oco de alma” (*HE*, p. 18), ou melhor, pelo potencial de nomeação da palavra, porque ela “[...] não sabia enfeitar a realidade” (*HE*, p. 42). Mas, para o

leitor, fica a incumbência de reconhecer e questionar as narrativas, suas origens, contextos de produções e principalmente as suas intenções, na quase impossível tentativa de apreensão dos sentidos que elas, como arte, insistem em esconder e também revelar.

Cabe também ao leitor a função de distinguir em *HE* a paródia de outras formas de transcontextualização textual, estando entre elas a citação. Hutcheon defende que uma das formas que as diferenciam é o distanciamento crítico que define a paródia e que não está necessariamente implícito na noção de citação. Desse modo, para Hutcheon, “a citação em outras palavras, embora fundamentalmente diferente da paródia em alguns aspectos, está também estrutural e pragmaticamente próxima o suficiente para que o que de fato aconteça seja que a citação se torne uma forma de paródia, em especial na arte e na música moderna” (HUTCHEON, 1989, p. 59).

No seguinte fragmento de *HE*: “Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra” (*HE*, p. 48), o narrador usa como referência a história de Lázaro, personagem bíblico portador de lepra, para ilustrar o seu envolvimento com a história que narra. Assim como Macabéia, os leprosos, também no contexto bíblico, eram pessoas que viviam à margem das sociedades. Entretanto, há um traço de sarcasmo nessa comparação quando se percebe uma diferença entre a chaga de Lázaro, relacionada ao corpo, e a de Macabéia, ligada à sua incompetência para a vida.

Outras citações presentes em *HE* referem-se aos dez mandamentos bíblicos, escritos por Deus em tábuas e entregues a Moisés no monte Sinai, e também à oração cristã da Ave Maria, como destacado nesses trechos da narrativa:

E mudada por palavras — desde Moisés se sabe que a palavra é divina (*HE*, p. 95).

Macabéia, Ave Maria, cheia de graça, terra serena da promessa, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nobis, e eu me uso como forma de conhecimento (*HE*, p. 99).

Na primeira citação, ao retornar ao contexto bíblico, Lispector homenageia a tradição, mas faz uma crítica à mesma, uma vez que sinaliza que nem sempre a palavra é a Lei que salvará os homens do pecado. No caso de Macabéa, a palavra a condenou à morte, pois lhe foi prometido pela cartomante um futuro incontestável: a vida.

Já na segunda citação, é possível percebermos que a principal oração pela qual os católicos cortejam a mãe de Jesus tem seu sentido alterado, secularizado. O texto da prece católica da Ave Maria serve nessa passagem como um texto de fundo, sobre o qual o narrador escreve um novo texto com intenção mais humanizada do que aquela tradicionalmente divina do primeiro. A oração é realizada no momento da morte de Macabéa, gerando como efeito semântico uma dessacralização da oração mariana e também do seu uso nos rituais religiosos da prática católica cristã.

2. 4 – PARÓDIA E INTERTEXTUALIDADE

A discussão empreendida até aqui nos permite sinalizar que *HE* se estrutura narrativamente por um complexo jogo intertextual, onde se constata um sofisticado trabalho por parte de Lispector com a linguagem verbal. Nesse trabalho, a paródia também participa como um dos recursos retóricos usados para registrar o lastro de reminiscências culturais do passado em discussões presentes, sem que esse passado seja denegrido.

Em algumas passagens de *HE*, é possível afirmar que Lispector sinaliza a sua prática de reaproveitar outros textos na construção de sua narrativa. Um exemplo disso é quando Rodrigo S. M. diz que construirá um relato copiando o que por si só já está escrito em sua memória: “Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca” (*HE*, p. 26). Em outra passagem de *HE*, o mesmo narrador declara que não inventará uma história: “O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente

inventar: sigo uma oculta linha fatal” (*HE*, p. 26). Por essas afirmativas, percebe-se que Lispector sinaliza a possibilidade da presença de outros textos em seu próprio texto.

Para Hutcheon, não se pode pensar uma teoria da paródia sem situá-la no contexto das teorias da intertextualidade (1989, p. 32). Ela discute a intertextualidade tomando como referência o estudo realizado por Gérard Genette e publicado em *Palimpsesto* (2003). Para melhor entendermos as considerações de intertextualidade referenciadas por Hutcheon, retornemos a alguns conceitos de Genette sobre intertextualidade e palimpsesto. Em *Palimpsesto*, Genette diz que a ideia de intertextualidade vem do conceito de palimpsesto, que é “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (p. 5). Genette aproveita figurativamente esse conceito para designar “todas as obras derivadas de uma obra anterior por transformação ou por imitação” (p. 5) ou para falar de “textos que podem sempre ler um outro e assim por diante, até o fim dos textos” (p. 5).

Hutcheon considera os estudos de Genette um dos mais importantes trabalhos publicados sobre as “relações (manifestas ou secretas) entre textos” (HUTCHEON, 1989, p. 32). Todavia, Hutcheon discorda do francês quando ele se limita apenas a definir as relações intertextuais pela categoria formal. Para Hutcheon, não se pode pensar a construção da significância intertextual, bem como dos modos paródicos, somente considerando o aspecto formal dessas relações macrotextuais, sem levar em conta o aspecto hermenêutico, ou melhor, a interpretação do leitor e a intenção do autor em parodiar um conjunto de convenções (1989, p. 33). Entretanto, esse estado implícito do intertexto paródico não é percebido, segundo Hutcheon, por uma atitude aleatória do leitor, mas é suscitado pelo aspecto discursivo e estratégico da própria construção textual (HUTCHEON, 1989, p. 34).⁹⁵ Assim, Hutcheon salienta que, para a compreensão da relação paródica entre textos, se faz importante, além da

⁹⁵ Nesse momento, Hutcheon refere a ECO, Umberto. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979, p. 32.

percepção da estrutura formal do intertexto, todo um contexto de enunciação discursiva que envolve emissor, receptor, tempo, lugar e discursos que o precede e o segue (HUTCHEON, 1989, p. 35).⁹⁶

Ainda se faz importante salientar que qualquer abordagem que se faça sobre intertexto solicita a necessária definição, ainda que sucinta, do termo, cunhado por Julia Kristeva e publicado no livro *Introdução à semanálise* (1974), que registra a seguinte declaração: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (p. 64). Esse conceito está calcado no pensamento de dialogismo de Mikhail Bakhtin, indicando que todo enunciado mantém relações com outros enunciados. Kristeva, ao comentar o dialogismo bakhtiniano, resume o pensamento do linguista russo, dizendo que “O dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade: face a esse dialogismo, a noção de ‘pessoa-sujeito da escritura’ começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da ambivalência da escritura” (KRISTEVA, 1974, p. 71).

Bakhtin, por sua vez, no livro *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1998), afirma que as relações dialógicas manifestam-se no espaço da enunciação: “Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso” (BAKHTIN, 1998, p. 106). Ao analisar o processo de criação da linguagem, Bakhtin estuda também os diálogos puros, a inter-relação dialogizada — sistema de fusão que busca esclarecer uma linguagem com a ajuda de outra para construir uma imagem viva dessa outra linguagem — e a hibridização — amálgama de duas linguagens.

Portanto, para Hutcheon, sendo a paródia “tão abertamente interdiscursiva e de voz dupla, não é de se surpreender que tenhamos vindo a testemunhar ultimamente uma

⁹⁶ Cf. TODOROV, Tzvetan. *Les Genres du discours*. Paris: Seuil, 1978, p. 48.

revalorização da obra de Mikhail Bakhtin, o formulador da polifonia e do dialogismo, para quem a paródia é um híbrido dialogístico intencional” (HUTCHEON, 1989, p. 89-90). Segundo Hutcheon, é a teoria de Bakhtin, e não a sua prática, que vem possibilitando pensar a paródia como um recurso discursivo de voz dupla (1989, p. 93). Assim, ela defende que a sobreposição de vozes nos discursos combina-se dialogicamente, sem nenhum tipo de privilégio de uma sobre a outra (1989, p. 93).

Em *HE*, o passado nem sempre é uma inscrição explícita na obra, mas nem por isso ele se omite no diálogo intertextual. Como já comentado, ele aparece em *HE* nos monólogos críticos e reflexivos por meio de citações de nomes de personagens bíblicos, como Lázaro e Moisés. Ele surge, como teremos oportunidade de discutir, pelo mito criacionista bíblico e pela história dos macabeus, que são exemplos de intertextos paródicos presentes em *HE*, retomados irônica e criticamente na obra, desviando-se de seus sentidos clássicos.

2. 5 – IRONIA: MECANISMO RETÓRICO DA PARÓDIA

O modelo de paródia defendido por Hutcheon privilegia a ironia para marcar a diferença na relação intertextual. A palavra ironia, de acordo com Hutcheon, advém da “raiz grega *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação” (HUTCHEON, 1989, p. 73), exigindo simultaneamente em sua decodificação a percepção do contraste antifrásico e a atitude avaliadora do agente decodificador. Hutcheon considera que a ironia está no nível microcômico semântico, caracterizado por mais de uma voz textual e por um *ethos* escarecedor, enquanto que a paródia encontra-se no nível macrocômico textual, pois se constitui por mais de um texto — uma estrutura paradoxal de síntese contrastante — e por um *ethos* quase respeitoso. Para Hutcheon, a ironia desperta “a consciência do leitor para esta dramatização” (1989, p. 47) entre o primeiro plano paródico e o segundo plano parodiado. E é por essa diferença entre os dois planos que “se joga, ironicamente” (p. 47).

A transcontextualização irônica é um termo que Hutcheon usa para indicar que na paródia moderna está “implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora” (p. 48). Segundo Hutcheon, há, de maneira geral, vários planos de desempenho de inversões irônicas encontradas numa paródia, que podem variar desde a mudança de gêneros entre o texto paródico e o parodiado, troca de sexo dos personagens, de masculino para feminino, ou o vilão se tornar herói, e assim sucessivamente (p. 59). Nesse contexto são possíveis inclusive inversões nas finalidades textuais, tal qual a função sagrada ser transportada para a secularizada.

Em *HE*, a partir da reconstrução da paródia do mito criacionista judaico-cristão, especialmente no que se refere aos três primeiros capítulos do livro do *Gênesis*, é possível percebermos o jogo irônico entre o primeiro plano — texto bíblico — e o segundo plano — o texto de Lispector. Na narrativa bíblica, Deus usou a palavra “disse”: “Deus disse: ‘haja um firmamento’” (*Gn* 1,6). Em *HE*, o narrador inicia a história usando a afirmativa: “Tudo no mundo começou com um sim” (*HE*, p. 15). Em ambos os relatos, a vida inicia-se dessa forma. Todavia, percebe-se que houve uma transcontextualização da ideia da palavra mítica e oral de Deus em palavra escrita em *HE*. O som divino do *Antigo Testamento* toma, na perspectiva literária de *HE*, a forma de signo linguístico. De certo modo, é possível dizer que a palavra divina humaniza-se no texto literário, lembrando-nos a narrativa inicial do evangelho do apóstolo João: “No princípio era o verbo.” Essa passagem bíblica, por sua vez, é reescrita retomando outro contexto: a cosmogonia do livro do *Gênesis*: “No princípio, Deus criou o céu e a terra” (*Gn* 1,1) Para o narrador de *HE*, o seu texto nasce como resposta para as suas perguntas sobre a origem da narrativa da vida e também da linguagem: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever” (*HE*, p. 15).

Foi no sexto dia, na narrativa do *Gênesis*, que Deus, depois de ter criado os animais e as plantas, criou o primeiro homem, Adão. Após criá-lo, Deus lhe disse: “sede fecundos,

multiplicai-vos [...]” (*Gn* 1,28). Desse modo, Deus deu ao homem a concessão para ser seu co-criador, uma vez que Ele lhe concedeu poder sobre tudo no mundo. Em *HE*, Lispector incumbe Rodrigo S. M. de realizar o trabalho de co-criação da história, fato que é explicado pelo próprio narrador: “Esse vosso Deus que nos mandou inventar” (*HE*, p. 23). Entretanto, há nessa afirmação do narrador, como já foi assinalado, uma intenção irônica da autora de questionar a gênese do próprio processo de autoria e da criação literária e de suas subversões.

2. 6 – PARÓDIA DA *BÍBLIA*

Ao parodiar textos bíblicos em *HE*, Lispector vale-se da apropriação do passado, em especial de algumas passagens das escrituras canônicas sagradas e de ritos bíblico-religiosos, numa tentativa de resgatar e deslocar o sentido desses elementos para refletir as referências de sua própria linguagem e questionar as convenções. De uma maneira geral, essa estratégia possibilita que a autora procure captar o tempo do agora, sempre fugidio, ou seja, persiga o sentido das coisas e das narrativas, que está em permanente construção, e continue a sua busca pela palavra última, como revelado por Lispector em *Água viva*, livro publicado em 1973: “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (LISPECTOR, 1998a, p. 12).

2. 6. 1 – Paródia do mito criacionista bíblico

Lispector, em *HE*, parodia, como já mencionado, o mito cosmogônico bíblico judaico-cristão para pensar o seu próprio processo de criação autoral, assim como para investigar um sentido para a existência. Conforme Eliade, essa retomada de narrativas tradicionais é uma forma de o homem rememorar o gesto primeiro da Criação: “a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora: tudo que o homem faz repete, de certa forma, o ‘feito’ por

excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo” (ELIADE, 2006, p. 34).

O narrador de *HE* inicia a narrativa dizendo que qualquer coisa no mundo começa com a permissão do *sim*, e, em seguida, continua o relato afirmando que: “Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (*HE*, p. 15). Nesse pórtico do livro, Lispector remete o leitor à ideia do *fiat lux* bíblico, ou seja, o “Faça-se a luz”, que, por sua vez, leva ao ritual mítico-religioso bíblico da constituição da vida narrado no livro do *Gênesis* e, conseqüentemente, ao retorno a mitos de origem. Constata-se que a matriz da narrativa tradicional bíblica criacionista mescla-se com a objetividade de acasalamento verbal das moléculas, contaminando a narrativa bíblica com um discurso científico e propiciando, desse modo, uma hibridização de linguagens e fatos, que transcontextualizam o relato criacionista da *Bíblia*. Como se percebe no relato clariceano, a origem do mundo não vem pela intervenção do sobrenatural — um Deus, transcendental, responsável pela criação do mundo — como nas narrativas míticas do livro do *Gênesis*, mas sim pela fusão de duas moléculas. Já nesse primeiro relato de *HE*, há uma tentativa de dessacralização de mitos judaico-cristãos, quando a autora faz a união de discursos científicos, religiosos e filosóficos.

A forma de apresentação do mito na obra não é uma imitação do texto da tradição; ao contrário, ele é atravessado por outras narrativas, fragmentado por novos sentidos e vozes que ultrapassam a superfície do texto paródico e também do texto parodiado. Ao falar da origem da narrativa, Lispector também busca a linguagem descontaminada, a palavra simples que se aproxima mais dos fatos e que descreve com maior precisão o mundo dos acontecimentos. Em muitas passagens de *HE* é possível perceber essa intenção da autora:

É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordai? [...] (*HE*, p. 19).

O seu ritmo é às vezes descompasso. E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura — fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir (*HE*, p. 21).

Tudo isso, sim, a história é 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. Bem, é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua (*HE*, p. 25).

2. 6. 2 – Paródia da história dos macabeus

Lispector, ao dar à protagonista de *HE* o nome de Macabéa, incita os leitores a uma associação da história dessa personagem à história dos macabeus, uma família de Israel, fundadora de uma dinastia de reis da Judéia. Na própria narrativa, Lispector procura justificar a escolha desse nome para a nordestina. O narrador registra que, em diálogo com Olímpico, Macabéa faz uma tentativa de justificar a esquisitice de seu nome:

Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se vingasse, até um ano de idade eu não era chamada não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo — parou um instante retomando o fôlego perdido e acrescentou desanimada e com pudor — pois como o senhor vê eu vinguei... pois é... (*HE*, p. 53-54).

O nome fornecido por Lispector à personagem cria uma relação irônica entre a história da mesma e a do povo bíblico: enquanto o nome “macabeus” denota especialmente resistência, Macabéa é, ironicamente, apenas uma virgem inócua e “cariada” (*HE*, p. 43), uma anti-heroína.

É válido lembrar que, na narrativa bíblica, o mais ilustre filho de Matatias, Judas, é chamado de o Macabeu — um judeu que participou no ano de 175 a.C. de um exército de resistência à ocupação grega de Jerusalém. Os *Livros dos Macabeus*, reunidos sob um único título na *Bíblia* como *Primeiro* e *Segundo Livros dos Macabeus*, são, na realidade, dois textos distintos, tendo em comum apenas o tema: uma batalha de morte entre o helenismo e o judaísmo, que pode ser também concebida como uma batalha entre civilizações e religiões.

Há, portanto, nessa ligação irônica do nome dos macabeus a Macabéa vários deslocamentos de sentidos, tais como: o que era masculino se torna feminino; a nordestina, ao

contrário de representar uma raça conquistadora e forte como a dos macabeus, não tem nem mesmo consciência do que significa lutar por algo. Uma rasura é realizada por Lispector na ideia de resistência, que para Macabéa é uma questão de sobrevivência e não de poder de conquista. Macabéa é uma integrante da população nordestina, que no imaginário popular do brasileiro é concebida como sofrida e lutadora. Ela é caracterizada por Lispector como uma moça apática, sem consciência de luta e de sofrimento. É por meio do uso incoerente da palavra felicidade, em contraponto com tristeza e sofrimento, que Lispector enfatiza a transcontextualização irônica do nome Macabéa. Um exemplo disso é ressaltado quando o narrador aponta a imagem patética e ingênua de Macabéa e também a sua não consciência do grito e da palavra: “E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas” (*HE*, p. 83).

Dany Al-Behy Kanaan, no livro *A escuta de Clarice Lispector: entre o biográfico e o literário* (2003), apresenta um estudo da personalidade patética de Macabéa, relacionando a inconsciência existencial da protagonista ao fato de ela ser incompetente para a linguagem: “Macabéa não tem consciência de sua existência, falta-lhe linguagem, o que a mantém sempre alienada, lançando-a em uma espécie de vazio” (p. 109). Kanaan diz ainda que a ignorância de Macabéa — que somente cursou o terceiro ano primário e mal sabe datilografar palavras como “designar”, escrita por ela como “desiguinar” — permite-lhe somente uma existência rala, em um vácuo marcado pela ausência do autoconhecimento. Para a alagoana, palavras como efeméride, renda *per capita* e mimetismo possuem mais magia do que significado, uma vez que ela tem medo de palavras (KANNAAN, 2003, p. 109). O que se constata de fato é que a relação de Macabéa com o mundo da linguagem se resume a escutar a Rádio Relógio e a repetir sem nada contextualizar o significado do que seria “hora certa e cultura” (*HE*, p. 46). A protagonista de *HE* é uma moça anônima, que “vive no limbo impessoal, sem alcançar o

melhor nem o pior” (*HE*, p. 30), mas “é tão antiga”(*HE*, p. 30). Embora a personagem tenha um nome inspirado pela *Bíblia*, sua incompetência para a vida não a deixa entender o seu significado. Em diálogo com Olímpico, a alagoana diz: “[...] não sei o que está dentro do meu nome. Só sei que eu nunca fui importante...” (*HE*, p. 68).

Kanaan afirma ainda que, assim como na linguagem bíblica, “a fé é condição da verdadeira vida” (p. 113). Em *HE*, segundo ele, a linguagem é simples e sem enfeites, relacionada diretamente a fatos, o que exige pouca inspiração (p. 113). Isso pode ser constatado quando o narrador Rodrigo S. M. declara em *HE*: “Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas [...]” (*HE*, p. 19). Desse modo, similar à história do *Segundo Livro dos Macabeus*, que, segundo os teólogos, não foi inspirado pelo Espírito Santo, mas sim escrito em grego por um judeu, a narrativa em *HE*, conforme Rodrigo S. M., será um relato de fatos sem muita inspiração: “[...] Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro — e a jovem poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência” (*HE*, p. 19).

Uma das ironias percebidas na relação entre a história de Macabéia e o relato do povo bíblico é que, segundo Kanaan, ao contrário do registro episódico da luta vitoriosa dos macabeus, *HE* contenta-se em “[...] contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela” (*HE*, p. 19). Desse modo, a anti-heroína clariceana é uma personagem abstrata, desprovida da natureza heróica e determinada dos macabeus. O narrador deixa isso claro na narrativa quando afirma o seguinte sobre a personagem:

A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece. Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra. Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada. Só que precisava dos outros para crer em si mesma, senão se perderia nos sucessivos e redondos vácuos que havia nela. Meditava enquanto batia à máquina e por isso errava ainda mais (*HE*, p. 47).

2. 6. 3 – Paródia de personagens bíblicos

Em *HE*, podemos observar a correlação paródica entre alguns personagens da obra clariceana e os de textos bíblicos, notadamente dos três primeiros capítulos do mito criacionista judaico-cristão.

2. 6. 3. 1 – Paródia de Eva e Adão

Enquanto o Deus do *Antigo Testamento* “plantou um jardim do Éden, no oriente, e aí colocou o homem e também a mulher que modelara” (*Gn* 2,8), Macabéa e Rodrigo S. M. não nasceram para habitar o Éden; ela nasceu e ele cresceu, sim, no Nordeste, numa terra ressequida, em que nem barro quase existe, uma vez que a água se faz escassa. Macabéa migrou para a cidade do Rio de Janeiro por um motivo ignorado pelo narrador. Ele diz que ela veio com a tia para a cidade grande: “ignora-se por quê — tinham vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro, a tia lhe arranjava emprego” (*HE*, p. 37). Por sua vez, Rodrigo S. M. diz o seguinte sobre si mesmo: “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou” (*HE*, p. 24). Ao possibilitar a articulação das duas histórias, a escritora, em vez de ridicularizar o texto mítico, coloca-o sob escrutínio. A ironia que surge entre os dois relatos promove, num nível semântico, um tom interrogativo sobre ambas as narrativas.

Rodrigo S. M., em parceria com Lispector, modela Macabéa pela palavra, assim como Eva foi modelada a partir da costela de Adão. A Eva das Sagradas Escrituras nasce das costelas de Adão para ser sua companheira. Todavia, a Eva clariceana origina-se a partir de um escritor que não tem piedade de sua criatura e deseja um relato insensível, sem muita aproximação. Ele mesmo declara isso: “Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós” (*HE*, p. 17). Rodrigo S. M., como co-criador da história — ao contrário do primeiro homem, o Adão bíblico, que, pelo poder concedido por Deus de co-

criação, teve comando sobre os animais e plantas —, se autodenuncia para o leitor dizendo temer essa função: “Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos” (*HE*, p. 24). Se Deus, conforme a narrativa do *Gênesis*, “modelou o homem com a argila do solo” (*Gn 2,7*),⁹⁷ Lispector através de Rodrigo S. M. modela uma pessoa pela palavra ficcional. Para o narrador, essa “elaboração é muito difícil” (*HE*, p. 24). Ele justifica isso dizendo: “[...] tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama” (*HE*, p. 24). Pelo poder narrativo de Rodrigo S. M., a Eva clariceana recebe o nome de Macabéa e é classificada como “cadela vadia” (*HE*, p. 23), “extremamente muda” (*HE*, p. 37), “feia” (*HE*, p. 28), “um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal” (*HE*, p. 45).

A Eva clariceana, que mais parece um “aborto de vida” — ao contrário da Eva bíblica, que se une a Adão para perpetuar a espécie —, não se une a homem algum e também não procria, pois, “[...] como já foi dito ou não foi dito Macabéa tinha ovários murchos como um cogumelo cozido” (*HE*, p. 71). Sem a condição necessária para gerar novas vidas, Macabéa é uma anti-Eva. O espaço em que Macabéa vive é uma imagem subvertida do Paraíso bíblico, considerado como um lugar idílico, criado por Deus para que seus habitantes pudessem desfrutar uma vida de bem-aventuranças. Macabéa não é uma bem-aventurada em *HE*, pelo contrário: “Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço” (*HE*, p. 34). Adjetivo grotesco caracteriza o seu cheiro: “morrinhento” (*HE*, p. 34). Para o narrador, “Macabéa não tinha força de raça, era subproduto” (*HE*, p. 71).

⁹⁷ Os fragmentos bíblicos relativos aos três primeiros capítulos do livro do *Gênesis* citados neste estudo, especificamente, no subitem “paródia dos personagens bíblicos” foram retirados da *Bíblia de Jerusalém* referenciada na bibliografia deste trabalho. Referências da *Bíblia* citadas em outros momentos da dissertação foram extraídas da *Bíblia Sagrada*, também referenciada na bibliografia.

Em sua trajetória na obra, a Eva clariceana, após conhecer Olímpico e enamorar-se por ele, descobre que este a trocou por Glória, sua colega de trabalho. Aconselhada por Glória, Macabéa vai em busca de uma promessa de futuro. A alagoana se permite visitar uma cartomante, madama Carlota, que prevê para ela futuro luxuoso e, ilusoriamente, dá à mesma uma consciência de esperança. Essa consciência ilusória adquirida pela Eva clariceana, todavia, é bem diferente daquela culposa, adquirida por Adão e Eva bíblicos, quando ele é convencido por ela a comer do fruto proibido, e, pelo pecado da desobediência, ambos são condenados perpetuamente a uma vida marcada pela culpa do pecado original. Além disso, a condenação recebida pela Eva e pelo Adão nos dois relatos (bíblico e clariceano) se diferencia da seguinte forma: enquanto o exílio do Paraíso é a sentença dada por Deus a Adão e Eva por adquirir a consciência culposa de transgressão, a morte imediata é a condenação estipulada pelo narrador para Macabéa por ter adquirido uma aparente consciência de esperança. A alagoana morre na narrativa — e ao morrer mata também o seu narrador. Sem narrador, não se pode continuar em *HE* a história clariceana de Adão e Eva. Destituída a sua máscara de narrador, Lispector cala o texto do relato que ela mesma criou. O que resta, portanto, em seguida, é o silêncio, em que “nem o pensamento pensa” (*HE*, p. 103).

Etienne Charpentier, em *Para ler o Antigo Testamento* (1980), diz que no livro do *Gênesis* há uma preocupação pela busca do sentido da condição humana: do sofrimento e da morte. Entretanto, o conhecimento da causa dessa dolorosa condição humana é inatingível para o homem, o que o deixa nu e desamparado no seu percurso de vida (1986, p. 65). Em *HE*, o desamparo do narrador é marcado pela sua impossibilidade de encontrar a palavra final, aquela que é desnudada pelo silêncio do não dito: “Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, jóias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final” (*HE*, p. 98). E é esse medo que também condena Lispector a uma busca contínua pela escrita. Ela enfatiza isso no seu

livro *A paixão segundo G.H.*: “A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. [...] A inexistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio” (LISPECTOR, 1998b, p. 176).

Assim como o autor do livro do *Gênesis*, Lispector investiga em *HE* a vida e a morte de Macabéa: “Qual foi a verdade de minha Maca? Basta descobrir a verdade que ela logo já não é mais: passou o momento. Pergunto: o que é? Resposta: não é” (*HE*, p. 98). O narrador diz para si mesmo, justificando a morte de sua Eva: “A morte é um encontro consigo. Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto” (*HE*, p. 103). Para o Adão de *HE*, Rodrigo S. M., a morte tem outro significado, e, portanto, seria melhor não morrer: “O melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso. Macabéa me matou” (*HE*, p. 103).

Charpentier diz que, para o relato da criação bíblica, “Deus criou o homem para que ele seja feliz e livre” (CHARPENTIER, 1986, p. 66). Macabéa, na sua ignorância, vive e morre sem a consciência de sua condição humana. Cabe, porém, a Rodrigo S. M., o seu co-criador, a culpa de tê-la criado e de tê-la matado na narrativa. Se a história de Adão e Eva busca uma justificativa para a condição humana, em *HE*, especialmente pela história de Macabéa, esse sentido ironicamente é deslocado, como pode ser constatado na passagem: “Agora entendo esta história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam. A grandeza de cada um” (*HE*, p. 103). A grandeza de Macabéa, desse modo, não isenta a sua insignificância, a ausência de linguagem na narrativa e, sobretudo, uma trajetória de vida insossa, e também a sua morte tão banal.

2. 6. 3. 2 – Paródia da serpente

No Paraíso bíblico, segundo o texto sagrado, a serpente é o mais astuto de todos os animais dos campos. Em *HE*, a serpente aparece como outro nordestino: Olímpico de Jesus Moreira Chaves, que, na verdade, era só Olímpico de Jesus, como afirma o narrador: “mentiu ele porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai” (*HE*, p. 54).

O encontro entre Macabéa e Olímpico na narrativa clariceana acontece sob a chuva, e a alagoana fica fascinada pelo nordestino: “O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, animais da mesma classe que se farejam. Ele a olhara enxugando o rosto molhado com as mãos. E a moça, basta-lhe vê-lo para torná-lo imediatamente sua goiabada-com-queijo” (*HE*, p. 52-53). Olímpico se aproxima de Macabéa e lhe dirige a palavra “[...] com a voz cantante de nordestino que a emocionou [...]” (*HE*, p. 53), perguntando-lhe: “— E se me desculpe, senhorita, posso convidar a passear?” (*HE*, p. 53). Dissimulado como uma serpente bíblica, Olímpico é desmascarado pelo próprio narrador que afirma: “Não, menti, agora vi tudo: ele não era inocente coisa alguma, apesar de ser uma vítima do mundo. Tinha, descobri agora, dentro de si a dura semente do mal, gostava de se vingar, este era o seu grande prazer e o que lhe dava força de vida” (*HE*, p. 58). Assim, para Rodrigo S. M., Olímpico passa a ter a face do mal, que, conforme afirma o mesmo narrador, perpetuará descendentes: “Olímpico era um diabo premiado e vital e dele nasceriam filhos, ele tinha o precioso sêmen” (*HE*, p. 71). Para S. M., Olímpico é ambicioso, pois almejava ser rico e também deputado do Brasil, além de ter um caráter dissimulado por omitir a Macabéa sua categoria profissional: “Olímpico de Jesus trabalhava de operário numa metalúrgica e ela nem notou que ele não se chamava de ‘operário’ e sim de ‘metalúrgico’” (*HE*, p. 55). Ambicioso, ele mostra a alagoana em que consistem os seus desejos: “— Pois para mim a melhor herança é mesmo muito dinheiro. Mas um dia vou ser muito rico — disse ele que

tinha uma grandeza demoníaca: a sua força sangrava” (*HE*, p. 56). O nordestino deseja pertencer a uma outra classe social, diferente daquela em que está inserido, como diz o narrador sobre esse personagem: “No Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. Este dente lhe dava posição na vida” (*HE*, p. 56). Para S. M., Olímpico também sabe mentir e roubar: “Não contou que o roubara no mictório da fábrica: o colega o tinha deixado na pia quando lavara as mãos. Ninguém soube, ele era um verdadeiro técnico em roubar: não usava o relógio de pulso no trabalho” (*HE*, p. 61). Apesar de ser um assassino, como afirma o narrador de *HE*, Olímpico tem também uma personalidade paradoxal, ele possui certa religiosidade, uma vez que esculpe artisticamente santos e até o Menino Jesus, sentindo muito orgulho disso, como relata o narrador:

Aliás, matar tinha feito dele homem com letra maiúscula. Olímpico não tinha vergonha, era o que se chamava no Nordeste de ‘cabra safado’. Mas não sabia que era um artista: nas horas de folga esculpia figuras de santo e eram tão bonitas que ele não as vendia. Todos os detalhes ele punha e, sem faltar ao respeito, esculpia tudo do Menino Jesus. Ele achava que o que é, é mesmo, e Cristo tinha sido além de santo um homem como ele, embora sem dente de ouro (*HE*, p. 56).

Há também nessa reconstrução paródica um contraponto a ser destacado que ocorre entre o diálogo bíblico (serpente e Eva) e o clariceano (Olímpico e Macabéa). Na *Bíblia*, o encontro entre a serpente e Eva tem uma finalidade de convencimento e sedução:

Ela disse à mulher “Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do Jardim?” A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte.” A serpente disse então a mulher: “Não, não morrereis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal.” A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu (*Gn*, 3, 1-6).

Já no diálogo entre Olímpico e Macabéa, há apenas um vazio de significados, que pode ser constatado neste fragmento de *HE*:

Ele: — Pois é.
Ela: — Pois é o quê?
Ele: — Eu só disse pois é!
Ela: — Mas “pois é” o quê?

Ele: — Melhor mudar de conversa porque você não me entende.
Ela: — Entender o quê?
Ele: — Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!
Ela: — Falar então de quê?
Ele: — Por exemplo, de você.
Ela: — Eu?! (*HE*, p. 58).

Ao esvaziar a palavra no diálogo acima transcrito, Lispector permite que a linguagem seja usada somente em sua função fática. Assim, o objetivo da comunicação entre Olímpico e Macabéa centra-se apenas no canal da fala e não no seu significado, sendo, portanto, uma comunicação deficiente, oca de significados e que em quase nada influencia a nordestina.

Outra diferença entre o relato do livro do *Gênesis* e *HE* é que no texto bíblico a encarnação do mal é representada somente pela serpente, ao passo que, em *HE*, ao contrário, o mal, além da face de Olímpico, também tem o rosto da cartomante, madama Carlota. Desse modo, o símbolo maligno — a serpente bíblica — em *HE* adquire duas faces: uma feminina — a cartomante — e a outra masculina — Olímpico. Ambos interagem com Macabéa e tentam seduzi-la pela palavra. Apesar da tentativa de Olímpico de mostrar a Macabéa um sistema social diferente daquele em que ela vive, as ideias do nordestino não mudam muito o jeito de ir vivendo à toa de Macabéa. Porém, a cartomante obtém mais êxito que Olímpico nessa tarefa. Madama Carlota usa a palavra para convencer Macabéa de que ela terá um futuro luxuoso e promissor: “É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra” (*HE*, p. 92).

O mal como signo de luxúria é percebido em madama Carlota pelas suas atitudes inconvenientes: “Eu tinha um homem de quem eu gostava de verdade e que eu sustentava porque ele era fino e não queria se gastar em trabalho nenhum. Ele era o meu luxo” (*HE*, p. 89); pela prostituição praticada por ela, que lhe propiciava ganhar dinheiro fácil, como ela própria afirma: “Olha, quando eu era mais moça tinha bastante categoria para levar vida fácil de mulher. E era fácil mesmo, graças a Deus. Depois, quando eu já não valia muito no

mercado, Jesus sem mais nem menos arranjou um jeito de eu fazer sociedade com uma coleguinha e abrimos uma casa de mulheres. Aí eu ganhei dinheiro e pude comprar este apartamentozinho térreo” (HE, p. 86). O mal em uma concepção de vulgaridade também se deixa entrever na aparência da cartomante, através da descrição que o narrador faz da mesma: “enxundiosa, pintava a boquinha rechonchuda com vermelho vivo e punha nas faces oleosas duas rodela de ruge brilhoso. Parecia um bonecão de louça meio quebrado” (HE, p. 87). Mais dissimulada que Olímpico, madama Carlota diz a Macabéa que está ao lado de Jesus e, portanto, merece confiança. Assim, ela afirma: “Porque quem está ao meu lado, está no mesmo instante ao lado de Jesus” (HE, p. 87). E prossegue, dizendo: “Pois faz bem porque eu não minto” (HE, p. 88). É válido salientar também que Carlota, antes de chegar ao ofício de cartomante, fora meretriz e cafetina.

A representação do mal pelo sinal da transgressão em madama Carlota vai sendo construída pelo narrador através da palavra falsificada da cartomante, que prediz o futuro da Eva clariceana, tentando oferecer a Macabéa outras formas de ver o mundo. A perversão também assume o símbolo da lascívia em madama Carlota quando ela sugere a Macabéa a prática do lesbianismo: “O carinho de mulher é muito bom mesmo, eu até lhe aconselho porque você é delicada demais para suportar a brutalidade dos homens e se você conseguir uma mulher vai ver como é gostoso, entre mulheres o carinho é muito mais fino. Você tem chance de ter uma mulher? — Não senhora” (HE, p. 89).

A serpente do mal do *Antigo Testamento* bíblico, transcontextualizada em HE nos personagens de Olímpico e madama Carlota, desperta em Macabéa, peculiarmente, a ilusória consciência do desejo: Olímpico leva Macabéa a desejar o sexo oposto, e a cartomante lhe estimula, mesmo que fugazmente, a consciência de beleza e felicidade e de desejo de riqueza e conforto. Desse modo, é percebida a contradição entre os relatos bíblico e clariceano: enquanto a Eva do Paraíso bíblico “[...] viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e

que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu” (*Gn*, 3,6), Macabéa não realizou os seus desejos. Ela morreu sem se casar com Olímpico e não teve uma vida luxuosa ao lado do gringo americano anunciado pela cartomante. Pelo contrário, ao sair da casa da cartomante, a alagoana é encontrada pelo seu destino, conforme relata o narrador: “Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora é já, chegou a minha vez! E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a” (*HE*, p. 95).

Nesse momento, Macabéa, assim como a Eva bíblica, ao transgredir uma determinada condição, cai, e novamente os relatos bíblico e clariceano se desviam no que se refere ao fruto proibido: enquanto, na narrativa bíblica, a maçã abre os olhos de Eva, no desfecho da prosa clariceana é a palavra que abre, provisoriamente, os olhos de Macabéa para o desejo de uma vida diferente daquela que vivia, expulsando-a, apenas por muito pouco tempo, do limbo em que vivia. Outra diferença detectada nesse ponto dos relatos bíblico e clariceano é que, antes de cair na calçada, Macabéa não toma consciência de sua nudez como a Eva bíblica, mas sim de sua vida miserável. Isso ocorre a partir da fala da cartomante que diz: “— Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! Que meu amigo Jesus tenha dó de você, filhinha! Mas que horror! — Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim” (*HE*, p. 91). Assim como Adão e Eva foram expulsos por Deus do Paraíso por terem comido o fruto da árvore da sabedoria, Macabéa também é retirada pelo narrador do mundo em que vivia. Macabéa, ao que tudo indica, pela sua rala percepção do mundo, acredita nas previsões de futuro da cartomante e, ao ser atropelada, goza a felicidade dos tolos: “Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo” (*HE*, p. 96).

Para o narrador, Macabéa não pode viver no espaço mundano, concreto, que no contexto da narrativa é representado pelo mar e pelos picos, pois, se assim fosse, ela se destruiria pela sua inconsciência de tudo. Isso é mostrado na seguinte passagem:

Voltando ao capim. Para tal exígua criatura chamada Macabéa a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta — se lhe fosse dado o mar grosso ou picos altos de montanhas, sua alma, ainda mais virgem que o corpo, se alucinaria e explodir-se-lhe-ia o organismo, braços pra cá, intestino para lá, cabeça rolando redonda e oca a seus pés — como se desmonta um manequim de cera (*HE*, p. 96-97).

Assim, ao cair na calçada, resta apenas ao narrador descrever o sentimento vivido pela moça alagoana em seus últimos momentos de vida: Macabéa “Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci” (*HE*, p. 96). Essa fala de Macabéa é um indício de que ela desejava uma esperança “— E agora — disse a madama — você vá embora para encontrar seu maravilhoso destino” (*HE*, p. 94). Um destino que não se concretizou, mas que pelas palavras mentirosas da cartomante representou o seu instante de ilusão e de estrelato.

Ao contrário da Eva bíblica, que experimenta do fruto proibido, peca e se torna impura, a Eva clariceana, mesmo sendo tentada a acreditar na palavra oferecida pela cartomante, é incapaz de alcançar um estado de consciência tal que motive uma mudança em sua condição de vida. Isso faz com que Macabéa saia da narrativa de *HE* na mesma categoria que nela entrou: uma condição orgânica de caldo vital — virgem e pura.

2. 6. 4 – Paródia de ritos bíblicos

Embora para Macabéa os rituais religiosos não tenham qualquer significado que justifique a sua prática religiosa — como exemplificado pelo próprio narrador: “um alheamento de Macabéa com relação aos ritos e celebrações sagradas, uma vez que as divindades (no plural) não lhe eram significativas” (*HE*, p. 32) —, há, entretanto, em *HE* a

presença de transcontextualizações de alguns ritos bíblicos e religiosos: a água, a unção dos enfermos ou pelo Espírito Santo, a música, a hóstia, o vinho e o sangue.

Faz-se importante para este estudo lembrarmos que os rituais são revestidos de elementos e simbologias, cerimônias e regras que se repetem continuamente no tempo e também por sinais humanos para uma ação ritual simbólica, ou seja, possuem um aspecto funcional (adaptados a uma ação) e significativo (imbuídos de um sentido místico). Eliade (2006) refere-se a rito como uma renovação periódica do mundo, uma vez que esse mundo “requer uma reparação, uma renovação, um fortalecimento periódicos. Não se pode renovar o Mundo senão repetindo o que os Imortais fizeram *in illo tempore*, renovando a Criação” (p. 46). A principal função dos ritos, símbolos e sinais, que não têm finalidade em si mesmos, é promover a ligação espiritual entre o divino e o mundano.

Em *HE*, ao contrário de realizar a união do divino e do profano, o rito se atualiza pela ligação entre o mundo concreto, factual — caracterizado pela experiência existencial — e o intelecto humano — racionalizado pela palavra. Desse modo, o narrador, ao dizer “pensar é um ato” e “sentir é um fato” (*HE*, p. 15), estabelece dois temas que se entrelaçam narrativamente na obra: o pensamento e a linguagem (ato) e a existência (fato). O ato do pensamento, desse modo, se processa pela palavra e também pelo intelecto humano. Já o fato da existência é impulsionado pela experiência, que é o meio pelo qual as sensações e as percepções do mundo concreto são ativadas. Nesse aspecto, na perspectiva clariceana, o fato é vinculado ao acaso, ao destino, uma vez que não se pode apreendê-lo em sua totalidade pela lógica filosófica, e já o ato exercita a lógica conceitual das palavras, que procuram representar o mundo e também compreendê-lo. Em função disso, Lispector abre um questionamento no próprio texto: “O fato é um ato?” (*HE*, p. 21). Poderíamos ampliar essa pergunta com outros questionamentos (A existência é um ato de palavras?; Seria essa a pergunta que Lispector deixa para o leitor ao parodiar o livro do *Gênesis* e ao especular a gênese de seu próprio texto

literário em *HE*?; O livro mostra uma pré-narrativa de um fato, representada por tudo que antecede a criação, os prenúncios?). Se especular é um dever de qualquer crítico de obras literárias, também se torna um direito dele inferir que, para o narrador de *HE*, “As coisas acontecem antes de acontecer” (*HE*, p. 15). Assim sendo, antes do registro do texto já existe para Rodrigo S. M. a ideia, o pensamento que tem que ser novamente ritualizado em escrita, uma escrita que exige preparação, um tipo de cerimônia praticada pelo narrador de *HE*, que nada lembra os rituais sagrados judaico-cristãos; ao contrário, essa cerimônia se parece mais com um ritual profano de iniciação, como o próprio narrador descreve: “Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr ao nível da nordestina” (*HE*, p. 25).

Na tradição judaico-cristã, a água alude à origem da criação. Ela manifesta o sagrado e aparece tanto criativa como destrutivamente, como fonte da vida e da morte. A água como cerne da criação da vida aparece no começo da narrativa de *HE*, que é seguida por “silêncio e chuva caindo” (*HE*, p. 17). Ela é apenas um pano de fundo do cenário que mostra o início de uma nova narrativa. A vida aqui, nesse contexto, surge pelo silêncio que aos poucos será preenchido pela palavra que vivificará Macabéa, e, nesse ambiente, haverá a chuva que assume o símbolo de mudança e transformação. Nesse sentido, o elemento água participa em *HE* do rito de passagem da história da criação literária para a história da narração da trajetória da nordestina: “O jeito é começar de repente assim como eu me lanço de repente na água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio” (*HE*, p. 30).

Para os judeus e cristãos, além da função renovadora, a água tem também uma finalidade purificadora. No episódio bíblico do dilúvio, a chuva é interpretada pelos teólogos como um modo de punição aos homens maus e de renovação do mundo pelo renascimento

posterior da vida, um novo começo. Em *HE*, a chuva não pune, mas serve como pano de fundo para momentos que têm um significado positivo para Macabéa. Em um desses momentos, a chuva emoldura o cenário onde acontece o diálogo entre Macabéa e o namorado Olímpico:

O rapaz e ela se olharam por entre a chuva [...]

Da segunda vez em que se encontraram caía uma chuva fininha que ensopava os ossos.

Da terceira vez em que se encontraram — pois não é que estava chovendo? [...] (*HE*, p. 53-54).

Também é possível afirmar que, de modo contrário ao texto bíblico, a chuva no final do relato de *HE* não se apresenta como um dilúvio, mas toma forma de garoa: “Então começou levemente a garoar. Olímpico tinha razão: ela só sabia mesmo era chover. Os finos fios de água gelada aos poucos empapavam-lhe a roupa e isso não era confortável” (*HE*, p. 97). Nota-se que a chuva não está em abundância nesse cenário da morte de Macabéa porque se escasseia uma vida. Aquela que só “parecia fazer chover”, faz apenas “chuveiro”. A água da chuva final de *HE* não purifica e nem cura Macabéa, ela apenas emoldura a sua morte. Sem fornecer qualquer renovação, a fina chuva apenas sinaliza o fim da trajetória da pobre alagoana e também da própria narrativa de *HE*, que se esvazia até chegar à última palavra, que não é a última: “sim” (*HE*, p. 104). Desse modo, não parece que haverá pela água qualquer ritual de vida renovada nesse arremedo de dilúvio que acompanha e se refere a vida e a morte da alagoana.

Outro ritual judaico-cristão que é abordado em *HE* é a unção pelo Espírito Santo. Esse ritual é um dos sete sacramentos da Igreja Católica, que o classifica como unção dos enfermos, o último que o homem pode receber em vida. Um dos objetivos da unção prevista pela fé católica e realizada por um sacerdote é interceder junto a Deus para destruir o jugo espiritual, perdoar os pecados do necessitado, possibilitando-lhe a sua liberdade e a sua cura. Em *HE*, o monólogo na hora final de Macabéa, instituído pelo narrador, que fala sobre a

confissão dos pecados de Macabéa, contraria a intenção do ritual católico. O tema da unção é abordado em *HE* apenas para questionar esse tipo de ritual na hora da morte, abrindo uma via de perguntas sobre a tradição cristã católica: “Macabéa pedir perdão? Porque sempre se pede. Por quê? Resposta: é assim porque é. Sempre foi? Sempre será. E se não foi? Mas eu estou dizendo que é. Pois” (*HE*, p. 99). A ironia da narração está em ter que aceitar, como sinaliza o narrador, aquilo que não lhe faz sentido. Na *Dedicatória do autor*, Lispector diz que “[...] o jeito é acreditar. Acreditar chorando” (*HE*, p. 7). Lispector questiona desse modo a passividade de ter que pedir perdão até mesmo pela morte: “Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede” (*HE*, p. 103).

O terceiro elemento ritualístico que destacamos é a música. Na *Bíblia*, a música é retratada, na maioria das vezes, como expressão de louvor e agradecimento, principalmente nos livros dos *Salmos*, no *Cântico dos Cânticos*. Porém, nas passagens em *HE*, ela está ligada à melancolia e à dor. A música bíblica normalmente é alegre e agradecida, enquanto que em *HE* é pungente. Ela se estabelece no início da narrativa, anunciando a triste vida da nordestina e garantindo a sua participação no cenário narrativo. É válido lembrar que a música antecede a manifestação da palavra, pois se encontra no campo das sensações, mais do que no dos códigos. Na concepção religiosa, a música é também o elemento que prepara o ambiente profético para o homem vivenciar a mística divina. No livro do *Êxodo*, Moisés canta em honra ao Senhor: “Então Moisés e os israelitas entoaram em honra do Senhor o seguinte cântico [...]” (*Ex 15-1*). No contexto de *HE*, a música é usada simbolicamente para anunciar a vida e para profetizar a morte.

A música surge na obra como um dos elementos que apontam a ligação entre o contexto literário, o mítico e o religioso, abrindo mais uma vez uma perspectiva de escrita literária como meditação. A vida de Macabéa é anunciada por uma música triste, ecoada de um violino plangente, tocado por um homem magro que dita os acordes para a apreensão do

relato: “Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina” (*HE*, p. 30). Não há hosanas nesse relato frio da nordestina, e o narrador diz que será triste: “Depois na certa escreverei algo alegre, embora alegre por quê? Porque também sou um homem de hosanas e um dia, quem sabe, cantarei loas que não as dificuldades da nordestina” (*HE*, p. 25).

A música em *HE* é novamente retomada no final da narrativa como reflexão sobre a dor do mundo, a tristeza e o fim da existência. Nesse contexto do relato clariceano, são os sinos que “quase-quase badalam” (*HE*, p. 103), adquirindo o silêncio da morte de Macabéa: “Morta, os sinos badalam, mas sem que seus bronzes lhe dessem som” (*HE*, p. 103). Lispector encerra a história dizendo que Macabéa somente emitiu sons destoantes: “no fundo ela não passara de uma caixinha de música desafinada” (*HE*, p. 104). Macabéa era desafinada para a vida. Se ela nasce na narrativa de *HE* sob a égide de um violino — triste, melancólico —, ela morre pelo badalar quase silencioso dos sinos. A música que media o ritmo da vida de Macabéa ao longo da narrativa é subvertida por Lispector no desfecho, em silêncio da morte: “O silêncio é tal que nem o pensamento pensa” (*HE*, p. 103).

A hóstia e o vinho também são elementos de liturgia do ritual cristão e católico mencionados no livro. O narrador afirma o seu desejo de experimentar a hóstia e o vinho quando da preparação para o ato de criar:

[...] quero experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia será sentir o insosso do mundo e banhar-se no não (*HE*, p. 25).

Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco [...] (*HE*, p. 28).

É pelo ritual da comunhão católica cristã que criador e criaturas se encontram, consubstanciam em uma Nova Aliança: “[...] o sangue da aliança que é derramado por muitos” (*Mar* 14, 26). Para os cristãos católicos, a hóstia é o símbolo do corpo puro de Jesus, e o sangue, da vida perfeita.

Os elementos da hóstia e do vinho são citados em *HE* para marcar um ritual de iniciação, especificamente da própria narrativa, como se fizessem parte de uma preparação da autora para exercitar a transfiguração da ideia em palavra: a ideia abstrata se corporifica em palavras no processo de criação literária. Contudo, Lispector dessacraliza esses elementos quando cita que a hóstia é insossa, parodiando o sentido litúrgico do ritual católico cristão ao deixar entrever que um corpo sem pecados tem uma conotação negativa. O vinho tinto, símbolo do sangue de Jesus e de uma vida perfeita, é substituído pelo vinho branco no ritual de criação literária: “beber vinho branco gelado [...]” (*HE*, p. 28). Desse modo, Lispector aponta para o fato de que a sua narrativa não pretende ser purista, canônica, nem perfeita e muito menos sagrada, pois inverte o símbolo sacramental do ritual da Eucaristia. A perfeição divina e heroica da vida e da morte de Cristo, representado pela hóstia e pelo vinho, tem como contraponto a imperfeição da vida e da morte anti-heroicas de Macabéa.

Por fim, em *HE* o sangue como elemento de ritual sagrado judaico-cristão também é parodiado. É importante frisarmos que, conforme John L. MacKenzie conceitua no *Dicionário Bíblico*, o sangue no *Antigo Testamento* é comumente associado à vida do ser vivo (1983, p. 846). Já no *Novo Testamento*, o sangue é ritualizado pela bebida — o vinho —, que no sentido sacramental continua representando a vida como sangue da Nova Aliança. Ele é também associado, de certa forma, à morte, uma vez que o sangue de Jesus é “elemento de expiação como o sangue das ofertas pelo pecado e pela culpa” (MACKENZIE, 1983, p. 846).

Em *HE*, o sangue aparece inicialmente na *Dedicatória do autor*, dentre outras coisas, como dedicatória simbólica à vida: “Dedico-me à cor rubra muito escarlate como meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue” (*HE*, p. 7). Nessa passagem, Lispector, entre outras dedicatórias, faz a dedicação de si ao seu sangue em plena idade, que é comparado à cor rubra. Essa é uma possível forma de a autora sinalizar que *HE*, um livro

escrito no final de uma vida, seja uma manifestação de sua expiação de pecados, pois nele há a possibilidade de culminância de sua trajetória literária.

Para o narrador de *HE*, é possível que o sangue da vida escorra de seu relato, como ele mesmo afirma: “De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer [...]” (*HE*, p. 16). Assim, o elemento sangue representa a vida que pulsará em *HE*. Todavia, Rodrigo S. M. adverte que esse sangue ou a vida logo irá se “[...] coagular em cubos de geléia trêmula” (*HE*, p. 16). Desse modo, o elemento sangue também é ligado à morte: “Será essa história um dia meu coágulo?” (*HE*, p. 16).

O sangue no *Novo Testamento*, principalmente no livro do *Apocalipse*, é derramado por Cristo, que é comparado ao Cordeiro imolado (Ap 5-6). Desse modo, pela Eucaristia, o vinho, símbolo também do sangue de Cristo, liga-se ao ritual de morte do Cordeiro. O sangue de Cristo é derramado na cruz para a remissão dos pecados terrenos e é ritualizado na Eucaristia católica cristã. Em *HE*, o sangue de Macabéa escorre numa calçada urbana: “Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico” (*HE*, p. 96). O sangue que a nordestina derrama não tem finalidade divina. Macabéa também não é um cordeiro. O narrador a compara ora com um vampiro — “Até que não seria de todo ruim ser vampiro pois bem lhe iria algum rosado de sangue no amarelado do rosto, ela que não parecia ter sangue a menos que viesse um dia a derramá-lo” (*HE*, p. 32) —, ora com uma galinha ao afirmar: “Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue” (*HE*, p. 97). Nesse momento da morte de Macabéa, o ritual católico cristão de imolação do Cordeiro divino se torna mais parecido com um dos rituais da cultura afro-religiosa. Vale lembrar ainda que, enquanto para os cristãos a divindade de Jesus é humanizada para que o seu sangue seja derramado em prol da libertação dos pecados terrenos, em *HE* tanto Macabéa quanto o narrador em muitas passagens do livro são animalizados. Em

determinado trecho de *HE*, o narrador se descreve como inumano para se autossacrificar e beber o seu próprio sangue: “Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue” (*HE*, p. 84).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas sou caleidoscópica: fascina-me as minhas
mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente
registro.

LISPECTOR, 1998a, p. 38

A análise aqui empreendida é apenas uma das inúmeras possibilidades pelas quais se pode abordar *A hora da estrela*. Ao se apropriar de textos sagrados e/ou míticos, principalmente por meio de paródias, Lispector constrói sua obra como um espaço de embate e debate sobre diversos temas e culturas, refletindo sobre assuntos tais como a origem das coisas, a linguagem e a existência. Muitas dessas especulações podem ser associadas a uma tradição judaica herdada pela escritora, que se apoia em investigações incessantes de textos bíblicos. O retorno de Lispector a esses textos não é de ordem mística, e sim mítica. Esse retorno se dá pelo uso da paródia, que permite a inserção de reflexões de diversas ordens no contexto da obra. O passado é rememorado no presente, sem, no entanto, ser replicado. Esse é o modo de a escritora interrogar a palavra exilada, que se omite na própria letra, mas que, em *HE*, é fator que, simultaneamente, desestrutura e agrega sentidos à narrativa principal e linear de Macabéa. Nesse livro, Lispector insere, por meio de comentários do narrador, referentes de histórias canônicas que, mesclados ao contexto da obra, buscam verdades em fuga, nunca explicitamente evidenciados, e que se distendem em explicações determinadas pelo ângulo da leitura empreendida.

Além disso, ao identificar os referentes que foram transcontextualizados em *HE*, foi possível perceber que Lispector assume uma função demiúrgica. Esse papel promove uma inversão de valores, que implica a humanização do divino e a divinização do humano. Uma ideia paradoxal, inerente à paródia, cujo objetivo nesse contexto é desestabilizar o *status* do criador ou do escritor, questionando na sua própria escritura o poder desse escritor e também do ato interpretativo. Lispector, ao contrário da imagem do Deus transcendental do *Antigo Testamento*, não usa a voz, e sim a escrita para criar. Ela faz isso se inserindo na própria ficção, em um processo de imanência e, como dito, se transfigura no seu personagem e narrador Rodrigo S. M., que, por sua vez, se torna criatura — Macabéa.

Esta dissertação apontou para o fato de que *HE* se ergue discursiva, semântica e linguisticamente nas interseções fronteiriças da ficção e da não ficção, do moderno e do pós-moderno e também de discursos culturais diversos, permitindo leituras que esmaecem os limites entre a vida e a obra de Clarice Lispector, que, nas palavras de Paulo Francis, citado por Moser, “converteu-se em sua própria ficção” (FRANCIS⁹⁸ *apud* MOSER, 2009, p. 555). No entanto, este trabalho não se fecha em si mesmo, abrindo-se a pesquisas que, entre outros aspectos, possam localizar em *HE* referentes discursivos diferentes dos que foram aqui abordados, consolidando a ideia de ler esse livro como um testamento intercultural e intertextual do legado dessa escritora judaico-brasileira..

⁹⁸ Paulo Francis escreveu essa afirmação após a morte de Lispector, como sendo o “melhor epitáfio possível de Lispector”. Publicado em: FRANCIS, Paulo. Clarice: impressões de uma mulher que lutou sozinha. Folha de São Paulo, 15 de dezembro de 1987.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Ressonâncias da Bíblia na literatura. In: FRYE, Northrop, *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 273-280.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.
- BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.
- BÍBLIA SAGRADA. Introdução – Antigo Testamento. 119 ed. São Paulo: Ave Maria, 1998.
- BIERLEIN, J.F. *Mitos paralelos*. Trad. Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- CASTELLO, José. Ninguém lê Clarice sem ser devastado pelo que lê. Entrevista concedida ao IHU on-line – revista do Instituto Humanista Unisinos, São Leopoldo, 16 de julho de 2007 – edição 228. Disponível via www.ihuonline.unisinos.br/uploads/edicoes/1184615898.51pdf.pdf. URL: <http://www.ihuonline.unisinos.br/uploads/edicoes/1184615898.51pdf.pdf>. Acesso em 02 de fevereiro de 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. *Introdução crítica a Oswald de Andrade – trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe: margália fáustica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CHARPENTIER, Etienne. *Para ler o Antigo Testamento*. Trad. Benônio Lemos. São Paulo: Paulinas, 1986.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- FRYE, Northrop. *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis), prefácio da 23ª edição (1990) de *A hora da estrela*. Livro disponibilizado (on-line) via www.4shared.com/file/82691782/55ed9341/Clarice_Lispector_-FUKELMAN. URL: http://www.4shared.com/file/82691782/55ed9341/Clarice_Lispector_-FUKELMAN. Acesso em 05 de fevereiro de 2010.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Madrid: Taurus, 1989.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- HANDELMAN, Susan. *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany: State University of New York Press, 1982.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KANAAN, Dany Al-Behy. *À escuta de Clarice Lispector, entre o biográfico e o literário: uma ficção possível*. São Paulo: Limiar, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco Ltda., 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: A noite, 1943.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- LISPECTOR, Clarice. Pertencer. In: *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro: Rocco 1987, p. 152.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Rocco, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela* (1990) digitalizado. Disponibilizado (on-line) via Internet. URL: <http://groups.google.com/group/digitalsource>, consultado em 03 de fevereiro de 2010.
- MACKENZIE, John L. *Dicionário bíblico*. Trad. Álvaro Cunha. São Paulo: Paulus, 1983.
- MANZO, Lícia. *Era uma vez: Eu — A não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2001.
- MOSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

NASCIMENTO, Evando. A efêmera memória: Clarice Lispector. *Grumo Lationamérica*. Buenos Aires, Rio de Janeiro, n. 7, v. 1-2, dez., 2008. p. 88-93.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. *O pensamento tradutório judaico: Franz Rosenzweig em diálogo com Benjamin, Derrida e Haroldo de Campos*, 2000. 226f. Tese (doutorado em Letras: Estudos Literários – Literatura comparada). Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

OLIVEIRA, Sebastião Monteiro. LIMA, Antonia Silva de. *Mito na Formação da Identidade*. Artigo disponibilizado (on-line) via [www.](http://dialogica.ufam.edu.br/PDF/no1/5mito_formacao.pdf) URL: http://dialogica.ufam.edu.br/PDF/no1/5mito_formacao.pdf. Consultado em 06 de agosto de 2008.

SÁ, Olga. *Clarice Lispector: a travessia dos opostos*. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: ---. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 9-26.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: ---. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 94 -123.

SZKLO, Gilda Salem. *O bom fim do Shtetl: Moacyr Scliar*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

VIEIRA, Nelson H. Jewish Prophetic Thinking: Myth, Difference, and the Discourse of Alterity. In: ---. *Jewish Voices in Brazilian Literature: a Prophetic Discourse of Alterity*. Gainesville: University Press of Florida, 1995a, p. 19-50.

VIERA, Nelson H. Clarice Lispector: a Jewish Impulse and a Prophecy of Difference. In: ---. *Jewish Voices in Brazilian Literature: a Prophetic Discourse of Alterity*. Gainesville: University Press of Florida, 1995b, p. 100-150.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2003.