



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Maria Luisa Camilo de Oliveira

O migrante nordestino na visão do artista: um estudo sobre *A Hora da Estrela* de Clarice
Lispector (1977)

Florianópolis

2025

Maria Luisa Camilo de Oliveira

O migrante nordestino na visão do artista: um estudo sobre *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector (1977)

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela e Licenciada em História.

Orientador(a): Prof. Adriano Luiz Duarte

Florianópolis

2025

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC. Dados inseridos pelo próprio autor.

Camilo de Oliveira, Maria Luisa

O migrante nordestino na visão do artista : um estudo sobre A Hora da Estrela de Clarice Lispector (1977) / Maria Luisa Camilo de Oliveira ; orientador, Adriano Luiz Duarte, 2025.

67 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. História. 2. História e Literatura. 3. Clarice Lispector. 4. A Hora da Estrela. 5. Migrantes nordestinos. I. Duarte, Adriano Luiz. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em História. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ATA DE DEFESA DE TCC

Ao primeiro dia do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e cinco, às catorze horas na sala trezentos e dezessete do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor Adriano Luiz Duarte, Orientador e Presidente, pela Professora Glaucia Cristina Candian Fraccaro, Titular da Banca, e pela Professora Kelly Yshida, Suplente, designados pela Portaria nº 32/2025/HST/CFH do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de argüirem o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Maria Luisa Camilo de Oliveira**, subordinado ao título: **”O migrante nordestino na visão do artista: um estudo sobre A Hora da Estrela de Clarice Lispector (1977)”**. Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido do Professor Adriano Luiz Duarte a nota final 10,0, da Professora Glaucia Cristina Candian Fraccaro a nota final 10,0 e da Professora Kelly Yshida a nota final 10,0 sendo aprovada com a nota final 10,0 A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital à Coordenadoria do Curso de História até o dia oito de dezembro de dois mil e vinte e cinco. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 8 de dezembro de 2025.

Banca Examinadora:

Prof. Adriano Luiz Duarte



Documento assinado digitalmente

Adriano Luiz Duarte

Data: 01/12/2025 16:41:21-0300

CPF: ***.451.088-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Profª Glaucia Cristina Candian Fraccaro



Documento assinado digitalmente

Glaucia Cristina Candian Fraccaro

Data: 02/12/2025 17:44:06-0300

CPF: ***.025.748-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Profª Kelly Yshida



Documento assinado digitalmente

KELLY YSHIDA

Data: 01/12/2025 18:32:19-0300

CPF: ***.352.889-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Candidata Maria Luisa Camilo de Oliveira



Documento assinado digitalmente

MARIA LUISA CAMILO DE OLIVEIRA

Data: 03/12/2025 10:18:28-0300

CPF: ***.230.368-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Maria Luisa Camilo de Oliveira, matrícula n.º 21101003, entregou a versão final de seu TCC cujo título é “O migrante nordestino na visão do artista: um estudo sobre A Hora da Estrela de Clarice Lispector (1977)”, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 8 de dezembro de 2025.



Documento assinado digitalmente

Adriano Luiz Duarte

Data: 08/12/2025 20:34:26-0300

CPF: ***.451.088-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Orientador(a)

Às minhas avós, Célia e Aurení, que foram as primeiras a acreditar no poder da educação. Aos meus pais, Leonardo e Maiana, que aprenderam a lição e transmitiram a mim através da paixão pela História. Vocês sempre serão a minha primeira referência.

AGRADECIMENTOS

Apesar da solidão característica ao trabalho de pesquisador, contando com horas de imersão em livros, textos e computador, nenhum trabalho é feito de maneira individual. Para que esta pesquisa pudesse ser entregue ao mundo, foi necessária uma imensa rede de apoio, sem a qual nada poderia ser feito.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, Adriano Luiz Duarte, que se fez presente durante a maior parte da minha graduação. Agradeço por cada leitura atenta, cada aula, conversa, e empréstimo de livros. Prometo que eles serão devolvidos!

Aos meus pais, Maiana e Leonardo, pelo apoio e amor incondicional, que se mostraram em diferentes formas e gestos. Agradeço por me ensinarem o valor dos estudos, me incentivarem desde sempre e por acreditarem em mim. Além disso, por não medirem esforços, emocionais e financeiros, para garantir que eu pudesse dedicar meus dias à graduação. Agradeço, acima de tudo, por todas as conversas em almoços de domingo, todos os livros que me emprestaram e todos os filmes que me obrigaram a assistir. Minha curiosidade intelectual não existiria se eu não tivesse, antes, admirado tanto as suas. Vocês sempre serão meus historiadores preferidos.

Agradeço a minha família, a que me criou e a que tenho criado. À Bitá, Monalisa, Marcelo e Rodrigo, pois carrego vocês aonde quer que eu for. À minha avó Célia, *in memoriam*, por ter sido minha maior fã. À minha família na ilha, que faz com que a jornada possa ter sentido. À Ana, por ser minha casa e abrigo. Ao João, pelos sorrisos, pela presença e por aceitar meus convites. E aos dois, em conjunto, por tornarem o ambiente acadêmico um lugar mais amoroso, divertido e menos competitivo. À Emily, por ter sido meu primeiro abraço e pela gigantesca professora que você me inspira a ser. À Ândria, que mesmo não sabendo, foi uma grande responsável pelo meu interesse em literatura. À Jordana, pela poesia engajada que é a sua companhia, pelas discussões atentas e pela leitura deste texto. Agradeço, em especial, ao companheiro de estudos, amigo e amor, que preenche meus dias, em nome de Mateus. Obrigada por abrir meus olhos para a vida, e pelo carinho incondicional que me faz querer ficar, mas sempre me incentiva a ir para onde for preciso.

Agradeço aos professores do curso de História, sobretudo à Gláucia Fraccaro, Rodrigo Bonaldo e Renata Palandri. Vocês fazem com que a profissão possa ser apaixonante. Agradeço à Universidade Federal de Santa Catarina, pelo abrigo da sombra de suas árvores e bibliotecas. Agradeço aos profissionais do Restaurante Universitário, pois nenhuma ideia poderia ser escrita se não houvesse o trabalho que vocês oferecem.

Não há arte fora da vida, não acredito em romance estratosférico. O escritor está dentro de tudo o que se passa, e se ele está assim, como poderia esquivar-se de influências? (Graciliano Ramos, maio de 1944).

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso analisa o impacto da presença dos migrantes nordestinos nas grandes cidades do Sudeste e a forma como eram representados pela elite artístico-intelectual na literatura, tendo como fonte o romance *A Hora da Estrela* (1977) de Clarice Lispector. A pesquisa adota a perspectiva da história social da literatura, utilizando a tríade de Antonio Candido (obra—autor—meio) como pilar metodológico. O objetivo central é compreender a obra em comunicação direta com o seu tempo e contexto: os anos finais da ditadura militar, a industrialização urbana e a migração em massa do Nordeste para o Sudeste e a presença da “estrutura de sentimento romântico-revolucionária” no campo artístico-intelectual (Ridenti, 2005;2010). Para isso, concentra-se na análise da relação entre a protagonista, Macabéa, uma jovem datilógrafa pobre e nordestina que vive no Rio de Janeiro, e seu criador, o narrador Rodrigo S.M., um intelectual que, apesar de também ter raízes nordestinas, vive uma realidade de classe privilegiada. A problematização proposta analisa as complexidades da relação entre ambos, uma vez que o narrador assume a tarefa de contar a história de Macabéa por se sentir culpado e sufocado pela desigualdade social que o extrapola, vendo sua escrita como uma "obrigação", um "grito de denúncia". A partir da análise da obra em conjunto com os debates do seu período, o trabalho argumenta que a figura de Rodrigo S.M. funciona como uma crítica irônica às contradições da elite artístico-intelectual da época. Ao criar Rodrigo, um homem que menospreza a escrita feminina e que descreve Macabéa de forma estereotipada, caricatural e com "desprezo mal disfarçado", Clarice estaria respondendo a seus críticos, uma vez que a visão paternalista e condescendente com que Rodrigo descreve Macabéa representa os preconceitos e a "presunçosa benevolência" com que os intelectuais, em seu exercício de imaginação, frequentemente representavam a massa trabalhadora em suas obras. Assim, o trabalho demonstra que *A Hora da Estrela* é, fundamentalmente, um livro que tensiona a questão de quem tem o direito ao grito em nome do povo, levando consigo marcas, valores e concepções que nos permitem compreender mais sobre seu tempo e contexto.

Palavras-chave: Clarice Lispector; História e Literatura; migrantes nordestinos.

ABSTRACT

This Final Course Project analyzes the impact of the presence of migrants from the Northeast in large cities in the Southeast and how they were represented by the artistic-intellectual elite in literature, using Clarice Lispector's novel *The Hour of the Star* (1977) as a source. The research adopts the perspective of the social history of literature, using Antonio Candido's triad (work—author—medium) as a methodological pillar. The central objective is to understand the work in direct communication with its time and context: the final years of the military dictatorship, urban industrialization and mass migration from the Northeast to the Southeast, and the presence of the “romantic-revolutionary sentiment structure” in the artistic-intellectual field (Ridenti, 2005; 2010). To this end, it focuses on analyzing the relationship between the protagonist, Macabéa, a poor young typist from the Northeast living in Rio de Janeiro, and her creator, the narrator Rodrigo S.M., an intellectual who, despite also having roots in the Northeast, lives a privileged class reality. The proposed problematization analyzes the complexities of the relationship between the two, since the narrator takes on the task of telling Macabéa's story because he feels guilty and suffocated by the social inequality that transcends him, seeing his writing as an “obligation,” a “cry of denunciation”. Based on an analysis of the work in conjunction with the debates of its period, the study argues that the character of Rodrigo S.M. serves as an ironic critique of the contradictions of the artistic and intellectual elite of the period. By creating Rodrigo, a man who despises women's writing and who describes Macabéa in a stereotypical, caricatured manner and with “poorly disguised contempt,” Clarice was responding to her critics, since the paternalistic and condescending view with which Rodrigo describes Macabéa represents the prejudices and “presumptuous goodwill” with which intellectuals, in their exercise of imagination, often represented the working class in their works. Thus, this work demonstrates that *The Hour of the Star* is, fundamentally, a book that raises the question of who has the right to speak out on behalf of the people, carrying with it marks, values, and concepts that allow us to understand more about its time and context.

Keywords: Clarice Lispector; History and Literature; Northeast migrants.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. O TEXTO: CLARICE LISPECTOR E A HORA DA ESTRELA	14
2.1 CLARICE LISPECTOR, VIDA E OBRA.....	14
2.2 A HISTÓRIA DE <i>A HORA DA ESTRELA</i>	23
3. O CONTEXTO: O MUNDO DE A HORA DA ESTRELA	35
4. TEXTO E CONTEXTO COMO UM TODO INDISSOLÚVEL: QUEM TEM DIREITO AO GRITO?	46
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUANTO AO FUTURO	59
REFERÊNCIAS	61
ANEXO A – DESCRIÇÃO	64
ANEXO B	65
ANEXO C	66
ANEXO D	67

1. INTRODUÇÃO

Clarice Lispector é amplamente reconhecida como uma das principais escritoras brasileiras do século XX, tendo sido exaustivamente lida e debatida ainda em vida. Sua fama e clamor permanecem acentuados, cativando o público leitor não apenas da "alta corte" literária, mas também os leitores mais jovens, que a exaltam em comunidades de leitura virtuais nas redes sociais, tornando-se "fãs ferozes". Dentre seus muitos escritos, que reúnem cartas, crônicas, livros infantis, contos e romances compostos por fluxos de consciência, o livro *A Hora da Estrela*, de 1977, é um dos mais conhecidos.¹

A ideia inicial para este trabalho surgiu de uma leitura pessoal e descontraída, sem fins acadêmicos, do que seria um livro para “confortar as dores da alma”. A obra de Clarice, vista por muitos como um mistério, é conhecida por abordar os assuntos mais sensíveis e profundos da existência humana, sendo descrita como capaz de pôr em palavras as aflições que atingem a todos nós. E foi assim que a jovem leitora que vos fala entrou em contato com *A Hora da Estrela*. Nesse contexto, tive a sorte de ler a obra ao mesmo tempo em que era introduzida às discussões historiográficas sobre a segunda metade do século XX no Brasil, nas aulas da professora Gláucia Fraccaro de Brasil Republicano II. Ao mesmo tempo, era apresentada ao mundo da História e Literatura pelo professor Adriano Luiz Duarte, dois fatores que, mais tarde, viriam a compor as bases teóricas e metodológicas do trabalho aqui apresentado.

Como membro da comunidade literária online, o contato prévio que tive sobre *A Hora da Estrela* em nada poderia ser relacionado com a repressão política dos anos de chumbo. A obra foi popularizada como a história de uma moça triste, descrita com muita dureza, mas com a poesia clássica dos versos de Clarice. Ao lê-la, entretanto, não pude deixar de observá-la a partir do “olhar satânico”, conforme defende o historiador E. P. Thompson: o que estava por trás da descrição sofrida da personagem principal da obra, a Macabéa? E o narrador, Rodrigo S.M., seria apenas uma presença secundária? A inquietação surgiu a partir da percepção da grande discrepância entre a maneira como o livro é lido e debatido atualmente, e o que pode-se perceber sobre ele ao conhecer o seu contexto. Como afirma o historiador Adriano Luiz Duarte, “a literatura é do seu tempo e contexto, contudo tem a peculiar capacidade de ultrapassá-los [...] [e, portanto,] exige que a pensemos [...] também em cada tempo e contexto no qual é lida” (2021, p. 55). Partindo desse pressuposto, se *A Hora da*

¹Na seção da Amazon “Literatura e ficção, “A Hora da Estrela” aparece em primeiro lugar. Na seção “Livros” em geral, que inclui gêneros como Autoajuda, Religião e Espiritualidade, entre outros, o livro aparece na 7ª posição. As respectivas listas estão disponíveis em:

https://www.amazon.com.br/gp/bestsellers/books/7872734011/ref=zg_b_bs_7872734011_1

https://www.amazon.com.br/gp/bestsellers/books/ref=zg_bs_unv_books_1_7872734011_4. Acesso em 18 de novembro de 2025.

Estrela foi uma obra cooptada por uma narrativa de concepções neoliberais de superação e lições para a vida, o que diz mais sobre a nossa sociedade do que sobre a obra, o que poderíamos apreender sobre o Brasil na década de 1970 ao estudá-la em seu contexto? Para chegar a tal reflexão, diversos autores desempenharam papel decisivo em construir as bases metodológicas às quais este trabalho se filia, como E. P. Thompson, Raymond Williams, Terry Eagleton, Sidney Chalhoub, Roberto Schwarz, Adriano Luiz Duarte, Regina Dalcastgnè, e muitos outros. Dentre eles, Antonio Candido, talvez o maior nome brasileiro no campo, cunha a tríade essencial para pensar os entrelaçamentos entre literatura e sociedade: obra - autor - meio (Candido, 2009).

Assim, o presente trabalho se debruça sobre as três esferas mencionadas por ele. No primeiro capítulo, intitulado “O texto: Clarice Lispector e *A Hora da Estrela*”, a primeira seção se detém em explorar a vida da escritora Clarice Lispector, para além do que aparece nos holofotes. Isso se mostra importante na medida em que permite compreender como ela, enquanto indivíduo, se situa no seu tempo, quais eram as suas opiniões, como se inseria nos debates entre os pares, e como a obra analisada se relaciona com suas outras publicações. Na segunda seção, apresento os principais personagens da história de Macabéa, a jovem nordestina de 19 anos, e de Rodrigo S.M., o narrador e intelectual que escreve sobre ela. No segundo capítulo, compreenderemos o tempo que circunda a ficção: qual era o mundo de *A Hora da Estrela*? Para isso, apresento o contexto político, social e cultural, principalmente as discussões presentes no meio artístico-intelectual e como elas se relacionam com o tema abordado pela autora. A partir de todas as informações sobre obra, autora e meio, o terceiro capítulo se debruça sobre passagens do livro e possíveis interpretações, que podem iluminar leituras de *A Hora da Estrela* em diálogo com seu tempo e contexto, já que “a literatura só revela seu pleno significado, quando pensada no contexto (social, político e econômico) em que é produzida. (Duarte, 2021, p. 55).

Dessa forma, o objetivo não é chegar à repostas conclusivas, tampouco fechar o assunto. O que se pretende é ancorar a literatura de Clarice ao chão, desmistificando a ideia de que sua escrita poética e subjetiva paira sobre o mundo social, sem com ele dialogar. A análise materialista do livro, portanto, aponta como a relação entre o narrador Rodrigo S.M. e sua criação, Macabéa, pode ser uma metonímia para um contexto mais amplo: o Brasil dos anos 1970 como cenário, a classe artística-intelectual como sujeitos traumatizados pela censura, repressão e violência da ditadura militar, que sentem a necessidade de denunciar a violência que assistem. Nesse contexto, graças ao intenso fluxo migratório e a formação das grandes cidades, a presença nordestina no Sudeste torna-se central, e portanto, um tema

recorrente em obras de denúncia. Em meio a isso, Clarice era criticada como ausente das discussões políticas e por isso conivente, por não usar sua voz como arma. A ideia aqui desenvolvida, portanto, é como *A Hora da Estrela* responde às investidas dos outros intelectuais, demonstrando a hipocrisia e incoerência do discurso benevolente de denúncia, que ao escrever sobre a população pobre, pode ser tão preconceituoso e violento quanto as forças que denunciam.

Este assunto não é simples, e a discussão aqui abordada pode tornar-se um tema sensível. Além disso, existem múltiplas camadas que complexificam a questão: quais os pontos de aproximação e distância entre Clarice, Rodrigo e Macabéa? Se por um lado os três são nordestinos radicados no Rio de Janeiro, a vida de Clarice aproxima-se mais do narrador do que da jovem. Por outro, ele é uma voz masculina que critica a escrita feminina como incapaz de abordar fatos reais sobre a dura realidade. Ao relacionar elementos do texto, contexto e da própria biografia da autora, a interpretação não chega a uma conclusão fechada, mas abre caminhos para mais perguntas.

Dessa forma, esse trabalho não pretende esgotar a discussão. Pelo contrário, trazer a escrita de Clarice para a materialidade do mundo pode suscitar diversos outros questionamentos por vir. A partir da maneira como sujeitos históricos, como os migrantes nordestinos e a elite-intelectual, são representados na obra, podemos apreender discursos e características do tempo no qual a obra foi escrita. Assim, a união entre história e literatura torna possível compreender como tanto o conteúdo como a forma presentes na narrativa são um emaranhado que esconde em si valores, concepções de mundo, preconceitos, interpretações sobre a sociedade e os debates nela presentes. Através da literatura, podemos observar diferentes dimensões de um contexto histórico, de maneira integral e entrelaçada, de forma que texto e contexto se apresentam como um todo indissolúvel. (Candido, 2000).

2. O TEXTO: CLARICE LISPECTOR E *A HORA DA ESTRELA*

2.1 Clarice, Vida e Obra

Clarice é considerada por muitos uma das grandes artistas que conseguem pôr em palavras as dores e aflições da alma humana. Sua obra é frequentemente considerada um mistério. Assim também o é sua trajetória de vida: a escritora raras vezes falou sobre suas raízes, e grande parte de seus leitores não sabem o contexto real de onde surgiu tamanha “genialidade”. Nascida na Ucrânia, em 1920, em uma aldeia chamada Tchechelnik, a menina Haia, apenas mais tarde rebatizada para o nome brasileiro, era a caçula de uma família de judeus, o casal Mania e Pinkhas Lispector (no Brasil, chamados de Marieta e Pedro) e suas outras duas irmãs, Leah e Ethel, mais tarde tornando-se Elisa e Tania Lispector, respectivamente. No ano de 1922, a família fugiu do continente europeu, vítimas dos mais brutais efeitos das guerras que atingiram o leste europeu nas duas primeiras décadas do século XX, sofrendo com a fome, a devastação das cidades e a perseguição contra a cultura judaica. Após uma grande parte da família estendida já ter se retirado do território (alguns vindos para o Brasil), a família Lispector decide retirar-se da Ucrânia e atravessar o mar, fugindo das humilhações das guerras. O Brasil foi o país escolhido para essa tentativa de se reerguer.

Antes do terror decorrido do conflito militar, a família gozava de certa prosperidade. Com o passar dos anos e conforme a crise política se agravava, seu prestígio diminuiu, fazendo com que o pai, antes um “homem dos livros” se tornasse um pequeno lojista, vendendo sapatos, tecidos, chapéus e acessórios (Moser, 2009, p. 36-37). Enquanto filha mais jovem, a infância pobre, tanto na Ucrânia quanto na chegada ao Brasil, não era uma memória forte para Clarice, mas marcou suas irmãs, cerca de 10 anos mais velhas. Como diz em uma entrevista, “Olha, eu não sabia que era pobre, você sabe? [...] Eu perguntei um dia desses à Elisa, que é a mais velha, se nós passamos fome e ela disse que quase. Havia em Recife, numa praça, um homem que vendia uma laranjada na qual a laranja tinha passado longe. Isso e um pedaço de pão era o nosso almoço.” (Lispector, 2005, p. 137-138 *apud* Moser, 2009, p. 88-89).

Assim, a ida para o Brasil representava uma esperança em meio à longa jornada de fuga das perseguições e da fome. Neste momento, a América do Sul estava longe de ser equivalente à Europa no que tange ao antisemitismo, a “Questão Judaica” era um assunto praticamente exclusivo dos acadêmicos (Moser, 2009, p. 70). Além disso, durante a década de 1920, o Brasil se tornava um país atrativo no cenário internacional para os grupos que fugiam dos horrores das suas próprias regiões. A maior parte dos imigrantes que chegaram ao Brasil eram europeus fugindo da Primeira Guerra e japoneses, que se dirigiam principalmente para

as regiões sul e sudeste do país. A família Lispector foi mais uma entre muitas, e saiu da Europa em um navio britânico que, em 1922, atracou em Maceió.

Na capital alagoana, viviam poucas famílias judias, sendo uma delas uma tia de Clarice, irmã de sua mãe Mania, que há mais de 10 anos havia saído da Europa e ali estabeleceu-se com marido e filhos. Tinham um negócio bem sucedido, falavam português e levavam uma vida confortável e abasileirada. A cidade, no entanto, não se tratava de um importante núcleo urbano e econômico, tanto no cenário nacional quanto regional, que concentrava suas atividades em Recife. Assim, três anos depois, em 1925, a família Lispector se mudou para a capital pernambucana, onde Clarice teria suas principais memórias de infância.

Naquele momento Recife possuía uma certa população urbana em crescimento, e oferecia oportunidades de empregos semelhantes àquelas que os judeus exerciam na Europa, como o comércio. O pai de Clarice foi um dos muitos exemplos que, chegado em Recife, começou a percorrer as ruas nas regiões mais pobres da cidade com um carrinho de mão, oferecendo roupas velhas e usadas que revendia para comerciantes. Durante esse mesmo período, logo após a chegada da família a cidade, morre a mãe de Clarice, Mania/Marieta, vítima da sífilis e das complicações da doença, que adquiriu sendo vítima de um estupro como arma de guerra ainda na Europa (Moser, 2009, p. 48).

A vida da família não era simples. Conviviam com a pobreza do imigrante, sobretudo no início do período em um novo local, e agora a realidade era um pai para sustentar três filhas. A cidade em que se encontravam, Recife, tornou-se um grande pólo de atração de outros imigrantes judeus. Primeiro pela sua localização, no nordeste da América do Sul, que se tornava o porto mais barato de chegar por ser o mais próximo da Europa. Com o passar dos anos, os imigrantes que trabalharam como mascastes — vendedores ambulantes — no momento de chegada, conseguiram se instalar como lojistas, e assim se criou uma comunidade de comércio judeu no bairro da Boa Vista, em torno da praça Maciel Pinheiro. Clarice viveu sua infância naquele espaço, em um casarão velho de frente para esta praça, o qual relembra durante toda sua vida, como a memória de uma infância feliz. Sua vida em Recife seria uma grande marca em toda sua obra e na sua identificação com o país e a região.

Clarice foi chamada de alienada cerebral, ‘intimista’ e tediosa por críticos comunistas linha-dura. Só reagia quando ofendida pela estúpida acusação de que era estrangeira. Sempre se indignou diante do fato de que havia quem relativizasse sua condição de brasileira [...]. (Nelson Vieira, *Jewish Voices in Brazilian Literature: A Prophetic Discourse of Alterity*, 1995, p. 120. *apud* Moser, 2009, p. 19).

Para além da sua identificação enquanto brasileira, se considerava nordestina.

Pernambuco marca tanto a gente que basta dizer que nada, mas nada mesmo nas viagens que fiz por este mundo contribuiu para o que escrevo. Mas Recife continua firme. Criei-me em Recife [...] e acho que viver no Nordeste ou Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira [...] Minhas credices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. (Folha de S.Paulo, 10 dez. 1977; Clarice Lispector, *Esclarecimentos – Explicação de uma vez por todas*, in *A descoberta do mundo*, p. 345. apud Moser, 2009, p. 80).

Benjamin Moser, historiador norte-americano que estuda a vida de Clarice relacionando seus fatos biográficos com os acontecimentos dos contextos sociais pertencentes à sua época, concentra grande enfoque nos primeiros 15 anos da vida da escritora e nas suas origens enquanto imigrante, judia e pobre. Para ele, o sentimento de inadequação e dificuldade de pertencimento de Clarice vem em grande parte por conta destes primeiros anos da sua vida. Apesar de enquanto adulta ter atingido espaços sociais muito distintos daqueles em que nasceu, e de suas origens difíceis serem pouco imagináveis para grande parte do seu público leitor, este fator teria marcado tanto sua vida como a sua obra.

Em *A descoberta do mundo*, a autora escreve uma passagem que com frequência foi interpretada como uma reflexão sobre a pobreza que ela, enquanto pertencente à classe mais alta que a dos pobres, assiste no seu dia a dia, mas não experencia. No entanto, a passagem também pode ser fragmento da sua autobiografia, já que uma cena semelhante está presente no livro de sua irmã, Elisa²

Não posso. Não posso pensar na cena que visualizei e que é real. O filho está de noite com dor de fome e diz para a mãe: estou com fome, mamãe. Ela responde com doçura: dorme. Ele diz: mas estou com fome. Ela insiste: durma. Ele diz: não posso, estou com fome. Ela repete exasperada: durma. Ele insiste. Ela grita com dor: durma, seu chato! Os dois ficam em silêncio no escuro, imóveis. Será que ele está dormindo? – pensa ela toda acordada. E ele está amedrontado demais para se queixar. Na noite negra os dois estão despertos. Até que, de dor e cansaço, ambos cochilam, no ninho da resignação. E eu não aguento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta. (Clarice Lispector, *As crianças chatas* [19 ago. 1967], in *A descoberta do mundo*, 1994, p. 15. apud Moser, 2009, p. 53)

É fato que as questões sociais não são o tema principal da obra de Lispector, fator apontado por parte de seus pares em momentos de tensão política, quando Clarice foi acusada de não se posicionar ideologicamente. No entanto, a própria autora, assim como seu biógrafo estadunidense, colocam essa questão, se não como central, pelo menos como assunto incômodo, presente e persistente até a sua morte.

² Ethel [Tania] mexeu-se, estremunhada, e pediu pão.

– Agora não tem, filhinha. É noite. Amanhã eu compro.

– Mas eu quero. Papi trouxe, eu vi. Eu vi pão branco.

Após tornou a adormecer, sugando o polegar num recurso instintivo para enganar a fome. (Elisa Lispector, *No exílio*, 1971, p. 56 apud Moser, 2009, p. 52).

Para além da primeira migração da Ucrânia para o Brasil, em 1935, quando Clarice possuía 15 anos, se muda com a sua família para o Rio de Janeiro, um deslocamento que marca uma nova fase da sua vida enquanto adulta e escritora brasileira. Os Lispector faziam parte de uma multidão de imigrantes que buscavam uma vida melhor e novas oportunidades na capital carioca. Eram em sua maioria compostos por dois grandes grupos: imigrantes portugueses, um dos países mais pobres da Europa, e migrantes do Nordeste brasileiro. (Moser, 2009, p. 130).

A parcela portuguesa dentre os recém-chegados à metrópole integrava-se à sociedade carioca na mesma camada social que a classe média baixa. Ocupavam empregos geralmente relacionados com valor de troca, fruto da sua experiência urbana no continente de origem: lojistas, comerciantes, artesãos; os padeiros da cidade eram em sua maioria portugueses. Por outro lado, os seus companheiros migrantes nordestinos encontraram na cidade grande uma realidade muito distinta daquela que esperavam. Acostumados à vida e ao trabalho no campo, muitos deles descendentes de escravizados e trazendo consigo o “rosto severino”, não tiveram as mesmas oportunidades que os outros recém-chegados ao Rio, que acima do fato de serem imigrantes, ainda eram europeus. Assim, a população que vinha de diferentes estados da região Nordeste se concentrava nas favelas, que cresciam cada vez mais na primeira metade do século. “Os nordestinos muitas vezes achavam que trocaram a miséria de um lugar pela miséria de outro.” (Moser, 2009, p. 131). Neste contexto, a realidade do pai de Clarice era mais parecida com a dos migrantes portugueses e das demais nacionalidades europeias do que com a realidade dos nordestinos; ademais, o Rio de Janeiro possuía uma comunidade judaica maior que a de Recife, onde ele poderia também encontrar um maior pertencimento social para si e para suas filhas, que logo entrariam no “mercado casamenteiro”.

A realidade não seria tão simples e o êxito econômico tão fácil como imaginaram, mas os “Lispector, porém, tinham boas relações pela primeira vez na vida. Estas vieram na pessoa de Agamemnon Sérgio de Godoy Magalhães, político do Recife [...] [que, no Governo Vargas, se tornou] ministro do Trabalho” (Moser, 2009, p. 132). Antes disso, ele tinha sido professor de geografia no Ginásio Pernambucano das alunas Clarice e Tania Lispector. No Rio, Clarice estudou numa escola de bairro de pouco prestígio na Tijuca, entre 1935 e 1937, quando entrou no curso preparatório para a Faculdade de Direito da Universidade do Brasil. Naquele momento, ter uma carreira como advogada era um marcador social da elite brasileira e significava o ingresso nos altos escalões da sociedade, ainda mais na universidade da capital, de maior relevância no país.

Durante seus estudos na universidade, em 1940, Clarice publica seu primeiro conto, *Triunfo*, na revista *Pan*. É o momento em que descobre o lugar da escrita em sua vida e, aos poucos, com a publicação de contos em revistas, passando pela rigorosa censura da ditadura varguista, passou a ser reconhecida por pessoas influentes no ramo editorial, até o momento em que foi contratada pelo imponente Lourival Fontes para trabalhar na Agência Nacional. Seu cargo inicial era como tradutora, mas acabou sendo designada para a função de editora e repórter, a única mulher que ocupava essa posição. Fontes era um propagandista fascista, mas também um homem culto, com simpatia pelas belas artes. “‘Naqueles dias’, disse Tânia, ‘você não fazia nada se não tivesse relações. Ninguém simplesmente aparecia e pedia um emprego. Era tudo por intermédio de um primo ou de um cunhado. Mas Clarice foi. Ele gostou dela e a contratou.’ (Entrevista com Tania Lispector Kaufmann, Rio de Janeiro, 1 ago. 2006 *apud* Moser, 2009, p. 149).

Na Agência Nacional, conheceu Lúcio Cardoso, um jovem escritor de 26 anos, naquele momento já reconhecido como um dos mais talentosos da sua geração, por quem Clarice se apaixonou. Pelo fato da homossexualidade de Lúcio, a paixão se transformou em amizade, e a influência do amigo escritor, assim como a abertura de horizontes pela universidade e pelo emprego como jornalista, fizeram com que a jovem escritora tivesse um momento de intensa produção literária e publicação constante. Paralelamente à escrita dos seus primeiros contos, e por intermédio do seu amigo Lúcio Cardoso, Clarice passou a ter contato com um grupo de escritores mais velhos que se reuniam no Bar Recreio, no centro do Rio de Janeiro. Entre eles estavam Octavio de Faria, Vinicius de Moraes e Cornélio Penna.

Após a desilusão da paixão que se transformou em amizade, já no final de 1941, Clarice inicia um namoro com Maury Gurgel Valente, um dos seus colegas do curso de Direito. Maury fazia parte de uma rica família de tradição diplomática, e desde a faculdade demonstrava tendência para os assuntos burocráticos. O namoro era marcado por uma intensa e apaixonada troca de correspondências, onde Maury demonstrava certa insegurança frente à inteligência intimidadora de Clarice: “‘Aviso aos leitores: Perigo de vida – esta carta está cheia de má literatura [...]’ (Clarice Lispector e Teresa Montero (org.), carta de Maury Gurgel Valente, 5 jan. 1942, *in* *Correspondências*, p. 18-19 *apud* Moser, 2009, p. 177).

Já no ano de 1942, Clarice escreve e publica seu aclamado romance *Perto do Coração Selvagem*, vencedor do prêmio Aranha como melhor romance do ano que, por sua vez, reflete em certa medida as angústias que o casamento pode significar na vida de uma mulher. No ano seguinte, casa-se com Maury, e logo passa a acompanhar o marido nas suas viagens diplomáticas, mudando-se para Belém em 1944 e, seis meses depois, para a Itália, fato que

marcou o início de uma vida de idas e vindas do exterior para o Brasil, até 1959, quando se separa de Maury.

A ascensão social de Clarice, iniciada com seu ingresso no curso de Direito da Universidade do Brasil, intensificada pelo casamento, pelo contato crescente com o círculo artístico e literário carioca, assim como por seu rápido reconhecimento como escritora, marcou por definitivo o início de uma carreira que se tornaria uma das mais brilhantes e respeitadas do século XX. Quando morreu, em 1977, “Clarice” era um nome que, mesmo desacompanhado do “Lispector”, já podia ser reconhecido. Em 1963, um jornalista diz sobre a autora:

Clarice Lispector deixou de ser um nome e se tornou um fenômeno em nossa literatura. Um fenômeno com todas as características de um estado emocional: os admiradores de Clarice entram em transe diante da mera menção ao seu nome... E a grande autora de *Perto do coração selvagem* foi transformada num monstro sagrado. (*Na Berlinda*, publicação desconhecida, 17 mar. 1963, ACL. *apud* Moser, 2009, p. 359).

Clarice também foi muito relacionada ao mistério. Era uma escritora que tratava dos assuntos mais sensíveis e profundos da existência humana. E, ao mesmo tempo que se desnudava para o fazer, seguia sendo um grande ponto de interrogação, mesmo para aqueles que a conheciam pessoalmente. Em sua última entrevista, em 1977, Clarice fala sobre sua fama ambígua:

‘De seus trabalhos, qual é aquele que você acredita que mais atinja o público jovem?’

‘Depende. Depende inteiramente. Por exemplo, o meu livro *A paixão segundo G. H.*, um professor de português do Pedro II veio lá em casa e disse que leu quatro vezes o livro e não sabe do que se trata. No dia seguinte uma jovem de dezessete anos veio me visitar e disse que esse livro é o livro de cabeceira dela. Quer dizer, não dá para entender.’ (Lerner, 2012, 8min12s).

Era respeitada pela academia e frequentemente dava palestras para o público universitário. Sua reputação, porém, era dividida: tinha sua nacionalidade questionada, principalmente por conta da língua presa; por uns era tida como de direita, por outros, de esquerda; sempre enigmática. Nunca foi de fato “desvendada”, tampouco fazia questão de ser. No momento de sua morte, Carlos Drummond de Andrade escreveu: “Clarice veio de um mistério, partiu para outro.” (Gotlib, 2011, p. 604). E ela mesma já escreveu: “Sou tão misteriosa que não me entendo.” (Lispector *In* Federico Mengozzi, *Mistérios de Clarice*, *Época*, n. 342, 12 dez. 2004, *apud* Moser, 2009, p. 15.)

Seja pela sua obscuridade, pela sua beleza estonteante — tantas vezes relatada — ou pelos temas de suas obras, dos mais existenciais possíveis, criou-se uma espécie de divindade em torno da escritora. Existia a aura de um grande pedestal, perto dos céus, onde Clarice e

toda sua genialidade foram postas, tão distante do mundo dos meros mortais. Sua obra é extensa, deixou uma vasta gama de correspondências, crônicas, contos e uma prosa que encanta aos críticos. Suas personagens são, na maior parte das vezes, mulheres de classe média que enfrentam problemas dentro de si, como o caso de *A Paixão Segundo G.H.*, em que a protagonista reflete e se debruça sobre sua própria vida a partir de um encontro com uma barata em seu apartamento. Suas histórias tem poucos acontecimentos factuais, e seus conteúdos são formados, principalmente, por longuíssimos fluxos de consciência, com passagens tão filosóficas que fazem da sua prosa quase poesia; livros que começam com uma vírgula e terminam com dois pontos³. Tão tocante que por vezes é lida como algo transcendental.

Por esses motivos, ao mesmo tempo que tão aclamada, foi julgada muitas vezes como incompreensível e excessivamente subjetiva, distante da materialidade do mundo. E por isso, era apontada como uma autora ausente de preocupações sobre a realidade social. De acordo com Moser, quem lia Clarice, principalmente um público instruído e por isso selecionado, não poderia imaginar que a mulher elegante e de altíssimos níveis literários teria vindo do contexto em que nasceu. Em uma passagem que relata o encontro entre Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus⁴, o historiador aponta:

Nas fotografias, ela parece tudo, menos estrangeira. À vontade em casa na praia de Copacabana, ostentava a dramática maquiagem e as vistosas joias da grande *dame* do Rio de sua época. Não há nenhum traço da miséria do gueto na mulher que desce as encostas da Suíça ou singra as águas do Grande Canal numa gôndola. Numa foto, ela aparece em pé, ao lado de Carolina Maria de Jesus, negra que escreveu um angustiante livro de memórias da pobreza brasileira, *Quarto de despejo*, uma das revelações literárias de 1960. Ao lado da proverbialmente linda Clarice, com a roupa sob medida e os grandes óculos escuros que a faziam parecer uma estrela de cinema, Carolina parece tensa e fora do lugar, como se alguém tivesse arrastado a empregada doméstica de Clarice para dentro do quadro. Ninguém imaginaria que as origens de Clarice fossem ainda mais miseráveis que as de Carolina. (Moser, 2009, p. 22).

Na foto das duas escritoras, presente no Anexo D, vemos as duas mulheres bem vestidas, usando joias e com um semblante feliz de quem autografa seu livro, não como descrito por Moser, em que Carolina estaria “tensa e fora do lugar” como a “empregada doméstica de Clarice” arrastada para a foto. O tom problemático com que o historiador norte-americano descreve o encontro das duas escritoras torna-se referência para

³ Como em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de 1969.

⁴ Em 1961, o jornalista Paulo Mendes Campos escreve uma matéria na revista Manchete sobre Clarice, intitulada “A escritora mais cara do ano”, em que descreve sua situação na recente publicação do romance *Laços de Família* em meio à crise do mercado editorial. Ao final da matéria, descreve o encontro entre Clarice e Carolina em uma sessão de autógrafos da escritora de *Quarto de Despejo*, ambas publicadas pela Livraria Francisco Alves Editora. No final da matéria, o jornalista descreve um breve diálogo entre as duas, em que Carolina teria feito o elogio: “Como você escreve elegante”, ao qual Clarice retribuiu: “E como você escreve verdadeiro, Carolina!” (Campos, 1961, p. 42-43).

compreendermos a visão que se tinha — e em alguma medida, permanece — sobre Clarice, tanto pelos seus contemporâneos quanto estudiosos da posteridade. Moser defende que seu passado como uma imigrante pertencente a uma família pobre nunca sairia de mente, e define muito do que foi sua identificação social com as minorias marginalizadas, por mais que seja um fator negligenciado nas suas análises. Isso estaria presente desde a entrada na faculdade de Direito:

A carreira, porém, não foi o que motivou Clarice a entrar na escola de direito. A ânsia por justiça estava inscrita em seus ossos. Ela tinha visto a horrível morte da mãe, e seu brilhante pai, incapaz de estudar, reduzido ao comércio ambulante de tecido. Cresceu pobre no Recife, mas sempre teve consciência de que sua família, apesar das dificuldades, estava melhor de vida que muitas outras. “Em pequena”, escreveu mais tarde, “minha família por brincadeira chamava-me de ‘a protetora dos animais’. Porque bastava acusarem uma pessoa para eu imediatamente defendê-la. E eu sentia o drama social com tanta intensidade que vivia de coração perplexo diante das grandes injustiças a que são submetidas as chamadas classes menos privilegiadas. Em Recife eu ia aos domingos visitar a casa de nossa empregada nos mocambos. E o que eu via me fazia como me prometer que não deixaria aquilo continuar.” (Lispector, “O que eu queria ter sido”, in *A descoberta do mundo*, 1964, p. 153. *apud* Moser, 2009, p. 125/126).

A relação de Clarice com a pobreza e a “dura realidade” do mundo, portanto, passa por diferentes camadas e apresenta suas complexidades. É inegável a presença latente do seu passado empobrecido e das condições precárias como migrante e refugiada da guerra. Por outro lado, é igualmente incontestável sua ascensão social na vida adulta, como parte da elite, distante da pobreza dos primeiros anos de vida, com a qual agora só poderia ter contato através da realidade alheia. No livro *A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1990)*, Sônia Roncador estabelece um diálogo entre a literatura ficcional de Clarice e seus trabalhos publicados em jornais, buscando encontrar a representação das empregadas domésticas na obra lispectoriana. De acordo com Roncador, as crônicas produzidas para o diário carioca *Jornal do Brasil* representam os encontros mais frequentes de Clarice com o mundo social e urbano da pobreza econômica, por mais que também apareçam em suas obras ficcionais, mesmo que não com centralidade. A figura da empregada doméstica, portanto, ganha destaque por sua posição limiar, se tornando a relação mais duradoura e pessoal que uma mulher burguesa se permite estabelecer com o mundo da pobreza. As descrições da “Clarice Patroa” se encontram numa zona de culpas e constrangimentos, expressando o próprio mal-estar em ser parte beneficiária direta da relação de exploração econômica entre patroa-empregada (Roncador, 2008).

Dentre seus escritos, alguns poucos se destacam pela presença deliberada do “mundo externo”. Estão entre os mais famosos o texto *Mineirinho* publicado em 1964 em *A Legião*

Estrangeira, que aborda o tema a partir do tom de denúncia. No entanto, as classes populares são uma presença secundária, porém latente, como a figura da faxineira de Rodrigo em *A Hora da Estrela*, que desastrosamente descarta páginas do manuscrito que está sendo escrito. As tensões entre classes aparecem também, e com mais ênfase, através da relação patroa-empregada, como em *A paixão segundo G. H.*, cuja história gira em torno do efeito de eloquência ocasionado pela saída da empregada da casa da patroa, G.H. Após a demissão, a personagem principal adentra o “quartinho da empregada” e ali, ao defrontar-se com um desenho na parede feito com carvão e uma barata no guarda-roupa, têm um transe de consciência e delírio sobre a vida, que formam a essência do romance. A maneira como Janair, a trabalhadora doméstica de G.H., é abordada na trama, parece reproduzir o presente efeito de invisibilidade e subserviência que o trabalho doméstico tende a ter no mundo social:

A lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui [...]. A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário.

Mas seu nome — é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair. E, olhando o desenho hierático, de repente me ocorria que Janair me odiara. [...]

Meu mal-estar era de algum modo divertido: é que nunca antes me ocorrera que, na mudez de Janair, pudesse ter havido uma censura à minha vida, que devia ter sido chamada pelo seu silêncio de “uma virada dos homens”? como me julgara ela?

[...] Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência.

De súbito, dessa vez com mal-estar real, deixei finalmente vir a mim uma sensação que durante seis meses, por negligência e desinteresse, eu não me deixara ter: a do silencioso ópio daquela mulher. O que me surpreendia é que era uma espécie de ódio isento, o pior ódio: o indiferente. [...]

Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto [...] reví o rosto preto e quieto, reví a pele interinamente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar [...].

E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível — arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. (Lispector, 2020, p. 38-39).

Dessa forma, a obra de Clarice como um todo pode ser lida não só através da chave existencial e subjetiva, mas também a partir de que lugar possui o mundo social na sua produção. *A Hora da Estrela* é o romance que mais traz em si o “mundo externo” como ponto central da narrativa. Como uma de suas obras mais famosas e que alcança maior público na posteridade da autora, o livro de 1977 é lido e reinterpretado de diferentes formas de acordo com o contexto próprio ao leitor, como, por exemplo, atualmente relacionado à discursos neoliberais de superação individual, que se distanciam de maneira extravagante do sentido

original de sua produção⁵. Portanto, este trabalho pretende colocar o romance *A Hora da Estrela* em comunicação direta com o tempo e contexto aos quais pertence. Para além da forma que a obra é lida hoje, quais relações possui com seu meio social, econômico, político e cultural? Que diálogo estabelece com outras obras, autores e sujeitos do campo literário do mesmo período? Assim, será apresentada em seguida a história de *A Hora da Estrela*, para que enfim possa ser analisada através da chave da história social da literatura. O que podemos melhor compreender sobre o seu mundo através desta narrativa ficcional?

2.2 A História de *A Hora da Estrela*

A Hora da Estrela é o último livro publicado em vida de Clarice, em 1977, mesmo ano da sua morte. Em sua última entrevista, concedida a Júlio Lerner e publicada postumamente, a escritora menciona o trabalho que havia recém terminado, um livro com “treze títulos” (conferir Anexo B), que contava a “história de uma moça que era tão pobre que só comia cachorro-quente” (Lerner, 2012, 19min49s). São eles:

A CULPA É MINHA
OU
A HORA DA ESTRELA
OU
ELA QUE SE ARRANJE
OU
O DIREITO AO GRITO
Clarice Lispector
QUANTO AO FUTURO
OU
LAMENTO DE UM BLUE
OU
UMA SENSACÃO DE PERDA
OU
ASSOVIO NO VENTO ESCURO
OU
EU NÃO POSSO FAZER NADA
OU
REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES
OU
HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL
OU
SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS (Lispector, 1988, p. 8)

“A história é sobre uma inocência pisada, uma miséria anônima.” (Lerner, 2012, 19min56s). Na entrevista, Clarice afirma que “morreu” junto com a personagem. Segundo

⁵ “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos”, a frase final da obra, é interpretada como a possibilidade de renascer e mudar a própria vida, como uma lição de autoajuda, “não sejamos Macabéa”. A frase tornou-se também título de podcast, onde obras da literatura se tornam exemplos e lições para a vida. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/7CNmLFd8U5tXmKo8y0Ve0r?si=E-oMnv_sRYKy4KiffEwxoA. Acesso em: 14 de novembro de 2025.

suas próprias palavras, o normal era que ela “revivesse” depois de terminada a escrita, mas dessa vez havia algo de diferente. De fato, este é seu último livro, e *A Hora da Estrela* se torna um dos principais motivos da fama que Clarice carrega postumamente, visto por muitos como a sua obra-prima, um trabalho que, ao mesmo tempo que junta em si todas as facetas da sua obra e trajetória, se difere dos demais.

Qual, portanto, seria a diferença? Como indica na sua entrevista, *A Hora da Estrela* tem como protagonista Macabéa, uma moça pobre, nordestina, vivendo no Rio de Janeiro, uma “cidade toda feita contra ela” (Lispector, 1984, p. 21), não mais as tradicionais personagens da classe média típicas da obra de Clarice, vivendo em ambientes de elite junto com suas empregadas domésticas (Roncador, 2008). A história é narrada por Rodrigo S.M., um homem de realidade distante da moça, como ele mesmo nos afirma, que admite contar sobre Macabéa a partir de invenções suas, uma “história verdadeira embora inventada” a partir de ter pego “no ar de relance o sentimento de uma moça nordestina”⁶ (Lispector, 1988, p. 18).

Como apontam os títulos, se por um lado o livro se debruça sobre “a hora de Macabéa”, por outro, existe uma subtrama que é própria do narrador. Em meio à narração, Rodrigo S.M. coloca no texto uma grande presença de si mesmo. Como em desabafos, conversa com o leitor sobre o processo de escrita do livro no próprio livro, em uma metalinguagem que coloca tanto leitor quanto narrador em contato ativo com a história que se quer contar. Na dedicatória do autor, na verdade Clarice Lispector, como escrito no livro (conferir Anexo C), é lançado o primeiro indício de com quem o livro dialoga, deixando claro que o “vós”, a quem o texto se dirige, trata-se de outras pessoas que não “Macabéas”:

Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. [...] a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me

⁶ Ao ser questionada sobre o processo de escrita do livro na entrevista antes mencionada, Clarice Lispector revela ter ela mesmo tido a ideia do livro após ver de relance uma pessoa nordestina na rua. “Eu me criei no nordeste. E depois, no Rio de Janeiro, tem uma feira dos nordestinos, no campo São Cristóvão, e uma vez eu fui lá, e peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer. Depois eu fui a uma cartomante e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se o táxi me pegasse, atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas as coisas boas [que a cartomante havia dito]” (Lerner, 2012, 21min10s). Olga Borelli, grande amiga presente nos últimos anos de vida da escritora, também relata sobre a criação dos personagens: tinham o costume de ir frequentemente a Feira de São Cristóvão, que ficava perto da região onde ela, o pai e as irmãs moraram quando saíram de Recife em direção ao Rio. Era uma feira comumente frequentada por migrantes nordestinos pobres, moradores da região. “Veja o Olímpico da Macabéa, ele nasceu numa ida à feira de São Cristóvão, que é a feira nordestina. Nós passeamos muito daquela vez, e ela comendo beiju e comendo rapadura e ouvindo as canções nordestinas [...] De repente, ela falou: “Vamos sentar ali no banco”. Ela sentou e escreveu, acho, umas quatro ou cinco páginas sobre o Olímpico, descreveu o Olímpico todo e ela mesma diz no livro: “Eu peguei no olhar de um nordestino”. Ela pegou a história dele toda. Distraidamente, ela captou o que estava em volta dela naquela feira. E comendo sofregamente beiju e falando disso e daquilo e rindo do cantador. Você nunca podia imaginar que a Clarice já estava trabalhando a personagem.” (Arnaldo Franco Júnior, 1987 *apud Moser*, 2009, p. 542).

vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado[...].

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

Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo me dê. Vós? É uma história em tecnicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos. (Lispector, 1998, p. 9-10).

As poucas informações sobre a biografia do narrador nos são dadas através de pequenos diálogos que este estabelece com quem o lê, intercalados com passagens sobre a personagem. Rodrigo é um homem nascido no Nordeste e radicado no Rio de Janeiro (assim como Macabéa, e a própria Clarice). Apesar da semelhança que isso poderia indicar sobre a vida de Rodrigo em relação à Macabéa, o narrador vive em uma realidade muito distante daquela que descreve. Sua história é inventada a partir da sua imaginação sobre sujeitos desconhecidos:

Como é que sei tudo o que vai seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. (Lispector, 1998, p. 12).

Mas por que tão distantes? Apesar de “mais um” migrante nordestino vivendo na capital carioca, o narrador não teve um destino semelhante à maioria dos seus conterrâneos no mesmo contexto migrante que o seu. Rodrigo é um intelectual, e essa é a única informação que temos sobre sua vida profissional. Sua função é escrever, e o faz observando o mundo a partir de quatro paredes: “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 gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo.” (Lispector, 1998, p. 22).

Sobre sua posição social, sabemos que não pertence às classes baixas, mas também não se pode considerar rico: “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim.” (Lispector, 1998, p. 18-19). Sua profissão é escrever, mas parece não o fazer por necessidade material, isto é, sobreviver a partir da renda como escritor, pois que sua arte não precisa ser mediada pelo mercado, não obedece a outras ordens que não suas próprias: “só escrevo o que quero, não sou um profissional.” (Lispector, 1998, p. 17). Contraditoriamente, a história de Macabéa é um caso à parte. Atravessa-o e Rodrigo não pode deixar de escrevê-la; fá-lo por obrigação: “Por que escrevo? [...] Escrevo

portanto não por causa da nordestina mas motivo grave de ‘força maior’, como se diz nos requerimentos oficiais, por ‘força de lei.’” (Lispector, 1998, p. 18). Para ele a tarefa é um desafio, já que a realidade da moça o extrapola:

Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa. Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza de corpo e espírito eu toco a santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou.

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. (Lispector, 1998, p. 21).

Assim, o narrador passa boa parte do início do livro contando ao leitor sua aflição e angústia em escrever esta história, para que enfim possa começar a nos contar sobre a vida de Macabéa.

Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo. Antes de ter surgido na minha vida essa datilógrafa, eu era um homem até mesmo um pouco contente, apesar do mau êxito na minha literatura. [...] Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. (Lispector, 1998, p. 17)

Rodrigo S.M., afinal, escreve a história da moça chamada Macabéa, alagoana de 19 anos que sai da sua terra natal após a morte da tia e vai “tentar a vida” no Rio de Janeiro. Na cidade grande, vive em um quarto na Rua do Acre, o qual divide com suas 4 colegas: “Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas.” (Lispector, 1998, p. 31). No Rio, a nordestina encontra trabalho como datilógrafa em uma firma de representante de roldanas, o permitido pela formação até o terceiro ano do primário e sem saber ao certo ler e escrever.

Macabéa “nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço” (Lispector, 1998, p. 27); tinha em si um esqueleto raquítico, que ficou como herança do sertão. Aos dois anos de idade perdeu os pais de “febres ruins” (Lispector, 1998, p. 28) e foi criada pela tia, que sempre a castigava. Mas Macabéa não se preocupava em saber o porquê dos castigos, assim como de nada. Ela não era “débil mental”, apenas “crente como uma idiota” (Lispector, 1998, p. 29-30) . É descrita como sem encanto e sem saber enfeitar a realidade, sem nada que pudesse transformá-la em uma pessoa interessante. Apesar disso, a moça tinha seus prazeres e gostos — gostos tolos, diga-se de passagem. De vez em quando comprava uma rosa, ao receber o salário, e até mesmo tinha uma atração por soldado: “Quando via um, pensava com estremecimento de prazer: será que ele vai me matar?” (Lispector, 1998, p. 35), aspecto mais do que simbólico no contexto ditatorial. Além disso, passava horas ouvindo a Rádio Relógio, onde se informava sobre a hora e aprendia informações que nunca sabia como usar, como quem era Carlos Magno, ou o número de pessoas existentes no planeta: “Ouvira na Rádio

Relógio que havia sete bilhões de pessoas no mundo. Ela se sentia perdida. Mas com a tendência que tinha para ser feliz logo se consolou: havia sete bilhões de pessoas para ajudá-la.” (Lispector, 1998, p. 58). Um de seus divertimentos era colecionar anúncios. Recortava todos e colava-os no álbum.

Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. [...] Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo. É que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada. (Lispector, 1998, p. 38).

Macabéa era tão pobre que só comia cachorro-quente, mas pelo menos comida não mendigava. Passava pelas ruas do Rio de Janeiro como mais um rosto nordestino perdido na multidão, tão inocente que sorria para as pessoas que encontrava no caminho, mas nunca obtinha respostas porque nem mesmo a olhavam. No decorrer da história narrada por Rodrigo isso muda, em partes, no momento em que ela conhece Olímpico, o primeiro grande acontecimento de sua pacata vida. “O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam.” (Lispector, 1998, p. 43). Olímpico de Jesus (tinha o sobrenome “de Jesus” como todos aqueles que não têm pai) era um paraibano vivendo no Rio, um operário em uma metalúrgica que não se chamava de “operário” e sim de “metalúrgico”. Seu trabalho “consistia em pegar barras de metal que vinham deslizando de cima da máquina para colocá-las embaixo. Nunca se perguntara por que colocava a barra embaixo.” (Lispector, 1998, p. 45). Assim como Macabéa, Olímpico também tinha seus interesses, desta vez não tão “tolos”:

Os negócios públicos interessavam Olímpico. Ele adorava ouvir discursos. Que tinha seus pensamentos, isso lá tinha. [...] Ele dizia alto e sozinho:
— Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado.
E não é que ele dava para fazer discurso? Tinha o tom cantado e o palavreado sebooso, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem. No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor. (Lispector, 1998, p. 46).

Mas, ao mesmo tempo que tinham semelhanças, como “dois bichos da mesma espécie”, Olímpico era muito diferente da moça. Se Macabéa era do tipo que nada pergunta e parece pedir desculpas por existir, o paraibano, que logo tornou-se seu namorado, possuía a malícia necessária para sobreviver no mundo, abusando da desonestidade para fazê-lo, e não permitia a si mesmo continuar no mesmo estado para sempre: “Macabéa, ao contrário de Olímpico, era fruto do cruzamento de ‘o quê’ com ‘o quê’. Na verdade ela parecia ter nascido de uma idéia vaga qualquer dos pais famintos. Olímpico pelo menos roubava sempre que podia e até o vigia das obras onde era sua dormida.” (Lispector, 1998, p. 58).

O relacionamento entre Olímpico e Macabéa se dava de maneira estranha. Eram um

tanto inadequados:

Eles não sabiam como se passeia. Andaram sob a chuva grossa e pararam diante da vitrine de uma loja de ferragem onde estavam expostos atrás do vidro canos, latas, parafusos grandes e pregos. E Macabéa, com medo de que o silêncio já significasse uma ruptura, disse ao recém-namorado:

— Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor? (Lispector, 1998, p. 43-44).

A ignorância dos dois personagens os impedia de manter um diálogo longo, além de que a excessiva passividade de Macabéa irritava até mesmo o seu namorado:

— Nessa rádio eles dizem essa coisa de ‘cultura’ e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer ‘eletrônico’?

Silêncio.

— Eu sei mas não quero dizer.

— [...] A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?

— Cultura é cultura, continuou ele emburrado. Você também vive me encostando na parede.

— É que muita coisa eu não entendo bem. O que é que quer dizer ‘renda per capita’?

— Ora, é fácil, é coisa de médico. (Lispector, 1998, p. 50).

O namoro durou até o momento em que Olímpico troca-a por Glória, sua colega de trabalho de corpo mais robusto e uma mistura de “sangue mulato e português”, que a conferia um certo “molejo” que atraía o paraibano. Glória tinha carnes pelo corpo, portava um “traseiro alegre e fumava cigarro mentolado para manter um hálito bom nos seus beijos intermináveis com Olímpico” (Lispector, 1998, p. 65), além de ser filha de açougueiro, que era a profissão que o rapaz mais admirava. E assim o namoro acabou sem muitos floreios: “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero.” (Lispector, 1998, p. 60). Macabéa, então, segue sua trajetória sem brilho, “continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia.” (Lispector, 1998, p. 62).

Apesar dos acontecimentos envolvendo Olímpico, Glória, sua colega de trabalho, sentia certa empatia em relação à Macabéa, mas não o suficiente para ser sua amiga, apenas colega. Um dia, na tentativa de desculpar-se pelo roubo do namorado, chamou-a para um café em sua casa e indicou um médico, preocupada com a saúde da nordestina. “No dia seguinte, segunda-feira, não sei se por causa do fígado atingido pelo chocolate [oferecido na casa de Glória] ou por causa de nervosismo de beber coisa de rico, passou mal. Mas teimosa não vomitou para não desperdiçar o luxo do chocolate. Dias depois, recebendo o salário, teve a audácia de pela primeira vez na vida (explosão) procurar o médico barato indicado por Glória.” (Lispector, 1998, p. 66). Assustado com a magreza da moça, o médico perguntou se ela fazia regime para emagrecer. Macabéa não soube responder e disse que o que comia era cachorro-quente, e às vezes sanduíche de mortadela. “O médico olhou-a e bem sabia que ela

não fazia regime para emagrecer. Mas era-lhe mais cômodo insistir em dizer que não fizesse dieta de emagrecimento. Sabia que era assim mesmo e que ele era médico de pobres.” (Lispector, 1998, p. 67).

Além do médico, Glória também indicou-a uma cartomante, emprestando o dinheiro para que Macabéa pudesse tirar as cartas. “Diante da súbita ajuda, Macabéa, que nunca se lembrava de pedir, pediu licença ao chefe inventando dor de dente e aceitou o dinheiro emprestado que nem sabia quando ia devolver.” (Lispector, 1998, p. 71).

Madama Carlota, a cartomante, era uma mulher de vida muito interessante, de origem pobre que desde cedo “caiu na vida” e foi trabalhar como prostituta.⁷ Mais tarde, perto da velhice, se tornou cafetina, até o momento em que passou a tirar cartas. A Madama é a primeira personagem a tratar Macabéa com carinho, sempre usando apelidos como “minha florzinha”, “meu benzinho” e “Macabeazinha”. Também é o primeiro momento do livro em que sua vida é notada, com ar de muita piedade, certamente: “— Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! [...] Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim.” (Lispector, 1998, p. 76). A mulher vê nas cartas seu triste passado, como não conhecera pai e mãe e que fora criada por uma parente má. Falou-lhe ainda sobre o presente, que também era horrível: iria perder o emprego e já perdera o namorado.

Quanto ao futuro (como já dizia um dos 13 títulos da obra), a previsão era a melhor possível: “Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! [...] É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente!” É então que, vista pela primeira vez, Macabéa ousa acreditar na própria vida: “nunca tinha tido coragem de ter esperança.” (Lispector, 1998, p. 76). Com o olhar da cartomante, só então pudera ver que sua vida era uma miséria, e que não era, como julgava até então, feliz. E, assim, saiu da casa de Madama Carlota “grávida de futuro”, havia recebido uma “sentença de vida” (Lispector, 1998, p. 79).

Mas, ao contrário do que previam as cartas, “ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua [na saída da casa de Madama Carlota], 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 [...]” Uma vez atingida pelo carro, “Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito.” (Lispector,

⁷ Um ponto interessante, que não será aqui abordado com profundidade, é como a narrativa apresenta diferentes personagens pertencentes a classe baixa, exercendo os empregos menos prestigiados da cidade grande, cada qual procurando a sua maneira de “vencer na vida”. Macabéa parece ser a mais inadequada para as necessidades que o centro urbano impõe.

1998, p. 80). Diante da moça estendida na rua, uma pequena plateia agrupou-se ao seu entorno, “sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência.” (Lispector, 1998, p. 81).

Assim como Macabéa deitada no meio fio sob a fina chuva que caía, o narrador agoniza sobre o rumo a dar para esta história: “Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir.” (Lispector, 1998, p. 81).

“Acho com alegria que ainda não chegou a hora da estrela de cinema de Macabéa morrer. [...] Eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, mas quero o pior: a vida. Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago.” (Lispector, 1998, p. 83).

O fim desta história, entretanto, não é esperançoso como previsto pelas cartas e nem como o próprio narrador desejava:

E então — então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um ato sujo e qualquer, a vida come a vida.

Até tu, Brutus?!

Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que — Macabéa morreu. Vencera o Príncipe das Trevas. Enfim a coroação. (Lispector, 1998, p. 85).

E assim como Clarice relata na sua entrevista, Rodrigo declara: “Macabéa me matou. Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. [...] Pronto, passou. [...] O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade?” (Lispector, 1998, p. 86).

Toda a narrativa sobre a jovem chega ao leitor não de maneira neutra, mas através dos olhos de um personagem tão importante quanto a própria Macabéa: o seu criador, Rodrigo S.M.. Na adaptação cinematográfica de 1985 de mesmo título, a diretora Suzana Amaral produz um longa-metragem sobre a história de Macabéa e os demais personagens que circundam sua vida. Na tela, as imagens que nos contam a história são como um espectador onisciente, que acompanha a vida da moça de perto, conhecendo-a como a palma da mão. O efeito que tal construção de roteiro e direção produzem está muito distante do produzido pela leitura do livro. Isto ocorre pois, na obra original, tudo que temos acesso sobre a vida de Macabéa passa por uma voz nada ausente: a do narrador. A forma como tudo é transmitido se faz através de um texto que tem seu espaço tomado mais pela presença e voz do narrador do que da própria personagem e suas ações. Assim, toda a sequência de “fatos sem literatura”, antes contados sobre Macabéa, estão embaralhados com discursos de Rodrigo que dão o grande tom à obra. A forma como este homem expressa o conteúdo da narrativa que diz

querer contar é o próprio espírito do livro de Clarice, e a existência desse narrador não pode ser ignorada.

Portanto, qual a relação entre Rodrigo e Macabéa? Para poder falar sobre a moça, Rodrigo precisa distanciar-se da sua própria existência e refletir sobre a vida além de si. Ao dar vida à criatura, seu objetivo maior é o de evidenciar a sua existência: “Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza.” (Lispector, 1998, p. 19). A necessidade de escrever surge a partir de uma inquietação interna do próprio narrador que, ao saber da existência da vida de moças como Macabéa, não pode viver a sua própria realidade em paz, atormentado pelo sentimento de culpa. Assim, usa da sua função no mundo enquanto escritor para poder mostrar a todos que a vida real “é um soco no estômago.” (Lispector, 1998, p. 83). Escreve este livro no intuito de que aqueles que o lêem — de vida mais parecida com a sua do que com a de Macabéa — se deparem com a verdade que ninguém quer enxergar: a desigualdade social, a pobreza e a fome de comida, cultura, educação, profundidade, e arte.

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim.) (Lispector, 1998, p. 30-31).

A tarefa torna-se ainda mais desafiadora pois, ao inventar a vida da moça, defronta-se com a sua própria e, então, surge a cruel pergunta: qual a sua parcela de culpa em toda essa história? “Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?” (Lispector, 1998, p. 15). “(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.)” (Lispector, 1998, p. 38).

O posicionamento tomado pela narrativa e que provoca o leitor a tornar-se também ativo na leitura da obra não exclui, ainda, a presença do próprio autor no debate. Nesse sentido, *A Hora da Estrela* mostra-se como um livro em diálogo profundo com a sociedade na qual foi feito e da qual é fruto, pensando o papel social que sua autora ocupa dentro do espaço literário brasileiro, com quem convive, e quais efeitos a publicação da obra tem para seu meio.

Ainda que seja um aspecto claro, vale enfatizar: a voz narrativa de um livro nunca pode ser confundida com a voz do seu autor. Assim, se uma obra possui determinado

personagem, com determinadas opiniões, isso não necessariamente significa que o escritor concorda com o discurso defendido pelo seu personagem. Por isso, para de fato compreender uma obra, é necessário analisar para além dela. E assim nenhuma afirmação poderá ser feita sem antes considerar a tríade apontada por Antonio Candido (2009) como fundamental para a compreensão da relação entre a literatura e a sociedade: o autor, a obra e o seu meio.

Em *A Hora da Estrela*, assistimos a um caso específico e que permite diferentes interpretações. Em primeiro lugar, porque existe uma grande marcação diferencial quando Clarice cria para este livro um narrador homem, que por sua vez menospreza a escrita feminina apontando-a como incapaz de escrever uma história que aborda a realidade “nua e crua”: “[...] até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.” (Lispector, 1998, p. 14). Por outro lado, tanto Clarice quanto Rodrigo possuem características em comum, como o fato de serem migrantes nordestinos no Rio que vivem uma realidade distinta da maior parte de outros nordestinos no mesmo contexto migratório, principalmente pelo fato de serem escritores, uma posição entre o mundo artístico e intelectual que garante determinado prestígio na organização social, diferente de uma elite de origem agrária, industrial, ou financeira, por exemplo. Não é de se estranhar, portanto, o fato de as opiniões de Rodrigo serem tantas vezes tidas como pertencentes à Clarice. Este trabalho, porém, propõe uma outra análise, baseada não somente na leitura do texto, mas principalmente na compreensão de *A Hora da Estrela* como um livro que interpreta alguns aspectos da sociedade brasileira, funcionando como argumento de Lispector dentro o debate do campo sobre o papel político da literatura e dos intelectuais ambientados nas grandes cidades, que assistem de maneira crítica as desigualdades sociais características dos anos finais da ditadura militar.

Para tanto, a abordagem aqui defendida pretende pensar a literatura através da ótica da histórica social, o que significa, antes de mais nada, historicizar a obra, isto é, colocá-la em diálogo profundo com o movimento da sociedade e as dinâmicas do tempo que a circundam (Chalhoub, Pereira, 2003). Em outras palavras, interrogar a literatura a partir de uma perspectiva materialista de análise. A literatura brasileira, porventura, foi categoricamente interrogada por historiadores que servem aqui como grandes exemplos de como deve ser feita a análise histórica deste tipo específico de fonte. Parece controverso pensar que uma escrita ficcional possa ser um gênero confiável de testemunho histórico. Por isso, a leitura de uma obra — assim como de qualquer fonte histórica — nunca deve ser feita de maneira inocente frente àquilo que as palavras escritas nos dizem, mas sim como defendia Thompson, através de uma “leitura satânica” (Duarte, 2021). Isto é, o olhar atento deve procurar aquilo que está

nas entrelinhas, o não dito, e considerar tudo digno de perguntas, buscando a lógica social do texto (Chalhoub; Pereira, 2003).

Partindo do pressuposto de que toda e qualquer obra literária é uma evidência histórica, todo tipo de romance possui em si o caráter “social”. Para Antonio Candido, a arte é social em dois sentidos:

depende da ação de fatores do meio, em que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (Candido, 2000, p. 19).

Ou seja, seu sentido social pode ser compreendido tanto como aquele que quer exprimir, quando trata-se de romances que pretendem colocar as questões sociais como o centro da narrativa (os chamados romances históricos ou políticos); mas também pode ser compreendido como um produto social, situando tanto obra como autor enquanto agentes históricos que ocupam determinada posição no contexto em que vivem e que a expressam à sua maneira, de forma específica na sua obra.

O que se pretende afirmar é que, para o historiador, até a mais hermética das obras torna-se social e pode ser retirada da posição de incompreensível e transcendental, por mais que carregue uma forma ou conteúdo não vistos tradicionalmente dessa maneira (Candido, 2000). Tanto as obras de maior sofisticação estética quanto o romance político, visto frequentemente como pobre em linguagem, são produtos sociais na mesma medida, mesmo que não da mesma maneira.

Como aponta Antonio Candido sobre a tríade necessária para se estudar uma obra — o autor, a obra e o seu meio — é tão importante compreender o texto em si quanto a maneira como ele se relaciona com seu mundo, tanto como produto quanto como agente. E então “surge uma pergunta: qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” (Candido, 2000. p. 18). Portanto, pensar o livro de Clarice historicamente implica compreender ela, enquanto autora, assim como o seu livro, como personagens históricos do seu tempo.

Ainda em diálogo com dois grandes nomes do pensamento social brasileiro que interpretam a literatura e a sociedade, na fala de Chalhoub, o objetivo é ver o que há de História dentro das histórias (2003) — o social transformado e reorganizado em ficção. Em outras palavras, a literatura é a história em “carne e osso”: coloca o mundo social e a sua complexidade encarnada e a história em operação (Candido, 2000). As contradições,

conflitos e antagonismos sociais emergem nela como uma solução, um emaranhado de ações humanas (sentimentos, escolhas, valores, emoções e ideias), como uma totalidade contraditória em funcionamento.

Raymond Williams, por sua vez, consolida com seu conceito de *estrutura de sentimento* a maneira como os diversos aspectos que envolvem a sociedade, como a cultura, política e a economia, estão todos conectados perante a mesma estrutura, no momento em que são vividos e experienciados em determinado contexto. Assim, a literatura, ao invés de estudá-los isoladamente, como é o caso das ciências humanas por motivos didáticos, os coloca em funcionamento mútuo, como uma parte inseparável de algo maior e mais complexo. O que este efeito emaranhado produzido pela literatura nos proporciona é a experiência viva dessa conexão, nos revelando o todo social em ação. “O que era uma estrutura vivida é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e generalizada” (Williams, 1987, p. 18). Assim, o que conseguimos captar sobre a visão da elite intelectual sobre a “massa” através da escrita de Clarice sobre Rodrigo e Macabéa? Como a relação entre Rodrigo e Macabéa pode estar relacionada com a maneira como os intelectuais, viam, lidavam e escreviam sobre as “massas” naquele período?

3. O CONTEXTO: O MUNDO DE *A HORA DA ESTRELA*

A Hora da Estrela insere-se em um momento da história brasileira com discussões de escala mais ampla e anterior à sua publicação, em 1977. Na literatura, de maneira específica, e nas artes de maneira geral, seja proposital ou não, escancarado ou não, os diversos discursos e debates do universo não ficcional, exteriores e preexistentes à obra, “espalham-se, chocam-se, entrecruzam-se”, de maneira a guiar o fio da narrativa, por mais que isso não seja tão claro à primeira vista ou para um leitor despreocupado. Em outras palavras, o mundo externo, a sociedade e as transformações históricas do período do qual uma obra é fruto sempre estão presentes no texto. Só basta descobrir como.

Portanto, como isso se dá em *A Hora da Estrela*? Os debates que serão apresentados ao longo do capítulo fazem parte de um contexto de florescimento político e cultural que ocorreu no Brasil entre os anos 1960 e 1970, o qual foi denominado como *estrutura de sentimento romântico-revolucionário* pelo autor Marcelo Ridenti (2005; 2010). Este fenômeno pode ser definido como uma “consciência prática do presente” ligada intimamente às respostas dadas às transformações trazidas pelo desenvolvimento do capitalismo no Brasil e suas mazelas. Nas palavras do autor, assistia-se na produção cultural brasileira

“[...] uma empreitada mais ampla da época, de popularizar a arte e a cultura brasileira, registrando a vida do povo, aproximando-se do que se supunha fossem seus interesses, comprometendo-se com sua educação, buscando, ao mesmo tempo, valorizar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento — mesmo que, por vezes, incorressem em certa caricatura do popular e em práticas autoritárias e prepotentes. [...]

Apenas na década de 1960 — paradoxalmente junto com o desenvolvimento da indústria cultural e com o crescimento das possibilidades de institucionalização profissional nos meios intelectualizados — a brasilidade revolucionária chegaria ao apogeu como construção de artistas e intelectuais, consolidando-se como ‘estrutura de sentimento’, conceito de Raymond Williams [...] (Williams, 1979) sobretudo nos meios intelectuais e artísticos de esquerda comprometidos com projetos revolucionários. Compartilhavam-se ideias e sentimentos de que estava em curso a revolução brasileira, na qual artistas e intelectuais deveriam engajar-se.” (Ridenti, 2010, p. 12).

No contexto histórico e cultural apresentado pelo autor, Clarice ocupava uma posição muito particular: ao mesmo tempo que ganhou notável relevância no mundo literário, nunca foi uma escritora que de fato se sentisse completamente pertencente àquele meio. Como afirma Benjamin Moser (2009), durante o período que vai do regionalismo dos anos 1930 até o romantismo revolucionário dos anos 1950 e 1960, a questão da identificação com os excluídos era central na produção cultural brasileira. E, mais do que isso, se identificar com os excluídos significava principalmente se identificar com os nordestinos, questão que se dava a partir de várias facetas e por vários motivos.

A migração nordestina para o sudeste brasileiro é um dos fatores mais marcantes da história do país no século XX. A partir da década de 1940 existe um fluxo cada vez maior de deslocamento de trabalhadores em direção aos crescentes centros urbanos, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. O processo migratório torna-se um importante fenômeno social e demográfico que transforma a composição populacional e o perfil socioeconômico do país. Estima-se que entre 1930-1950, cerca de 10 a 12 milhões de migrantes saíram do campo em direção às cidades, e os número entre 1950-80 são ainda maiores: mais de 28 milhões de pessoas fizeram a trajetória do “retirante” (Fontes, 2008, p. 46).

Os migrantes percorriam o caminho norte-sul em condições precárias, trens abarrotados ou caminhões paus-de-arara, passando por vários dias de viagem, para enfim chegar aos centros urbanos, onde esperavam encontrar empregos com maiores rendimentos, além de maior acesso aos direitos sociais e trabalhistas ausentes no meio rural. A saída da terra natal dava-se pela situação de miséria no campo, a presença dos latifúndios sobressaindo-se sobre as terras dos pequenos proprietários e a concentração fundiária, além das periódicas secas e precarização das relações de trabalho que dificultavam a vida do trabalhador rural. Em sua maioria tornavam-se proletários, ocupando as oportunidades de emprego que surgiam com o processo de industrialização e desenvolvimento capitalista concentrado no sudeste.

Assim, a presença desses sujeitos nas grandes cidades causa uma série de efeitos políticos e sociais. A imagem do retirante humilhado pelas condições precárias das regiões nordestinas, chegados à cidade com “aspecto físico deprimente e economicamente nulos” (Fontes, 2008, p. 72-73), compunha um crescente preconceito baseado em estereótipos e homogeneizações dos recém chegados. Estes eram considerados ingênuos e primitivos, suscetíveis a serem dominados e enganados por estarem acostumados à miséria, e marcados pela dominação paternalista, “em que a humildade e o respeito são o traço característico.” (Fontes, 2008, p. 28). Suas origens como trabalhadores rurais, considerados passivos e apáticos politicamente, fazia com que, uma vez operários, supostamente seriam facilmente manipulados pelo discurso de políticos populistas e patrões.

Como aponta Fontes, desde “meados do século XIX, as diferenças entre o norte e o sul do país passaram a ser enfatizadas e objeto de discurso de políticos e estudiosos” (Fontes, 2008, p. 75). Desde então, existe a construção de uma imagem do norte do Brasil como dotada de um povo “rude”, principalmente por conta da miséria do meio em que viviam. A perspectiva de inferiorização parece ligada ao declínio econômico das regiões produtoras de açúcar e à ascensão das regiões produtoras de café, o que se fortaleceu com o passar do

tempo. Para além do fator econômico, havia o preconceito racial, baseado principalmente nas teorias naturalistas que tinham força máxima naquele período, proclamadas por sujeitos como Nina Rodrigues, que relacionavam a presença negra nas regiões com a “inércia e indolência” como características da população, característica posta em oposição à maior presença branca no sul do país. Tal situação econômica e racial seria responsável pelo atraso do norte brasileiro e pelo progresso civilizatório do sul. A construção social da imagem desses sujeitos baseada no preconceito de raça ganha força no momento em que os trabalhadores nordestinos chegam até as regiões sul e sudeste do país, quando pessoas de diferentes estados se encontram e disseminam seus preconceitos. De acordo com Paulo Fontes, cerca de 60% dos migrantes que chegaram ao estado de São Paulo nos anos 1950 eram “pardos ou negros”, sendo a maioria de origem baiana, de acordo com um levantamento de 1962 (Bosco e Netto, 1967, *apud* 2008, p. 70). Assim, o fator racial não pode ser ignorado na análise da maneira como esses migrantes eram recebidos pelos já moradores dos centros urbanos.

Contudo, em 1902, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, instituiu uma cunha definitiva nessa leitura até então hegemônica, valorizando as habilidades, engenhosidades e a capacidade estratégica dos nordestinos no conflito de Canudos, expressas pela frase lapidar: "O sertanejo é, antes de tudo, um forte" (Cunha, 1984, p. 51). A coexistência entre as duas perspectivas persiste no século XX, que disputa espaço nas artes. Os escritores regionalistas das décadas de 1920 e 1930, como Jorge Amado e Guimarães Rosa, fortaleceram o orgulho nordestino em suas obras e personagens. A região era posta como espaço do agrário, do sertão e do sertanejo, do tradicionalismo, e por se manter distante de toda influência estrangeira e “moderna”. Já naquele momento artistas e intelectuais, como Gilberto Freyre e José Lins do Rego, procuraram valorizar a identidade cultural nordestina como o berço da verdadeira brasilidade e da cultura nacional.

Entretanto, na medida em que o Sudeste se destaca como eixo econômico, a versão que inferioriza tende a se fortalecer. O avanço do capitalismo industrial e a desigualdade econômica entre as regiões reforçam a ideia de o Sudeste estar associado ao progresso e o Norte e Nordeste ao atraso. Principalmente as diferenciações entre campo e cidade eram invocadas não apenas pela questão econômica, mas porque a vida na cidade era considerada superior e moderna.

O fato de a tradição rural estar associada com uma ideia anti-moderna e anticapitalista é vista ora como fator degenerativo, ora como positivo, e até mesmo idealizado, a depender do olhar que recebe. A presença da dicotomia campo-cidade remonta à Antiguidade clássica, como afirma Raymond Williams, e pode ser abordada de diversas maneiras.

O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida — de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações — de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. (Williams, 1989, p. 11).

Analisando a literatura inglesa durante a passagem de uma economia rural para a industrialização, o autor aponta como em um momento de avanço do capitalismo, da urbanidade e das novas formas de desigualdades apresentadas durante esse processo, a vida rural e o bucólico são vistos como uma “alternativa inocente à ambição, ao tumulto e à guerra. [...] Trata-se de uma manifestação daquela vontade persistente de escapar do que é visto como o mundo” (Williams, 1989, p. 41), ou ainda, como o mundo capitalista. Assim, no contexto brasileiro, ao mesmo tempo que a origem rural dos trabalhadores era utilizada como justificativa para o preconceito e diminuição social, também poderia ser matéria-prima para discursos que colocam o campo como alternativa ao capitalismo, com o objetivo de estimular mudanças sociais, principalmente pelos críticos ao sistema.

Se por um lado seriam intocados pelo mundo capitalista vivendo no ambiente rural nordestino, uma vez chegados ao sudeste, seriam as maiores vítimas da desigualdade social das grandes cidades. Dessa forma, os setores engajados, incluindo artistas e intelectuais, tinham a questão dos migrantes nordestinos como tema caro às suas reivindicações e denúncias. Abrigariam dentro de si uma espécie de pureza e saber ancestral que era o que os autores do romantismo revolucionário, já na metade do século, buscavam como arma contra o capitalismo.

Até 1964, acreditava-se que o caminho para a revolução viria do “Brasil profundo”; durante a ditadura militar, porém, a discussão toma outros rumos, frente à crescente repressão e o aumento de poder das classes altas, atingindo com mais ênfase as classes populares, e a desesperança nos processos de transformação. Assim, os anos de chumbo foram marcados por um grande debate no campo artístico e intelectual brasileiro de pressão, dentre a ala engajada, para que denunciasses as tragédias e violências do regime, de maneira que a força de engajamento de cada um tornou-se a principal linha divisória do campo artístico brasileiro. A tensão política do período trouxe à tona a reflexão sobre o papel da arte e do artista e o dever de escolha entre “a arte pela arte” e a arte como arma política. Nas palavras de Ivan Ângelo:

Estou entre deus e o diabo na terra do sol, entre escrever para exercer minha liberdade individual e escrever para exprimir minha parte da angústia coletiva; imagino histórias que tenho vergonha de escrever porque são alienadas e tenho medo de escrever histórias participantes porque são circunstanciais (Ângelo, *A festa*, p.123 *apud* Dalcastagnè, 2000, p. 86).

Este processo de engajamento político pode ser entendido como uma maneira que a intelectualidade encontrou para lidar com o que a ditadura representou no cenário brasileiro. O período democrático que antecede a ditadura, de 1945 a 1964, é marcado por transformações sociais importantes para o fortalecimento da democracia brasileira. Importantes momentos, como o fim do Estado Novo e os códigos eleitorais de 1945 e 1950, que instituem o voto secreto, em conjunto com outros fatores, levaram ao aumento no poder de barganha da classe trabalhadora em relação aos políticos. Este período, tradicionalmente chamado de “populismo”, também pode ser interpretado retirando o Estado como protagonista e dando destaque para as movimentações e contestações das classes trabalhadoras, como defendido por autores como Ângela de Castro Gomes, que rebatiza os anos democráticos a partir do conceito de “trabalhismo”.

Em escala global, a segunda metade da década 1940 e os anos 1950 também foram um momento de esperança para a esquerda mundial: em primeiro lugar, o mundo assistiu a derrota do nazismo com o fim da Segunda Guerra, e enquanto os Estados Unidos despontaram como potência, a União Soviética se mostrava uma força política de mesma grandeza. Na década seguinte, o movimento de contracultura e o chamado “Maio de 1968” foram fenômenos que abalaram as estruturas políticas do mundo ocidental e se reverberaram para muitos outros lugares além da Europa e Estados Unidos. Os processos de descolonização da África e da Ásia, o Terceiro Mundismo e a Revolução Cubana de 1959 também foram fatores essenciais para alimentar uma esperança por parte da esquerda mundial e, assim, pode-se dizer que a brasilidade revolucionária pode ser entendida como uma variante de um fenômeno de escala global baseado na afirmação política e cultural dos países subdesenvolvidos (Ridenti, 2010, p. 13).

Assim, a estrutura de sentimento dos anos 1960 e sua versão que segue para a década de 1970, na verdade, tem suas raízes no contexto político e social das duas décadas anteriores. Os valores vividos e compartilhados pelas elites ilustradas e militantes eram de ideias e sentimentos de que a revolução imaginada viria, esperançosas em um futuro novo em que a sociedade retorna ao passado buscando encontrar qualidades e valores que a modernidade e o capitalismo havia matado (Lowy, 1995 *apud* Ridenti, 2010, p. 88) — a arma para lutar pelo futuro vinha, principalmente, do passado, das raízes rurais, do Brasil verdadeiro e profundo. Daí surge o grande lema: “Procura-se o povo brasileiro” (Ridenti, 2005). O sentimento geral, tanto no Brasil quanto no mundo, era uma utopia anticapitalista progressista, baseada no desejo de transformação em mudar a História e construir o “homem novo”, como nas palavras de Che Guevara.

No campo das artes, há uma grande leva de produções que bebem dessa estrutura, tanto no cinema, principalmente com o movimento cinemanovista, quanto no teatro, na música e na literatura. As obras buscam uma cultura autenticamente brasileira, não contaminada pela modernidade, pelo urbanismo e pelo capitalismo. É nesse Brasil ainda intocado que se busca a redenção do restante da sociedade: ali estariam os verdadeiros valores. Era visto como papel dos artistas e intelectuais combater a alienação das consciências. Dessa forma, este foi um momento em que o saber foi visto como garantia de um tipo específico de autoridade à elite ilustrada. Falando sobre a literatura durante o regime militar e outras figuras que compunham a classe artística e intelectual do período, Regina Dalcastagnè aponta:

O nós compreendemos e o sabemos nós dão o tom autoritário que não se restringiria apenas a Glauber Rocha ou ao Cinema Novo, mas que se disseminaria no pensamento de boa parte dos artistas do período. Donos de um saber, e portanto de um poder privilegiado sobre a realidade brasileira, esses intelectuais se armavam com suas teorias para ir às ruas, alcançar o povo – categoria escorregadia que se presta às mais variadas interpretações. (Dalcastagnè, 1996, p. 37).

É também neste contexto que assiste-se a aproximação cada vez maior entre os artistas e a política e, como afirma Ridenti (2005), há um processo de transformação dos artistas em intelectuais, homens públicos que tinham sua voz ouvida quando se tratava de política e do cenário brasileiro e internacional. Havia a compreensão de que o papel da arte é compreender a realidade, contribuindo também para transformá-la através da força do seu alcance (Ridenti, 2005 p. 93-94). A maioria dos artistas que se engajaram não eram de fato militantes políticos. A crença era de que a revolução e a transformação social viriam das suas obras, mas não necessariamente da militância organizada. Na mesma medida em que cresce o número de artistas e intelectuais, cresce seu público. Assim como nos Estados Unidos e na Europa, a segunda parte do século XX cria a ideia de juventude contestadora, uma geração que não possui as mesmas dificuldades materiais que seus pais ou avós, e assim tinha a disponibilidade de dinheiro e tempo para o consumo de arte, principalmente da música, e para os estudos. No Brasil, este fenômeno coincide ainda com o crescimento das Universidades e da classe média.

O cenário que o meio artístico-intelectual e o seu público se encontravam era, portanto, a necessidade de compreender e explicar o Brasil, na mesma medida que lutar pelo futuro idealizado. As produções eram vistas como uma maneira de denunciar a realidade desigual que viam diante de si. Havia o sentimento de solidariedade entre as elites ilustradas com

o sofrimento do próximo, a denúncia das condições de vida subumanas nas grandes cidades e, sobretudo, no campo. Enfoca-se especialmente o drama dos retirantes nordestinos. [...] Os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. (Ridenti, 2010, p. 91)

Na década de 1960, momento do mais forte florescimento da brasilidade revolucionária, Clarice já era uma escritora de grande relevância no meio literário brasileiro, por mais que tenha morado no exterior por 16 anos acompanhando seu então marido, o diplomata Maury Gurgel. Assim, da mesma forma que não era imune aos problemas sociais do Brasil, também não tinha os temas “do momento”, ou seja, a desigualdade social e a revolução imaginada, como centrais em sua produção. Era constantemente criticada como excessivamente subjetiva, em um momento em que se valoriza a arte que tem como base o mundo social. Em um texto curto de *A Legião Estrangeira*, publicado em 1964, a autora discorre sobre seu engajamento político:

Por exemplo, minha tolerância em relação a mim, como pessoa que escreve, é perdoar eu não saber como me aproximar de um modo “literário” (isto é, transformando na veemência da arte) da “coisa social”. Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir “arte”, senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era “fazer” alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. O que não consigo é usar escrever para isso, por mais que a incapacidade me doa e me humilhe. O problema de justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele – e, sem me surpreender, não consigo escrever. E também porque para mim escrever é procurar. O sentimento de justiça nunca foi procura em mim, nunca chegou a ser descoberta, e o que me espanta é que ele não seja igualmente óbvio em todos. (Lispector, “Desenhando um menino” in *A Legião Estrangeira*, 1964, p. 149 *apud* Moser, 2009, p. 403-404).

Neste mesmo livro foi publicado o texto sobre Mineirinho, em que Clarice escreve uma breve crônica sobre um homem de 28 anos que morre com 13 tiros da polícia mirados no peito. “Qualquer que tivesse sido o crime dele uma bala bastava, o resto era vontade de matar.” (Lispector, *Mineirinho*, 1964, p. 253 *apud* Moser, 2009, p. 404).

Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro.’

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu. (Lispector, *Mineirinho*, 1964, p. 253 *apud* Moser, 2009, p. 404-405).

O que significa, neste contexto, sentir-se no lugar do outro? Podemos pensar na forma de identificação que ocorre com os intelectuais de esquerda em geral, de comoção com o

sofrimento causado pela desigualdade social e pela violência urbana, política e policial, que não os afeta da mesma maneira, mas mesmo assim sentem:

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim.) (Lispector, 1998, p. 30-31)

Ao mesmo tempo, também podemos compreender a obra a partir da maneira como Clarice se enxergava nesse meio. Dada sua trajetória de vida antes da escrita, como se dava a relação da autora com a causa da migração nordestina? Como afirma Moser, “A identificação de Clarice com a moça que ‘não tinha’ é tão completa, escreve, que ela espera nunca ter de descrever um lázaro, porque se o fizesse se cobriria de lepra” (2009, p. 545).

Para além da relação entre escritora e obra, criador e criatura, parece-me que aqui existe um importante fator pessoal. Como já antes mencionado, trata-se de uma mulher filha de imigrantes judeus, que saem da Ucrânia e se refugiam no Brasil, primeiro em Maceió e depois em Recife, no início dos anos 1920. Sua ascensão social e crescimento no campo literário se deram por fatores diversos que não capital próprio, como a possibilidade de estudar em uma faculdade de Direito, entrar em contato com redes do mercado editorial do Rio de Janeiro, e até mesmo conhecer pessoas como o seu marido Maury Gurgel, que a coloca em contato com uma experiência de vida distinta da que teve sua família até então. E, afinal, Clarice faz parte dos números da primeira onda de migração do Nordeste para o Sudeste, na primeira metade do século, e Macabéa é parte da segunda, entre 1950 e 1980.

Assim, para analisar sua obra, precisamos compreender a maneira como Clarice se insere no seu contexto histórico e seus posicionamentos sociais e políticos, mas também como se localiza no seu meio e no seu campo em posição equivalente aos demais escritores, editores, jornalistas, artistas e intelectuais — por um lado qual o grau de inserção e identificação com os pares que possuía naquele meio, e por outro, o que a diferenciava. Pensar os diálogos que a escritora estabelece com os demais artistas e intelectuais pode ser interpretado a partir do que Pierre Bourdieu conceitua como *campo*. Para o autor (1989), a junção dos escritores, jornalistas, editores, críticos, intelectuais e corpo universitário, que projetam autores e livros, pode ser entendida como uma espécie de instituição social formada pelas pessoas de uma determinada área de atuação que legitimam a mesma através das relações que estabelecem entre si. Assim, o autor entende o campo de produção como um espaço social de relações objetivas que não se resume a interpretação interna ou explicação

externa aos seus integrantes, tampouco a um reducionismo que relaciona diretamente as formas artísticas com formas sociais (Bourdieu, 1989). Em outras palavras, campo pode ser entendido como um universo relativamente autônomo, de relações específicas, estabelecidas entre as posições ocupadas pelos sujeitos que o integram, que por sua vez determinam a maneira como tal relação se dá. Assim, é possível compreender como os anos 1950, 1960 e 1970, imersos à sua maneira na estrutura de sentimento romântico-revolucionária, assistem ao funcionamento do campo artístico-intelectual tendo como central a questão do papel social da arte e do artista, e a necessidade de usar suas posições de destaque para denunciar a realidade que assistem.

Ainda na mesma biografia, Moser (2009) destaca a maneira como Clarice tinha dificuldades de socialização tanto no aspecto pessoal quanto profissional. Era descrita pelas pessoas à sua volta ora como solitária e fechada, ora como extremamente carente. O fato é que tinha dificuldades de manter vínculos saudáveis e participar de situações sociais, o que a impedia, muitas vezes, do contato com demais escritores e editores do seu campo. Além disso, não se pode esquecer que era uma mulher presente em um contexto profissional extremamente e quase exclusivamente masculino. Nos períodos em que escrevia para jornais, após o divórcio com Maury, publicava colunas para sustentar a casa, sendo uma das três ou quatro mulheres que trabalhavam como colunistas literárias no Brasil (Moser, 2009, p. 417), destoando da “grandiloquência” e “refinamento” de escritores homens, produzindo textos “desbragadamente pessoais e femininos” (Moser, 2009, p. 417).

Dessa forma, o sentimento de inadequação pode ainda ser somado às críticas que recebia do meio literário por ser excessivamente hermética, ou ainda “alienada cerebral, ‘intimista’ e tediosa por críticos comunistas linha-dura” (Vieira, 1995 *apud* Moser, 2009, p. 19). No uso de termos “intimista” e “excessivamente hermética”, há também o preconceito de gênero. Como o narrador Rodrigo S.M. afirma nas primeiras páginas de *A Hora da Estrela*, “[...] até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.” (Lispector, 1998, p. 14). Seria esta ironia presente no livro mais uma resposta às críticas que recebia de seus pares?

Ainda pensando com Bourdieu,

se existe uma história propriamente artística, é, além, do mais, porque os artistas e os seus produtos se acham objetivamente situados, pela sua pertença ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la. (Bourdieu, 1989, p. 72).

Portanto, o que da obra de Clarice pode ser entendido como um diálogo com os seus pares, ou uma resposta à ação que outras obras têm sobre a sua?

A década de 1960 representa a quebra do sentimento revolucionário que havia sido gestado nos anos anteriores. “Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe.” (Chico Buarque *In* Schwarz, 1978, p. 61-92, 1999 *apud* Ridenti, 2010, p.89). Os anos que se seguem são marcados por perseguição a tudo aquilo que foi tão amplamente exaltado pelos movimentos de esquerda anteriormente, e o ano de 1968 marca em definitivo a derrota das esquerdas brasileiras, esmagadas pela ditadura. Somada a perseguição política, crescia cada vez mais o conservadorismo no país, o que apenas afastava de vista a revolução que um dia pôde ser sonhada.

O período posterior às derrotas de 1964 e 1968 é palco da transformação da “busca romântica da identidade nacional”, que deixa de enxergar as classes baixas brasileiras como redentoras da esperança revolucionária, e encontra lugar diferente na nova ordem. Assiste-se ao “declínio do sentimento revolucionário de brasilidade a partir da década de 1970, na medida em que se esgotaram as bases históricas em que se inseriu” (Ridenti, 2010, p. 13).

Parece que as coordenadas históricas do modernismo propostas por Anderson estavam presentes na sociedade brasileira, do final de 1950 até 1968: era significativa a luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais; havia um otimismo modernizador [...], sem contar o imaginário da revolução [...].

O quadro mudaria após o fechamento político com a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968 [...]. Com isso, desapareciam na sociedade brasileira as coordenadas históricas apontadas por Anderson: afastava-se a proximidade imaginativa da revolução, enquanto a sociedade se modernizava e urbaniza, permitindo constatar que a industrialização e as novas tecnologias não levaram à libertação, mas, ao contrário, conviviam bem com uma ditadura. Assim, dissolvem-se as bases históricas que deram vida ao florescimento cultural e político animado pela brasilidade revolucionária. (Anderson, 1986 *apud* Ridenti, 2010, p. 103).

A efervescência política e cultural anterior ganha nova face, afastando a ideia da revolução social. Ainda se via a busca pelo “povo” e pelo “verdadeiro Brasil”, mas a perspectiva havia mudado: de exaltação revolucionária para denúncia das violências sofridas. As produções artísticas da década de declínio evocavam os favelados e os migrantes nordestinos presentes nas grandes cidades, face ao avanço da indústria cultural e da modernização autoritária característica da ditadura brasileira, denunciando seus abusos e mazelas. Nas palavras de Thompson, apropriadas para este contexto, o que assistia-se

É a continuação do velho debate. Aí estão as mesmas aspirações, temores e tensões: mas surgem num contexto, com nova linguagem e argumentos e num equilíbrio de forças modificado. Tentemos entender ambas as coisas — a continuidade das tradições e o contexto que se alterou (2011, p. 27).

O livro de 1977, portanto, insere-se no contexto da estrutura de sentimento romântico-revolucionária, mas de maneira distinta das décadas de 1950 e 1960: é uma expressão do seu declínio, da esperança transformada em desesperança. A partir dos anos 1970, a imagem dos migrantes passa a simbolizar o Brasil que falhou, que sofre explorado e derrotado pelo sistema. A maneira como o regime militar aparece na literatura está relacionado a esse processo.

Durante os anos de chumbo, diante dos crimes cometidos pelo estado e da censura a qual os intelectuais e artistas eram submetidos, existia uma pressão social implícita para que aqueles já renomados usassem seu prestígio para denunciar a realidade que estavam inseridos (Dalcastagnè, 2000, p. 86). Clarice foi uma das acusadas nesse sentido, tendo sua obra apontada como alienada justamente por se debruçar por temas de ordem subjetiva. Assim, de que maneira as relações de Clarice com seu campo e com o contexto político do seu entorno aparecem na obra? Qual a relação de criador e criatura que se estabelece entre Rodrigo e Macabéa, uma vez que ela é admitidamente criada por ele e pelas suas impressões do mundo? Seria uma crítica à literatura que tem que se fazer rasa, objetiva, e pobre estilisticamente para abordar a miséria? A criação de Rodrigo é uma ironia à maneira como a suposta benevolência dos intelectuais que a criticavam por isenção era, na verdade, abarrotada de preconceitos e estereótipos? São essas as questões abordadas no capítulo a seguir.

4. TEXTO E CONTEXTO COMO UM TODO INDISSOLÚVEL: QUEM TEM DIREITO AO GRITO?

Após a breve apresentação da obra, da autora e do contexto, partimos, portanto, à interpretação. Com base no pressuposto de que a literatura só pode ser plenamente compreendida quando pensada em conjunto com os fatores sociais, políticos, econômicos e culturais que a circundam (Duarte, 2021), o presente capítulo busca unir passagens de *A Hora da Estrela* e análises sobre seus possíveis significados históricos, em diálogo com o que foi apresentado até aqui. A ideia central a ser desenvolvida é demonstrar a maneira como a obra de Clarice está em profundo diálogo com a realidade material, ao contrário do que a comum imagem de “genialidade” e excessiva subjetividade garante à autora. Tal relação entre o “interno” e o “externo” à obra se mostra na crítica que constrói através da figura do narrador, Rodrigo S.M., exibindo de maneira irônica as maiores. Para tanto, é necessário compreender algumas implicações sobre o debate em torno da função da arte e do artista-intelectual. Não apenas o livro de Clarice, mas o gênero romance possui um dos maiores poderes de inserção social na modernidade (Dalcastagnè, 1996), pelo menos até o século XX e a predominância da mídia. Em partes pela sua forma adaptável e regras fluídas, possui alcance considerável para além do meio de produção literária em comparação com outros gêneros literários e, por esse motivo, foi alvo de debates sobre qual seria, então, a sua função social. No Brasil, existiu uma tradição literária que vê no romance uma das maneiras mais eficazes de formação da nacionalidade, questão que remonta pelo menos desde o século XVIII, com o arcadismo e a chegada da literatura de inspirações europeias no país: “descobrir e redescobrir o Brasil — essa é a função do romance brasileiro” (Dalcastagnè, 1996, p. 19). As diversas correntes literárias que vieram depois não se afastaram dessa concepção, que passou pelos românticos, realistas e naturalistas, modernistas de 1922 e da geração de 1930 e ainda permanece nos anos 1960.

É verdade que, ao longo do século XX, as interpretações em torno da função social da literatura acompanham os acontecimentos e transformações históricas, causando cada vez mais discordâncias entre o próprio campo, de acordo com o movimento das tensões políticas da sociedade no geral. No contexto brasileiro, o século da república traz consigo diversas transformações sociais, desde a organização do seu território, até a economia e organização política, estatal e em suas classes sociais. Pode se dizer que o principal motor dessas mudanças é a chegada com maior força do capitalismo industrial em solos brasileiros. Para o assunto aqui tratado, torna-se fundamental pensar a influência desses movimentos na

transformação do espaço e na dinâmica entre campo e cidade. O que assistimos foi a passagem de um país predominantemente agrário, que tem no campo a maior parte da sua vida econômica, para um país urbano, que tem nas grandes cidades a maior concentração e movimentação de capital (apesar de não ser, de forma alguma, insignificante a presença que o meio rural segue impondo tanto na economia quanto na política brasileira).

A urbanização traz consigo o escancaramento da desigualdade social, reunida e concentrada nas grandes cidades. Junto com isso, surge o fenômeno da “massa urbana”, um conceito de difícil definição, mas que pode ser compreendido como uma massa disforme composta por uma grande quantidade de trabalhadores e trabalhadoras sem educação formal, sem acesso à saúde ou qualquer direito social, que vivem uma experiência urbana muito diferente daquela oferecida às elites. Como expresso em *A Hora da Estrela*, a experiência urbana de Macabéa impressiona Rodrigo, quando este toma consciência da realidade do “outro” através de breves contatos, como por exemplo ao se trombar na rua:

Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre. Lá é que não piso pois tenho terror sem nenhuma vergonha do pardo pedaço de vida imunda.” (AHE, p. 30); “Rua do Acre para morar, rua do Lavradio para trabalhar, cais do porto para ir espiar no domingo, um ou outro prolongado apito de navio cargueiro que não se sabe por que dava aperto no coração, um ou outro delicioso embora um pouco doloroso cantar de galo.” (Lispector, 1998, p. 31)

A industrialização, processo que se seguiu ao estabelecimento da urbanidade, é responsável por criar sujeitos tão “industrializados” quanto suas mercadorias, com jeitos, pensamentos e modos de vida produzidos em massa, tornando-se homens e mulheres vistos pelas classes altas como sem originalidade entre si, e de subjetividade tão alienada quanto sua força de trabalho: “Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável.” (Lispector, 1998, p. 29). A “massa”, tão difícil de ser definida, é na maior parte das vezes usada no sentido de apontar quem é o outro — raramente alguém chama a si mesmo como parte de uma massa disforme. Estas características de diferenciação social que vão além das condições materiais e relacionam a pobreza também à ignorância, são ainda mais reforçadas no momento em que a indústria cultural tem mais força e marca, de forma nítida no espaço urbano, a diferença entre as classes, principalmente entre aqueles que produzem e consomem cultura, e aqueles que não teriam “capacidade material e intelectual” de acessar o mundo das artes, segundo o pensamento preconceituoso.

Nesta configuração social tão recente para o país, os intelectuais parecem ter certa dificuldade de adequação. Como Rodrigo bem expressa:

Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe

social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim.” (Lispector, 1998, p. 18-19).

Há a formação de uma elite ilustrada à brasileira, na qual Rodrigo tão bem se encaixa, criada principalmente por filhos da elite econômica que vão estudar na Europa, que não se sente pertencente à classe alta, já que são, em partes, críticos e sensíveis às desigualdades sociais causadas pelo mesmo poder que lhes beneficia.

Em geral filhos dos grupos dominantes nos vários níveis, ou da classe média pobre e abastada, eles recebem na maioria uma vantagem de berço que lhes facilita singularmente a vida e que eles procuram manter, ampliar ou recuperar. Por outro lado, como são objeto de uma certa sacralização, reivindicam para si critérios especiais de avaliação, [...] são tratados como representantes do ‘espírito’ e por isso até certo ponto imunes de julgamentos que comprometam a ‘nobreza’ da sua ação. (Candido, Prefácio, *In* Miceli, 2001, p. 72).

Ao mesmo tempo que a posição como intelectuais acaba por sensibilizá-los em diferentes medidas com o sofrimento das classes baixas, graças aos debates e reflexões dissipadas nesse meio, seguem vendo-as enquanto “massa” ou O Outro, distante tanto material quanto intelectualmente de si. O posicionamento político tomado a partir do pressuposto que o domínio da cultura garante algum tipo de autoridade, leva ao debate sobre qual papel os “homens das letras” devem ocupar na sociedade, cuja resposta muda de acordo com o tempo e o contexto. Os intelectuais brasileiros ora se vêem como responsáveis pela organização política do povo, ora se enxergam como intérpretes das classes baixas, os responsáveis por denunciar as dores que não são suas:

Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo. (Lispector, 1998, p. 33).

Sentem-se no encargo de curar os problemas da sociedade: “Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente — *é a minha própria dor, eu que carrego o mundo* e há falta de felicidade.” (Lispector, 1998, p. 11, grifo nosso).

No livro de Clarice, observamos os conflitos da personagem Macabéa, sua dificuldade material de existência, e as poucas condições que tem acesso na cidade. Assim, é importante manter em vista que todas as descrições que temos dela é a maneira como Rodrigo imagina que seja sua vida e, por sua vez, como Clarice imagina que Rodrigo vê a jovem. Por outro lado, assistimos às questões próprias ao narrador, seus conflitos de classe, a culpa que sente ao defrontar sua vida com a da personagem e como escreve com o objetivo de denúncia, para calar algo que está dentro dele:

Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade — para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado?

E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça. Moça essa — e vejo que já estou quase na história — moça essa que dormia de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido. Para adormecer nas frígidas noites de inverno enroscava-se em si mesma, recebendo-se e dando-se o próprio parco calor. Dormia de boca aberta por causa do nariz entupido, dormia exausta, dormia até o nunca. (Lispector, p. 23-24).

Por trás de tudo isso, o que podemos observar ao entender o tempo em que o livro foi escrito é que existe uma gama de relações sociais e pessoais que podem ser lidas em *A Hora da Estrela*. Em 1971, Clarice foi “enterrada” no famoso “Cemitério dos Mortos-Vivos”, em que o cartunista Henfil colocava personalidades que colaboravam, simpatizavam com a ditadura ou se omitiam politicamente, de acordo com ele. A escritora foi chamada de “cronista da flor, dos pássaros, das gentes, da beleza de viver” (Montero, 2021, p. 71) pelo cartunista, que declara sobre Clarice:

Eu a coloquei no “Cemitério dos Mortos-Vivos” porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é alienada. Não quero com isso tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, exercer a arte pela arte. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem, a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma. (Montero, 2021, p. 71 *apud* Henfil, *O Jornal*, em 20/07/1973).

Dois anos antes da publicação do livro aqui analisado, já no final da vida, mais uma vez a autora escreve sobre as suas supostas ausências políticas e sociais de maneira explícita, e também sobre a presença da “realidade” em suas obras, expressos em uma carta à amiga Olga Borelli:

[A Olga Borelli]
Rio, 29 de setembro de 1975

Olga, em resposta a tua pergunta: “Então, por que escreve?”

Creio que ao escrever se entende o mundo um pouco mais que quando não se escreve. É uma lucidez meio nebulosa porque a gente não tem direito consciência dela. [...]

Sou uma mulher que sofre, como todas as pessoas do mundo, as mesmas dores e os mesmos anseios.

Eu nunca pretendi assumir atitude de superintelectual. Eu nunca pretendi assumir atitude nenhuma. Levo uma vida muito corriqueira. Crio meus filhos. Cuido da casa. Gosto de ver meus amigos, o resto é mito.

A crítica, quase sempre, confunde as coisas, e acaba interpretando ao contrário o que, na verdade, quero dizer. Por esta razão, nunca me interessei pelas opiniões dos críticos a meu respeito, por julgar que nem sempre ela é tão objetiva como deveria ser.

Um exemplo que sempre me utilizo para justificar minha posição em relação ao assunto, é o da crítica ao meu primeiro livro publicado: *Perto do coração selvagem*, lançado em 1944 quando eu contava dezessete anos. Na época o livro foi classificado de hermético e incompreensível, e anos mais tarde, tornou-se um dos mais vendidos. Isto me intrigou profundamente, tanto que um dia resolvi perguntar a um amigo: O que está acontecendo? O livro continua o mesmo; E meu amigo, então, respondeu: É que as pessoas se tornaram mais inteligentes, de uns anos para cá.

Cursei a faculdade de Direito porque desejava reformar o mundo, não me considero uma escritora participante nem engajada em movimentos de qualquer espécie. Muito embora tenha uma consciência crítica suficientemente formada para apontar os abusos e explorações [de] que eu e a maioria dos meus colegas somos vítimas [sobre a dificuldade de viver exclusivamente da literatura e] [...] a utilização indevida de que se beneficiam os editores.

[...]

A gente só pode fazer bem as coisas que ama realmente. Os meus livros não se preocupam muito com os fatos em si, porque, para mim, o importante não são os fatos em si, mas as repercussões dos fatos no indivíduo. Isso é que realmente importa. É o que eu faço. E penso que, sob esse aspecto, eu faço livros comprometidos com o homem e a sua realidade, porque a realidade não é um fenômeno puramente externo.

[...]

Clarice.

(Lispector, 2023, p. 873-875)

O posicionamento político de Clarice, como ela afirma, nunca se deu de forma militante, tampouco a denúncia social era um tema presente de maneira explícita nas suas obras. Isso não significa, entretanto, que ela não possuísse opiniões políticas e não se posicionasse contra o regime ditatorial, como foi criticada.⁸ Uma das passagens iniciais do romance, já antes mencionada, em que o narrador afirma que este livro poderia ser escrito por qualquer outro, menos por uma mulher (Lispector, 1998, p. 14), é uma importante marcação que diferencia a voz do narrador da escritora, de maneira explícita e inequívoca. Rodrigo é um narrador cínico que se vende como “transparente” na medida em que acompanhamos até mesmo seus pensamentos sobre o próprio escrever:

Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra.) (Lispector, 1998, p. 39).

Mas também sabemos que na sua mais aparente transparência existe a tentativa de nos convencer sobre o caráter da sua escrita, como “justiceiro” e salvador, colocando-se na posição de alguém que faz de fato algo pela nação e pelos oprimidos:

E assim se passava o tempo para a moça esta. Assoava o nariz na barra da combinação. Não tinha aquela coisa delicada que se chama encanto. Só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela. E só eu é que posso dizer assim: ‘que é que você me pede chorando que eu não lhe dê cantando?’ Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. (Lispector, 1998, p. 27).

Macabéa é uma moça nordestina pobre vivendo no Rio de Janeiro que é inventada por Rodrigo, um escritor da intelectualidade carioca que a descreve da mesma maneira que o faz com seu cachorro. O narrador escreve não por vontade própria, mas porque se sente sufocado:

⁸ Como exemplo, em 1968, na ocasião do assassinato do estudante Edson Luís de Lima Souto, de dezessete anos, baleado pelos militares, houve grande comoção nacional em torno da luta estudantil. Nesse contexto, Clarice manifestou-se de diferentes formas, tanto enviando carta aberta ao Ministro da Educação, participando da missa do estudante assassinado ou ainda estando na fileira da frente da Passeata dos Cem Mil, ao lado de figuras como Chico Buarque, Ziraldo e Milton Nascimento (ver Anexo A) (Moser, 2009, p. 426; Gotlib, 2011, p. 474-475).

“preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela” (Lispector, 1988, p. 23). A literatura, para ele, é uma “obrigação” (Lispector, 1988, p. 19), precisa escrever essa história para livrar-se da culpa:

Quando eu me livrar dessa história, voltarei ao domínio mais irresponsável de apenas ter leves prenúncios. Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência. Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota. A moça que pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome. Só eu a amo. (Lispector, 1998, p. 29-30).

Tanto Rodrigo quanto Macabéa são reais, “embora inventados”, pois representam figuras muito além de si: “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma *pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu.*” (Lispector, 1998, p. 19, grifo nosso). O drama do narrador é compartilhado, ao menos potencialmente, por uma camada social de classe média, que passa por um “intenso desconforto ao se defrontar com o mundo de suas empregadas domésticas [...] ou de pobres vistos de passagem na rua” (Sá, 2004, p. 52). Como exposto no debate anterior sobre a arte pela arte ou a arte engajada, é longa a trajetória dos intelectuais e escritores que se pretenderam a falar sobre a pobreza e a desigualdade social, na grande maioria das vezes, operando um exercício de imaginação, ao escrever sobre uma realidade que não é a própria, tendo em mente o fato que o número de escritores nascidos na pobreza não se compara aos nascidos em famílias da elite.

Neste percalço, no exercício de escrever sobre a realidade imaginada, andam lado a lado o objetivo de denúncia e os preconceitos e estereótipos que são atribuídos às populações subalternas na tentativa de ressaltar os abusos e injustiças sofridos por elas. Como aponta André Pereira ao analisar *O Cortiço*, o romance de Aluísio de Azevedo se vale de estilo e vocabulário animalizante, empregado especialmente à personagem Bertoleza, uma mulher escravizada, que, para o autor, possui na obra a função de exprimir uma visão difusa sobre a experiência social do escravizado, mais tarde chamada pela historiografia de teoria do escravo-coisa, segundo a qual, “grosso modo, os escravos veriam a si mesmos tal qual a classe senhorial ou pessoas juridicamente livre os viam” (Pereira, 2020, p. 160). Uma das formas narrativas para isso utilizadas, emprega à personagem uma visão sobre si mesma como irracional e inferior aos demais, com o objetivo de transmitir ao leitor a gravidade da sua situação enquanto escravizada naquele meio social.

O estilo que serve para dar “realidade” à personagem é ambíguo. Por um lado, realiza o movimento de tornar “terrena” sua experiência, buscando chamar os leitores para o modo como as coisas realmente ocorrem, como tanto o sentimento realista se via impelido a fazer. [...] Por outro, não vai além de uma visão paternalista e condescendente sobre a natureza e as possibilidades dos escravizados, trabalhando a visão do escravo como “mero animal” e “subjetivamente uma coisa” na direção de lhe dar mais uma variação “ilustrada”, desconsiderando sua própria luta e dando a si o papel de redentor. (Pereira, 2020, p. 164-165).

No contexto de *A Hora da Estrela*, o objetivo de demonstrar a dura realidade não se dirige mais à população escravizada, mas sim a um dos grupos sociais latentes daquele período: os migrantes nordestinos, que se tornam uma presença que não se pode deixar de notar no eixo Rio-São Paulo, como desenvolvido no capítulo anterior. O narrador, defrontando-se com a desigualdade que assiste diante de si, direciona o mal-estar ao desejo de denunciar a condição do pobre, já que a tentativa é a de evitar a culpa da isenção.

O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. *Porque há o direito ao grito. Então eu grito.* Grito puro e sem pedir esmola (Lispector, 1998, p. 13, grifo nosso).

Se a obra trata-se de “um grito de horror à vida”, quem tem direito de fazê-lo? É possível que intelectuais como Rodrigo tenham um olhar sensível para a desigualdade social sem que sua denúncia passe pela posição social de quem escreve, considerando-se superior à moça até mesmo quando se trata de gritar? A obra de Clarice se posiciona no debate sobre o papel social da arte, mesmo que seja para apontar seus limites ou questionar a maneira como os artistas enxergam a si mesmos e aos trabalhadores, tensionando a ideia de que os intelectuais pudessem falar (ou gritar) pelo povo. É possível que a brutalidade e ironia com que Rodrigo descreve Macabéa seja uma crítica aos artistas engajados do período que levantam a bandeira da arte como arma política e que o papel do artista em meio à ditadura seria o de denunciar as desigualdades, mas o fazem de forma que, ao final, diminuem intelectualmente os trabalhadores por quem desejam gritar. Antonio Gramsci, ao escrever sobre a intelectualidade italiana, nos ensina que

‘os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular: não se sentem ligados ao povo (deixando de lado a retórica), não conhecem e não percebem suas necessidades, aspirações e seus sentimentos difusos [...]’ (Gramsci, *Literatura e vida nacional*, 1978, p. 106-107 *apud* Dalcastgnè, 1996, p. 40).

Em *A Hora da Estrela*, o próprio narrador sabe dos limites que a sua posição social impõe a narrativa:

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 no nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina. (Lispector, 1998, p. 19-20).

A narrativa é construída de maneira que, para inventar Macabéa, o narrador se vale dos mais grosseiros preconceitos, mais do que da dura realidade. A “nordestina” é descrita como insignificante —“Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a

quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém.” (Lispector, 1988, p. 20) —, oca de alma, de viver ralo, feia, constantemente comparada com um cachorro e submissa:

Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade [...] que só ia manter no emprego Glória, sua colega. [...] Quanto à moça, achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosa a seu escondidamente amado chefe: — Me desculpe o aborrecimento. (Lispector, 1988, p. 31-32).

Além disso, é resignada e incapaz de formar um pensamento:

Não fazia perguntas. Adivinhava que não há respostas. Era lá tola de perguntar? E de receber um ‘não’ na cara? Talvez a pergunta vazia fosse apenas para que um dia alguém não viesse a dizer que ela nem ao menos havia perguntado. Por falta de quem lhe respondesse ela mesma parecia se ter respondido: é assim porque é assim. (Lispector, 1988, p. 31-32).

Pensar era tão difícil, ela não sabia de que jeito se pensava. [...] O seu diálogo era sempre oco. Dava-se conta longinquamente de que nunca dissera uma palavra verdadeira. (Lispector, 1998, p. 54).

Como na teoria do escravo-coisa, ela não tem sequer consciência de si mesma, vendo-se como a vê seu narrador: “Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu’ cairia estatelada e em cheio no chão” (Lispector, 1998, p. 15). Se em alguns momentos o narrador afirma conhecer Macabéa como a palma de sua mão: “Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra.” (Lispector, 1998, p. 21), de uma página para outra confessa que, na verdade, não sabe nada sobre Macabéa: “Não estou tentando criar em vós uma expectativa aflita e voraz: é que realmente não sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere.” (Lispector, 1998, p. 22).

Como afirma Lúcia Sá, “Rodrigo alterna a simpatia pelos oprimidos com o desprezo mal disfarçado” (2004, p. 62). As ambiguidades presentes na relação entre a elite intelectual e a chamada “massa” aparecem na obra de maneira explícita e sutil, simultaneamente, localizadas no centro da produção do discurso de Rodrigo, na sua maneira de conceber a realidade e interpretá-la, mas que pode passar despercebida para o leitor que desconhece os debates da época. Em alguns momentos se refere à personagem com amor e compaixão a partir de uma posição paternalista, em uma relação de hierarquia e poder permeados por concessões: “Só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela.” (Lispector, 1988, p. 34). Por outro lado, deixa escapar, por meio de digressões, na sua triste história, os mais cruéis comentários, permeados pelo preconceito mais caricaturizado e exacerbado possível:

(Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente.) (Lispector, 1998, p. 26).

Ela quis mais porque é mesmo uma verdade que quando se dá a mão, essa gatinha quer todo o resto, o zé povinho sonha com fome de tudo. E quer mas sem direito algum, pois não é? (Lispector, 1998, p. 35).

Para compreender essa complexa relação, o conceito de paternalismo pode ser útil ao sugerir a ideia de “calor humano, numa relação mutuamente consentida; pai tem consciência dos deveres e [...] o filho é submisso ou complacente na sua posição filial.” (Thompson, 1998, p. 30). Tradicionalmente, a descrição corresponde à dinâmica entre patrões e trabalhadores, vistos como merecedores de condescendência e caridade, mas aqui se faz presente entre Rodrigo e Macabéa como metonímia para os intelectuais e as “massas”, cuja relação é permeada pela lógica paternalista de benevolência e domínio de um lado, e subserviência do outro.

Rodrigo escreve o livro em um diálogo direto com seu leitor, propondo uma metalinguagem sobre a própria história que quer contar, mas que sente dificuldade em fazê-lo. Nesta conversa que permeia toda a obra, faz questão de mencionar diversas vezes ao longo do romance sobre a pobreza da narrativa:

[...] o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu. [...] Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilar, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos. [...] 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. (Lispector, 1998, p. 16).

Nas palavras do narrador, esta história parece aproximar-se mais de fatos jornalísticos do que da própria literatura. A vida pobre e miserável de Macabéa exige um texto tão inócuo quanto ela, ideia que é reforçada em diversos momentos ao longo da obra:

Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem estilo, ela é ao deus-dará. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa. (Lispector, 1998, p. 36).

A compreensão de que a arte que trata da pobreza precisa ser tão simples quanto o seu objeto é algo que ultrapassa *A Hora da Estrela*. Outras obras, tanto na literatura quanto nas artes visuais, já experimentaram dessa estética, como a pintura *Retirantes* (1944), de Cândido Portinari. A obra encontra-se atualmente no Museu de Arte de São Paulo (MASP), e na exposição tem no seu verso a seguinte explicação:

[...] A obra *Retirantes* faz parte da série de mesmo nome, que inscreveu na arte moderna a memória do sofrimento dos migrantes da seca. Assim como em obras

literárias da época, como *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953), as personagens parecem perder a sua humanidade e se misturar com a natureza dura e violenta. Na pintura, as faces têm a mesma forma e dimensão da Lua; os ossos e os relevos do corpo são semelhantes a pedras. Os sacos e os bebês pesam sobre os adultos, enquanto o rosto e os membros da criança vestida de verde se desfazem. A família de retirantes caminha descalça e aglomerada, seguida pelos urubus. (Descrição da imagem, *Retirantes*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 2025).

No mencionado livro *Vidas Secas*, Graciliano Ramos expande o conteúdo literário da pobreza sertaneja para sua forma: “na falta de vocabulário, na limitação das experiências, na ausência de imaginação, na impossibilidade de entender e de se fazer entender, e na inexistência de diálogo entre os vários membros da família.” (Sá, 2004, p. 58). A pobreza de expressão não é um fator estranho para a obra de Clarice, como fica claro em seus diálogos com Olímpico:

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?!
 Ele: — Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.
 Ela: — Desculpe mas não acho que sou muito gente.
 [...]
 Ele: — Pare de falar porque você só diz besteira! Diga o que é do teu agrado.
 Ela: — Acho que não sei dizer.
 Ele: — Não sabe o quê?
 Ela: — Hein? (Lispector, 1998, p. 47-48)

Além disso, a relação entre a miséria interior de Macabéa e suas origens nordestinas é marcada pela narrativa em diversos momentos: “Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão — os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas.” (Lispector, 1998, p. 28). A ideia é reforçada ainda quando o narrador relaciona a pobreza da sua escrita com a literatura de cordel: “(Eu bem avisei que era literatura de cordel, embora eu me recuse a ter qualquer piedade.)” (Lispector, 1998, p. 33).

Rodrigo é mais um exemplar do tipo de narrador suspeito presente na literatura brasileira: “Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto.” (Lispector, 1998, p. 18). Neste tipo de literatura, a “voz” da narrativa não se permite ser um ponto de vista confiável, “seja porque tem a consciência embaçada — pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações —, seja porque possui interesses

precisos e vai defendê-los.” (Dalcastagnè, 2000, p. 83). É justamente na tentativa de defender seu discurso, sem vergonha de ser parcial, que Rodrigo, paradoxalmente, expõe suas falhas e imperfeições ao contar sobre a vida da moça. Na complexa relação entre quem conta a história e a imposição do seu ponto de vista, o romance coloca a si mesmo como parte do debate sobre o comprometimento ideológico de qualquer discurso. Nesse sentido, o posicionamento tomado pela escritora aproxima-se daquele de Graciliano Ramos, segundo o qual não poderia escrever sobre a experiência da pobreza já que ele não a possuía: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só.” (Senna, 1996, p. 207 *apud* Moraes, 2006, p. 101). Partindo do pressuposto que a escrita nunca deixará de ser uma escolha política por uma representação do mundo, como demonstra Terry Eagleton (2006), podemos aferir que Rodrigo tem consciência que sua obra, na mesma medida que dá luz, também violenta a história de Macabéa, já que nós, leitores, só a conhecemos através das palavras do narrador. Dessa forma, demonstrar os furos da sua própria obra é uma maneira de convidar também o leitor “a tomar partido, e assim que o fazemos, nos exibem quem somos” (Dalcastagnè, 2000, p. 84).

A narrativa de Rodrigo é feita de maneira em que ele mesmo tropeça no seu discurso de legitimação, deixando cair a máscara e mostrando suas falhas. Por mais que tente o tempo todo se colocar em uma posição neutra, exterior à vida concreta e acima das condições do mundo real, escapando à contaminação (Dalcastagnè, 2000, p. 89) e pairando sob os conflitos de classe (como o diz em “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou.” Lispector, 1998, p. 18), sua posição social aparece cada vez mais à medida que tenta escondê-la. O narrador provoca o seu leitor quando se dirige àquela parcela da população que, assim como ele, também não viveu uma vida parecida com a de Macabéa, mas que sabe que ela existe: “Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos.” (Lispector, 1998, p. 12). Assim, Rodrigo é ele mesmo uma caricatura do intelectual tradicional: homens, geralmente brancos e sudestinos, pertencentes à elite ilustrada e financeira, que têm o privilégio de escrever sobre o mundo sob um olhar externo ou, quiçá, trancados entre quatro paredes:

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 gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. (Lispector, 1998, p. 22).

Ao narrar Macabéa enquanto o “outro”, acaba por definir a si mesmo.

“Rodrigo é escritor – Macabéa é datilógrafa; Rodrigo é rico – Macabéa é quase miserável; Rodrigo domina os gêneros, sobretudo os escritos – Macabéa mal sabe

falar; em Rodrigo temos o apetite e o paladar que se opõe em Macabéa à fome intransitiva. (Pereira, 2007, p. 22 *apud* Dalcastagnè, 2000, p. 93).

Portanto, o que podemos captar sobre o contexto brasileiro de 1977 a partir da ficção de *A Hora da Estrela*? Como aponta Adriano Duarte, baseado no pensamento thompsoniano e em diálogo com Terry Eagleton,

Sendo a história a disciplina do contexto e do processo, é bom partir do pressuposto de que: “não existe uma literatura que seja “realmente” grande ou “realmente” alguma coisa, independentemente das maneiras pelas quais essa escrita é tratada dentro de formas específicas de vida social e institucional. Dito de outro modo, a literatura só revela seu pleno significado, quando pensada no contexto (social, político e econômico) em que é produzida. (Eagleton, 2006, p. 306 *apud* Duarte, 2021, p. 55).

A Hora da Estrela foi produzida durante anos de intensa repressão e crescimento do conservadorismo, e naquele momento não se via esperanças na abertura política, como se tornaria possível poucos anos depois. A personagem Macabéa e a maneira caricatural como ela é descrita pelo seu narrador, somados à desesperança com que a obra termina, sendo a “hora da estrela” a sua morte, o único momento em que Macabéa é notada e recebe atenção durante o livro, podem ser compreendidas como expressão da ideia de que o povo brasileiro “morreu”, “esmagado” pelas engrenagens do sistema, e que não poderá lutar contra aquilo que o explora, tampouco ser a salvação que o país precisa, como era imaginado na utopia pré-64.

Diante do exposto, *A Hora da Estrela* torna-se um “grande” livro na medida em que pode abrir caminhos para discussões para além dele mesmo. A compreensão da relação entre Rodrigo e Macabéa, as escolhas estilísticas e os simbolismos ali presentes, podem ser melhor apreendidos se postos em contato com o mundo material, político e cultural que forma o entorno da obra. Se compreendemos, como Thompson, que história e literatura são “dois modos entrelaçados de pensar a agência humana” (Duarte, 2021, p. 53), a análise demonstra que *A Hora da Estrela* insere-se na tradição artística que tenta, por meio da literatura, compreender o Brasil, mas seu objeto de análise não são os nordestinos ou as classes baixas. Pelo contrário, são os intelectuais e a presunçosa benevolência que se propõem ao escrever sobre a pobreza e a miséria. O que se vê na obra é a problematização do que Thompson chamou de “os ares de condescendência” com que os de cima olham, percebem e escrevem sobre os de baixo (1998; 2011). A maneira como o fazem, portanto, reflete a imagem do seu tempo e contexto como em um espelho deformado. Tanto artista quanto obra não são puro resultado do seu meio, como um simples foco refletor, mas expressam uma imagem única, à sua própria maneira.

Como isso se dá em *A Hora da Estrela*? Por um lado, Clarice constrói Macabéa desta forma (nem que seja como crítica) pois, naquele momento, esta era a maneira com que as classes populares eram vistas pelos intelectuais que sobre elas escreviam. Por outro, o que este trabalho defende é que, ao adicionar a camada de crítica ao discurso benevolente da intelectualidade através da ironia presente no narrador Rodrigo S.M., o romance aponta para uma questão central na discussão aqui apresentada: pode o oprimido reagir, ou a estrutura social o domina por completo? E na luta contra a dominação, qual o papel do intelectual? É necessária a tutela? Macabéa, vista como nula frente à violência do mundo, é uma caricatura que não corresponde, necessariamente, à experiência material. Compreender o olhar que outras classes lançam sobre os trabalhadores e as suas mudanças ao longo do tempo — ora como heróis, ora como vítimas — é uma via enriquecedora para compreender que, mais do que descrever a realidade, as interpretações se constituem como presenças no imaginário de acordo com o mundo social e político que vivem, dizendo mais a respeito do criador do que da sua criatura.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUANTO AO FUTURO

Por fim, as reflexões aqui apresentadas pretendem trazer a imagem de Clarice de volta “à terra”, ancorando-a com a realidade em que viveu e permeia sua escrita. Para além do fator hermético e desvinculado do mundo social que tanto é apontado em sua obra, a autora parece, na verdade, posicionar-se criticamente em relação ao debate da capacidade do intelectual em escrever sobre o outro, apontando seus limites e incoerências, em uma posição parecida com a de Graciliano Ramos. Por isso, a obra pode ser lida como uma grande ironia, já que fala muito mais de como os intelectuais interpretam os de baixo do que dos nordestinos em si. A figura de Rodrigo S.M., um narrador que menospreza a escrita feminina, e a maneira paternalista com que escreve sobre Macabéa, uma vez compreendidos em conjunto com seu contexto, se mostra um forte indício do livro como argumento e posição no debate de seu tempo, desmistificando a ideia que uma obra possa estar desconectada do seu tempo, sendo “conteúdo social e forma literária emergem entrelaçados numa relação de determinação recíproca” (Duarte, 2021, p. 64).

A maneira como os intelectuais vêm e escrevem sobre as classes baixas pode ser entendida como um fator por si só histórico e contextual na medida em que, uma vez transformada a conjuntura política, mais uma vez transforma-se também a interpretação. Se o futuro de Macabéa, como metonímia para o povo brasileiro, é a morte, a realidade dos anos seguintes ao livro desbanca a imagem de domínio e subserviência. No entanto, as linhas de *A Hora da Estrela* não poderiam imaginar tal mudança, tampouco sua autora pôde o ver, uma vez que morreu em 1977, mesmo ano em que o livro é publicado. Quanto ao futuro, como sugere um dos títulos, dois anos depois, o país passa por uma virada importante. Em 1979 o Brasil presencia o levante dos operários do ABC paulista, com uma onda de greves encabeçadas por trabalhadores das indústrias de base, em sua maioria nordestinos.

Mesmo quando a besta parecia estar adormecida, as sensibilidades irritáveis de uma multidão libertária definiam, no mais amplo sentido, os limites do que era politicamente possível. [...] É uma relação mais ativa e recíproca do que a normalmente lembrada sob a fórmula ‘paternalismo e deferência’. (Thompson, 1998, p. 56-57).

As greves foram decisivas para a maneira como os migrantes passaram a ser vistos nas grandes cidades: no contexto da ditadura, um movimento desse alcance surpreendeu quem os via como sujeitos derrotados, passivos e submissos. Tal transformação pode ser vista em diversas obras do período posterior, como a adaptação cinematográfica de *A Hora da Estrela*,

de 1985, ano que marca o fim definitivo da “noite que durou 21 anos”, em que Macabéa é representada dotada de personalidade muito mais marcante do que na obra original.

A virada dos anos 1970 para 1980 trouxe mudanças significativas para a interpretação que as elites ilustradas faziam da massa trabalhadora, o que reforça a ideia que, mais do que obedecer à teoria, o dilema entre agência e ausência das classes corresponde ao contexto histórico em que é pensado e debatido. O que a mutabilidade da presença dos migrantes nordestinos no imaginário intelectual demonstra é a própria dinâmica histórica se transformando com o tempo, através do *contexto* e do *processo*, como expressa o historiador britânico E. P. Thompson:

história é a disciplina do contexto e do processo: todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto, e enquanto as estruturas mudam, velhas formas podem expressar funções novas, e funções velhas podem achar sua expressão em novas formas. (2001, p. 243).

Observar esse movimento reverbera, ainda, a compreensão que as relações de domínio em uma sociedade não são simples nem previsíveis a ponto de se enquadrarem em modelos teóricos fixos, mas que, dentro do jogo de dominação, a subordinação pode ser negociada ou mesmo negada. O papel do historiador, portanto, mais do que atribuir ou retirar a capacidade de ação de homens e mulheres do passado, é compreender as bases materiais e históricas que permitiram as diferentes formas de atuação desses sujeitos em seu meio.

Como afirma Adriano Luiz Duarte, em diálogo com Thompson,

A literatura é do seu tempo e contexto, contudo tem a peculiar capacidade de ultrapassá-los, exprimindo certa autonomia em relação a ambos. Isso lhe dá uma condição especial, porque exige que a pensemos no seu tempo e contexto, mas também em cada tempo e contexto no qual é lida; o que implica que a pensemos na sua relação própria com as outras obras, que a precederam e com as quais dialoga, uma vez que é resultado das interações do próprio campo literário (2021, p. 55).

Por fim, vale dizer que o objetivo deste trabalho é trazer *A Hora da Estrela* em contato direto com a realidade material que a circunda na sua criação, desmistificando a ideia de “genialidade” que gira em torno de Clarice, compreendendo-a como um sujeito histórico pertencente ao seu tempo, e cuja obra pode vir a ser uma importante fonte histórica para compreender o passado. Dessa forma, a suposta “desconexão” entre a misteriosa Clarice e o mundo social cai por terra quando observada com atenção e em diálogo com o contexto e o processo ao qual pertence, reforçando a máxima posta por Antonio Candido em relação aos diálogos entre literatura e sociedade: texto e contexto não podem ser compreendidos, senão, como um todo indissolúvel (Candido, 2000).

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1989.

CAMPOS, Paulo Mendes. A escritora mais cara do ano. **Manchete**, Rio de Janeiro, ago. 1961.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.

CANDIDO; Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis**: historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). **Apresentação**. In: A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1998.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: EDU - UNB, 1996.

DALCASTAGNÈ, Regina. Contas a prestar: o intelectual e a massa em A hora da Estrela de Clarice Lispector. **Revista de Crítica Literária Latino-Americana**, n. 51, Lima-Hanover, 2000.

DUARTE, Adriano Luiz. Literatura, política e história na obra de E. P. Thompson. **ArtCultura**, 23(42), p. 50-65, 2021.

EAGLETON, Terry. O que é literatura? In: **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FONTES, Paulo. **Um nordeste em São Paulo**: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista, 1945/1966. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Editora da USP, 2011.

LERNER, Júlio. Panorama com Clarice Lispector. TV Cultura. Tou Tube, 2012. 28min31s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU&t=1274s>. Acesso em: 17 de novembro de 2025.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. Prefácio e notas bibliográficas de Teresa Monteiro; org. e prefácio Pedro K. Vasquez; pesquisa textual e transcrição Larissa Vaz; ensaio crítico Carlos M. de Sousa. Rio de Janeiro: Rocco, 2023.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MONTERO, Teresa. À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MORAES, Dênis de. Graciliano, literatura, criação cultural e engajamento. **Contracampo**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 95-112, jul./dez. 2006.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

PEREIRA, André. **Para uma história social de O Cortiço**. Dissertação (Mestrado em História) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 185, 2020.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**, v. 17, n. 1, p. 81-110, jun. 2005.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária**: um século de cultura política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RONCADOR, Sônia. **A Doméstica Imaginária**: literatura, testemunhos e invenção da empregada doméstica no Brasil, 1889-1999. Brasília: Editora UnB, 2008.

SÁ, Lúcia. **A hora da estrela e o mal-estar das elites**. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 23. Brasília, janeiro/junho, 2004, p. 49-65.

SILVA, Fernando Teixeira da; CHALHOUB, Sidney. Sujeitos no imaginário acadêmico: trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 1980. **Cadernos Ael**, v. 14, n. 26, p. 13-47, 2009.

THOMPSON, E. P.. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. Trad. Rosaura Eicheberg. Companhia das Letras. São Paulo, 1998.

THOMPSON, E. P.. Algumas observações sobre classe e "falsa consciência". In: **As Peculiaridades dos Ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

THOMPSON, E. P. **A formação da Classe Operária Inglesa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXO A – DESCRIÇÃO



Fotografia de 1968, na ocasião da passeata dos Cem mil no Rio de Janeiro, contra a ditadura militar, após o assassinato do estudante Edson Luís de Lima Souto. Clarice aparece ao lado de Carlos Scliar à sua direita, e à sua esquerda, Oscar Niemeyer, Glaucete Roche, Ziraldo e Milton Nascimento. Fonte: Gotlib, 2011, p. 475.

ANEXO B

DEVOVER ESTA MONTAGEM

REF.: PAGINAS 13/14 = FALSO OLHE

6/5
9/1

separação de
20 mais
centralic.
5/22 uc.

Huc.

A HORA
DA ESTRELA

A CULPA É MINHA
OU
A HORA DA ESTRELA
OU
ELA QUE SE ARRANGE
OU
O DIREITO AO GRITO

Clarice Lispector

QUANTO AO FUTURO.
OU
LAMENTO DE UM BLUE
OU
ELA NÃO SABE GRITAR
OU
UMA SENSÇÃO DE PERDA
OU
ASSOVIO NO VENTO ESCURO
OU
EU NÃO POSSO FAZER NADA
OU
REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES
OU
HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL
OU
SAIDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS

36 cm

34
36

22 u'cm

(13) / 14 BRANCA

clidiê

II. 1A

Prova tipográfica de *A Hora da Estrela*, com seus treze títulos e o nome Clarice Lispector assinado no centro.
Fonte: Gotlib, 2011, p. 582.

ANEXO C

DEDICATÓRIA DO AUTOR

(Na verdade Clarice Lispector)

Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos — a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. Meditar não precisa de ter resultados:

Dedicatória do autor, primeira página do romance após os treze títulos. Fonte: LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ANEXO D



Fotografia de Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus, em que a escritora de *Quarto de Despejo* autografa o exemplar de Clarice. Agosto de 1961. Fonte: <https://quatrocincoum.com.br/artigos/literatura/os-lacos-que-unem-clarice-e-carolina/> Acesso em 16 de novembro de 2025.