



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA  
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA, EDUCAÇÃO  
E LINGUAGENS**

***NO ATELIÊ DA ESCRITURA: UMA LEITURA DOS MANUSCRITOS DE  
A HORA DA ESTRELA, DE CLARICE LISPECTOR***

Vitória da Conquista – BA

2023

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA  
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA, EDUCAÇÃO  
E LINGUAGENS**

**DEIVITY KÁSSIO CORREIA CABRAL**

***NO ATELIÊ DA ESCRITURA: UMA LEITURA DOS MANUSCRITOS DE  
A HORA DA ESTRELA, DE CLARICE LISPECTOR***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: cultura, educação e linguagens da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em letras: cultura, educação e linguagens.

Linha de pesquisa: Literatura e interfaces.

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Graças Fonseca Andrade.

Vitória da Conquista – BA

2023

C118n Cabral, Deivity Kássio Correia.

*No ateliê da escritura: uma leitura dos manuscritos de A hora da estrela, de Clarice Lispector.* / Deivity Kássio Correia Cabral, 2023.

131f.

Orientador (a): Dra. Maria das Graças Fonseca Andrade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste Bahia, Programa de Pós-graduação em Letras: cultura, educação e linguagens – PPGCEL, Vitória da Conquista, 2023.

Inclui referências: f. 128 – 131.

1. Clarice Lispector - Manuscritos. 2. Crítica genética. 3. processo de criação. 4. Psicanálise – Silêncio. I. Andrade, Maria das Graças Fonseca. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós -Graduação em Letras: cultura, educação e linguagens- PPGCEL. III. T.

CDD: 869.93

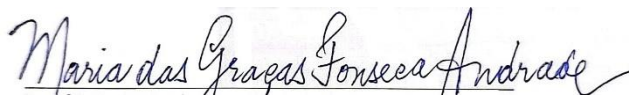
**DEIVITY KÁSSIO CORREIA CABRAL**

***NO ATELIÊ DA ESCRITURA: UMA LEITURA DOS MANUSCRITOS DE  
A HORA DA ESTRELA, DE CLARICE LISPECTOR***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens como requisito final e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Letras: cultura, educação e linguagens pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

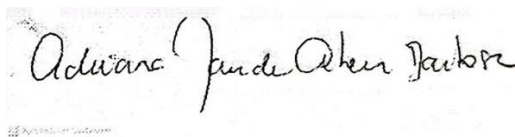
Aprovada em: 17/04/2023.

**BANCA EXAMINADORA**



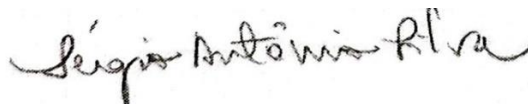
---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria das Graças Fonseca Andrade (UESB)  
Orientadora e presidente da banca



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Maria de Abreu Barbosa (UESB)  
Examinadora interna



---

Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva (UEMG)  
Examinador externo

VITÓRIA DA CONQUISTA - BAHIA  
Abril de 2023

**“[...] e não cai uma folha da árvore sem que Ele dissesse que Ele dissesse tenha ciência”.**

**Agradeço a Deus pelo dom da vida!**

**À minha mãe Cacirlene por ter me ensinado a resistir e a confiar no processo de viver;**

**Ao meu pai, Adailton, por ter me acompanhado nos meus primeiros passos;**

**À minha irmã que, mesmo distante, tornou-se presente nos momentos de desânimo e cansaço;**

**À Valentina que na sua força onomástica e de vida soube me ensinar a alegria de viver e jamais parar de sorrir;**

**Aos demais familiares, meu muito obrigado pelo carinho e pelos afetos mútuos.**

## AGRADECIMENTOS

Seria ingrato da minha parte não me debruçar ou, pelo menos, tentar descrever alguns agradecimentos nesta seção que, embora seja opcional, reafirma no pesquisador a sua trajetória biográfica, uma vez que para além de toda e qualquer pesquisa, o que nos constitui e permanece para sempre são os nossos agradecimentos, dedicatórias, biografia e história de vida.

À Clarice Lispector que, em espírito e em literatura, me conduziu à busca incessante pelo mistério de viver e pelo aprendizado de se autoconhecer. Assim, envolvido pelo encanto de sua linguagem, pude desbravar, um pouco mais, uma porção de seu imaginário e do seu coração selvagem sedento de vida e de compreensão da existência humana.

À Profa. Maria das Graças Fonseca Andrade, pela orientação, por ter me concedido a oportunidade de ampliar a minha trajetória acadêmica, bem como de aprofundar meus conhecimentos sobre a literatura clariceana, apostando neste projeto. Gratidão pela confiança e pelos desafios estimulados ao meu aprendizado!

Aos meus queridos colegas do Mestrado em Letras, da UESB pela companhia, trocas, aprendizados e encontros. À Monalisa, por ter sido peça fundamental para a minha permanência e prosseguimento no mestrado ante as mudanças e situações intempestivas. Ao prof. Rajagopalan, por ter me mostrado que é preciso ser humano antes mesmo de entrar em sala de aula e de exercer o ofício do magistério;

Ao professor Sérgio Silva e à professora Adriana Abreu, pelas considerações importantes para a evolução deste trabalho, bem como a dedicação dispensada na leitura;

A todos (as) que direta e indiretamente me ajudaram nos momentos mais complicados nesta etapa da minha vida. Minha profunda e significativa gratidão!

À Alan Jacqson, tia Rosa, Kika e Alan pela amizade e pelo acolhimento oferecido a mim nos momentos mais saudosos e complicados. Impossível esquecer “numa tarde tão linda de sol...” Gratidão!

À querida Lecy, companheira de trabalho, que depositou sua confiança na minha atuação e competência profissional.

E a todos os demais colegas de trabalho por terem me acolhido e confiado no meu potencial. Minha mais sincera gratidão!

À Marcos por ter sido uma passagem ou uma lembrança tão importante para o meu autoconhecimento. Gratidão por tudo!

À Ana e Vando pelo dia a dia e a boa vizinhança.

Belchior define muito bem a sensação que agora sinto ante a jornada enfrentada e o desafio contínuo de ser o que se é: “[...] talvez você possa compreender a minha solidão, o meu som e a minha fúria e essa pressa de viver/ E esse jeito de deixar sempre de lado a certeza/ E arriscar tudo de novo com paixão/ Andar caminho errado pela simples alegria de ser” (*Coração Selvagem*, de Belchior).

Eu não quero o que a cabeça pensa, mas o que a alma deseja. E o que eu pude desejar e exprimir se espelham nas páginas seguintes deste trabalho vagaroso, intenso e amalgamado com a minha vida.

## RESUMO

Ao eleger como *corpus* literário para análise a obra manuscrita de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (1977), a presente dissertação buscou rastrear os elementos composicionais na organização do processo de criação dos manuscritos da supramencionada obra, a fim de compreender como esses importantes recursos estéticos-discursivos puderam conferir sentidos à escritura de Clarice Lispector a respeito do que foi dito, como foi dito e aquilo que ficou silenciado. Para atingir tal objetivo, analisamos os rascunhos manuscritos que compõem o acervo físico publicado pela *Éditions des Saints Pères* e o acervo virtual do Instituto Moreira Salles. E como arcabouço teórico-crítico que embasou a presente pesquisa utilizamos: Blanchot (2011), David Le Breton (1997), Gotlib (2013), Grésillon (2007), Rosenbaum (2011), Vidal (2017), Willemart (2005; 2014). Conciliando o estudo genético do texto e a dimensão psíquica ancorada nas operações e intenções subjetivas, outros recursos de composição, utilizados por Lispector na feitura de *A hora da estrela*, foram possíveis desvendar os quais não se esgotam na anotação imediata e na elaboração inconsciente, mediante ser por meio do movimento de criação (rasuras, seleções, hesitações e reformulações) lugar da enunciação por onde abre-se margem para a percepção dos discursos contraditórios, dos adiamentos dos intragáveis fatos e do silêncio organizador de sentidos. Assim como o sujeito se propõe a escrever, ele passa também a ser escrito pela linguagem, compondo sucessivas versões para um mesmo texto que está por vir, um livro por vir, como propusera Blanchot. Nesta ótica de entendimento, constatamos ser esse o caminho percorrido por Clarice Lispector a qual construiu sua própria forma de lidar com o mundo, manifestando, por meio da linguagem, a dubiedade de exprimir o que sentimos, bem como de entender e lidar com o território alheio do Outro. Por meio de uma escrita tensionada e conflituosa uma “reflexão” do mundo se fez possível, mostrando que diante do complexo e do absurdo, o silêncio é canal urgente de nos conectar com o outro e com o mundo, pois é no intervalo das palavras que o sujeito ressurgue e o sentido se faz possível.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; crítica genética; manuscritos; processo de criação; psicanálise; silêncio.

## ABSTRACT

By electing the manuscript work *The hour of the star*, by Clarice Lispector, as a literary *corpus* to this analysis, this dissertation aims to analyze the composer elements in the organization of the creation process of the manuscripts mentioned work, in order to understand how these important aesthetic-discursive resources can give meaning to Clarice Lispector's writing about what was said, how it was said and the that has been silenced. To achieve these goals, we will analyze the manuscript drafts that compose the physical collection published by *Éditions des Saints Pères* and the virtual collection of Instituto Moreira Salles. To compose our theoretical-critical framework, we will use the authors: Chalhub (2015), David Le Breton (1997), Freud (2011), Gotlib (2013), Grésillon (2007), Homem (2012), Lacan (1998), Leite (2015), Lisbôa (2008), Pujó (2015), Rosenbaum (2011), Vidal (2017), Willemart (2005; 2014). Moreover, it was also intended to explore other compositional resources used by Lispector in the making of *The hour of the star*, which do not end with immediate annotation and unconscious elaboration, through being, in the movement of creation (erasures, selections, hesitations and reformulations), the place of enunciation through which it enables the perception of contradictory discourses, the postponement of unpalatable facts and the silence that organizes meanings. Just as the writer proposes to write, he also starts to be written by language, composing successive versions of the same text that is to come, "a book to come", as Blanchot proposed. From this perspective of understanding, we found that this was the trajectory traveled by Clarice Lispector, who built her own way of dealing with the world, manifesting, through language, the dubiousness of expressing what we feel, as well as understanding and dealing with the universe intimate of the Other. Through a tense and conflicting writing, a reflection of the world was made possible, showing that in the face of the complex and the absurd, silence is an urgent channel to connect us with the other and with the world, because it is in the interval of words that the subject reappears and meaning becomes possible.

**Keywords:** Clarice Lispector; Genetic Criticism; manuscripts; creation process; psychoanalysis; silence.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>1º CAPÍTULO: MOVIMENTOS DA ESCRITA: CRÍTICA GENÉTICA E PSICANÁLISE</b> .....	<b>12</b>
1. Crítica genética: o texto em movimento .....	14
1.1 Para além da análise verbal: a experiência psicanalítica da escrita .....	24
1.2 <i>Éditions des saints pères</i> : um primeiro olhar sobre os manuscritos .....	35
<b>2º CAPÍTULO: NOS RASTOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE CLARICE LISPECTOR</b> .....	<b>56</b>
2. Métodos de criação de clarice lispector .....	58
2.2 A estrutura preditiva ou os fatos antecedentes.....	75
2.3 A narrativa da contraversão .....	86
<b>3º CAPÍTULO: OS RASCUNHOS DO SILÊNCIO</b> .....	<b>98</b>
3. As mediações do silêncio nos manuscritos de <i>A hora da estrela</i> .....	100
<b>CONCLUSÃO: SÓ DEPOIS RECONSTRUÍMOS OS FIOS DA TRAMA E EVOCAMOS AS PULSÕES E OS SENTIDOS INCONSCIENTES</b> .....	<b>123</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>126</b>

## INTRODUÇÃO

Eleger a obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, como objeto de estudo é, sem dúvida, um desafio em virtude da extensa fortuna crítica da autora, sendo ainda maior quando o estudo proposto tem como objeto de análise o que é descartado pela crítica tradicional: os rascunhos, os manuscritos. Sendo assim, concilia-se à análise da obra publicada o rastreamento dos primeiros registros de elaboração e seleção de fragmentos pensados pela escritora para a sua composição. Em virtude dessa perspectiva, esta pesquisa parte do pressuposto de que, talvez, algo poder-se-ia perder na compreensão do texto caso não fosse dada devida atenção a sua trajetória de elaboração e construção de sua forma. Assim, o nosso intuito é evidenciar, a partir do *corpus* investigado, a técnica subjacente à arquitetura das palavras, mostrando que por detrás da organização do material há uma atividade geradora, a qual unifica os elementos compositores do texto em busca de uma unidade perdida, isto é, como reforça Willemart (2005, p. 64) “o escritor retoma contato com os momentos de perda das experiências gozantes do corpo contidas no Real, realimenta-se, volta a um estado que corresponde à formação do sujeito (...)”.

A partir dessa perspectiva, da experiência escrita ligada ao psíquico, concentraremos nossas análises no material manuscrito (os manuscritos de *A hora da estrela*), percebendo, a partir do plano verbal, a mobilidade textual das sucessivas idas e vindas da mente do escritor e o fazer de sua escritura. É por meio desses registros que resgataremos “um primeiro texto” (WILLEMART, 2005, p. 71) como a unidade psíquica em que o escritor expõe suas marcas, isto é, símbolos, memórias, angústias que constituem o seu mundo, bem como (re)conta as suas impressões da realidade metamorfoseadas no imaginário de sua ficção, uma vez que não há escrita sem contexto ou sem subjetividade.

Partindo da concepção da obra literária como um objeto móvel, instável e contornado de desejo, analisaremos, neste trabalho, os manuscritos literários de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, publicados pela editora francesa *Éditions des Saints Pères* e alguns arquivos digitalizados pelo Instituto Moreira Salles, debruçando-nos sobre alguns fólios de rascunhos, anotações e páginas manuscritas por meio dos quais procuramos identificar os elementos de composição e organização da obra, bem como conhecer o que foi dito, como foi dito e aquilo que ficou silenciado.

No primeiro capítulo, concentrar-nos-emos nos pressupostos da crítica genética e da psicanálise, campos que se unem para não só entender o imaginário e o inconsciente

por detrás da escrita, mas de (re)inscrever no homem e (re)ensiná-lo a escutar a palavra fundante e repetitiva que emerge no seu ato discursivo em forma de lapsos, sonhos, sintomas e errâncias, anunciando, pelo significante, o “outro”, o duplo e a alteridade que transita entre a palavra e o silêncio. Ainda no primeiro capítulo, haverá uma seção destinada a uma primeira análise dos manuscritos publicados pela *Éditions des Saints Pères*, na qual demonstraremos, por meio da análise crítica, as implicações entre a escritura e os pressupostos da psicanálise, que se concentram não só no ato da escuta da palavra, como também na transferência que o sujeito mobiliza de situações e pensamentos subjetivos para o registro escrito de sua vida psíquica.

Como pressuposto teórico que permitirá a decodificação e decifração das páginas manuscritas, valemo-nos dos conceitos fundamentais da crítica genética e, paralelamente, de algumas ideias da psicanálise no que diz respeito à noção de inconsciente, Simbólico, Imaginário, Real, pulsão, desejo e também à noção de significante com base em Lacan (1998), Freud (2011), Homem (2012), Willemart (2005; 2014), Leite (2015), Pujó (2015), Chalhub (2015) e Laplanche e Pontalis (2022).

A experiência psicanalítica é muito próxima da experiência da escrita, pois é na edificação de um texto que a expressão subjetiva do escritor, além de mobilizar imagens recalçadas, seja de si próprio, seja do outro desconhecido, busca retornar a um estado de vida mental menos parca e dúbia. Para isso, muitas vezes, faz-se necessário ao escritor transgredir as imposições da linguagem e as intenções ideológicas por detrás da escrita. A transgressão da linguagem se faz recorrente na experiência de escrita de Clarice Lispector, fato que nos motivou a investigar os gestos de escrita da referida escritora, rastreando os elementos basilares que fundamentam a estrutura da narrativa (as sensações, percepções íntimas e jogos de linguagem) e o seu modo de captação da realidade vivencial através da matéria da linguagem. Essas considerações são apresentadas no segundo capítulo. Assim, apresentaremos por meio de ilustrações das cópias manuscritas publicadas pela *Éditions des Saints Pères* uma possível leitura e interpretação para o seu método de escrita, o qual se pautava na contradição ou na dissimulação, bem como no adiamento dos fatos a serem narrados.

Assim, quando passamos a rastrear e decifrar os significantes presentes nos manuscritos, notamos uma leitura quebrada de intervenções interlineares e marginais, compondo-se de sinais gráficos, rasuras, rabiscos e demais recursos de composição/correção por meio dos quais percebemos um enunciador em perpétua mutação. Portanto, o que ganha força nos manuscritos é a sua zona de segredo e de

instabilidade, haja vista que não só o sujeito está em transmutação, mas o próprio texto que passa a estar em movimento, reconfigurando-se e permitindo outras nuances interpretativas.

Em vista de uma escrita não mais estagnada formalmente, nem tampouco concentrada na figura do autor (quem assina a obra), mas na figura do escritor (quem está subjacente ao texto, transferindo seus conhecimentos simbólicos, imaginários e inconscientes), no terceiro capítulo, propomos uma leitura dos manuscritos de *A hora da estrela* a partir dos sentidos e expressões que estão para além do simbólico, ou seja, que se concentram nos desejos e pulsões que não são determinadas pela representação verbal. Como escreveu Willemart (2005, p. 20) “o que está escondido sob a rasura, muito mais do que seu efeito – o texto visível – assinala um não-dito do texto publicado”. Posto isso, buscaremos abordar as implicações do silêncio na relação entre o enunciador e a construção do seu texto. Mais especificamente, propomos, nesta pesquisa, que o silêncio seja compreendido como sendo uma modalidade de sentido, forma de linguagem que nos conecta a um possível “desejo”, “resto” não delineado pelo significante e que constitui a vida do escritor em falta.

Como sustenta Lacan que “o inconsciente está estruturado como linguagem” (LACAN, 1998, p. 498), entendemos que o sujeito também é constituído pela linguagem, bem como submetido a ela, já que ele não é senhor da sua fala e da sua razão. Deste modo, ante uma linguagem que sempre nos escapa, pensamos também ser o escritor atravessado não só pela impossibilidade de tudo dizer, mas também pelo dizer de um *outro* o qual faz surgir desejos, brechas, faltas e, possivelmente, oscilações de sentido. Partindo da ideia de uma rivalidade, de um embate que se estabelece entre o *eu* e o *outro*, levantamos os seguintes questionamentos: com os quais mecanismos de linguagem Clarice confere sentidos no processo de composição de *A hora da estrela*? Não poderíamos pensar ser o silêncio um importante recurso estético-discursivo na organização do processo de criação dos manuscritos da supramencionada obra? Como reforça David Le Breton (1997, p. 128) o silêncio é “uma presença ativa, de uma abertura ao outro, uma disponibilidade em relação do sentido”.

Assim, pretendemos pensar o silêncio como meio ambivalente de sentido capaz de nos fazer entender o nosso próprio dizer, as nossas intenções e os nossos desejos que nos inquietam, pois, como afirma Leite (2015), não é o simbólico que organiza o *Real*, mas é o *Real* que “abre caminho na linguagem” (LEITE, 2015, p. 56). O processo, portanto, se apresenta inverso: não é o simbólico que organiza e preexiste ao *Real*, mas é

este que contornando aquele, a fala, a linguagem verbal, preexiste ao dizer, e por ser dimensão infinita, mina o texto, a escrita e a fala, apresentando-se em “vagalhões de mudez”, como escreveu Clarice Lispector: “a palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez” (LISPECTOR, 2009, p. 18).

A importância do silêncio na feitura dos manuscritos se registra de muitas formas desde as rasuras até os espaçamentos e incompletude de palavras. E isto se comprova não só em razão do modo de elaboração de Clarice Lispector a partir de uma experiência, antes de tudo, primitiva, pretendendo abarcar um Real para além do simbolizável, mas também por conta do seu método imediato que, muitas vezes, deixa por dizer o que não pode ser dito, porque escapa à lógica da linguagem. Assim sendo, é por meio das brechas, rasuras, desvios e de outras estratégias de silenciamento que a pulsão do silêncio se manifesta, ou seja, o escritor rasura a escrita não só em busca de outras palavras, mas também na procura de deixar oculto ou de maneira subliminar o que não pode ser dito, seja por uma escolha, seja pela insuficiência da linguagem.

Portanto, diante de características manifestas e constitutivas do labor criativo de Clarice Lispector: o modo misterioso, silencioso, impactante e imprevisível, recursos similares compõem a tessitura de seus manuscritos, como o contraditório, a oposição, a dissimulação, o adiamento, o imprevisto e o silêncio, que visam mostrar as incertezas do sujeito-escritor diante da linguagem. A escritora de *A Hora da Estrela* foi além do previsível e delimitando, “sendo atraída pela procura da realidade” (PEREIRA, 1992, p. 51), depara-se com um caminho de escrita e de autoconhecimento doloroso e obsedante que a faz buscar, para além dos atos, as intenções e, para além dos significantes, o silêncio. Nessa busca incessante, Clarice se confunde com a matéria de trabalho, considerando que foi essa declaração dada pelo narrador Rodrigo S. M. ou pela própria Clarice Lispector: “a ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (LISPECTOR, 2017, p. 54). Escritora, autor, narrador e personagem se fundem, desconstruindo o viés da alienação, do estranho, e se permitindo gozar o desejo latente na linguagem, bem como os sentidos por ela despertados.

*1º Capítulo*

*Movimentos da escrita: Crítica genética e  
Psicanálise*



Fonte: Clarice Lispector-um mistério, página promovida pelo Templo Cultural Delfos, ano XII, 2022.  
Disponível em: <https://www.facebook.com/claricelispector.ummistério/posts/477476050404846>. Acesso:  
24/01/2022

### **PERTENCER**

*Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça.*

*(...) Eu nem podia confiar a alguém essa espécie de solidão de não pertencer (...).*

*A vida me fez de vez em quando pertencer, como se fosse para me dar a medida do que eu perco não pertencendo. E então eu soube: pertencer é viver. Experimentei-o com a sede de quem está no deserto e bebe sôfrego os últimos goles de água de um cantil. E depois a sede volta e é no deserto mesmo que caminho.*

*(LISPECTOR, 2015, p.133)*

## 1. CRÍTICA GENÉTICA: O TEXTO EM MOVIMENTO

Por um bom tempo, acreditou-se que o espaço literário se subdividia em estudos voltados à teoria da literatura, à literatura comparada, às implicações linguísticas na prática da tradução e seus aspectos interdisciplinares e transdisciplinares. Contudo, o campo dos estudos literários é muito mais expansivo do que essas dadas ramificações do seu conhecimento e seus respectivos objetos de estudo. E afirmamos isso, considerando as discussões suscitadas por uma área de estudo da literatura de cujo objeto de investigação são os manuscritos literários: a Crítica Genética. Esse campo e método de estudo da obra literária teve suas primeiras publicações e problematizações na França, em 1968, quando uma equipe de germanistas, coordenada por Louis Hay, se propôs a verificar uma mudança no foco da crítica literária ao se voltar para os manuscritos literários do poeta romântico Henrich Heine (WILLEMART, 2005). Tal mudança significou uma saída das estruturas acabadas para a criação móvel, bem como acarretou novas percepções e consequências para o historiador da literatura como ressalta Willemart:

A nova história literária não partirá mais das origens para o presente, mas lerá o passado à luz do presente. Traduzindo, os novos historiadores deverão reler o percurso da literatura, a partir do conjunto novo das obras que inclui os manuscritos, a correspondência etc.

Portanto, o que mudou na história literária é nossa percepção da história. A existência, a descoberta e a conservação dos manuscritos de Heine, Aragon, Flaubert, Mário de Andrade, Érico Veríssimo, Guimarães Rosa, Milton Hatoum etc., aliada ao estruturalismo, ao advento das noções de texto, de prototexto (Bellemin, 1972) e de enunciação, foram fatores determinantes. Os manuscritos estavam lá há décadas guardados nas bibliotecas ou nos Institutos, mas um artigo, um livro, um evento desencadearam o processo genético como um fosforo aceso em florestas secas. Ou para falar em termos morfodinâmicos, manifestou-se uma “bifurcação de conflito” entre a crítica genética e a história literária tradicional que ignorava o manuscrito. (WILLEMART, 2005, p. 12)

O objetivo da Crítica Genética, como reitera Almuth Grésillion, é percorrer do início ao fim a criação de uma determinada obra de arte não se limitando à literatura, mas também a outras produções artísticas, percebendo suas perdas, desvios e reestruturações. Esse movimento de buscar as perdas, os desvios, as reestruturações do texto, principalmente as oscilações inventivas do enunciador, explica as razões pelas quais a Crítica Genética se interessa por trabalhar, essencialmente, com os manuscritos modernos, uma vez que é por meio deles que se recobrem zonas de mistério e indizibilidade, bem como se condensa a desordem do trabalho com a linguagem. O termo *Genética* vem de *gênese*, palavra que, etimologicamente, “tem uma única e mesma raiz



indo-europeia” com a palavra *gnosis*: “nascimento e conhecimento” (GRÉSILLION, 1994, p. 14).

Portanto, os manuscritos, além de projetarem uma “reflexividade” com a obra final, também propõem a transgressão da noção de um texto linear. Acerca disso, observa-se, pela própria etimologia da palavra (*genética* > *gênese* > *gnosis*), a dupla particularidade e faceta que se instauram ao se estudar a origem de um determinado objeto, especificamente, o texto literário, isto é, retornar às primeiras páginas e rabiscos em busca de descobrir não só novos olhares e particularidades da escrita de um determinado autor, mas de despertar para um genuíno saber enlaçado a sentidos do vivido. A própria etimologia da palavra “genética” leva a compreender que essa área de estudo visa investigar o nascimento do texto, mas, ao passo em que se remonta a um passado de criação, os primeiros rabiscos de fabulação da obra, encontra-se o sujeito por detrás da escrita: o sujeito da enunciação que se projeta em confronto com as demais instâncias do texto.

Devido mesmo à complexidade que um estudo genético impõe ao pesquisador, muitos renunciarão a essa empreitada de relacionar escrita e autor, haja vista as teorias levantadas por Roland Barthes, em “A morte do autor”, e por Michel Foucault, em *O que é um autor*, à soberania que o texto e o leitor se elevam atualmente; e, por fim, à passagem conflituosa e fragmentada do eu empírico para o eu ficcional, já que a análise sobre o sujeito que escreve e exerce a função de autor nunca é plena, não há um sujeito pleno, não clivado e senhor do que faz ou escreve. Sendo assim, quando se analisa os manuscritos, é impossível deserdar o eu empírico do autor da materialidade do texto, uma vez que a mão que escreve está ligada ao vivido, ao real, ao biográfico, “aos conflitos enunciativos que surgem no trabalho de criação do escritor” (GRÉSILLION, 1994, p. 39).

Para endossar essa linha de raciocínio, a crônica “Romance”, de Clarice Lispector, publicada em *Para não esquecer*<sup>1</sup>, demonstra as entrelaces do tempo da escrita com o tempo da vida do autor, efetivando o que salienta Willemart sobre o sujeito da escrita ser “um sistema de relações entre as camadas: o bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo” (WILLEMART, 2014, p. 51). Assim, nessa crônica, a narradora (a própria autora) confessa o liame entre as suas experiências e os fatos biográficos com que a arte e o processo de escrita se molduram:

---

<sup>1</sup> Ao longo deste trabalho adotarei as seguintes siglas para me referir ao livro *Para não esquecer* (PNE).

## ROMANCE

Ficaria mais atraente se eu o tornasse mais atraente. Usando, por exemplo, algumas das coisas que molduram uma vida ou uma coisa ou romance ou um personagem. É perfeitamente lícito tornar atraente, só que há o perigo de um quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro. Para ler, é claro, prefiro o atraente, me cansa menos, me arrasta mais, me delimita e me contorna. Para escrever, porém, tenho que prescindir. A experiência vale a pena, mesmo que seja apenas para quem escreveu (LISPECTOR 2020, p. 21).

Unindo o corpo do texto ao título, Clarice constrói uma crônica muito similar a um texto expositivo ou a um verbete, pois sua proposta não é refletir sobre o cotidiano, mas descrever o seu trabalho de escrita, bem como expor a relação entre arte e vida. De todo modo, nessa empreitada, ela deixa em segundo plano o que ela pensa sobre o ofício de ser escritor, uma vez que compete a este profissional ou amador (como a própria Clarice sempre se categorizou) deixar ou não atraente um texto, bem como fazer ouvir, sentir e narrar acontecimentos que “molduram uma vida” em razão de que a experiência vale a pena, mesmo que seja apenas para quem escreveu.

Portanto, não há escrita sem a experiência empírica de quem escreve, quanto menos haverá descoberta, decifração e apreensão de uma vida, através da escrita, sem a imersão na linguagem. Clarice diz: “para escrever, porém, tenho que prescindir” (LISPECTOR, 2020, p. 21). Ora, não seria justamente esse ato de prescindir que nos faz buscar a vida escondida por detrás do texto? São as renúncias do escritor e suas dissimulações que instauram algo que sempre se inscreve e por onde o desejo, envolvido em conflitos, ressurge. Ricardo Piglia endossa essa ideia ao afirmar que o inconsciente, a trama de vida do sujeito se “assinala para além da insistência no temático” (PIGLIA, 2004, p. 57). O tema sempre se repete nos textos literários, independentemente, do escritor, mas a vida escondida, a forma de apresentar uma experiência vivida se renova a cada obra, a partir da trama de vida do sujeito.

Na busca de entender o processo de elaboração, três fatores foram decisivos para eclosão dessa ciência crítica que trata da gênese literária: a percepção de como conceber a obra; o campo de ação dos autores e críticos; as contribuições da psicanálise, inicialmente, com os pressupostos de Freud (1896-1900), que permitiu, através de suas investigações, a compreensão do aparelho psíquico (consciente, pré-consciente e inconsciente), e, consecutivamente, um maior entendimento da identidade humana, que se divide em “Eu- Supereu- Id” (FREUD, 2011), ou seja, “o Eu na verdade se prolonga

para dentro, sem fronteira nítida, numa entidade psíquica inconsciente a que denominamos Id” (FREUD, 2011, p. 9).

É neste caminho de abrangências e novas percepções que a psicanálise auxilia os estudos genéticos, pois lança luz sobre o entendimento de que é diante de uma estrutura psíquica, preconizada por Freud – formulações dadas por ele em *O Mal-estar na cultura*, que há três instâncias de atividade psíquica: o *Eu* (nossa ligação consciente com o mundo), o *Supereu*, uma dimensão psíquica advinda com os propósitos da cultura, ou seja, é “parte do Eu que se contrapõe aos seus desejos, exercendo contra o Eu a mesma severa agressividade que o Eu gostaria de satisfazer com outros indivíduos” (FREUD, 2011, p. 69) e, por fim, o *Id*, que seria a nossa ligação inconsciente com o nosso entorno e o mais íntimo de nós mesmos – que se amplia a visão crítica do pesquisador, o qual vê a obra literária não como algo pronto, mas, sim, como um artefato inacabado, haja vista que toda obra nasce de uma “anotação anônima” (WILLEMART, 2005), ou seja, de uma escrita inconsciente, na qual emergem repetições, digressões, pulsões e tentativas de escamotear o próprio Eu, ou seja, sair das determinações do ego e de suas castrações.

Em vista disso, é em busca de tais materiais rejeitados e “obscuros” que se resume o método de análise proposto pela crítica genética: de desenvolver, a partir de um determinado objeto de sua prática (anotações, marginalias e outras atividades de escrita externas ao texto pronto e acabado), uma atitude que desloque a obra de um contexto de estagnação e determinação para o de inacabamento e instabilidade. A proposta, como reitera Grésillion, é considerar a produção em vez do produto; a escritura em vez da escrita; a textualização em vez do texto; o múltiplo em vez do único; e a enunciação em vez do enunciado (GRÉSILLION, 1994, p. 19). Com o advento da Crítica Genética, houve uma ruptura com os métodos tradicionais de análise, e inaugurou-se não só um novo olhar sobre a literatura, mas também sobre a história, vendo-a não mais como algo unívoco, pronto e encerrado, mas como uma descoberta em constante “porvir” – o devir da obra, mesmo que esta seja observada pelas vertigens do passado. Assim, nasce uma nova forma de perceber os recortes históricos, ao mesmo tempo em que o pesquisador passa a imaginá-los como registros que se compreendem ou se (re) formulam em um “só depois”.

Diante de tal deslocamento, de um constructo ou engendramento acabado para uma crítica pautada na “literatura em ato” (GRÉSILLION, 1994, p. 20) é que nasce a compreensão do “texto-móvel” (WILLEMART, 2005, p. 72), um conceito de escritura que percebe o texto em seus movimentos, seja do gozo (latente no inconsciente) que se

reinscreve no significante, seja do significado<sup>2</sup> que permite novos sentidos e gêneses que reescrevem a história do próprio texto. Portanto, o texto passa a ser visto como uma “forma informe desconhecida” (WILLEMART, 2005, p. 72), porque sua história se recompõe sucessivamente a partir da sua “entrada no registro do imaginário” (WILLEMART, 2005, p. 72), isto é, mesmo que o texto esteja mudando temporalmente de acordo com um espaço, cultura, tempo, ponto de vista etc., ele não deixa de estar inserido no contexto de vida do autor, bem como de um certo imaginário que compõe a obra. E, para além disso, temos o imaginário do leitor que irá receber o texto e, talvez, conhecer o próprio processo de criação: as causas/efeitos dos acontecimentos antecedentes até a publicação final da escritura.

Quando se rastreia o “trabalho secreto” de um autor, se descobre que as referências que se tinha sobre a sua origem não passam de um dado parcial, uma entre muitas variantes de análise. Sendo assim, ao se debruçar sobre o “prototexto”<sup>3</sup>, ocorre a (re)constituição da obra, como reitera Daniel Ferrer *apud* (WILLEMART, 2005, p. 12): “o prototexto é o resultado de um duplo recorte: um que o exclui na constituição do texto e outro que o constitui ao excluir o que não se deixa classificar sob sua lei [...] daí o seu duplo... objeto do desejo”.

Conforme o pensamento de Grésillion, sobre os aspectos que movem o trabalho e a paixão do geneticista, para além da fascinação apaixonada que responde a um ideal de classificação que precede o acabamento seguinte da obra, seja parcial, seja final, o estudioso é levado, também, a reconstruir os mecanismos e a história da produção textual, isto é, perceber “o significante unário” (CHALHUB, 2015, p. 37) que surge como falta na nossa trama de sujeitos de linguagem. É nesta relação de um passado que precede a fatura do texto e que imprime diversos significantes, muitas vezes, rasurados ou recalçados pelo Eu, que podemos entender a nossa trajetória de sujeitos ao vir ao mundo, uma vez que, como escreveu Chalhub, o sujeito, ao vir ao mundo, “acha-se inscrito pré-

---

<sup>2</sup> Passemos a entender, aqui, a relação entre o significante e o significado como constructos necessários para que se forme um signo e que este seja percebido na sua relação infinita com outros signos. Ou seja, um signo, segundo a concepção de Peirce, “é uma representação: nunca temos acesso direto à realidade, este acesso é sempre resultado da mediação pela qual o signo é responsável” (SALLES, 2002, p. 186). Assim, a construção da obra se entrelaça ao movimento contínuo dos signos, os quais colocam o gesto criativo do escritor sobre o texto como uma rede de operações em que um significante complementa outro significante e, assim, propõem um novo significado que reescreve a história do próprio texto a partir dos desvios e formulações sensoriais dos signos, seja ele linguístico, seja não linguístico.

<sup>3</sup> Este conceito diz respeito às “variantes” de uma determinada obra que precederam sua concatenação e feitura. Segundo Grésillion, o qual toma como base o pensamento de Jean Bellemin-Noel, que propõe e define este conceito, “o prototexto é um conjunto constituído pelos rascunhos, pelos manuscritos, pelas provas, pelas variantes que precedem materialmente uma obra” (Grésillion, 1994, p. 29).

simbolicamente, já falado por sua constelação de significante parental” (CHALHUB, 2015, p. 37). Sendo assim, ante tais significantes, constituidores de nossa falta, como uma rede simbólica rastreada desde o nosso imaginário na infância, *o grande outro*, o escritor também se debate com estes resíduos interna e externamente. Resíduos rasurados que atravessam a superfície do texto e se espalham em zonas de silêncio ou excessos de palavras.

A partir da concepção da obra como um objeto móvel, instável e contornado de desejo é que analisaremos, neste trabalho, os manuscritos literários de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, debruçando-nos sobre alguns recortes dos manuscritos a partir dos quais analisaremos alguns elementos de composição e organização da obra, bem como conhecer o que foi dito, como foi dito e aquilo que ficou silenciado. Como pressuposto teórico que permitirá a decodificação e decifração das páginas manuscritas, valemo-nos de alguns conceitos fundamentais da Crítica Genética, como a noção de “texto móvel” (WILLEMART, 2005) e “prototexto” (GRÈSILLION, 2007), conceitos que ao longo deste capítulo serão definidos. Ademais, amparamo-nos em algumas ideias da psicanálise no que diz respeito à noção de inconsciente, Simbólico, Imaginário, Real, pulsão, desejo e também à noção de significante (unário e uniano) com base em Lacan (1998), Freud (2011), Homem (2012), Willemart (2005; 2014), Leite (2015), Pujó (2015) e Chalhub (2015).

Para ampliar o nosso olhar sobre os elementos estéticos e discursivos que sustentam a escrita de *A hora da estrela*, utilizar-se-á como arcabouço teórico alguns dos principais textos sobre os manuscritos de *A hora da estrela*: “E agora – uma crônica do encontro com os manuscritos de *A hora da estrela*”, de Paloma Vidal (2017); um dos, ou, talvez, o primeiro artigo publicado que problematiza os manuscritos de *A hora da estrela*: “Inspiração e concatenação: rascunhos do processo criativo de *A hora da estrela*”, de Anderson P. da Silva e Luciana Freesz (2017); e um artigo publicado, há pouco tempo, no livro *Clarice: quanto ao futuro*, organizado por Júlio Diniz: “Terminei rasgando e jogando fora: perdas e pedaços de *A hora da estrela*, de Elizama Almeida (2021). É importante ressaltar que por mais que os manuscritos tenham sido disponibilizados desde 2004, o estudo ainda é muito tímido, apontando para uma necessidade urgente de novos estudos na área da Crítica genética, bem como de novas investigações a respeito dos manuscritos de Clarice Lispector. Reforçando esse pensamento, cito Andrade (2022):

Os trabalhos supracitados, embora sejam trabalhos iniciais, são, no entanto, importantes, pois apontam para a necessidade de pesquisas na perspectiva

teórica da Crítica Genética. O fato de termos, até então, poucas pesquisas dessa natureza também pode ser compreendido se considerarmos as palavras de Maria Zilda Cury: “nem sempre é valorizado pela crítica e teoria da literatura o lidar com a fonte primária, não por falta de material, mas talvez pelo preconceito ante o trabalho artesanal que ele pressupõe: levantamento, classificação e decifração” (ANDRADE, 2022, p. 89).

Conforme anteriormente foi apontado, mediante a relação entre psicanálise e crítica genética, que, grosso modo, poderíamos dizer que tal relação pode estar relacionada à transferência de operação mentais para o plano verbal, passaremos a entender a mobilidade textual, o fazer da escrita, como unidades a partir das quais o escritor expõe suas marcas, isto é, símbolos, memórias, angústias que constituem o seu mundo, bem como (re)conta as suas impressões da realidade metamorfoseadas no imaginário de sua ficção, uma vez que não há escrita sem contexto ou sem subjetividade. No entanto, esse sujeito-enunciador “desaparece” (Willemart, 2005, p. 12) para dar lugar a um estilo, uma escrita estruturada por rasuras, trabalhos de linguagem e desejos inconscientes. É nesse deslocamento, da passagem de um sujeito-enunciador para um estilo, que passamos a entender a noção do “duplo” nos fólios manuscritos, uma vez que a partir de um espaço estranho, restos de escrita, exterior, alheio e espelho de uma versão subtraída, que perceberemos os sentidos esquecidos ou recalçados pelo sujeito que escreve, mas, ao mesmo tempo, constituiremos, no perdido, uma releitura dos afetos e percepções encobertas, rasuradas pelo olhar sintomático do próprio criador.

Exemplificando o que acabo de dizer, cito uma crônica de Paulo Gurgel Valente, publicada no site do Instituto Moreira Salles, que nos fala um pouco mais da escrita clariceana, e por que não dessa duplicidade da criação; que ora é rasto de desejos e acontecimentos recalçados, ora é ponte para entender as perspectivas e os afetos do sujeito que escreve:

É fácil ver que o “cenário” de Clarice – a partir do qual criava e, por que não, levitava – **foi sendo criado pela sua afetividade, fosse pelos objetivos em si ou pelas pessoas neles implicadas**, ao longo da vida e da obra, em permanente entrelaçamento (VALENTE, 2021-grifo nosso).

Quando investigamos o outro, o duplo, a alteridade, no discurso, transitamos entre a palavra e o silêncio, isto é, “das coisas nas palavras”, da “coisa na palavra”, uma vez que o lapso, o chiste, o sonho, o sintoma se anunciam pelo significante, e sendo também inegável que pelo silêncio ganhamos proximidade com a própria coisa, o outro. Mais especificamente, o silêncio passa a ser entendido, aqui, não como o vazio, mas como forma, canal de linguagem, a qual evidencia e permite expandir sentidos. Como ressalta

Le Breton (1997, p. 24) “o silêncio organiza a palavra fornecendo-lhe um ângulo particular”.

Nesse elo de intervalos (silêncios) e significantes (palavras e expressões), revela-se “a mostração mais obscenamente real” (CHALHUB, 2015, p. 36), pois tudo que lemos na obra se dá por meio de um “saber inconsciente”: um saber que atravessa a existência do escritor, de suas personagens e se confronta com os desejos mais íntimos do leitor fisgado pelas malhas do texto. “O que tem lugar é articulado como um discurso (o inconsciente é o discurso do outro)” (CHALHUB, 2015, p. 35).

A fim de aprofundar essa discussão, podemos pensar ser a leitura e a escrita processos similares, porém, em tempos ou espaços distintos. Segundo Lucia Castello Branco, a leitura não precisa ser necessariamente compreendida, mas ser percebida na sua atuação minuciosa, silenciosa em que “um corpo que lê possa ser afetado, ocupado pelo texto de tal maneira que seja preciso “acalmá-lo” para que a leitura prossiga e para que o livro chegue ao fim” (BRANCO, 2019, p. 35). A questão que se arranja no emaranhado do texto é sobre o processo sintomático da escritura e da leitura, já que, para que ambos se constituam, se faz necessário o esforço: o esforço do pensamento, do olhar, da memória, da busca, do inconsciente e das palavras que nem sempre dizem tudo. Portanto, Branco reitera que no ato da leitura se manifesta a desocupação, a desconexão sobre aquilo que se pensou e os “tumultos desencadeados” pelas palavras e a frase lida.

Talvez ele [o leitor] leia o lapso, sempre o lapso – o equívoco inconsciente, mas também o intervalo de tempo entre aquilo que se escreveu e aquilo que restou, como um pas-à-lire. (BRANCO, 2019, p.39).

Assim, é por meio de tais atravessamentos (sintomas, silêncios e efeitos de linguagem) constituidores do desenvolvimento do humano e, paralelamente, das suas comunicações e criações, que se desdobra a análise deste trabalho, dialogando não só com as versões do processo de criação de Clarice Lispector, mas buscando perceber as relações entre o que foi imaginado (pelo sujeito da escritura) e os procedimentos e gestos de escrita, os quais possibilitam conhecer o que foi dito, como foi dito e aquilo que ficou silenciado. Sendo, justamente, o que ficou silenciado (o inconsciente ou o *real* da obra) sustentador do desejo e das articulações entre os registros do *Real*, do *Simbólico* e do *Imaginário*.

Diante do que foi exposto, as noções sobre o *Imaginário*, o *Simbólico* e o *Real*, propostas por de Lacan (1985) são imprescindíveis para entendermos o processo de

análise da crítica genética. É a partir das noções de *Real*, *Simbólico* e *Imaginário* que entenderemos o processo de criação do escritor antes mesmo de a obra ser publicada. O escritor, antes de registrar seus pensamentos, sua concepção de mundo, classificar, organizar ou unificar partes dispersas, encontra-se na dimensão do imaginário, é aqui que “o desejo não existe mais do que no plano da relação imaginária do estádio especular, projeta, alienado do outro” (HOMEM, 2012, p. 76-77).

O desejo, a pulsão, no estágio imaginário, movimentam o processo de autoidentificação, existindo fora de qualquer intervenção; “é da ordem da identificação, do narcisismo (...) e das construções da fantasia” (HOMEM, 2012, p. 76-77). Já o passo seguinte se dá no processo de conscientização do ser humano frente à sua condição, ou seja, é a função simbólica, universo no interior do qual tudo que é humano tem de ordenar-se. Mais especificamente, é onde o sujeito se enxerga como ser de linguagem e passa a sofrer identificações com o *grande outro*, interno e externo ao *eu*.

E há, por fim, o significante unário, que, sem ser nomeado ou identificado, não cessa de se inscrever, apresentando-se nos manuscritos através de uma leitura quebrada por intervenções interlineares e marginais, compondo-se de sinais gráficos, de rabiscos e demais estratégias de composição por meio das quais percebemos um enunciador em perpétua mutação. Acerca disso, reitera Grésillion: “nem parte integrante, nem puro lixo, mas resguarda uma zona de segredo, de desejo obscuro, alguma coisa na face noturna da obra que gostaríamos de colocar ao abrigo dos olhares” (GRÉSILLION, 1994, p. 14). Ora, não seriam “zona de segredo”, “desejo obscuro” e “silêncio instigador” formas de manifestar um *Real* que preexiste e funda a pulsão, o ritmo e o estilo do escritor/escritora? Conforme afirma Willemart, o *Real* funda e registra a nossa “maneira de viver e perder o gozo” (WILLEMART, 2005, p. 63).

O ato de perder, nesta perspectiva, tem como propósito o ato de reencontrar, pois de modo muito similar, relembro o imaginário do conto clariceano, “Felicidade Clandestina”, cuja protagonista, ao estar de posse do objeto de desejo (o livro), do desejo tortuosamente conquistado, forjava o que revela sobre a nossa necessidade continua de estar em busca daquilo que nos falta; a personagem diz: “Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter”<sup>4</sup>. Estar em posse do desejo ansiado, perdido e reencontrado.

Portanto, assim como a nossa maneira de viver, o *real*, o *gozo*, o silêncio não cessam de se inscrever, pois o sujeito, sendo constituído de linguagem, acaba por não ser

---

<sup>4</sup> Lispector (2016, p. 396).



mais detentor do seu dizer (“o inconsciente me habita, a pulsão me move”<sup>5</sup>), trazendo na estrutura, nos significantes do seu discurso, um passado, um recalque, um sintoma do qual não se recorda, mediante ser inconsciente. A presença do desejo, portanto, pensando por um viés lacaniano, se dá em infinitas e complexas composições significantes. Daí que esse processo só se dá devido à própria memória comparável ao pensar, prática que se reproduz nas atividades humanas, sendo de igual modo tomado forma na escritura literária.

De tal maneira, a Crítica Genética visa desestabilizar a noção de texto como uma unidade concreta de linguagem, passando a concebê-la na instabilidade que desloca o lugar de enunciação do sujeito-escritor, que passa a ser visto no ato do fazer. Ademais, as certezas de quem é o escritor ou o autor desaparecem para que possamos ver “a textualização do próprio discurso”<sup>6</sup>. O sujeito autoral se esvazia e passamos a rastrear o sujeito enunciativo (o escritor?) escondido por detrás de um estilo sempre nascente nas marginais dos livros lidos.

Conforme o que foi exposto, o estudo genético dos escritos literários concebe a obra em três momentos: no começo de sua produção, no processo de sua construção (o ato criativo) e suas condições finais de seleção, organização e acabamento. Além disso, a Crítica genética não visa diferir, contrastar ou se distanciar dos estudos da teoria literária, da literatura comparada e demais campos de investigação; ao contrário, ela busca “ampliar o conceito que permite reler a teoria literária e a história da literatura de uma outra forma e de situá-las novamente” (WILLEMART, 2005, p. 4).

Sendo assim, a importância desta investigação se imbrica nesse diálogo: de trazer para o debate do texto literário em investigação não apenas as histórias e as leituras feitas sobre uma escrita fechada, acabada e pronta, mas buscando outras perspectivas de análise pouco exploradas pelas disciplinas que já se debruçaram sobre o texto de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. A crítica Genética se propõe alcançar ou fazer despertar olhares sobre aquilo que foi rejeitado (o resto) pela crítica tradicional como as marginais, os processos mentais do escritor, bem como as rasuras, interpolações, seleções, apagamentos, esquecimentos, adiamentos etc. Acerca disso, corrobora o pensamento de Philippe Willemart:

---

<sup>5</sup> Homem (2012, p. 68).

<sup>6</sup> A textualização do discurso se refere ao processo de materialização, uma ordem particular de fazer presente no ato de escrita um método linguístico, uma história, uma ideologia e, conseqüentemente, um sujeito da enunciação (LISBÔA, 2008, p. 12 e 16).

Na época e até recentemente, achavam que a crítica genética devia estudar estritamente o manuscrito e os processos de criação. Hoje, a crítica genética ampliou seu campo nos dois extremos, o do começo e o do fim. A montante, a crítica genética abrange desde o universo mental do escritor e do artista até as marginálias dos livros lidos, sua correspondência passiva e ativa, os livros consultados e os estudos de exogênese em geral; em aval, a crítica genética estuda o acabamento por outros da obra inacabada (...), as encenações diversas de uma peça de teatro ou as apresentações de uma mesma partitura musical, as “edições” sucessivas de um texto ou de um quadro pelo autor (WILLEMART, 2005, p. 3).

Conforme discutido, a Crítica Genética aborda desde as operações mentais do escritor até as margens dos textos lidos, provando que é nessas zonas opacas e fronteiriças de tensões que se manifestam impronunciáveis desejos e formas de existência, as quais, além de constituir a escrita literária, dão voz ao que foi silenciado e silenciam o que, muitas vezes, não pode ser pronunciado. Nesse sentido, é perscrutando os desejos e as pulsões motoras da obra que o crítico (re)constituirá uma retrospectiva de como a obra foi realizada: os elementos constituidores e o método de trabalho do escritor, vislumbrando uma possível e desconhecida história: a história pulsional de paixões, de desprazeres, de silêncios e do contato singular do sujeito com o mundo, experiências que motivam o processo de criação, como também a classificação, organização e unificação das partes dispersas antes do acabamento final do texto a ser analisado.

### 1.1 PARA ALÉM DA ANÁLISE VERBAL: A EXPERIÊNCIA PSICANALÍTICA DA ESCRITA

Sabendo de antemão que a escrita não é um artefato engessado, mas um texto em movimento, pretendemos deslocar um pouco o nível de análise sobre este estudo, buscando pensar a relação da psicanálise com o trabalho do escritor, isto é, com o plano de operação que não diz respeito apenas ao que está escrito ou não escrito, mas às intenções subjacentes que movimentaram ou movimentam o ato de escrita. Sob tal perspectiva, passo a pensar o texto, seja literário, seja não literário, como discurso vivo em que se manifestam as intenções do sujeito frente ao mundo, apreendendo a linguagem proferida para além da materialidade do significado, pois, como escrevera Alan Miller, “é o significante que cava seu sulco no real e cria um significado, uma vez que só há sentido, quando uma palavra toma o lugar da outra” (MILLER, 1988, p. 33).

Desse modo, para além do que as palavras significam, o que importa é o que o escritor deixou escapar por meio das escolhas lexicais, pelas alterações, rabiscos,

substituições e por meio da argúcia anunciada. Ainda conforme Miller, a língua é feita de argúcias, ou seja, é no arrolamento dos sentidos e do sem-sentido que o inimaginável se projeta, o inconsciente se manifesta e a nossa vida interior ganha espaço de reflexão, pois onde a consciência se reprime é o lugar onde o inconsciente se expressa, deixando escapar relatos de nossos desejos.

Em decorrência dessa primeira relação, a qual percebe o texto como um discurso vivo sobre o qual atuam intenções que movimentam ou movimentaram o ato de escrita, resgato uma entrevista de Benedito Nunes (1966) na qual o crítico-filosofo relaciona o acontecimento da escrita, da literatura ao recorte de tempo em que esta se insere e é produzida, ou seja, a importância de trazer esse pensamento para entender os movimentos do texto está no simples fato de que o tempo, o marco histórico sob o qual o escritor e o seu texto estão submetidos manifestam um dos vetores de construção do discurso.

Assim sendo, como forma de exemplificar essa influência, esse impacto de um tempo sincrônico na produção literária, o estudioso parte das rupturas causadas pelo modernismo tanto em uma perspectiva social, quanto numa perspectiva estética (estilo de escrita). Assim, ao buscarmos entender o movimento vanguardista a partir de 1922, com a Semana de Arte Moderna, notaremos que o movimento brasileiro não foi apenas um captador das correntes que inauguram a entrada do século (o futurismo, o dadaísmo, o expressionismo etc.), mas introduziu-se nesse estado e assimilou as ideias, os procedimentos e as técnicas veiculadas pelas correntes.

Portanto, o modernismo, mesmo que tenha como característica aparente ser o promotor de uma festa revolucionária, exerceu a “força de um mito liberador”, expressando “uma consciência de ruptura e se autorizando a aprofundá-la”. Sendo assim, subvertendo as idealizações românticas, os movimentos de vanguarda conseguiram expor não só as faces escondidas do Brasil: a ironia, a cordialidade, os valores éticos e espirituais da nossa formação histórica, mas despertar os elementos primitivos e etnográficos das camadas populares do país. Deste modo, não poderíamos esquecer do raiar de Clarice Lispector – lembrando, aqui, do famoso texto de Antonio Cândido *No raiar de Clarice Lispector* que saúda a autora pela sua expressão em *Perto do Coração Selvagem* – pois sendo uma escritora de verve psicológica, sua literatura se relaciona a todos esses aspectos, antes, referidos.

Portanto, mesmo que Clarice lute contra a ideia de “pertencimento”, como ela relata em uma de suas crônicas: *Pertencer*, acerca desse instinto ou intuição primitiva de pertencer ao humano, ao seu país, e, até mesmo, à literatura brasileira, não deixará –

embora ela sentisse que não pertencia a nada e a ninguém – de estar vinculada, desde o berço, às raízes populares do Brasil, fato que pode ser constatado não só a partir da crônica supramencionada, como também na fala de Nádia Gotlib, ao comentar sobre a postura de Clarice Lispector na elaboração de *A Hora da Estrela*, e pela própria Clarice Lispector em sua última entrevista à Tv Cultura, bem como na entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro:

E foi passeando pelo Rio de Janeiro que a nordestina e judia Clarice Lispector (tal como Rodrigo, no romance) flagrou – ou atropelou? –, no olhar de uma nordestina, na feira de São Cristóvão, **essa sua personagem, que já existia, talvez, dentro de si** (GOTLIB, 2013, p. 588).

Júlio Lerner: antes de nós entrarmos, aqui, no estúdio, você me dizia estar começando um novo trabalho agora, uma novela...

Clarice Lispector: não, eu acabei a novela.

J. L.: que novela é essa, Clarice?

C. L.: a história de uma moça tão pobre que só comia cachorro quente... Mas a história não é isso só, não. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima...

J. L.: o cenário dessa novela é...

C.L.: o Rio de Janeiro, mas o personagem é nordestino, é de Alagoas...

J.L.: onde é que você foi buscar dentro de si mesma...

C.L.: **eu morei em Recife... eu morei no nordeste... eu me criei no nordeste... E depois no Rio de Janeiro tem um feira dos nordestinos, no Campo São Cristóvão, e uma vez eu fui lá e peguei o ar meio perdido de um nordestino no Rio de Janeiro** (LISPECTOR, 1977).

**Marina Colasanti:** Você fala da personagem como se estivesse falando de uma pessoa existente, que te comanda.

**Clarice Lispector:** Mas existe a pessoa, eu vejo a pessoa, e ela se comanda muito. **Ela é nordestina e eu tinha que botar para fora um dia o Nordeste que eu vivi** (LISPECTOR, 2005, p. 147).

É nessa perspectiva que passo a ver o texto para além do significado, rastreando o caldo de cultura que subjaz a dimensão interior e exterior ao texto. Clarice Lispector, como foi citado no início deste capítulo, tinha, “no berço, como uma primeira vontade a de pertencer” (DM, 2015, p. 133), e logo depois se viu “acompanhada pela vida afora” pelo pertencimento da fome humana. O espírito de pertencimento, na própria etimologia da palavra, significa “fazer parte de” (DM, 2015, p. 134), logo, nos motiva a resgatar as origens de nossa formação e identidade: o substrato inconsciente de nossa construção cultural e psicológica: “Quase consigo me visualizar no berço, quase consigo reproduzir em mim a vaga e no entanto premente sensação de precisar pertencer”(DM, 2015, p. 134).

A noção de movimento a qual venho discutindo até então pode ser compreendida a partir da psicanálise, pois de acordo Willemart os movimentos do texto são vistos por meio de “um conjunto de lógicas acumuladas e entrelaçadas” (WILLEMART, 2005, p. 80). Mais especificamente, os significantes linguísticos de um texto acessam não só um

conhecimento inconsciente, para além da razão humana, mas escavam um saber cultural, histórico e social:

Procurar os processos de criação significa então detectar no manuscrito os invariantes que decorrem do “primeiro texto” ou do “texto móvel” e que contribuem ao desenho ou à formação do texto publicado; é acreditar, em outras palavras, que aos poucos os invariantes ou paradigmas arrancam o texto de sua instabilidade e o constroem (WILLMART, 2005, p. 82).

A fim de melhor esclarecer essa questão, retomo o pensamento de Lacan que discute os fundamentos da psicologia<sup>7</sup>. O psicanalista, partindo dos primeiros pressupostos de Freud sobre o “Princípio de realidade” (os impactos da vida psíquica do sujeito relacionados com as funções e exigências da relação social), investiga o lugar-comum por onde se inicia ou impulsiona a experiência do sujeito com sua realidade, ou seja, por meio de qual via ou experiência o sujeito encontra significação para desenvolver e entender sua vida mental? O que faz com que um sujeito busque na escrita uma explicação para seus conflitos internos e externos? “Não é ele apenas uma linguagem, porém secreta, ou não é ela apenas a expressão de um pensamento puro, não formulado?” LACAN (1998, p. 86).

Segundo Lacan, o ato de conhecer-se e identificar-se do sujeito se inicia pela linguagem, mas antes dos significantes linguísticos estruturarem sua consciência, o sujeito se percebe através de uma *Imagem* de si mesmo e pode substituí-la nas múltiplas relações psíquicas que ele tece com uma dada realidade. Portanto, antes da linguagem construir a camada social na conduta do sujeito, a sua verdadeira face já havia sido refletida nos seus primeiros anos de vida, sendo o retorno a esta primeira fase de formação do Eu, onde se manifestam suas primeiras projeções do mundo e sobre si mesmo. Sendo assim, a experiência psicanalítica é similar à experiência da escrita, pois é por meio da edificação de um texto que a expressão subjetiva do escritor, além de mobilizar imagens recalçadas, seja de si próprio, seja do grande Outro, busca retornar a um estado de vida mental menos parca e dúbia. Para isso, torna-se necessário que o sujeito transgrida os condicionamentos impostos a ele pela sua herança parental e as determinações sociais, pois é importante frisar que as primeiras experiências do sujeito consigo mesmo se dá em um plano de idealização do Eu. Acerca disso, cito Lacan:

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação (...) e para a armadura

---

<sup>7</sup> Para um amplo entendimento desta abordagem teórica, buscar o capítulo *Para além do “Princípio de realidade”*, no livro *Escritos*, de Jacques Lacan (1998).

enfim assumida de uma identidade alienante que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental (LACAN, 1998, p. 100).

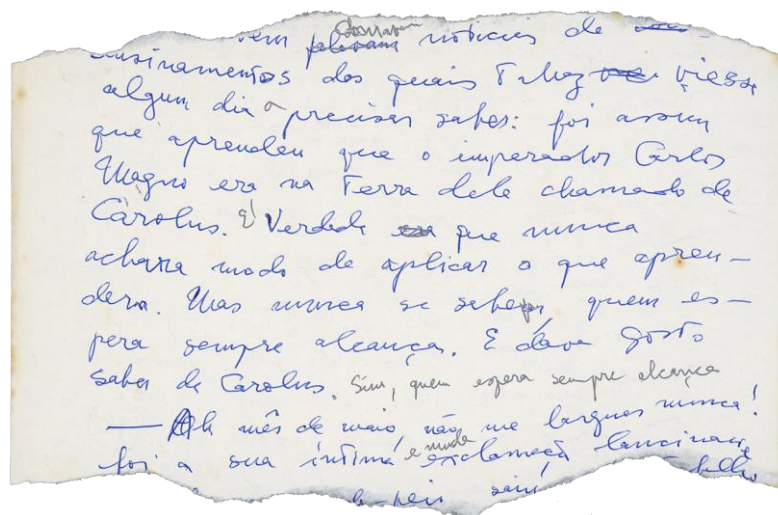
Foi nessa linha de pensamento, de um retorno arcaico de descoberta das construções e defesas do Eu, que me questionei sobre as intenções de Clarice ao construir uma narrativa cheia de contradições, conflitos e adiamentos, além de propor a companhia de um narrador que, na busca por decifrar o segredo inviolável que subjaz a verdade miserável de Macabéa, deixa marcas que revelam sobre sua impossibilidade de ser o outro. E isso se torna evidente nos manuscritos aqui investigados, pois, em determinado momento dessa narrativa, em estado de construção, o narrador diz: “ainda não se estudou bastante o horror que sente o artista, quando escreve. Estou passando por um pequeno...” (LISPECTOR, 2021, n.p. manuscritos). O enunciado fica inacabado e, por denunciar o próprio estado do narrador, quiçá da própria Clarice Lispector diante de um material tão difícil e humano, a escritora acaba por não conservar esse fragmento na obra final. É por meio de passagens como essa que percebemos o limiar entre a psicanálise e a escrita, pois é nessa busca por um entendimento de seus conflitos internos que o sujeito se vê “na medida de renúncias decisivas, de recalques e exílios amargos, de perdas e danos que ferem de morte nossas exigências originárias” (PELLEGRINO, 1988, p. 98).

A diferença de posicionamento do linguista para um psicanalista em conceber e retratar a linguagem está na abordagem e método de recortar a percepção sobre esta linguagem. De acordo com Lacan, “o psicanalista, por não desvincular a experiência da linguagem da situação que ela implica, a do interlocutor, toca no fato simples de que a linguagem, antes de significar alguma coisa, significa para alguém” (LACAN, 1998, p. 86). O que importa, aqui, é o discurso, a linguagem percebida no próprio movimento de interação em que os interactantes (e nisso podemos pensar o escritor e o leitor) reestruturam seus dizeres, mobilizando novos sentidos e deixando escapar interpretações inimagináveis, pois no ato de dizer, a linguagem acaba por depor contra o pensamento, ampliando sentidos fugidios à consciência.

É nessa perspectiva que podemos pensar o território dinâmico dos manuscritos, pois o que é captado, após a feitura do livro, são os sentidos fugidios não despertados pelo autor no ato de escrita. Almuth Grésillion (1994) afirma que o manuscrito tem um ambíguo estatuto: nem parte integrante, nem puro lixo, mas que resguarda uma “zona de segredo, de desejo obscuro, alguma coisa da face noturna da obra que gostaríamos de colocar ao abrigo dos olhares” (GRÉSILLION, 1994, p. 14). Não seria tal pressuposto similar à pergunta questionada por Lacan de que não seria o sujeito apenas uma

linguagem, porém secreta, ou não é ela apenas a expressão de um pensamento puro, não formulado?

Os manuscritos são, enfaticamente, este lugar nascente por onde a afluência verbal do escritor se enuncia e se reconfigura. Nada se revela de modo tão claro ao escritor, pois, do mesmo modo que a interação analítica é um processo, o fazer da escrita se torna uma sequência de operações: um “ato de rasgar, queimar, perder, jogar fora, acabando por serem estratégias de prevenção do escritor para que não se denuncie um pensamento se fazendo” (ALMEIDA, 2021, p. 93). À vista disso, segundo Elizama Almeida, os manuscritos propiciam um duplo caminho aos materiais de elaboração do escritor: a continuidade, conservando sua memória e conteúdo, e o lixo, o descarte do que é considerado, para o escritor, algo inútil ou por demais arriscado, haja vista que o lixo pode não só confessar desejos obscuros, como também denunciar sentidos e compressões pessoais ao escritor.



Fonte: Acervo/IMS

Transcrição:

[...] ensinamentos dos quais talvez viesse algum dia a precisar saber: foi assim que aprendeu que o imperador Carlos Magno era na terra dele chamado de Carolus. É verdade ~~essa~~ que nunca alcançava modo de aplicar o que aprendera. Mas nunca se sabe, **quem espera sempre alcança**. E dava gosto saber de Carolus. **Sim, quem espera sempre alcança**<sup>8</sup>

–Ah mês de maio, não me largues nunca! Foi a sua íntima e muda exclamação lancinante

[...] (LISPECTOR, n.p., 2021 – manuscritos – grifo nosso).

<sup>8</sup> Frase grafada com outro tipo de tinta de caneta. Aparenta ter sido escrita após a anotação e leitura crítica da própria escritora.

Ainda a respeito do duplo descarte dos manuscritos, é perceptível, se colocarmos em comparação o trecho transcrito dos manuscritos e a obra publicada, que Clarice ocultará determinadas informações, bem como conservará boa parte do que foi escrito. Para efeito de esclarecimento, o que está em negrito, na transcrição, foram pensamentos eliminados na publicação de *A hora da estrela*. Observa-se, portanto, no trecho anterior, que a escritora repete duas vezes o seguinte pensamento: “Sim, quem espera sempre alcança”. Logo, a curiosidade nos fez refletir sobre o descarte de tal repetição e nos permitiu inferir dois possíveis sentidos ao uso retórico da afirmativa: Macabéa, por ter sido alijada do acesso à cultura letrada, é posta à manipulação das informações superficiais da Rádio Relógio, um meio concedido à massa pobre e reclusa de ter acesso a breves minutos de informações fragmentadas, sem qualquer intenção de educar e produzir sentidos a respeito de si e do mundo. No entanto, tais aprendizados não serão adquiridos intensamente, mas na continuidade dos dias e conforme a curiosidade daquilo que “viesse a precisar saber” (H.E, 2017, p. 69).

Para além disso, é inegável o quanto o aprendizado, o ensinamento, a busca pelo conhecimento fazem parte da literatura de Clarice Lispector. Ora, quando a escritora reforça a necessidade da espera para alcançar o mínimo de dignidade e importância, ela retoma muito de seus textos que apresentam como elemento de aprendizagem e conquista, a espera. E, aqui, fazemos um adendo à *Felicidade Clandestina* (conto publicado em 1971), *A sensível* (crônica publicada em 1964) e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*<sup>9</sup> (romance publicado em 1969). A fim de contribuir com essa ideia, destacamos um pequeno trecho da última referência supramencionada onde encontramos o ato de esperar como medida de compreensão e modo de alcançar um amor desejado:

Eu simplesmente – eu – eu acho que o que eu faço mesmo é esperar. Esperar talvez que você mesma se aconselhe, não sei, Lóri, juro que não sei, às vezes me parece que estou perdendo tempo, às vezes me parece que pelo contrário, não há modo mais perfeito, embora inquieto, de usar o tempo: o de te esperar. (ALP, 1998, p. 53).

Conforme se observa nesta análise de um dos trechos dos manuscritos, muito similar às contradições, deslocamentos e adiamentos que constroem a tessitura de a H.E., o processo de sua criação, que se adensam na análise dos manuscritos, faz emergir o acabamento final da forma publicada, haja vista que evidencia, no processo de sua

---

<sup>9</sup> Doravante adotaremos a sigla ALP para se referir a este livro.



montagem, continuidades e rupturas. A saber, percebemos uma escrita repleta de cortes, repetições e fragmentação que projetam novos sentidos para o entendimento não só do enredo ficcional de a H.E., como também um entendimento mais abrangente sobre os aspectos que constituem o imaginário da literatura de Clarice Lispector.

Ampliando essa possibilidade interpretativa, faz-se notório que o método de construção textual de Clarice, como ressalta Andrade (2022, p. 91) é o da “anotação da frase”, isto é, independentemente da hora e do lugar, a escritora era tomada por um flash de iluminação, inspiração, movendo a composição e a seleção de frases e notas, as quais vão sendo encadeadas ou retomadas no processo de criação de uma possível obra por vir. E esses retalhos ou frases iminentes que surgem em um momento de busca e reflexão, muitas vezes, vão compondo projetos interstícios que interligam crônicas e anotações antigas ao gênero explorado por Clarice em toda a sua vida: a ficção.

Em vista do exposto, torna-se claro que é no fazer da escrita que o escritor alcança um estágio de compreensão semelhante ao processo analítico, pois, assim como na análise terapêutica há um dizer que insiste em se repetir, e o psicanalista se faz ouvido para captar a personalidade não revelada pelo paciente, do mesmo modo caminha o escritor, uma vez que é no modo como ele faz a obra, como ele se relaciona com as experiências na feitura do livro e como suas ideias vão tomar forma que serão reveladas. A respeito disso, Zular (2010) afirma que as ideias surgem como “uma espécie de ouvido que vem antes dos sons e da escrita, como se fosse um desejo de ouvir aquilo que ainda não é, aquilo que orienta a inscrição e que uma vez ouvido ratifica ou retifica, aceita ou rasura, reinscrevendo-se, pois como possibilidade (ZULAR, 2010, p. 49).

A mola propulsora, ou melhor, “o ouvido que funciona como um desejo” (ZULAR, 2010, p. 49), que interliga as áreas de interlocução: escrita e terapia – pois o processo analítico também é uma forma de escrita: uma escrita falada – é a escuta. E tal assertiva se reafirma, também, no dizer de Maria Rita Kehl, a qual propõe um entrelace entre o processo psicanalítico com a proposta formal e histórica do romance:

Como não nos deixar afetar pelas duas formas de relação entre a escrita e o tempo mencionadas rapidamente por Lacan: de um lado a extensão, a dilatação, a insistência exaustiva na recuperação da memória e na explicação causal dos incidentes da vida, próprias do romance e também da neurose; de outro lado a contração, as elipses, a manutenção de um certo enigma, a modificação de estilo operada por um processo analítico, e que produz no sujeito a possibilidade de narrar-se de outra forma, mais aparentada à elegância do conto? O que significa dizer que nós, neuróticos comuns, organizamos mentalmente nossas histórias de vida como se fossem romances? (KEHL, 2001, p. 58).

Conforme esta aproximação entre o escrever e o ouvir, entre a vida e o ato de narrar, na leitura dos manuscritos, o ato de “ouvir” é fundamental, pois as palavras ganham assonâncias e outros sentidos não pensados para a obra final devido às reconfigurações do dizer, às rasuras, aos adiamentos, às costuras, concatenações e cortes no fazer escritural. Ressalto que esse ato de ouvir não tem qualquer relação com a escuta auditiva, é um ouvir do significante, pois, como dito anteriormente, é a partir do significante que se cava um sulco no *Real*, ou seja, uma percepção sensível do mundo ao redor e daquilo que é projetado pelo escritor no discurso em gestação.

Quando nos debruçamos sobre as rasuras dos manuscritos, a partir de um olhar sensível, notamos que entre a imagem, despertada pelas palavras, e o som (o significante) se instala um “curto-circuito”, como se o escritor estivesse em busca de uma afinidade entre a percepção e o discurso, ou seja, um modo diferente de encarar a realidade, provocando outras formas de subjetivação, por meio das quais se pudesse fruir o gozo, os sentidos/desejos aprisionados através da escuta.

Analise mais um fragmento do manuscrito publicado *Éditions des Saints Péres*:

enfim com esta história, queira Deus que eu nunca descreva um  
Lazaro porque senão eu mesma ficaria coberta de lepra (essa moça é uma  
verdade). (Se estou demorando um pouco demais da vida da alagoana é  
porque se houver algum  
leitor para esta história quero que ele se  
embeba dessa moça assim como um pasto  
encharcado—escrevo também essa história  
porque preciso sair de minha vida de pequena  
burguesa. E para que o leitor saia em momentos  
da sua. Escondo na semente da vida da jovem,  
estarei como que violando o segredo dos faraós?  
Terei castigo de morte por falar de uma vida  
que contém como todas as nossas vidas um  
segredo inviolável? Estou procurando demasiadamente  
na vida dessa moça o topázio de um ~~gloria~~ esplendor! (LISPECTOR, 2021,  
n.p. - manuscritos).

O fragmento citado, anteriormente, compõe o conjunto dos manuscritos de *A Hora da Estrela*, publicados pela *Éditions des Saints Péres*<sup>10</sup> no ano de 2021. Como podemos perceber, Clarice tentar aproximar o seu imaginário da realidade por ela visualizada e, para capturá-la, vale-se de recursos figurativos como o uso metafórico e metonímico do discurso. Acerca disso, Paloma Vidal assinala: “a imagem é por demais real, mais ainda no livro, em que Clarice acrescenta “de chão” ao pano. O pano que se embebe de água.

<sup>10</sup> Na continuidade deste trabalho, utilizaremos a cifra EDSP para se referir à *Éditions des Saints Péres*.

Clarice que se embebe de sua Maca, copiando-a nestas páginas” (VIDAL, 2017, p. 26). Clarice copia e reformula, porém, a cópia não se dá entre palavras, mas entre matéria viva e texto.

Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra. (Se estou demorando um pouco em fazer acontecer o que já prevejo vagamente, é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana. E também porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar mas deve haver um réu.) (H.E, 2017, p. 70).

No confronto de ambas as versões de *A hora da estrela*, o manuscrito e o trecho do livro publicado, observa-se que há um movimento que se desloca na direção de uma pessoa inteira, ainda que, durante o processo, o que é escrito se decomponha e desmonte o dizer. É sabido que alguns significantes serão alterados, assim como também a pessoa do discurso, pois, no manuscrito anterior, Clarice se apresenta como sujeito da enunciação: “eu nunca descreva um lázaro porque senão eu **mesma ficaria coberta** de lepra” (LISPECTOR, 2021, n.p-manuscritos-grifo nosso). Na versão final, Clarice transfere a voz discursiva para o narrador: “Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra” (H.E, 2017, p. 70).

Para além desse aspecto formal apontado, questionamos qual seria a busca de Clarice ao escrever sobre uma nordestina que nem beleza enfeitada tem? Por que a escritora quer descobrir demasiadamente a vida dessa moça? Não seria para descobrir mais sobre si mesma e sobre o outro ao se confrontar com as imposições de sua linguagem? Ora, Macabéa é uma verdade, uma verdade tão difícil que o narrador demora quase quarenta páginas para poder contar, decisivamente, a vida de uma nordestina pobre e raquítica. Macabéa é a pureza de um “pasto encharcado” (LISPECTOR, n.p., 2021 – manuscritos), como Clarice escreveu no manuscrito anterior, representando uma imagem simples através de significantes tão tenros e odorizantes. A saber, Macabéa apresenta-se muito mais que uma verdade difícil, ela nos faz mergulhar no caldo lamacento da nossa primitiva existência.

A escritora, diante dessa verdade insofismável, acaba por eliminar o significante “pasto encharcado” (LISPECTOR, n.p. - manuscritos) e o substitui por “pano de chão todo encharcado” (H.E, 2017, p. 70), configurando a grandeza de algo tão simples e insignificante. Diante de tal modificação, passamos a constatar o quanto Clarice busca atenuar a relação entre sua percepção e o discurso, pois, ao mesmo tempo em que ambos

os significantes nos remetem a coisas e contextos diferentes, eles nos aproximam de uma mesma ideia: a busca de representar o nada de que somos feitos.

O material sobre o qual Clarice se debruça é duro e pobre, mas, por meio da linguagem, a escritora transgride o que lhe é imposto pela consciência pois, no âmago de sua vida interior, se esconde o mais refinado substrato de palavras, experiências e prazeres do pensar e viver. E isso se observa na composição do manuscrito, quando Clarice, na tentativa de penetrar na existência humana de Macabéa, através dos filtros sutis da poesia, faz uso das palavras não como significantes isolados do significado, mas como peças que constroem um ritmo narrativo: “enfim com esta história, **queira** Deus que eu nunca **descreva** um Lázaro porque senão eu mesma **ficaria** coberta de **lepra**” (Grifo meu) (LISPECTOR, 2021, n.p- manuscritos).

Como sair de si senão se permitindo ouvir e pronunciar os significantes impronunciáveis? Lacan afirma de maneira muito clara: “a linguagem, antes de significar alguma coisa, significa para alguém” (LACAN, 1998, p. 86). Ademais, é justamente quando nos comunicamos com outrem que aquilo que pronunciamos ganha conotações, sentidos não possíveis à nossa própria escuta: “nem sempre para nos comunicarmos damos informações essenciais, mas aprender do Outro quem somos” (MILLER, 1988, p. 30-31).

A respeito da relação do escritor, com seu ato de dizer, e da relação do leitor, com seu ato de escutar, podemos entender que ambas as ações ou papéis podem ser invertidos, pois, no processo de comunicação, as intenções dos interlocutores podem variar de modo que aquilo que o escritor pretendia dizer se reformula a uma escuta íntima e pessoal. Segundo Lacan, “a intenção revela-se, na experiência, inconsciente enquanto expressa, consciente enquanto reprimida” (LACAN, 1998, p. 86). O processo comunicativo, seja falado ou escrito, está para além do sujeito consciente, pois a linguagem ao mesmo tempo em que é significativa na intenção velada, é também ambígua, quando refletida subjetivamente. Retomando a noção da experiência do dizer e do escutar no processo analítico, cito David Le Breton (1997):

A história da psicanálise assemelha-se a uma longa conquista de um silêncio que vem perturbar o regime anterior da fala em psiquiatria e, mais amplamente, a sua relação com o sofrimento. O recurso ao silêncio torna o terapeuta mais disponível à escuta daquilo que diz o paciente, seguindo os meandros de seu encaminhamento na linha do inconsciente. (...). A regra imposta ao médico, segundo Freud, deve ser enunciada assim: evitar permitir que qualquer influência possa ser exercida sobre a sua capacidade de observação e confiar inteiramente na sua “memória inconsciente” ou, em linguagem técnica

simples, escutar sem a preocupação de saber se vai guardar memória de alguma coisa (FREUD, 1970, p. 62). **A abertura ao outro, deste modo, criada, destina-se a ajudar a chegar ao inconsciente.** (LE BRETON, 1997, p. 126-127).

Portanto, entre o dizer e o escutar, há o ato de silenciar, instância que rompe com o invólucro da linguagem e abre-se para o que está aquém e além da superfície da linguagem. Assim como no processo psicanalítico, o silêncio instaura um Outro lugar, uma Outra esfera de percepção, e esta só se fez necessária por caráter de urgência, uma vez que a linguagem verbal nunca poderia abarcar o todo do *Real*. Acerca disso Maria Lúcia Homem reforça: “entre o dito e o dizer, passa o ‘meio-dizer’ abordado por Lacan” (HOMEM, 2012, p. 76), isto é, os psicanalistas são consensuais ao afirmarem que o enunciado não corresponde à enunciação. Do mesmo modo que o silêncio, na psicanálise, veio dar maior abrangência a coisas, aspectos e situações que não ganhariam sentido através da fala e do ruído. Na escrita, o silêncio expõe uma tensão, pois não representa o mutismo ou o vazio, mas um estado de presença, de escolhas, de cortes, de aberturas e disponibilidades a sentidos velados.

Segundo Le Breton, o silêncio não somente expõe os caminhos implícitos das trocas e exclusões de palavras e o porquê de tal sentido e não de outro, mas também dá “livre curso à interioridade, àquilo que precisamente foi calado nas conversações vulgares: traumatismos de infância, sexualidade frustrada ou fantasmas eróticos, associações livres etc.” (LE BRETON, 1997, p. 128). Não poderíamos, diante dessa constatação e implicação, esquecer-nos do silêncio na própria escrita clariceana, já que de modo semelhante, Clarice Lispector não acreditava na verdade superficial da representação e da expressão, mas buscava fisgar os *não ditos* através das entrelinhas, pois o que operava no âmago de sua escrita era uma “emergência de real na linguagem, urgências de ver” (PERRONE-MOISÉS *apud* HOMEM, 2012, p. 78). E o silêncio urge, em ambos os processos: analítico e escritural, não como vazio, mudez ou fracasso, mas, de modo anterior e urgente, como instância interdita que nos aproxima do mundo na trama do texto. Discutiremos mais sobre isso no terceiro capítulo deste trabalho, onde nos demoraremos nas implicações do silêncio no processo de criação de Clarice Lispector.

## 1.2 ÉDITIONS DES SAINTS PÈRES: UM PRIMEIRO OLHAR SOBRE OS MANUSCRITOS

Compreendemos que o ato de escuta da palavra seja o vínculo da escrita literária com a psicanálise, tal relação não se concentra apenas no significado daquilo que é dito,

mas também no uso dos significantes utilizados, revelando a intenção no discurso do sujeito. Sendo assim, lançamos o seguinte questionamento: quais caminhos o leitor e/ou o pesquisador devem percorrer na tentativa de formalizar, organizar e apreender as informações trazidas inconscientemente pelo sujeito que escreve, no que se refere às suas pulsões e seus desejos? Para Yudith Rosenbaum, o que aproxima o psicanalista e o escritor de literatura é o fato de que ambos tentam “olhar para o que está à margem, irrelevante ao olhar hegemônico” (ROSENBAUM, 2011, p. 5), ou seja, é o que está latente, muitas vezes, podendo ser material onírico, residual e incógnito.

Partindo de tal ideia, esboçada por Rosenbaum e diante da pergunta anteriormente feita, acreditamos ser o caminho possível para captar as intenções e desejos subjacentes do sujeito recuperar restos de escritas e palavras das quais ele prescindir. É o sonho, a margem, o que foi rejeitado que nos apresentará uma escrita se fazendo e um sujeito se autocriando. Holanda (2010, p. 78) afirma haver nos manuscritos um “percurso que encaminha o pesquisador para uma maior atenção aos lances, certeiros alguns, entre tantos tateios, por onde o desejo de escritura atua”. Mais especificamente, o sujeito escreve e é reescrito pelo seu dizer, o qual não se deixa ser tolhido pelos padrões e regras estabelecidas, haja vista que o desejo o acompanha a partir de um processo permeado por errâncias, descaminhos, segredos, retomadas e acréscimos.

A união entre a escritura e os pressupostos da psicanálise se concentra não só no ato da escuta da palavra, como também na transferência que o sujeito mobiliza de situações e pensamentos subjetivos para o registro escrito de sua vida psíquica. Acerca disso, escreve Grésillion (2007, p. 39): “a análise sobre o sujeito que escreve se torna conflituosa, já que não há um sujeito pleno, não clivado e senhor do que faz ou escreve, nos manuscritos é impossível deserdar o eu-empírico da sua obra, uma vez que a mão que escreve está ligada ao vivido, ao real”. Pensando por esse ângulo, de uma escrita que reconstrói sua gênese mais no plano psíquico do que verbal, retomamos as palavras de Rosenbaum que, seguindo a mesma leitura, focaliza o aspecto técnico de análise do texto.

Mas o que mais nos interessa como analistas literários é o trabalho do sonho, responsável pela transformação das pulsões e do desejo em narrativa. As técnicas do inconsciente, elucidadas por Freud, condensam e deslocam o material bruto em imagem, em enredos. A figurabilidade e a elaboração secundária são mais dois desses procedimentos, que dão visibilidade pictórica ao material inconsciente e um acabamento polido às arestas da cena onírica. Tudo isso encontramos na prosa e na poesia, sem dúvida, mas, diferente do sonho que age de modo não consciente, o processo criativo do artista envolve atenção, seleção, cortes, acréscimos (ROSENBAUM, 2011, p. 8).

Respaldados no que afirma Rosenbaum, pressupomos que a forma possível de se organizar os manuscritos, isto é, o texto primeiro ou as primeiras versões sobre o qual o sujeito-escritor se debruçou para traçar seu trabalho do sonho, não se dá totalmente a partir de uma elaboração consciente, uma vez que, no processo de transformação das pulsões e desejos em narrativa, o escritor deverá utilizar algumas técnicas, as quais têm natureza inconsciente, visando “condensar e deslocar o material bruto [dos sonhos, desejos e pulsões] em imagem, em enredos” (ROSENBAUM, 2011, p. 8). Considerando, ainda, as ressalvas estabelecidas por Rosenbaum a respeito da vida inconsciente do escritor, e como isso emerge em forma de linguagem, acreditamos ser a composição dos manuscritos um trabalho conjunto entre “técnicas do inconsciente”, que condensam e deslocam, como também técnicas do consciente, que envolvem atenção, seleção, corte e acréscimos.

Ao analisar os manuscritos, esse processo conjunto de técnicas conscientes e inconscientes se faz pertinente, pois é por meio dele que os critérios de valoração e classificação nos dão indícios das propostas de Clarice sobre a história de Macabéa e sobre o modo de operação de seu inconsciente na fabulação da narrativa. É como salienta Vidal (2017, p. 36) “linha após linha, ela se pergunta pelas condições de possibilidade da escrita deste livro, que lhe exige persistência e loucura, que modifica seu modo de escrever (...)”. Visando compreender um pouco mais sobre esse complexo e inconsciente modo de escrever de Clarice Lispector, nos debruçamos sobre os manuscritos de *A hora da estrela* publicados pela editora Editions des Saints Perè (2021), a qual reconfigurou o *modus operandi* de Clarice Lispector e que, de certa maneira, nos permite entender um pouco mais sobre as propriedades de ler e trabalhar com os manuscritos literários.

Ao observarmos as páginas controversas e rabiscadas por Clarice, um questionamento sobre o tipo ou a esfera de desejo que inquietava a prática de escrita da autora se fazia iminente, haja vista que sob cada rasura e reformulação, um elo irreversível entre nós leitores e a matéria de seu trabalho era construído. Um elo que nos leva a querer saber sobre as implicações e faltas de determinadas palavras e incompletudes sintáticas. Acreditamos que seja essa a primordial diferença de leitura entre os manuscritos e a versão publicada: o primeiro resguarda o ponto de vista do escritor e as operações criativas inalteradas por ele, ou seja, estamos em um contato direto com os desejos e sentidos formulados pelo escritor na fatura do texto. Já o material publicado é, talvez, um material mais acabado, polido e suturado de qualquer gozo, rastros de escritas e demais sentidos marginalizados.

Na versão publicada de *A hora da estrela*, Clarice acrescenta algo a mais à fala do narrador Rodrigo S.M., sendo este algo a mais fator de importância no entendimento desta incompletude que perpassa o texto:

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. **É que “quem sou eu?” provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto** (HE, p. 50 - grifo nosso).

Esse acréscimo, além de aludir a um suposto desejo que pulsa nas malhas do texto, também reconstitui os sentidos do próprio texto, já que, no ato de acrescentar, Clarice estaria não só denunciando a incompletude do texto por ser repleto de questionamentos, como também estaria denunciando o próprio autor-narrador, uma vez que, diferentemente, de Macabéa, é ele, assim como a própria Clarice Lispector, que faz as entrelinhas do texto transbordarem com o excesso da necessidade de indagar. A necessidade, o desejo que atravessa essa narrativa controversa e inquietante estão na difícil tarefa da escritora de conseguir representar o “nada de que somos feitos” (GOTLIB, 2013, p. 231).

Ao buscar a fonte de onde se originou o excerto anteriormente analisado, identificamos que o texto manuscrito, onde ele se encontra, foi totalmente alterado por Clarice na edificação da obra final. Vale ressaltar que, além do acréscimo, é possível ver, em outras páginas manuscritas, trechos e palavras da mesma página onde encontra-se o excerto supramencionado. O que se observa é que, além do método de trabalho de Clarice ser imediato e inconsciente, ele também se organiza através da sutura de fragmentos. A seguir, encontram-se a imagem referente a uma das páginas dos manuscritos, na versão na *Éditions des Saints Perès*, seguida da transcrição da mesma.



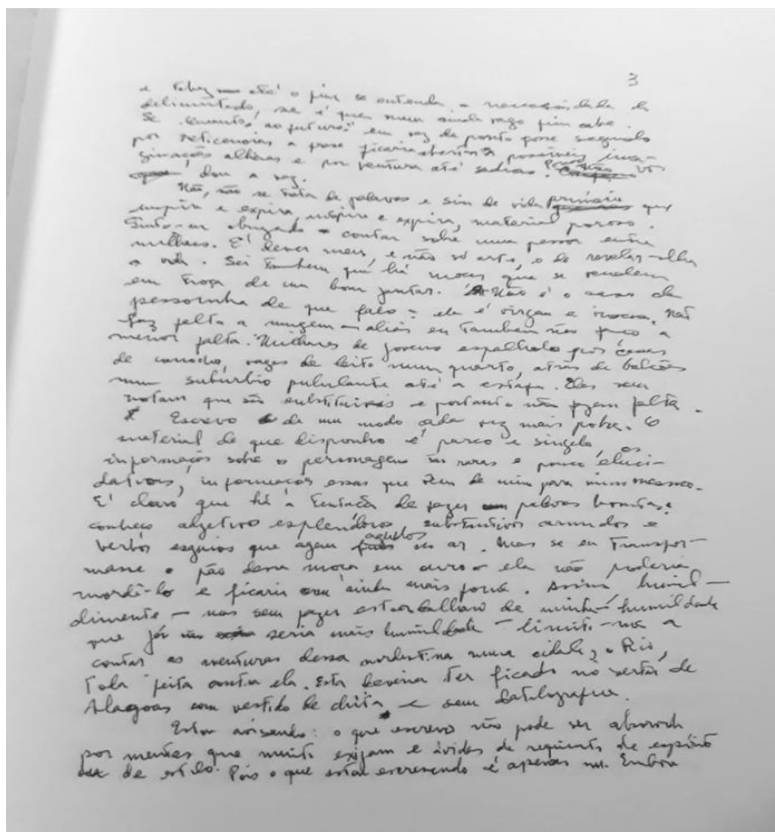


Figura 1: Manuscrito Éditions Des Saints Perès (EDSP)

#### Transcrição:

e talvez (rasura) até o fim se entende a necessidade do delimitado, se é que num ainda vago fim cabe  
 Se “Quanto ao futuro.” em vez de ponto fosse seguido por reticências a frase ficaria aberta a possíveis imaginações alheias e por ventura até sadias. Para ação (rasura) dou a vez.  
 Não, não se trata de palavras e sim de vida (rasura) primária que inspira e expira, inspira e expira, material poroso.  
 Sinto-me obrigado (rasura) a contar sobre uma pessoa entre milhares. É dever meu, e não só arte, o de revelar-lhe a vida. Sei também que há moças que se vendem em troca de um bom jantar. (Rasura) Não é o caso da pessoa de que falo. Ela é virgem e moça, não faz falta a ninguém aliás eu também não faço a menor falta. Milhares de jovens espalhadas por casas de canudo, vagas de leito num quarto, atrás de um balcão num subúrbio pululante até a estafa. Elas nada notam que são substituíveis e portanto não fazem falta.  
 Escrevo de um modo cada vez mais pobre. O material que disponho é parco e singelo, as informações sobre a personagem são raras e pouco elucidativas, informações essas que vem de mim para mim escassas  
 É claro que há a tentação de fazer palavras brancas;  
 Conheço adjetivos esplendorosos, substantivos armados e verbos esguios que agem ~~fixos~~ (agudos) no ar. Mas se eu transformasse o pão dessa moça em ouro ela não poderia

mordê-lo e ficaria (rasura) mais fome. Assim humil-  
demente- mas sem fazer estardalhaço de minha humildade  
que já não (rasura) seria mais humildade- limite-nos a  
contar as aventuras dessa nordestina numa cidade, o Rio,  
toda feita contra ela. Esta deveria ter ficado no Sertão de  
Alagoas com vestido de chita e sem datilografia.  
Estou avisando: o que escrevo não pode ser absorvido  
por mentes que muito exijam e ávidas de requinte de espírito  
ou de estilo. Pois o que estou escrevendo é apenas nu. Embora (LISPECTOR, 2021, n.p-  
manuscritos)

A composição desta página não permanece inalterada ao longo do processo de escrita, a partir de seleção e sutura, Clarice dispersou trechos em outras páginas da obra publicada. Na primeira edição de *A hora da estrela*, publicada pela Rocco, juntamente com manuscritos e ensaios inéditos, podemos confirmar que este curto texto manuscrito aparece alongado, estendido por quatro páginas. Na página 48, encontramos o início deste texto totalmente modificado: “História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos — a começar por um dos títulos, “Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final” (HE, 2017, p. 48). Na página 49, da obra publicada, encontramos o seguinte excerto, que também consta no excerto manuscrito: “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira”. E, mais à frente, após acrescentar algumas ideias, ela transcreve: “É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida” (HE, 2017, p. 49).

O que se observa, ao comparar o livro publicado e os manuscritos, é que Clarice Lispector vai compondo as sucessivas versões do texto não apenas de modo inconsciente, valendo-se de condensamentos e deslocamentos, mas também pondo em prática seu ofício de escritora que, além de possuir uma técnica, conserva um estilo, um modo único de ver e compreender o mundo. Quando ela modifica “vida primária que inspira e expira, inspira e expira” por “vida primária que respira, respira, respira”. Além de dar suavidade ao texto, marca-se uma interrupção de pensamento, pois, se é vida primária, as condições de sobrevivência são básicas e não exigem encargos de verbos (ações/funções) rebuscados.

Ainda com relação à página 49 da versão publicada<sup>11</sup>, encontra-se outro fragmento que está contido na página manuscrita, que foi apresentada na figura 1. A seguir, encontra-

---

<sup>11</sup> A versão publicada a qual refere-se é “A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos”, publicada pela Rocco em 2017. É essa mesma versão que utilizamos durante todo o texto.

se o trecho da página 49 da versão publicada em que é possível verificar que Clarice Lispector acrescentou duas frases que não constam nos manuscritos:

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiço, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. **Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe?** (HE., 2017, p. 49-grifo nosso).

O que foi grifado trata-se de acréscimo de Clarice ao texto publicado e que não consta nos manuscritos. Consideramos importante grifar o acréscimo feito pela escritora em razão de que é justamente nesse ponto do texto que a escritora começa a divagar sobre a existência de um ser superior que pudesse socorrer a pobreza material e espiritual de sua personagem, pois o que Macabéa tinha era apenas a ingenuidade do “delicado essencial” (HE, 2017, p. 48). Quando a escritora questiona “Esse quem será que existe?” (H.E., 2017, p. 49), não estaria ela demonstrando revolta contra o descaso para com a existência humana? Clarice, talvez, pudesse almejar ir além da matéria, além da linguagem, uma vez que compreendia ser tragada pelos limites de sua condição:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la—e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano (LISPECTOR, 2009, p. 176).

O questionamento: “Esse quem será que existe?” é uma indagação impossível à Macabéa em razão da sua falta de sagacidade e simplicidade de vida e linguagem. Contudo, para um intelectual, já no fim da vida, privado de todos os prazeres e sem piedade de falar da crueza da vida, não seria tão difícil, embora pudesse ser conflituoso: “Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho direito de ser dolorosamente frio, e não vós” (H.E., 2017, p. 48-49).

Na página 50 da versão publicada, encontramos boa parte das ideias escritas por Clarice de modo dispersos e que estão contidas no manuscrito da figura 1. O que é interessante é que a escritora unifica e modifica algumas partes, para que, sucessivamente, possa concatená-las, tornando o seu texto mais coeso. A efeito de exemplificação cito um trecho do manuscrito da figura 1: “O material que disponho é parco e singelo, as informações sobre a personagem são raras e pouco elucidativas, informações essas que vem de mim para mim escassas. É claro que há a tentação de fazer palavras brancas;” (LISPECTOR, 2021, n.p- manuscrito). Quando comparamos com a versão publicada percebemos as mudanças ocorridas, mostrando o estilo rebuscado e figurativo de Clarice

Lispector: “o material de que disponho é parco e singelo **demais**, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que **penosamente** me vêm de mim para mim mesmo, **é trabalho de carpintaria**” (H.E, 2017, p. 50-grifos nossos). Sobre esse trabalho de alterar e acrescentar, Willemart reitera dizendo que uma “lenta aglutinação de elementos deve ser ditos e escritos”:

Na sua vida de pulsões e de desejo, o escritor, para não dizer o artista em geral, particularmente sensível à tradição cultural e ao mundo em que vive, retém de forma singular informações e sensações do passado e do presente. **Os elementos detidos nesse filtro particular formam um entrelaçamento ou nó, que de certo modo bloqueia o desejo do artista e o incomoda. Desse bloqueio ou dessa barreira, nascem o primeiro texto e o autor. Não há portanto um primeiro texto escrito em alguma parte e transmitido por uma musa ao escritor atento, mas uma lenta aglutinação de elementos que, depois de algum tempo, devem ser ditos e escritos.** Como o neurótico angustiado com seu sintoma recorre ao psicanalista, assim o escritor, querendo livrar-se dessa placa retida, começa suas campanhas de redações, não impelido, mas atraído pelo desejo (WILLEMART apud ZULAR, 2002, p. 75 - grifo nosso).

Como dito anteriormente, Clarice não escreve apenas sob o fluxo de sensações, inspirações ou anotações imediatas, uma vez que há um segundo plano oriundo, supostamente, de uma técnica consciente, conforme afirma Rosenbaum (2011). Em consonância com esse ponto de vista, Willemart assevera que há “elementos detidos sob um filtro particular e que formam um nó, que de certo modo bloqueia o desejo do artista e o incomoda”. Isso explica por que Clarice, a cada fragmento, sob o crivo de suas análises sobre aquilo que foi escrito, se via na necessidade de retornar/retomar ao que ficou preso ou perdido no passado, bem como filtrar os nós gestados no entrelaçamento do passado e do presente. Sendo assim, o *modus operandi* de Clarice, qual seja, escrever, retornar/retomar, filtrar, recortar, acrescentar configura-se como um método de seleção, concatenação e submissão aos desejos, posto que estes são como “placas retidas” e que precisam ser libertadas.

A própria Clarice dissera em entrevista concedida a Júlio Lerner que o seu método consistia em anotar, a qualquer hora do dia ou da noite, as inspirações que lhe vinham, confessando que a parte mais árdua do seu ofício era quando precisava concatenar as ideias:

Júlio Lerner: Você acorda a que horas?

Clarice Lispector: Quatro e meia, cinco horas. Fico fumando, tomando café, sozinha sem nenhuma interferência. Quando estou escrevendo alguma coisa eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm. O que se chama

inspiração, não é? **Agora quando estou no ato de concatenar as inspirações, aí sou obrigada a trabalhar diariamente** (LISPECTOR, 1977).

O ato de criação de Clarice Lispector, então, dá-se sob o fluxo de sensações ou lapsos inconscientes, sendo vistos, muitas vezes, como pulsações ou inspirações, mas também, ocorre em um segundo plano, pela concatenação, a qual visa selecionar e evidenciar o desejo latente nos nós de pensamento e no jorro de linguagem. Assim, se Clarice acaba por enxertar os fragmentos e anotações com as palavras do narrador (ou da própria Clarice Lispector?), não seria esse *modus operandi* um meio de a escritora se livrar da culpa ou de desejos subterrâneos, figurativamente falando, impossíveis de serem confessados? O que é possível de ser afirmado “é que a autora, ao escrever *A hora da estrela*, segue um fluxo de ideias que vão surgindo aleatoriamente. Os rascunhos são fragmentos que irão estruturar o seu texto” (FREESZ; SILVA, 2017, p. 28). Modo de composição que até o momento estamos buscando circunscrever e externar.

No intuito de decodificar e decifrar esses múltiplos sentidos do texto, nos debruçaremos sobre alguns recortes dos manuscritos de *A hora da estrela*, que constam na versão publicada pela *Éditions des Saints Pères*<sup>12</sup> (2021), bem como utilizaremos de algumas imagens de páginas manuscritas, digitalizadas pelo Instituto Moreira Salles. É importante que se saiba que as cópias dos manuscritos foram concedidas por Paulo Gurgel Valente ao Instituto Moreira Salles, instituição que tem arquivado, desde 2004, parte do acervo de Clarice Lispector.

Nesse acervo, é possível encontrar uma biblioteca com cerca de 800 livros da escritora, parcialmente catalogada; e de arquivo com produção intelectual contendo seis documentos, entre os quais se encontram os manuscritos de *A hora da estrela*, de 1977, e *Um sopro de vida*, de 1978, e datiloscritos encadernados de *A bela e a fera*, de 1979; correspondência com sete itens, CD com 124 fotos digitalizadas e 18 documentos audiovisuais, além de dois quadros pintados pela escritora. Em janeiro de 2012, o acervo Clarice Lispector recebeu da família da escritora um caderno de notas no qual a autora fez anotações pessoais sobre diferentes momentos de sua vida<sup>13</sup>.

Para além deste acervo digital, em maio de 2021, os manuscritos foram concedidos por Paulo Gurgel Valente a uma editora francesa: *Éditions des Saints Pères*,

---

<sup>12</sup> Adotaremos a partir daqui a abreviação EDSP para nos referirmos aos manuscrito, publicados pelas *Éditions des Saints Pères*.

<sup>13</sup> Para maiores informações sobre o acervo de Clarice Lispector, acessar: <https://ims.com.br/titular-colecao/clarice-lispector/>. Há uma página no site do IMS, onde você poderá encontrar todos os arquivos, neste trabalho, apontados.

especializada no rastreamento, organização e publicação de manuscritos originais de grandes autores. Mais especificamente, a editora tem o compromisso de publicar *fac-similes*, isto é, a reprodução gráfica, em alta qualidade, que visa tornar o “mais fiel possível” a cópia de seu documento original. O compromisso da editora, ressaltando suas palavras na website, é de “criar uma experiência de leitura que seja ao mesmo tempo reveladora, íntima e estética, restaurando a magia da caligrafia em grandes obras, que possam ser revisitadas e mantidas para sempre”<sup>14</sup>. E isso emerge como fator de grande teor à medida que nossas vidas se tornam cada vez mais digitais: a primazia do virtual e ilusório em detrimento do material, ligado a um processo de elaboração.

Portanto, na intenção de verificar se o *modus operandi* de Clarice Lispector foi conservado e considerado na organização dos manuscritos da editora francesa, pretendemos, sob um primeiro olhar, explorar um pouco mais este documento, o qual, posteriormente, será melhor analisado, ou seja, no segundo capítulo, trataremos, a rigor não só do método de criação da autora de *A hora da estrela*, mas também dos registros manuscritos da supramencionada editora francesa, bem como algumas imagens dos manuscritos publicados no site do IMS. E essa relação entre ambas as publicações (acervo físico e virtual) diz respeito à qualidade da fotografia dos manuscritos publicados pela *Éditions des Sains Père*, que ante a pouca resolução de algumas fotos capturadas por nós no livro impresso, tivemos que recorrer às imagens digitalizadas e publicadas pelo IMS em seu site<sup>15</sup>.

Ao passo que analisamos os manuscritos, publicados na versão da edição francesa, de certa maneira, acabamos por perder as propriedades originais e físicas dos primeiros registros, uma vez que não estamos manuseando as notas manuscritas, mas um livro que as reúne e, neste caso, já passou, em certo sentido, por um processo de edição, de reorganização. Assim sendo, as páginas dessa edição são cópias, que foram fotografadas/digitalizadas, dos manuscritos que compõem o arquivo de Clarice Lispector, no Instituto Moreira Salles:

---

<sup>14</sup> Citação retirada da página da editora francesa *Livros SP*: editora de manuscritos. Disponível em: <https://www.spbooks.com>.

<sup>15</sup> O acervo digital do Instituto Moreira Salles é bastante vasto em razão de conter não apenas informações, vida e obra sobre Clarice Lispector, mas abarcar um repertório de assuntos: música, fotografia, iconografia, literatura etc., bem como informações, artigos, vida e obra de diversos autores: Paulo Mendes, Otto Lara Resende, Lygia Fagundes Telles e nossa escritora analisada, Clarice Lispector. A seguir, deixamos o link do acervo sobre Clarice Lispector, para que possa ser conhecido por todos que se interessarem: <https://ims.com.br/titular-colecao/clarice-lispector/>

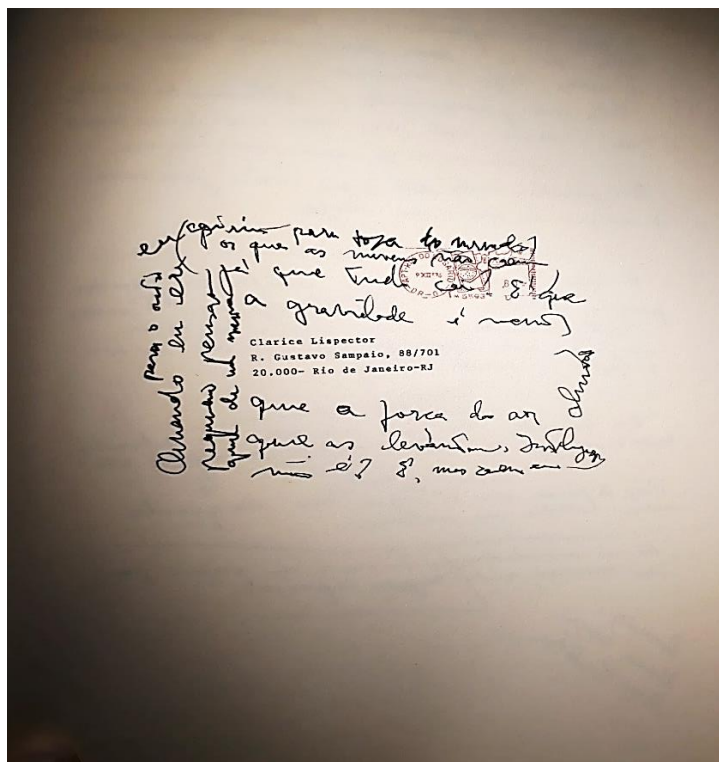


Figura 2 Versão HE - EDSP

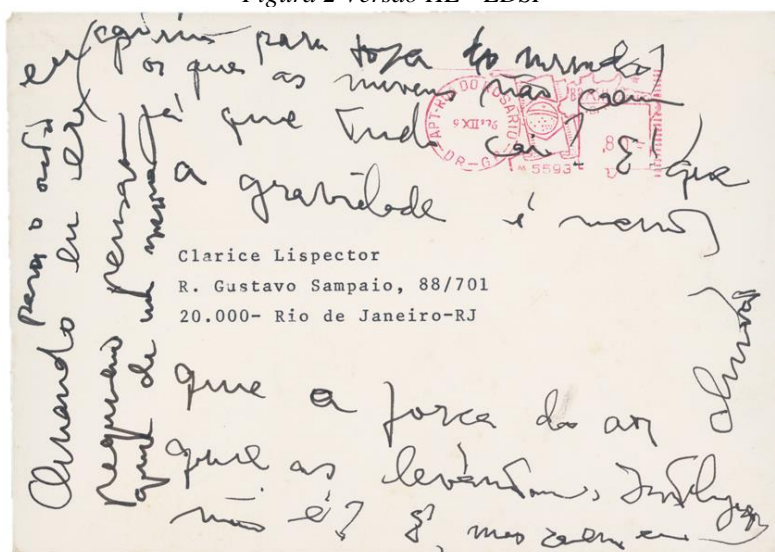


Figura 3 Versão manuscrito original publicada no IMS

Observa-se que a substancialidade do documento, suas propriedades e características são eliminadas, como o carimbo de chancela dos correios, a coloração da correspondência, bem como o formato das letras datilografadas (figura 2). Sendo assim, a versão manuscrita da edição francesa, apresenta-nos os registros de Clarice Lispector de modo opaco sem tanta precisão dos detalhes, restando-nos, apenas, lidar com o

conteúdo escrito e a imaginação dos porquês de tais palavras, sentenças e períodos estarem dispostos de tal maneira.

As notas apresentadas nas figuras 2 e 3 fazem referência a um momento casual e recorrente na vida pública e pessoal de um (a) escritor (a): receber correspondências. Enquanto vemos, na figura 3, todas as características, anteriormente, apontadas preservadas do documento. Na figura 2, a originalidade se dissolve na polpa de fibra do papel, em que a opacidade do material de impressão inibe as características dos manuscritos. O processo de edição/apresentação que foi feito pela editora *Éditions des Saints Pères*, ao publicar os manuscritos de *A hora da estrela*, dificulta, sobretudo o trabalho do pesquisador, que procura fazer uma análise a partir da crítica genética, a leitura e interpretação de documentos, muitas vezes, rasurados e descartados pelo autor. Sendo assim, o trabalho do geneticista de rastrear o que foi escrito ou ocultado nas margens, de perceber o que foi rasurado e, na maioria das vezes, o que foi jogado fora pelo autor, incluindo o suporte do texto acaba por ser, se não inviabilizado, comprometido devido à supressão de informações importantes que constam nos manuscritos originais. Willemart (2005, p. 18) reitera: “em outras palavras, o crítico literário trabalha com um texto limpo e claro, enquanto o geneticista cava/escava no sujo e no escuro”.

Como boa parte do método de elaboração de Clarice se constitui da anotação imediata, ela registrou, no envelope da missiva (figuras 2 e 3), algumas de suas ideias e tais registros teriam um de dois destinos: a conservação ou o descarte total. A respeito do que se decide preservar ou apagar, Almeida (2021, p. 91) assevera: “Estar diante desses papéis equivale a estar diante de um recorte temporal: é preciso decidir entre aquilo que fica — e que obedecerá (...) a uma lógica de conservação e lembrança — e aquilo que sai, cuja economia será outra, de descarte e esquecimento”.

Clarice Lispector, ao mesmo tempo em que inseriu os documentos de seu labor literário no “entre-lugar” das instâncias tempo e espaço, permitiu que um de dois destinos fosse dado à coisa-literária: rasgar, queimar, perder, jogar fora, ou, prevenir, conservar, concatenar e arquivar para guardar de lembrança. Sendo assim, do mesmo modo como a escrita de *A hora da estrela* se configura – entre os múltiplos elementos de sua composição – em dois grandes métodos de elaboração: a predição e a contradição, percebe-se, nos registros manuscritos, que Clarice também acaba por bifurcar a finalidade de suas anotações: predizendo o que posteriormente será recuperado, bem como denunciando o que futuramente poderá ser rejeitado.



A forma como o autor registrou sua escrita no momento em que a mesma é concebida não tem a pretensão de se fazer clara e linear devido às circunstâncias ocasionais de elaboração, em especial, quando se considera o método da anotação imediata utilizado por Clarice Lispector. Mas o suporte ou documento descartado (anotações, rascunhos e correspondências) devem ser preservados para que não influencie a interpretação e análise do nascimento do texto, pois, ao mesmo tempo em que nos situamos no nível orgânico de feitura da obra, passamos, também, a pensar na construção do material.

Apontamos tais instâncias de interpretação: a organicidade da obra e o engenho do material, fazendo referência à Grésillion, o qual afirma que os métodos de interpretação dos manuscritos literários são pautados em duas grandes metáforas: a metáfora organicista, que ressurge a partir da noção de Deus e da criação do mundo, em que o escritor, por sua vez, coloca em cena a gênese: o nascimento do texto. E a segunda metáfora, que se opõe à primeira tal como o cálculo se opõe à pulsão. “Trata-se, aqui, de assinalar a habilidade, a arte combinatória, o jogo como regra e sua transgressão deliberada, o domínio, a planificação de composições” (GRÉSILLION, 2007, p. 22).

No que diz respeito aos manuscritos publicados pela edição francesa, notamos um descompasso entre o tratamento que foi dado quando da organização dos manuscritos de *A hora da estrela* o método adequado de trabalho com os manuscritos literários, pois, de acordo com Grésillion (2007), a crítica genética busca desnudar o corpo e o processo de criação, acompanhando as hipóteses e alcances sobre as operações escriturais. E o que se nota, ao observar os manuscritos de *A hora da estrela*, do modo como foram dispostos pela editora *Éditions des Saints Pères*, é que ocorre justamente o inverso do que propõe Grésillion (2007): a supressão de elementos importantes que são reveladores do corpo e do processo de criação, ou seja, mais especificamente, o que importa, em um trabalho geneticista, são as operações mentais e composicionais na fatura do texto e não a ordem linear da história. Foi no intuito determinante deste último aspecto que a edição francesa compreendeu a relação entre os manuscritos literários. Para que sejam melhor compreendidas as questões que estamos discutindo, apresentamos a análise de duas das páginas do livro com os manuscritos que foi publicado pela editora *Éditions des Saints Pères*:

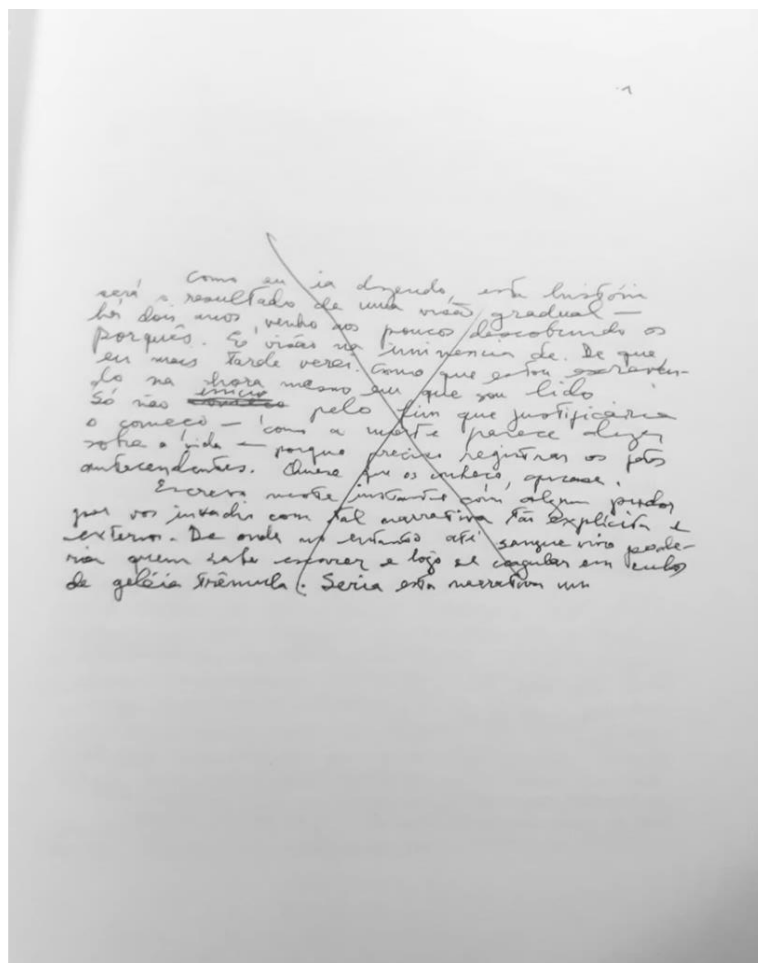


Figura 4 Versão HE - EDSP

#### Transcrição:

Como eu ia dizendo esta história  
 Será o resultado de uma visão gradual –  
 Há dois anos, venho aos poucos descobrindo os  
 porquês. É visão na iminência de. De que,  
 eu mais tarde verei. Como que estou escreven-  
 do na hora mesmo em que sou lido  
 Só não ~~começo~~ começo (início) pelo fim que justificaria  
 o começo – como a morte parece dizer  
 sobre a vida – porque preciso registrar os fatos  
 antecedentes. Quase que os conheço, quase.

Escrevo neste instante com algum pudor  
 Por vos invadir com tal narrativa tão explícita e  
 exterior. De onde no entanto até sangue vivo pode-  
 ria quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos  
 de geléia trêmula. Seria esta narrativa um (LISPECTOR, 2021, n. p. —  
 manuscritos)

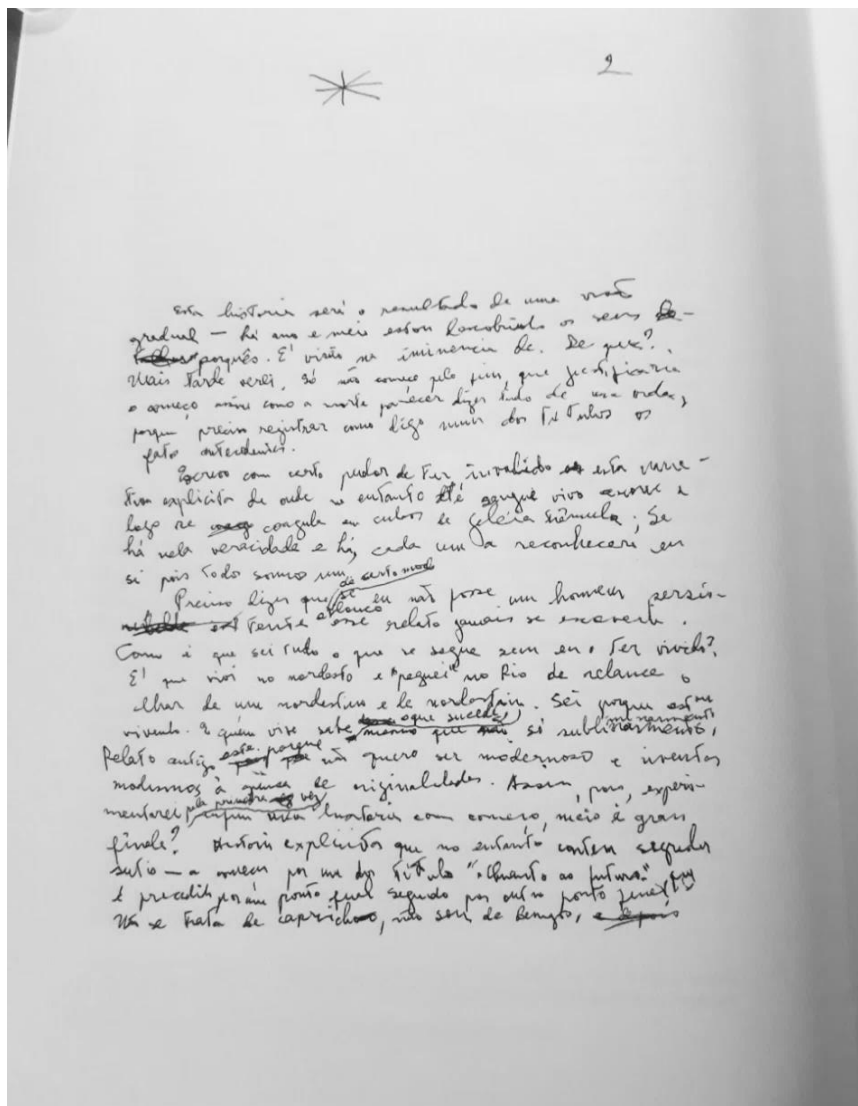


Figura 5 Versão HE - EDSP

## Transcrição:

Esta história será o resultado de uma visão gradual – há um ano e meio estou descobrindo os seus detalhes (rasura) porquê. É visão na iminência de. De que? Mais tarde verei. Só não começo pelo fim, que justificaria o começo assim como a morte parecer dizer tudo de uma vida, porque preciso registrar como digo num dos títulos os fatos antecedentes.

Escrevo com um certo pudor de ter invadido esta narrativa explícita de onde no entanto até sangue vivo escorre e logo se coagula em cubos de geléia trêmula; Se há nela veracidade e há, cada um a reconhecerá em si pois todos somos um.

Preciso dizer que de certo modo se eu não fosse um homem persistente e louco esse relato jamais se escreveria. Como é que sei tudo que se segue sem eu o ter vivido? É que vivi no Nordeste e “peguei” no Rio de Janeiro o olhar de um nordestino e de nordestina. Sei porque estou

vivendo. E quem vive sabe o que sucede, mesmo que não só sublinaramente (minarmente), relato antigo este porque não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidades. Assim, pois, experimentarei pela primeira vez enfim uma história com começo, meio e grand-finale? História explícita que no entanto contém segredos sutis - a começar por um dos títulos “. Quanto ao futuro.” que é precedido por um ponto final seguido por um outro ponto final. Não se trata de capricho, não sou de dengos, ~~e depois~~ (LISPECTOR, 2021, n. p.— manuscritos)

Os manuscritos se destacam frente à obra publicada porque eles resguardam um mistério uma ordem e organização que, na maioria das vezes, não se encontra em um processo consciente e linear, mas sob a ordem dos significantes inconscientemente despertados no processo de idas e vindas da mente na elaboração da escrita literária. Willemart afirma que o inconsciente nos manuscritos é o “mapa erótico do sujeito” (WILLEMART, 2005, p. 68), ou seja, a escrita se sustenta pelo desejo e pela articulação dos registros (Real, Simbólico e Imaginário) que fazem parte da existência e expressão de vida do sujeito. Sendo assim, podemos perguntar: por que a editora francesa determinou a seleção e a organização dos manuscritos de Clarice Lispector em sua forma linear, dando corpo ao enredo ficcional e não ao processo instável de criação?

Esse formato de agrupamento dos manuscritos não confere autenticidade ao trabalho de busca e compreensão das primeiras versões do texto, quiçá dos sentidos perdidos no “primeiro texto” criado pelo escritor. Afirmamos isso com base na premissa de que os manuscritos expandem o nó de relações e sentidos sobre a obra final, pois as intenções primeiras do sujeito-escritor mostram que, “quando inicia o processo de escritura, o escritor persegue, ou melhor, é perseguido pelo que se chama de um “primeiro texto” Willemart (2005, p. 72-73). O referido crítico aponta, ainda, que, no processo de constituição do texto, por ser o escritor um sistema de relações, seu imaginário e sua obra vão se reformulando; o texto se movimenta para além de qualquer previsão e delimitação. Assim, entrando no “registro do imaginário, adquire um sentido — destrói-se, sofre um desvanecimento (Lacan) — como o sujeito do inconsciente — e volta à sua forma informe, imersa no grão de gozo que determina sua estabilidade” (WILLEMART, 2005, p. 72-73).

Sendo assim, ao analisar a versão final da obra, notamos uma estagnação na fluidez desse “gozo da escrita”, uma vez que, nos manuscritos, o desejo está em constante circulação, não cessa, mas quando o escritor assina a obra final se estabiliza o escrito e o inconsciente, ganhando uma forma a partir da linguagem, ritmo e léxico selecionados.

Acreditamos que talvez tenha sido essa a intenção da editora *Éditions des Saints Pères*: retirar a fluidez do discurso corrente dos manuscritos e projetar, “idealizar” uma forma convencional de composição da obra. Quando comparamos os manuscritos originais com as cópias que foram publicadas pela editora francesa, percebemos diferenças pontuais, não só a respeito do processo narrativo, mas na proposta de organização dos textos manuscritos, já que os editores, da supramencionada editora, tentaram delimitar e linearizar as páginas dos manuscritos, ainda que não conste nenhuma paginação, para que organizemos o nosso trajeto de leitura. O que se percebe, nessa edição, é que os editores tentaram seguir a ordem da história, do enredo do livro publicado, o que vai de encontro ao tratamento que se espera que seja dado em relação a manuscritos literários, pois estes seguem a ordem dos “significantes inconscientes” (WILLEMART, 2005, p. 68), da experiência vivencial e inconsciente do escritor.

Outro detalhe importante em relação às cópias dos manuscritos publicadas pela editora francesa é que faltou aos editores, responsáveis pela organização do livro, o cuidado de situar o leitor em relação ao manuscrito literário, haja vista que nem todos conhecem essa modalidade textual ou já tiveram a oportunidade de lê-la. Sendo assim, a edição francesa poderia vir acompanhada de trechos ou notas de rodapé que buscassem desvendar pedaços do real ou aspectos biográficos que atravessam a feitura da obra de Clarice Lispector. Ao lermos as cópias dos manuscritos, publicados pela editora *Éditions des Saints Pères*, somos pegos de surpresa por fragmentos que estabelecem relações intertextuais com outras obras e materiais (cartas e crônicas), bem como trechos que foram eliminados pelo escritor na composição da obra final. A seguir, apresentamos uma das páginas dos manuscritos, publicados pela editora francesa, que nos permite verificar tais ocorrências:

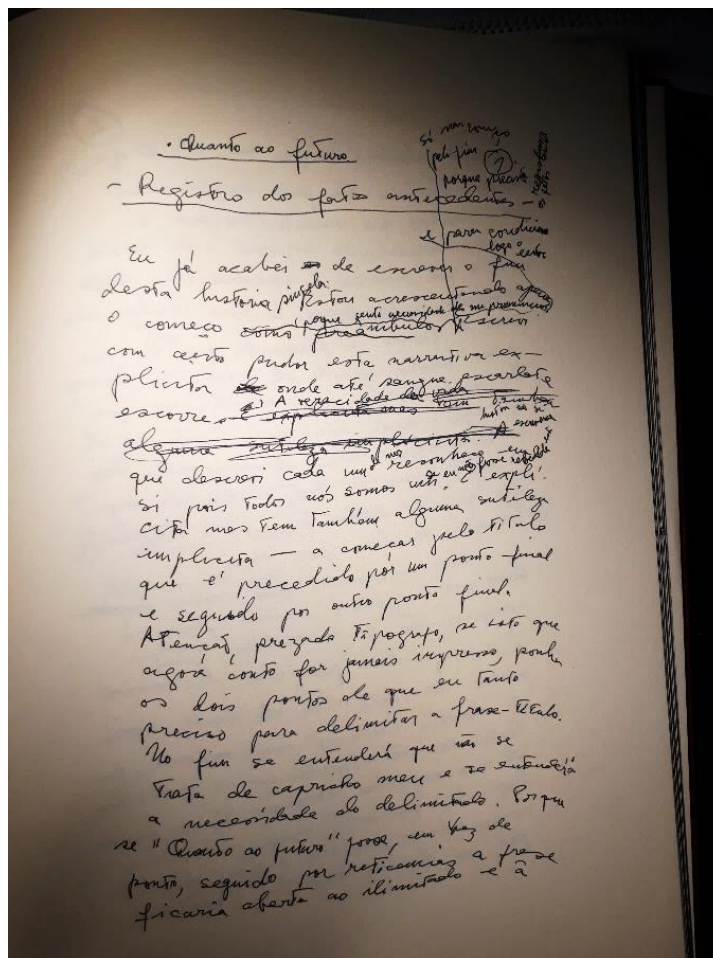


Figura 6 Versão HE - EDSP

Transcrição:

Eu já acabei (.....) de escrever o fim desta historia singela. Estou acrescentando apenas (porque sentir necessidade de me pronunciar o começo ~~como preâmbulo~~.<sup>16</sup> Escrevi com certo pudor esta narrativa explicita de onde até sangue escarlate

A veracidade da vida  
 escorre. ~~É explícita mas tem também alguma sutileza implícita. A~~  
 que descrevi cada um de nós reconhece em

Se eu não fosse rebelde esta historia não se escreveria

si pois todos nós somos um. E explícita mas tem também alguma sutileza implícita – a começar pelo título que é precedido por um ponto final e seguido por outro ponto final.

**Atenção, prezado tipógrafo, se isto que**

<sup>16</sup> Há um asterisco com uma linha que puxa o texto para o alto e lá encontramos: “Só não começo pelo fim porque preciso registrar os fatos antes (?)” No topo da página marca a paginação 1.

**agora conto for jamais impresso, ponha os dois pontos de que eu tanto preciso para delimitar a frase-título. No fim se entenderá que não se trata de capricho meu e se entenderá a necessidade do delimitado. Porque se “Quanto ao futuro” fosse, em vez de ponto, seguido por reticências a frase ficaria aberta ao ilimitado e à imaginação arbitrária de quem me lê** (LISPECTOR, 2021, n. p. — manuscrito, grifo nosso).

Parte do texto da nota que aparece na figura 6 foi completamente eliminada na versão publicada de *A hora da estrela*, também é um fragmento que nos remete a outra obra de Clarice Lispector, a saber, à crônica “Ao linotipista”, que, segundo Andrade (2007, p. 161), foi publicada no *Jornal do Brasil*, em 03 de fevereiro de 1968.

Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê. Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar (LISPECTOR, 2015, p. 80).

Começamos a relacionar tais textos pelo título: linotipista que significa: “aquele (a) que detém a técnica e a arte de compor com a linotipo, isto é, a máquina de composição tipográfica (...)” (BECHARA, 2011, p. 790). Portanto, ambos os textos têm como destinatário o tipógrafo, aquele que vai acurar e criticar o que está escrito. O segundo nível de análise se trata no teor do discurso, o qual além de não ter um remetente identificado e que possa ser conhecido, detém uma linguagem informal sem qualquer intimidação de retalhação: “No fim se entenderá que não se trata de capricho meu e se entenderá a necessidade do delimitado”; “Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também”. Clarice, remetente identificado, dirige-se a um destinatário que só é conhecido por conta de sua função indispensável e coercitiva.

Contudo, ao invés dela se referir de modo cauteloso e formal, não demonstra nenhuma preocupação com formalidades e rigor textual. O que nos leva a pensar que esta inesperada troca discursiva, eliminada no texto final de *A hora da estrela*, reporta-se também ao leitor, já que Clarice, aparentemente, nunca demonstrou qualquer preocupação com os sentidos despertados na leitura de suas obras, bem como a satisfação receptiva de seus leitores, sendo os seus textos abertos ao ilimitado e à imaginação arbitrária de quem lê-los.

A partir do que Clarice menciona, na citação apresentada anteriormente, e que foi excluída por Clarice na obra final, podemos conjecturar que a autora deixa o prenúncio de que intuía sobre a divulgação de seus manuscritos futuramente, mesmo que, postumamente à sua morte. Não é por acaso que ela endereça uma mensagem a um “desconhecido tipógrafo” e não é por acaso que ela deixa registrado alguns porquês sobre a sua obra e sobre uma das suas frases-títulos: “No fim se entenderá que não se trata de capricho meu e se entenderá a necessidade do delimitado. Porque se “Quanto ao futuro” fosse, em vez de ponto, seguido por reticências a frase ficaria aberta ao ilimitado” (LISPECTOR, 2021, n. p. — manuscrito). Na realidade, não é só a frase-título que ficaria aberta ao ilimitado, mas o próprio texto, pois o ato de cortar, selecionar, adiar, hesitar e pontuar tem como intuito tornar simples a trama do texto e não apenas o sentido de um curto título.

O terceiro nível de interpretação desse trabalho intertextual está no nível gramatical do texto. Ao passo que discutimos o nível composicional na feitura da obra e o nível intertextual de como as frases se concatenam e refletem pensamentos já ditos em outros registros discursivos, agora nos situamos no nível linguístico no fazer do texto. É como reitera Andrade: “Ao escrever Clarice foi compelida a aceitar o desafio de manejar a língua portuguesa, a acompanhar o modo de respirar da frase, a aceitá-lo e aceitar-se, ainda que soe estranho” (ANDRADE, 2007, p. 43). É claro que uma das obras mais intensas e polissêmicas de Clarice seja *A hora da estrela* não apenas pelo motivo de permitir amplas abordagens de estudos e interpretação, mas porque se volta para a própria linguagem, ensinando o leitor a respirar, a depurar, a compreender os bastidores do texto e a reescrever o texto em ato. Clarice não apenas encena, mas apresenta a obra a quem está lendo. E, para além disso, marca o texto com pausas e jogos de linguagem para mobilizar a língua da estagnação formal e percebê-la em seu funcionamento.

Para efeito de exemplificação dessa gramática singular, notemos esta frase: “que descrevi cada um de nós reconhece em” (LISPECTOR, 2021, n. p. — manuscrito). A autora, por mais que esteja formulando suas ideias no processo de criação de um texto final, começa o enunciado sem um contexto específico ou explícito, haja vista que, em primeira pessoa, diz que descreveu alguma coisa que ainda não está dita. Logo após, lança outro verbo no enunciado que, fora de um contexto, passa também a não ter referência discursiva, pois a pessoa do discurso referente ao verbo “reconhece” não está explícita, deixando em suspenso se este algo ou alguém tem existência. E, por fim, no próprio



enunciado, também deixamos de ter uma situação concreta, pois pela ausência de um advérbio de lugar, o enunciado termina incompleto.

O que se decifra no labor de escrita de Clarice é a sua intenção de captar um modo sutil de expressão que dê vazão à sua força de pensamento no que diz respeito às questões humanas. Portanto, quando a escritora diz que descreveu cada um de nós, ela primeiro mergulhou em si mesma, e resgatou o que há de mais obscuro e substancial como se percebe nesse recorte de *A hora da estrela*: “Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino” (HE, 2017, p. 50).

Como base nas exemplificações supracitadas, percebe-se uma mudança que se enuncia na escritura de Clarice Lispector, mas que não é recebida com muita satisfação e entrega, pois há um “certo pudor” em escrever tal narrativa. O material, sobre o qual a escritora e o narrador terão que se debruçar, é parco e singelo, mas a necessidade de acrescentar é vital, para que a narrativa prossiga e crie forma. Neste impasse, entre um antigo modo de escrever e uma forma justa que delimite a complexidade da trama, se expõem o contraditório e o dissimulado, vigorando o que escrevera Vidal de que, no manuscrito, se expõe as intervenções de Clarice sobre os acontecimentos do texto contínuo, os quais desmentem “a verdade sobre a vida estar numa trajetória que vai do começo a um fim” (VIDAL, 2017, p. 29).

Portanto, assim como a vida não segue uma trajetória contínua, os manuscritos de Clarice também não se vinculam às formalidades exigidas, haja vista que são criados para além de qualquer norma e rigidez da língua e do pensamento, isto é, desenvolvem-se no fluxo da expressão, do conteúdo e do tempo. Sendo assim, entre fissuras e rasuras, expõe-se, na aparente continuidade do texto, uma subversão à linguagem, depurando-a e reformulando-a. O que marca *A hora da estrela* é o “instante-já”, o presente da escrita cuja tessitura se alastra no contraditório, na dissimulação e na oposição entre o antes e o depois, configurando-se como métodos ou elementos que nos debruçaremos com mais vagar nas próximas seções. Clarice joga com tais recursos, para que a história nasça e com ela se explicita a sutileza do implícito, rompendo com o excesso e os dizeres dispersos para tentar falar sobre uma “uma verdade que é maior que um homem, uma verdade que até poderia ser dita já no início do livro, mas que se faz inviável, uma vez que é preciso registrar os fatos antecedentes” (ANDRADE, 2013, p. 152). Fatos estes que, nas quarentas primeiras páginas, poderiam ser ocultadas, já que a história é simplória e é um “quase nada”.

## *2º Capítulo*

*Nos rastros do processo de criação de  
Clarice Lispector*



Fonte: Clarice Lispector/ acervo autora - IMS

### **SUBMISSÃO AO PROCESSO**

*O processo de escrever é feito de erros — a maioria essenciais — de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver—e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. O processo de escrever é difícil? mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita. (Mamãe, me disse o menino, o mar está lindo, verde e com azul, e com ondas! está todo anaturezado! todo sem ninguém ter feito ele!) A impaciência enorme ao trabalhar (ficar de pé junto da planta para vê-la crescer e não se vê nada) não é em relação à coisa propriamente dita, mas à paciência monstruosa que se tem (a planta cresce de noite). Como se se dissesse: “não suporto um minuto mais ser tão paciente”, “a paciência do relojoeiro me enerva” etc. O que me impacienta mais é a pesada paciência vegetativa, boi servindo ao arado.*

(LISPECTOR, 2020, p. 78)

## 2. MÉTODOS DE CRIAÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

*Noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver; (...)*

*(Maria G. Llansol, 2011)*

Maria Gabriela Llansol, em *O Falcão no punho*, comendo algumas de suas cartas aos seus possíveis e desconhecidos leitores, confessa-nos o labor sinestésico que atravessa o ato de escrever, pois, antes mesmo do escritor se debruçar sobre o material de suas reflexões, ele passa pela experiência de ser convertido em linguagem, e, aqui, faço referência a Llansol que, ao visitar Lisboa- Portugal, escreve: “Em nenhum lugar me aflige mais transgredir qualquer preceito, ou regra. Mesmo se não falam de mim e ainda não fui convertida em qualquer linguagem” (LLANSOL, 2011, p. 72). O que me faz pensar ante tal processo de conversão, citado por Llansol, se concentra na simultaneidade entre o sentir e a expressão escrita, uma vez que o segundo é fruto do primeiro, isto é, antes da escrita há o contato direto, indireto e sensitivo com as coisas; um modo perceptivo e íntimo de se comunicar com o mundo.

A linguagem nos precede, pois, antes mesmo de falar, já fomos e somos falados e invadidos pelos estímulos da linguagem, a qual nos ronda em todos os sentidos de nossa percepção. Assim, retomamos a vida e obra de Clarice Lispector, já que, muitas vezes, a escritora precisava sentir e entrar em contato, para que pudesse expressar sua ótica interior, sua perspectiva sutil do mundo: “Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato... Ou toca, ou não toca” (LISPECTOR, 1977).

Vale salientar, de antemão, que Clarice Lispector se constitui como uma escritora em uma época que ainda não estava preparada para seu estilo, seu modo particular e único de lidar com a realidade humana. Sendo assim, tal cenário, lhe alijou prematuramente dos benefícios de ser lida por um número maior de leitores, como a própria autora relata, no *Diário de Pernambuco*, sobre suas frustradas experiências em publicar suas histórias infantis em um jornal de Recife: “As outras crianças eram publicadas e eu não. Logo compreendi por que: elas contavam histórias (...) acontecimentos. Ao passo que eu relatava sensações... coisas vagas” (GOTLIB, 2013, p. 83).

Diante de tal impasse, a escritora não deixou de escrever, tornando-se, posteriormente, uma escritora singular na literatura brasileira, como reitera Antônio

Candido, *No raiar de Clarice Lispector*: “a autora de *Perto do coração selvagem* promete “uma tentativa impressionante para levar nossa língua canhestra a um pensamento cheio de mistério” (CANDIDO, 1977, p. 127). Clarice se torna não só uma escritora inovadora e singular nas letras brasileiras, como transgride a si mesma para jogar contra o fascismo da linguagem, o qual, segundo Roland Barthes, “não impede de dizer, mas obriga a dizer” (BARTHES, 2009, p. 16). Em vista disso, indo para o polo oposto da conformação, Clarice Lispector, trapaceia a sua própria linguagem, se tornando múltipla e inconstante, em busca de superar a si mesma e “ouvir sua própria língua fora do poder” (BARTHES, 2009, p. 16).

Partindo da perspectiva de uma língua que deve ser combatida e desviada, Clarice, ao não ceder ao medo e às opiniões externas, privilegia as sensações ao invés da verossimilhança dos fatos sociais, instalando uma ruptura na historiografia da literatura brasileira. É importante ressaltar que essa ruptura não se dará apenas a partir da relação da escrita dessa autora com as demais obras até então publicadas no panorama literário brasileiro, haja vista que, como reforça Lisbôa (2008, p. 36), Clarice aponta para um “devir discursivo” em sua própria literatura, pois marca a presença do discursivo, sendo um *continuum* “o qual não tem início, nem fim; remete sempre a outros (o já dito ou interdiscursivo), constitutivos do seu dizer”.

Falaremos sobre como essas questões podem ser observadas na obra de Lispector, mais detalhadamente em *A hora da Estrela*, tendo em vista que se trata do nosso objeto de investigação, bem como por se tratar de uma obra emblemática na produção literária da escritora. Em *A hora da estrela*, ao mesmo tempo em que inaugura uma nova dimensão de criação na consecução de suas obras, Clarice procura responder a uma demanda de engajamento, em vista de que foi por meio desta obra que uma ruptura, bem como uma unidade se instauraram no percurso das obras, ou seja, como escrevera Nunes (2009), “*A hora da estrela* é o prolongamento daquele capítulo inédito da história do romance como o retorno do místico ao ético” (NUNES, 2009, p. 199). Portanto, a ruptura provocada pela autora está em um novo modo de captar e se colocar diante do material de suas análises, assim como retomar elementos, métodos que compõem a fatura de seus textos, os quais pretendemos rastrear e melhor entendê-los.

Diferindo do que anteriormente era previsto em suas narrativas: o fluxo de consciência, a sensação profunda das coisas e a entrega ao ritmo cadente e metafórico da poesia, em *A hora da estrela*, Clarice Lispector adota uma arquitetura do contraditório,

do oposto, do dissimulado como forma de tentar esconder ou resistir a uma antiga estética que, diante de seu novo material de trabalho: a criação de uma existência humana sem enfeites, estava modificando sua forma de proceder na criação artística: “pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples (...) (LISPECTOR, 2017, p. 49).

Em *A hora da estrela*, o que se percebe nas cercanias das palavras é uma luta: uma luta não apenas travada entre os significantes e os significados (a retórica desnecessária?), mas, também, com as próprias emoções, com o que era costumeiro e confortável ao narrador e à própria escritora, como é possível constatar nas palavras do narrador Rodrigo S.M.: “Comer a hóstia será sentir o insosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos antigos já confortáveis” (LISPECTOR, 2017, p. 54)<sup>17</sup>.

Deste modo, Clarice cria o narrador, Rodrigo S.M., com o intuito de fugir de um antigo padrão de linguagem e sentimento anteriores a elaboração de *A H.E.* Assim, a escritora insere um narrador interposto para desempenhar sua função de julgar, decidir e limitar, se locomovendo, discursivamente, pela negatividade. Recurso já bastante usado por Clarice Lispector desde os seus primeiros livros, sendo mais ainda evidente em *A Paixão Segundo G.H.*, é por meio do não, de uma atitude oposta ao convencionalmente aceito, que uma verdade ressurge como possibilidade, porém, aparentemente, difícil:

E eis que fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. 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? (...). **Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos** (H.E., 2017, p. 53- grifo nosso).

O que dizer de tantos não, oposições e períodos justapostos, os quais apresentam raciocínios diferentes e que se desenvolvem a partir do contraditório? Ora, completando uma linha de raciocínio o narrador confessa que “não mente”, mas, logo após, expõe uma afirmação duvidosa: “Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça”. Como não perceber que toda a narrativa de *A H.E.* vai sendo construída na oposição, no uso recursivo do não, como forma de manifestar uma verdade aparentemente inventada? E isso não é fator exclusivo de *A hora da estrela*, pois, desde os primeiros romances, conseguimos perscrutar esse método de lidar com a realidade, questão que aparece em *O*

---

<sup>17</sup> Informo que as próximas citações virão assinaladas com as iniciais: “H.E”, para *A Hora da Estrela*.

*Lustre* quando a personagem principal, ao se deparar com um dos muitos instantes de pensamentos e visões incessantes, questiona: “Ver a verdade seria diferente de inventar a verdade?” (LISPECTOR, 2019, p. 64)<sup>18</sup>.

Tal questionamento feito por Virginia, protagonista de *O Lustre*, ressurge à sua consciência ao contemplar um céu e um campo matizados de rosa e verde, cores que pulsam aos seus olhos, quando ela se liberta de um porão, onde, junto com seu irmão Daniel, fazia as reuniões da “Sociedade da sombra”. É a partir desse contraste de um mundo que se revela fora de si mesma em oposição às sombras obscuras de um porão, as quais jaziam dentro de si mesma, que Virgínia questiona o sentido da verdade e da sua realidade. É nas entranhas silenciosas de uma tarde suscetível com a vida, ao penetrar um mundo desconhecido, que Virgínia descobre que inventar também é um modo de obter a verdade, “reinventando a vida instante por instante” (LISPECTOR, 2019, p. 64).

O sentido negativo de encarar as coisas nos aproxima do mundo por um viés do contraditório e dissimulado. Lógica esta que, aparentemente, pensamos afastar Rodrigo S.M. de Macabéa, mediante ele detestar a condição de sua personagem, no entanto, o paradoxo de pensamento possibilita perceber que ele se aproxima de quem ele nega: “Pois a datilógrafa **não** que sair os meus ombros. Logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua. Por isso **não** sei se minha história vai ser—ser o quê? **Não** sei de **nada**. (H.E, 2017, p. 56-grifo nosso).

Nessa perspectiva, Affonso Romano de Sant’Anna propõe uma “teoria da catástrofe” para entender o processo interno da escrita de Clarice Lispector. Segundo o crítico, a escrita de Clarice Lispector possui uma “estrutura concêntrica” em que todos os inícios (experiências iniciáticas) cedem passagem para um evento catastrófico e reconstituído, isto é, é por meio de um evento desorganizador que as personagens e a própria situação do enredo passam a confrontar qualidades opostas ao que antes era inesperado na narrativa. São desdobramentos bifurcantes do evento, os quais, além de proporem um sentido negativo para confrontar pensamentos contrários, expõem autor e leitor a uma linguagem descontínua e errante.

Em termos gerais, mais internos e relativos à obra de Clarice, pode-se dizer que o que tenho chamado de epifania e liminaridade se inscrevem no âmbito da catástrofe. Catástrofe em que a personagem se decompõe, expõe-se pelo avesso, revela sua contraditoriedade e vive a náusea e o enjoo existencial. É o momento da experiência do tudo e seu avesso — o nada, da multiplicidade e de seu avesso, —o neutro (SANT’ANNA, 2013, p. 145).

---

<sup>18</sup> Do mesmo modo se procederá com as citações de *O Lustre*, adotando as seguintes iniciais: “O.L”.

Desse modo, podemos afirmar que é, justamente, a partir da trilha do avesso, do oposto, do liminar e errante – porque a linguagem e os sujeitos de linguagem estão em constante modificação e desconstrução – que podemos entender essa estética do adiamento, do contraditório exposto pela linguagem-objeto de Clarice Lispector, principalmente, em *A Hora da Estrela*. Partindo de uma ótica inversa ao convencionalmente formidável, a escritora registra pelos artifícios da imaginação, aquilo que só se observa com o corpo: uma mulher, uma vida, um espaço/tempo e um instante. Do mesmo modo que o narrador é, concomitantemente, contrário e próximo ao que escreve, numa relação binária com a realidade, a escrita se revela distante, mas, a um só tempo, simultânea com o material de trabalho, indicando um tipo de “literatura feita no limite da vida e de si mesma” (VIDAL, 2017, p. 20).

Com o intuito de ampliar o nosso olhar sobre o modo de produção, bem como sobre os aspectos estéticos da escrita de Clarice Lispector, valemo-nos das afirmações de Olga Borelli acerca de uma de suas lembranças sobre Clarice, quando na ocasião da visita da escritora à feira livre de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, se conjecturou ser naquela ocasião um dos momentos de criação de *A Hora da Estrela*:

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 (FRANCO JÚNIOR *apud* MOSER, 2017, p. 456).

Neste fragmento, traços nítidos da ambientação criativa da autora e pontos importantes nos são revelados: uma Clarice que se apresenta não apenas a escritora renomada, mas a Clarice conterrânea, cercada de memórias e costumes antigos; e por que não dizer que um de seus métodos de criação seja “captar o que está em volta de si”?. Afinal, como propõe Pellegrino (1988):

A palavra de Clarice aí está, disseminada pelos espaços do mundo. Sua obra ultrapassou as fronteiras da língua portuguesa e começa a fazer parte da cultura universal. Ela gemeu e chorou, neste vale de lágrimas, para legar-nos um testemunho perene sobre o susto, a dor — e a glória — da condição humana. E assim vai sendo a morte abatida: através daquilo que transcende o tempo, chega-se a um território que prefigura — e antecipa — a eternidade. Para essa pátria serenizada, se recolheu a autora de *A hora da estrela* (PELLEGRINO, 1988, p. 194).



O ato de rastrear o instante e de registrar fatos na escrita, embora com certo fingimento ou dissimulação, são métodos utilizados por Clarice desde os seus primeiros trabalhos. Dentre os diversos trabalhos de Lispector, destacam-se as crônicas “Brasília” (1964); “Berna” (1964); “Mineirinho” (1962), os contos “Amor” (1960), “A imitação da rosa” (1960), “Restos de carnaval” (1968); boa parte de seus romances, desde *A Paixão Segundo G.H.* (1964) até o seu livro derradeiro, *A hora da estrela*, nos quais se manifesta uma preocupação da escritora com os fatos do presente, o instante-já em que se constitui a escrita, mesmo que, boa parte dos escritos de Clarice, segundo Andrade (2007), seja “o da migração de fragmentos de um texto a outro, do autoplágio, por assim dizer”, uma vez que os textos *Uma aprendizagem ou livros dos prazeres* e *Água Viva* foram elaborados a partir de anotações e publicações de crônicas e contos publicados no *Jornal do Brasil e Manchete* (ANDRADE, 2007, p. 25-26). Acreditamos que, mesmo nesse *modus operandi*, em que a escrita se constitui fragmentária e intertextualizada, o social irrompe na superfície de seus textos, expondo pelo viés pessoal, fatos extraliterários.

Nessa perspectiva, Clarice Lispector se vale da interação e da pesquisa de campo como instrumentos de trabalho e elaboração, práticas utilizadas por muitos escritores(as) da época desde o surgimento do regionalismo na literatura brasileira, como, por exemplo, Jorge Amado, Zélia Gatai, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo entre outros. Nesse contexto, se apresenta uma Clarice não mais reclusa, solitária, mas uma outra escritora que, muitas vezes, está implícita: uma Clarice Lispector que, aparentemente, traz subjacente à sua escrita uma ética, a luta de grupos sociais, e que se veja ligada aos costumes de uma respectiva região. E por que não dizer uma escritora que se reconhece como “portadora do material rico e complexo, recolhido inconscientemente na infância e guardado nos escaninhos da lembrança”<sup>19</sup>?. Sobre este último aspecto, da escritora ser depositária de uma herança cultural e revivê-la a partir de registros da infância, cito Benjamin Moser, o qual afirma que essa pesquisa de campo feita por Clarice na elaboração de *A hora da estrela* se caracteriza como um duplo retorno:

Assim como fizera em sua última visita ao Recife, quando se sentou na praça Maciel Pinheiro e ficou ouvindo, cativada, o dialeto dos vendedores de frutas, em seus anos finais Clarice ia frequentemente com Olga a um mercado, a Feira de São Cristóvão. Ficava perto da área, ao norte do centro, onde ela, o pai e as irmãs moraram quando se mudaram do Recife para o Rio. **Representava um duplo retorno: ao Nordeste de sua infância e ao Rio de Janeiro do início**

---

<sup>19</sup> *A Literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho (2004, p. 185).

**de sua adolescência, antes da morte do pai** (MOSER, 2017, p. 455- grifo nosso).

Diante de relatos e fatos se comprova a aproximação íntima e “ex-tima” de Clarice com o lado desprezível de nossa sociedade e civilização. É notório que *A hora da estrela* se caracteriza como uma obra à parte do percurso literário de Clarice Lispector, haja vista o rompimento e o esforço a que a escritora foi conduzida a fazer devido à sua proposta estética não estar mais debruçada, aparentemente, sobre as emoções e os pensamentos, mas de perseguir e apreender os possíveis fatos inevitáveis. O que torna o projeto do livro contraditório, já que o dizer se opõe à intenção; os pensamentos se opõem aos intragáveis fatos que precisam ser denunciados.

Deste modo, o narrador criado por Clarice Lispector se confronta com esta incerta mudança de forma, pois falar dos pensamentos e de coisas profundas exige uma aparente elaboração das palavras, ao contrário do material “parco e singelo” sobre o qual ele irá se debruçar na narrativa. A busca do narrador se concentra numa superfície mais simples em razão “das poucas e não muito elucidativas” (H.E, 2017, p. 50) informações sobre a personagem. O fato é que, diante de uma observação analítica sobre a narrativa, feita à distância, torna-se impossível decifrar o âmago do objeto de sua observação, uma vez que lidamos com palavras, pois se para muitos Clarice está camuflada na figura do narrador, quando comparamos a fala de Rodrigo S.M. com a de Clarice Lispector, passamos a acreditar que ambos são a mesma pessoa. Observemos um trecho da fala de Rodrigo S.M., em *A hora da estrela*, e uma fala de Clarice Lispector, em sua última entrevista, na TV Cultura:

Como é que sei tudo o que vai se 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. Também sei das coisas por estar vivendo. (H.E, 2017, p. 48)

Júlio Lerner: Onde você foi buscar dentro de si mesma?...

Clarice Lispector: Eu morei em Recife. Eu morei no Nordeste. Eu me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro, tem uma feira do nordestino, no campo São Cristóvão, e uma vez eu fui lá, e peguei... o ar do... meio perdido do... do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou nascer a ideia de um... [um livro?] (LISPECTOR, 1977).

Nota-se, em ambos os registros, o quanto Clarice evidencia-se em seu texto. Embora ela não pudesse controlar a simultaneidade dos fatos, as marcas de seu discurso, publicados em vida, tais registros se ficcionalizam na sua escritura, confirmando o que Matildes dos Santos (2021) afirmou sobre o fato de que o narrador clariceano, no embate

entre a objetividade e a liricidade de falar sobre coisas complexas e inevitáveis, acaba por diminuir a distância entre o escrito e o relato. O relato, segundo o dicionário da *Academia Brasileira de Letras* (2011, p. 1098), é a “exposição oral ou escrita de um fato”. Portanto, Clarice funde o seu relato, sua existência com o narrativo e ficcional, mesmo que, para alcançar a condição miserável dos personagens nordestinos, ela tenha que falar menos: “Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade de minha linguagem” (H.E, 2017, p. 56). Rodrigo S.M. se vê em um impasse, posto que não pode transformar a palavra em ouro, tampouco suplantar a “delicada e vaga existência” (HE, p. 50) da personagem Macabéa, haja vista ser percebida por ele como uma personagem “tola” e “perdida no mundo”.

**Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que eu estarei dizendo será apenas nu. Embora tenha como pano de fundo — e agora mesmo — a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo.** Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos. É que a esta história falta melodia cantabile. O seu ritmo é às vezes descompassado. E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura — fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir. (HE, 2017, p. 51-grifo nosso).

A proposta, segundo as palavras do narrador, embora se contradiga pelo próprio percurso da narrativa e de como as palavras são encadeadas, é de narrar de modo nu, seco e descompassado, sem as nuances e os floreios de uma “melodia cantabile”. Ainda com relação à citação, é possível perceber algumas características já destacadas, tais como a contradição, a oposição entre forma e conteúdo e o adiamento em falar, diretamente, dos fatos inevitáveis apontados pelo narrador. No início do período, o narrador afirma: “o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávida de requintes” (H.E, p. 51). Mas, posteriormente, ele contradiz sintaticamente e semanticamente tudo o que antes dissera: “**Embora** tenha como pano de fundo — e agora mesmo — **a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos** quando de noite atormentado durmo” (H.E, p.51). Além de utilizar uma conjunção concessiva, que se opõe ao que antes dissera, mas não impede de acontecer a ação principal, o narrador ainda constrói uma sintaxe cadenciada, beirando o poético, que de nu nada tem a não ser as emoções e, talvez, os bastidores da escrita do livro.

De certa maneira, concordo com o narrador quanto ao fato de *A hora da estrela* ser uma história que não tem um ritmo regular – embora haja partes lineares ou ideias que tenham continuidade – uma vez que durante todo o fio narrativo se desvela a própria

contradição do narrador: o ato de sempre se voltar para a própria escrita (a metalinguagem) e um adiamento em falar, diretamente, sobre os fatos. Esse fato prova antigos antecedentes de escrita de Clarice Lispector, haja vista que, sob pano de fundo aos fatos, aparentemente, narrados, há uma passionalidade, “entre os fatos há um sussurro”<sup>20</sup>.

O “objeto-coisa” do olhar e dos sentidos de Clarice, manifestado na presença ficcional de Rodrigo S.M., é uma pessoa, um ser humano que escapa à lógica e ao, convencionalmente formidável. A moça nordestina, além de ser pobre, assemelha-se a “uma coisa delicada”, nua, crua, que não tem cheiro e nem gosto. Nunca sentiu o prazer do sexo, era intocada, virgem e insossa. Sendo assim, escritora e narrador se debruçam sobre essa moça que, apesar de escapar de sua rotina de vida, se opõe aos atributos de nossa civilização: linguagem, costumes, sexualidade e hierarquia social. O que Clarice pretende, talvez, confessar ou, até mesmo, denunciar, através da representação de Macabéa, se apresenta de difícil acesso, pois tudo aquilo sobre o qual o narrador “se indaga é incompleto” (HE, p. 50).

Pensando sobre essa perspectiva, não seria a moça nordestina, Macabéa, o “objeto-coisa” que espelha a incompletude do autor, na verdade, Clarice Lispector? Por que falar da pobreza, de um assunto delicado, difícil, que beira a crueza da vida, é tão intransponível ou material parco para a escritora? Talvez a resposta não seja tão superficial, haja vista que a pobreza problematizada não se restringe a uma carência alimentar, tampouco a uma privação do ter, mas aprender a ter o que se tem, ou seja, uma pobreza de muitas vezes não reconhecer “o delicado essencial” (H.E, p. 48). Diante de assuntos tão crucias e difíceis, qual a necessidade íntima, não evidente, de se falar do abjeto, do desprezível, do cru, do pobre e de uma verdade, talvez, por tanto tempo silenciada na vida da escritora? Uma das respostas possíveis para essas questões parte de uma confissão relatada por Clarice Lispector em carta destinada à Lúcio Cardoso, em novembro de 1944<sup>21</sup>, na qual a escritora afirma ter um sentimento dentro de si difícil de convencer, algo que faz parte de sua condição humana: a pobreza.

Que alegria receber sua carta, tão curta e tão apressada. Mesmo assim, *grazie tante* pela lembrança. Me faz (sic) bem receber qualquer palavra sua. Me

---

<sup>20</sup> H.E, 2017, p. 58.

<sup>21</sup> Informo que esse mês e ano, referente à carta, se encontram registrados no livro *Todas as Cartas*, da editora Rocco, publicado em 2020. Contudo, a mesma carta, talvez por um equívoco, está registrada no livro *Clarice: uma vida que se conta*, de Nádia Gotlib, com uma outra data: janeiro de 1945. Acreditamos ser o ano de 1944, já que em *Clarice Lispector: Correspondências* a mesma carta confere o mesmo ano.

entristeceu um pouco você não gostar do título, *O Lustre*. **Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que eu sou pobre...; infelizmente quanto mais pobre, com mais enfeites me enfeito.**

**No dia em que eu conseguir uma forma tão pobre quanto eu o sou por dentro, em vez de carta, parece que já lhe disse, você recebe uma caixinha cheia de pó de Clarice** (Grifo nosso) (LISPECTOR, 2020, p. 109).

Esse trecho, embora tão breve, permite elucidar o que até aqui conseguimos delinear sobre o imaginário e a riqueza estética de Clarice, já que, similarmente ao romance que aqui investigamos, as cartas, as conversas informais de Clarice apresentam os mesmos recursos de criação. Observemos os excertos: “infelizmente quanto mais pobre, com mais enfeites me enfeito” ou “exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto”. Há, no primeiro fragmento, o jogo da contradição, do oposto, do disfarce, da dissimulação, recursos narrativos que encadeiam todo o processo narrativo de *A hora da Estrela*. Falar de Macabéa não exigiria uma linguagem simples e direta para captar a delicada existência da moça? Mas o narrador parece se valer muito mais da retórica e das sensações do que dos singelos fatos.

Na referida carta de Clarice destinada a Lúcio Cardoso, portanto, a remetente, ao criticar o comentário do destinatário sobre o título de um dos seus livros *O Lustre*, deixa escapar um de seus conflitos internos, e por que não pensar em um possível gozo, uma incompletude significativa que tenha ligação com suas primeiras lutas, na infância, pela sobrevivência ao sair da Ucrânia, em decorrência da perseguição antissemita, na Primeira Guerra Mundial? A nossa identidade e subjetividade têm como primeiro estágio de construção alguns traços que apreendemos, mesmo que inconscientemente, dos nossos pais. Traços estes que Lacan nomeará de traços unários, os quais estão associados ao contexto de que fazemos parte. Cito Chalhub que reitera sobre esse “assujeitamento” do sujeito aos signos parentais antes mesmo de adquirir uma consciência linguística:

A decorrência mais fundamental, podemos dizê-la, refere-se ao que é sujeito. “Assujeitado à linguagem” — não portando subjetividade própria, inata. A construção (não o desenvolvimento de uma potência em ato) da subjetividade dá-se pela exterioridade. O Outro o condiciona e imprime aí seu “código” (e... consideremos esta palavra livre do peso semântico da tradição linguística). Primeiro porque, vindo do mundo, acha-se inscrito pré-simbolicamente, já falado por sua constelação de significante parental, que por sua vez também já está mergulhada no “tesouro dos significantes”, o desfiladeiro-cascata da rede simbólica (CHALHUB, 2015, p. 37).

Chalhub, embasando-se nos primeiros pensamentos lacanianos, parte do princípio de que, por sermos sujeitos de linguagem, a nossa construção não está dada. A nossa linguagem não contém todas as experiências, sentidos e representações, é preciso que

sejamos assujeitados à linguagem, para que possamos nos expressar, e, conseqüentemente, idealizarmos um projeto de “eu”. Mas, antes disso, somos assujeitados, pré-simbolicamente, ao código do Outro. É nesse primeiro contato que “O grande Outro (...) deixa resíduos, restos em “fragmentos metonímicos” (CHALHUB, 2015, p. 37). As palavras podem ser vistas, também, além desses fragmentos metonímicos como sensíveis lesões simbólicas, pois, ao mesmo tempo, que elas nos ligam a referentes de um passado distante (a traços unários), antes mesmo da nossa constituição simbólica, elas deixam marcas, desvios, rasuras, por estarem cativas de um todo imaginário coletivo. É nessa linha de raciocínio que concebo o significante “pobreza” revelado por Clarice Lispector. Ao passo que ela reconhece sua própria pobreza, ela se abre ao reconhecimento das impressões deixadas pelos traços parentais em sua infância, os quais, pela inconsciência, deixaram lesões, marcas sensíveis e constituidoras de sua identidade.

Nessa perspectiva, alguns hiatos nos levam a indagar o que subjaz na contradição explícita revelada pela escritora em sua carta, de que “infelizmente, quanto mais pobre [ela se enxerga] com mais enfeites se enfeita” (LISPECTOR, 2020, p. 109). Qual a razão de tal atitude? Por que motivo uma pessoa deveria encobrir sua pobreza, já que tal circunstância faz parte de sua identidade? Por que Macabéa representou um desafio para ela? Não seria o embate com essa jovem, vista de relance numa feira livre, que nem pobreza enfeitada tinha, o resgate de uma incompletude recalcada por Clarice Lispector?

O que se observa é que por mais que a escritora tente se desvencilhar de todo o ornamento e enfeite para registrar a pobreza indistigável, a qual, possivelmente, dela fez parte, a linguagem de seu narrador se sobrepõe à singularidade-profunda de Macabéa. As palavras de Rodrigo S.M tendem a tornar a palavra ouro distanciando-se da realidade que ele tenta denunciar. Contudo, a escritora implícita tem consciência disso; Clarice sabe que para tocar, sensivelmente, nas questões humanas se faz necessário transgredir os seus próprios limites, já que essa realidade (a pobreza e a exclusão) a ultrapassa. Portanto, a hipótese na qual acreditamos é que, nesse confronto, nesse impasse entre trabalho estético (elaboração poética) e representação do desprezível, do parco, do cru, do pobre, Clarice tenta viabilizar o silêncio, o nada, a pobreza, o “objeto-coisa” ao qual ela nomeia Macabéa. Quando se estabelece o conflito entre o fato social e a linguagem do narrador, “o sujeito surge nos interstícios da própria linguagem, no intervalo possível de sua fala” (HOMEM, 2012, p. 70). Macabéa ressurgue quando o narrador para de julgá-la, quando ele se cala.

Em vista disso, por ser o narrador um disfarce da escritora, Clarice Lispector, o ato de calar também se remete à própria escritora, quando o silêncio se torna uma das formas de decifrar o seu desconhecimento de si e do outro. Sendo assim, desempenhando função similar à do silêncio, outros recursos possibilitam a emersão do desconhecido e do desejo recalcado, se dando nos “momentos de abertura”, que, segundo Maria Lucia Homem, se revelam “por meio de lapsos, atos falhos, repetições etc., no fluxo incessante da linguagem” (HOMEM, 2012, p. 71). Ou seja, o que se apresenta são “relações de fechamento e abertura”, a relação entre o escrito e o não escrito. Instâncias que refletem o âmago do “não domínio” do sujeito-autor sobre o seu texto, pois, ao mesmo tempo em que ele se propõe a denunciar um problema social tão “exterior e explícito”, acaba por recorrer ao figurativo, aos malabarismos de entonação, “obrigando o respirar alheio a acompanhar o texto” (HE, p. 57).

Segundo Nádía Gotlib, a pobreza e, mais categoricamente, a “miséria do ser são elementos que dão forma às narrativas clariceanas” (GOTLIB, 2013, p. 231). Quantas vezes acompanhamos o nada, o abjeto, o desprezível, o estranho ou o desconhecido surgir nas narrativas de Clarice não como elementos coadjuvantes, mas como protagonistas da narrativa, sendo pontos desencadeadores de todo o processo narrativo. Para efeito de exemplificação, cito os contos “Amor” (o cego mascando chicle), “Viagem a Petrópolis” (uma velha que vive de caridade), “Perdoando Deus” (o choque da narradora diante de um rato morto), “Mineirinho” (um criminoso assassinado com treze tiros), bem como o romance *O Lustre* (a vida precária de uma mulher solteira ou iniciando a vida na cidade grande), nos quais é possível verificar a relevância dos personagens, que estariam à margem da sociedade, mas, nas narrativas supracitadas, ganham espaço de problematização. Enfim, uma série de prosas narrativas que se desenvolvem a partir da temática do insignificante, do excluído, da pobreza, do abjeto ou estranho.

Nádía Gotlib ressalta que um dos projetos da obra de Clarice “seria o de conseguir a representação do nada de que somos feitos” (GOTLIB, 2017, p. 231). Não seria tal projeto a intenção do último romance, ainda em vida, de Clarice Lispector? Ou melhor, não seria tal intenção orquestrada ou percorrida nos consecutivos romances clariceanos? O narrador Rodrigo S.M. nos dá pista para esboçarmos respostas para tal questionamento: “Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e seu desespero. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui” (HE, p. 55). O que mais o narrador poderia querer e que poderia ter sido, mas não foi?

Clarice Lispector, disfarçada na voz autoral de Rodrigo S.M., confessa o que já se anunciava em outros de seus romances: o desejo de viver sem disfarces, sem tantos adornos e embelezamentos estéticos. *A Paixão Segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* são romances que apresentam elementos que corroboram o que discutimos, como é possível observar nos trechos seguintes:

---Sabe, Lóri, disse ele agora sorrindo. Depois que encontrei você umas três ou quatro vezes — por Deus, talvez tenha sido exatamente da primeira vez que vi você! — pensei que poderia agir com você com o método de alguns artistas: concebendo e realizando ao mesmo tempo. É que de início pensei ter encontrado uma tela nua e branca, só faltando usar os pincéis. Depois é que descobri que se a tela era **nua** era também **enegrecida por fumaça densa**, vinda de algum fogo ruim, e que não seria fácil limpá-la. Não, conceber e realizar é o grande privilégio de alguns. Mas mesmo assim não tenho desistido. **Não, continuou ele falando como se ela não estivesse ali, não é mesmo com bons sentimentos que se faz literatura: a vida também não. Mas há algo que não é bom sentimento. É uma delicadeza de vida que inclusive exige a maior coragem para aceitá-la.** (LISPECTOR, 1998, p. 52 - grifo nosso).

Há alguma coisa que precisa ser dita, não sentes que há alguma coisa que precisa ser sabida? oh, mesmo que depois eu tenha que a transcender, mesmo que depois o transcender nasça fatalmente de mim como o hálito de quem está vivo. (...). Mas com alívio infernal eu me despeço dela. **O que sai do ventre da barata não é transcendentável — ah, não quero dizer que é o contrário da beleza, “contrário de beleza” nem faz sentido — o que sai da barata é: “hoje”, bendito o fruto de teu ventre — eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança — até agora o que a esperança queria em mim era apenas escamotear a realidade.** (LISPECTOR, 1998, p. 82 - grifo nosso).

Tanto no primeiro fragmento quanto no segundo, observamos a repetição dos mesmos procedimentos anteriormente analisados: a contradição de termos e sentidos, a dissimulação, a construção de ideias a partir da negatividade, o momento presente em vez do transcendente ou metafísico, etc. Para além desses aspectos, manifesta-se a busca pelo feio, pelo delicado, pelo íntimo, pelo bruto, pelo desconhecido sem “escamotear a realidade”, isto é, sem enfeitar com palavras e sentimentos “profundamente morais” (LISPECTOR, p. 21). O procedimento narrativo de Clarice, como é formalizado em *A hora da estrela*, não nasce do nada, pois, ao passo que é um processo inconsciente – como a própria escritora admitiu em depoimento ao Museu da Imagem e do Som: “Eu elaboro muito inconscientemente. Às vezes pensam que eu não estou fazendo. (...). De repente vem uma frase...” (LISPECTOR, 2005, p. 150) – determinados elementos, termos, ideias ou intenções sempre voltam a se manifestar, ulteriormente, seja na escrita ou na fala.



Willemart aponta tal processo inconsciente como “indicações metonímicas do conjunto”<sup>22</sup>, ou seja, são “operações da mente” que trocam informações acerca de determinados textos produzidos por um autor. Mas especificamente, todo sujeito criará mentalmente um conjunto de princípios, pensamentos e léxicos que comporão sua enciclopédia de mundo. Sendo assim, ao compor textos e discursos, esses elementos sempre tornarão a repetir-se, haja vista que são invariáveis ou variáveis de nossa operação mental. Todos os nossos textos e dizeres retomarão termos e ideias já proferidas, embora reformulando os enunciados e os textos, os quais acabam nunca sendo os mesmos.

Nos textos de Clarice, observamos que há usos, “indicações metonímicas”, que sempre se repetem e retornam a um imaginário do recalcado, do desconhecido e nuclear, por exemplo: “nu”, “nada”, “delicado”, “vivo”, “vida”, “transcender” etc. Trata-se de um conjunto de elementos que se apresenta nem sempre sob um mesmo contexto ou da mesma forma, como é possível constatar em um trecho de *A paixão segundo G.H.*, citado anteriormente: “(...) oh, mesmo que depois eu tenha que **a transcender**, mesmo que depois **o transcender** nasça fatalmente de mim como o hálito (...)”. Dois parágrafos, consecutivamente, o narrador continua: “O que sai do ventre da barata não é **transcendentável**”. Nessa repetição vocabular, entende-se o uso metonímico de palavras, posto que há termos e ideias que se repetem, se tornam “metonímias” de uma operação mental, mas nunca advêm sob a mesma forma e contexto. E isso se apresenta, com rigor, no significante “transcender” que, no primeiro caso, exerce a função de verbo, no segundo caso, a função de substantivo e, por fim, na última oração, a escritora forma um neologismo (transcendentável), uma variante adjetiva do verbo “transcender”. Em razão de seu *modus operandi* ter um caráter inconsciente, Clarice Lispector constrói uma narrativa de sintaxe arrojada e de rigor formal, pois lida com termos, gramaticalmente, invariáveis, mas que variam ante seu jogo de linguagem.

Diante do que foi apresentado, destacamos, como eixos norteadores alguns procedimentos narrativos de Clarice Lispector bastante usados em suas narrativas: a dissimulação, a negatividade, os jogos de figuras de linguagem, a repetição, entre outros. Contudo, reforçamos que há elementos narrativos, tais como o adiamento ou o preâmbulo e a contradição enunciativa, que passam a ser aplicados, com maior ênfase, em *A Hora da Estrela*. A seguir, explanaremos mais detalhadamente sobre estes dois recursos, os quais constroem a tessitura de *A hora da estrela*, pois, ao mesmo em tempo em que somos

---

<sup>22</sup> Willemart (2005, p. 37)

colocados a par dos fatos antecedentes, prevendo um determinado acontecimento futuro, quando seguimos o fluxo narrativo, nos deparamos com dizeres, pensamentos e construções que reviram toda a nossa compreensão da história. É como ressalta o narrador Rodrigo S.M.: “o fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal” (HE, p. 55).

Poder-se-ia dizer que essa linha fatal a que se refere Rodrigo S.M. se assemelha com os mesmos procedimentos de contação da história do narrador de *A Redendeira*, romance de Pascal Lainé, que foi traduzido por Clarice Lispector, quando em elaboração de *A hora da estrela*. A nossa hipótese de leitura é de que ambos os romances não só convergem nas problemáticas sociais e histórias narradas, como também se esclarecem através dos procedimentos narrativos adotados. Reiterando, essa linha fatal em que o narrador se encontra também é perceptível nesse romance traduzido por Clarice e, talvez, tenha fornecido ferramentas à escritora na construção de *A hora da estrela*. À guisa de encerramento desta seção, apresento o seguinte trecho de *A Redendeira*:

(Aqui o autor poderia insistir um pouco sobre o problema da coabitação da menina com esta mãe que se entrega à prostituição. Poderia evocar as vigílias, as horas de espera cheias de uma surda vergonha da criança, até o retorno da mulher no meio da noite, com o andar cansado e quase martelado, os olhos estupefactos de cansaço e desgosto, que se cruzavam com a luz pálida e dolorosamente inquisitiva do olhar da menina, na abertura da porta. (...). **Então vocês poderiam imaginar o amargo destino desta criança e o romance poderia ser a história de suas degradações comparadas à sua candura inicial**).

**Ora, as coisas eram bem diferentes (...)** (LAINÉ, 1975, p. 150 - grifos nossos).

Na aparente diferença estrutural se encontra um fundo de semelhanças: assim como Rodrigo S.M. se encontrava numa oculta linha fatal, o narrador anônimo de *A redadeira* também se vê sobre esta corda bamba, embora não confesse. Este narrador, ao contrário daquele não aparenta ter contradições, desacordos morais/psíquicos e autopunições, ele é mais sutil na trama, inclusive, suas incursões na narrativa, na maioria das vezes, aparecem entre parênteses. Sendo assim, observa-se, no excerto destacado, alguns indícios dessa linha fatal na qual o narrador se equilibra: de um lado da linha, um destino, o qual se identifica através dos verbos no modo do futuro do pretérito: “poderiam” e “poderia”, como se o narrador estivesse indicando possíveis caminhos interpretativos ao leitor; e do outro lado dessa linha, há as investidas da invenção: “Ora, as coisas eram bem diferentes...”. Portanto, se confirma que, do mesmo modo que Rodrigo S.M., o narrador de *A Redendeira* também traça uma linha fatal a qual é o limiar

do destino e da invenção, manifestando-se na postura linguística e discursiva de narradores que detêm os fios da trama e da vida de suas personagens.

Com características similares à Macabéa, vemos Pomme e sua mãe, personagens de *A rendeira*, mulheres de inocência pisada, “que não escondem a realidade, mas, ao contrário, a torna tão transparente que o olhar não se detém nela” (LAINÉ, 1974, p. 15). Ambos os romances tratam de personagens pobres e sujeitadas pelo descaso da sociedade humana, reclusas de qualquer requinte e profundezas psicológicas. Desse modo, em vez de narrativas que insistem em elaboradas criações linguísticas ou enfeites de sentido, têm-se, tanto em *A hora da estrela* quanto em *A Rendendeira*, construções mais simples e diretas. Poderíamos dizer que, através da tradução de *A Rendendeira*, Clarice obteve a forma justa de seu último romance publicado em vida, uma vez que os efeitos de sentido aplicados em *A rendeira*, foram também adotados como procedimentos composicionais de *A hora da Estrela*.

Acreditamos que, diante do que foi apresentado, evidenciam-se alguns recursos narrativos utilizados por Clarice Lispector em *A Hora da Estrela* que extrapolam a simplicidade de uma narrativa linear e objetiva. Instaura-se na literatura brasileira um acontecimento discursivo cuja proposta estética centraliza-se em questionar os padrões fixados pelo realismo romântico e, até mesmo, propor um “rompimento com a estrutura do romance, rompimento com as estruturas sintáticas da língua, rompimento com a noção de gênero literário e fazer uma crítica à transparência da linguagem através da revelação dos modos de produção do texto” (LISBÔA, 2008, p. 81). É em torno desses possíveis procedimentos de construção do texto que iremos nos debruçar nas próximas seções, tomando como material de análise os manuscritos de *A Hora da Estrela*, que estão sob os cuidados do Instituto Moreira Salles (IMS) desde o ano de 2004, bem como os manuscritos publicados pela editora francesa *Éditions des Saints Pères*.

É importante reforçar, em relação a ambos os documentos relacionados ao *corpus literários* desta pesquisa, que o trabalho e a disponibilidade desses materiais, antecedentes ao texto definitivo e publicado, não são fontes de fácil acesso, haja vista que além destes documentos “desmistificarem o texto dito, ‘definitivo’” (GRÉSILLION, 2007, p. 21), também são pouco viabilizados/visibilizados não só pelos estudiosos de literatura, mas também por aqueles que detêm os direitos autorais dos manuscritos literários de determinados autores (as).

No nosso caso, foi-nos negado o acesso ao material original dos manuscritos literários de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Após exaustivas trocas de mensagens, via e-mail, com o Instituto Moreira Salles (IMS), os detentores dos direitos autorais do acervo de Clarice Lispector demonstraram ser irredutíveis às nossas solicitações, apesar da necessidade do material para dar continuidade à análise dos dados, bem como da importância da pesquisa a ser construída. Como afirma Andrade (2022): para além da dificuldade de acesso, os manuscritos de *A hora da estrela* contam com algumas versões de publicação que não têm o intuito de dar a ver o processo de criação do supramencionado livro, como é o caso do livro “A hora da estrela – Edição com manuscritos e ensaios inéditos”, publicado em 2017. Andrade ainda ressalta que nas 16 páginas dos manuscritos, publicado no livro, “em quatro delas, há uma sobreposição de outros fragmentos dos manuscritos, de modo que compromete a visibilidade da página que aparece sobposta” (ANDRADE, 2022, p. 90).

Nesse entrave, preferimos optar pelo estudo descritivo e explorativo dos manuscritos publicados pela *Editions des Saints Père*, editora que na última seção do primeiro capítulo já foi apresentada, devido ao fato de ela conter boa parte dos manuscritos guardados pelo IMS e dispor de algumas particularidades da gestão criativa de Clarice Lispector, como: as impressões de momentos vividos pela autora, e que são sinalizados nas páginas, assim como as anotações imediatas e fragmentárias de alguns registros na composição da obra. Tal procedência não justifica a inserção de algumas páginas manuscritas disponibilizadas pelo IMS, uma vez que estas se fizeram necessárias em razão de algumas fotografias retiradas do material publicado pela editora francesa não apresentarem boa resolução e clareza. E, para além disso, os manuscritos publicados pela editora francesa também não reproduzem, nos mínimos detalhes, o suporte utilizado por Clarice na transmissão de suas ideias e pensamentos momentâneos. Sendo assim, tivemos que recorrer aos registros publicados no site do IMS, mesmo que este não nos tenha dado o acesso direto aos manuscritos de *A hora da estrela* guardados em acervo.

Deste modo, na análise a seguir serão descritos e explorados os manuscritos publicados pela *Editions des Saints Père* (EDSP), como também páginas manuscritas e que foram digitalizadas pelo IMS, no acervo Clarice Lispector, no site do instituto, disponibilizadas como elementos figurativos e fontes de pesquisa. Para auxiliar os meandros de nossas análises, utilizaremos de alguns artigos contidos na edição com manuscritos de *A hora da estrela*, publicados pela Rocco, em 2017. Todas essas fontes servirão de instrumental para o desdobramento da investigação a ser realizada.

## 2.2 A ESTRUTURA PREDITIVA OU OS FATOS ANTECEDENTES

Um método muito recorrente na escrita de Clarice Lispector, além dos que já foram apontados, na seção anterior, dá-se pela fragmentação, o qual permite o ato de seleção de palavras, migração de ideias de um texto para o outro (anotações, rascunhos e versões anteriores de seus textos) e, consecutivamente, o acabamento textual, compondo seu estilo íntimo e de “exploração da palavra e das sensações” (SÁ, 1979, p. 130). Assim, tal mecanismo de composição se demonstra de maneira nítida nos manuscritos que, subsequentemente, serão analisados. É por meio da fragmentação que Clarice consegue afigurar os detalhes dispersos e pouco elucidativos sobre a pessoa de Macabéa, isto é, consoante a seu plano de pesquisa estar concentrado em uma pessoa humana, ela expõe através da fragmentação as contradições de ter que lidar com algo tão inteiro, mas, ao mesmo tempo, desconhecido e incompleto. Paloma Vidal (2017) afirma que os manuscritos põem em evidência essa construção alinhavada, que se move na direção de uma personagem, “uma pessoa inteira” (...). Referindo-se ao método fragmentário de Clarice Lispector, Maria das Graças Fonseca Andrade (2007) destaca:

E sabemos que Clarice compunha seus textos por notas que escrevia em guardanapos, talões de cheque, prospectos, pedaços de papel e só depois ia estruturando o material escrito. Assim nos fala Olga Borelli sobre a estruturação de *Água viva*: “Eu pegava os fragmentos todos e ia juntando, guardava tudo num envelope. Era um pedaço de cheque, era um papel, um guardanapo... (...) Ela limpava o lábio e depois punha na bolsa... de repente, ela escrevia uma anotação” (ANDRADE, 2007, p. 59).

Sabemos que Clarice compunha *A Hora da Estrela* não só como uma colcha de retalhos, mas como um emaranhado de peças de quebra-cabeça, pois cada fragmento é um constructo de um pensamento maior, de um objeto maior, de uma unidade que amalgamasse escritora, narrador e personagem. É nessa busca por uma unidade perdida que se redescobre o seu processo de escrita, o qual explica e fornece alguns artifícios de escrita. Observemos o primeiro rascunho que compõe os manuscritos de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector:

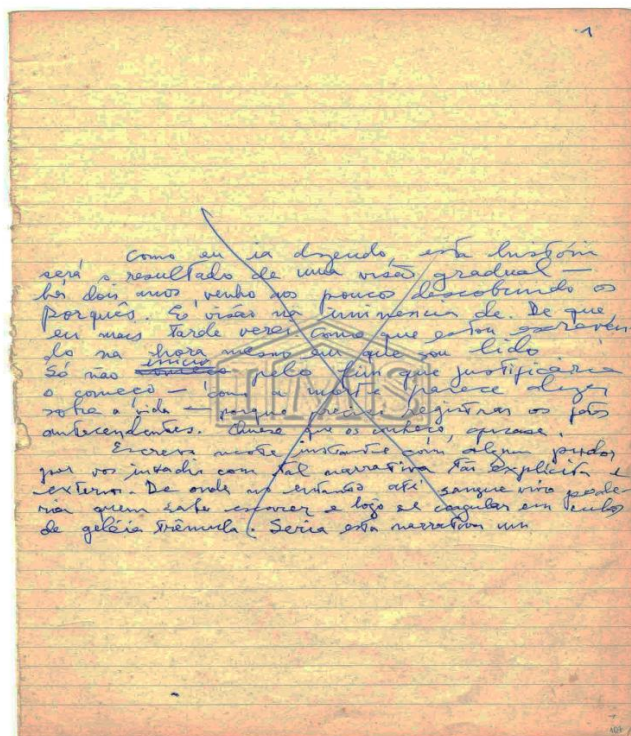


Figura 7 Manuscrito original disponível no site do IMS

#### Transcrição:

Como eu ia dizendo esta história  
 Será o resultado de uma visão gradual —  
 Há dois anos, venho aos poucos descobrindo os  
 porquês. É visão na eminência de. De que eu mais tarde verei  
 como que estou escrevendo na hora mesmo em que sou lido  
 Só não inicio pelo fim que justificaria o começo — como a morte parece dizer  
 Sobre a vida — porque preciso registrar os fatos antecedentes. Quase que os conheço, quase.  
 Escrevo mesmo instante com algum pudor  
 Por vos invadir com tal narrativa tão explícita e exterior. De onde no entanto até sangue vivo pode-  
 ria quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geléia trêmula. Seria esta narrativa um  
 (LISPECTOR, n.p, 2021- manuscritos).

Diante da iminência de que algo vai acontecer, escritora e narrador constroem a tessitura de um texto que antecede o que vai ser narrado: os conflitos pessoais e sociais vividos por uma nordestina pobre em uma cidade grande, bem como o embate simbólico e existencial do narrador ante sua personagem indefinível, já que ela escapa das determinações de sua linguagem. Para efeito de um maior detalhamento do que está sendo dito, lancemos o nosso olhar para o mesmo trecho já definido na obra final:

**Como eu irei dizer agora**, esta história será o resultado de uma visão gradual—há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É

visão da iminência de. **De quê? Quem sabe se mais tarde saberei.** Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo—como a morte parece dizer sobre a vida—porque preciso registrar os fatos antecedentes. (H.E, 2017, p. 47- grifo nosso).

Observa-se que Clarice faz algumas modificações no seu texto que estabelecem não só um novo foco narrativo de como o sujeito escritor se posiciona ante seu texto, como também expõe alguns conflitos de tempo/espaço e as incertezas do conteúdo narrado. Tais aspectos reforçam o que escrevera Paloma Vidal a respeito da capacidade dessa trama de tornar simultâneos “espaços e tempos que podem revelar um fragmento de história comum. Que o que é comum pode deixar falar outras vozes, além da minha e da dela” (VIDAL, 2017, p. 19). Portanto, é na iminência de um acontecimento, de fatos sucessivos e de algo que estava em fase de descoberta que a escritora captura a forma de um pensamento maior (pensamento este que é capturado parcialmente a cada anotação e fragmento) e concretiza-se como método de escrita do seu texto: um texto que é feito “no limite da vida e de si mesmo” (VIDAL, 2017, p. 20).

É nesse movimento de escrita que se expõe um artifício, pois à medida que Clarice ia tomando notas, escrevendo em guardanapos, talões, correspondências etc., ou seja, vigorando seu processo inconsciente de escrita, ela mesma não tinha controle do escrito e daquilo que foi pensado, tendo como resultado um aglomerado de anotações que deveriam ser selecionadas, cortadas, emendadas, encaixadas e concatenadas. A partir de tal pressuposto, verificamos que um dos recursos narrativos criados por Clarice Lispector é a predição, o qual se confirma na feitura da obra final, quando percebemos que as quarenta primeiras páginas são um preâmbulo do que será narrado. E isso se apresenta de modo composicional nos manuscritos, já que encontramos trechos excluídos pela autora os quais denunciam esse recurso narrativo que movimenta a criação e a leitura do texto.

Apresentando noções a mais sobre esse método de sentidos, percepções e intenções que surgem em um plano inconsciente, o qual sustenta a escrita de Clarice Lispector e razão pela qual acompanha suas etapas de trabalho: “um vago plano inconsciente vai desabrochando à medida que trabalha” (LISPECTOR, 2007, p. 42), Andrade (2022) aponta que a causa dessa diversidade de recursos, suportes e escritas avulsas se deve ao trabalho constante e indeterminado de Clarice Lispector, já que a autora preferia “anotar os leves prenúncios e depois juntá-los: anotar coisas que lhe vêm e concatenar as inspirações” (ANDRADE, 2022, p. 95-96).

Fazendo um paralelo com essa interpretação, pode-se pressupor que o fazer escritural de Clarice Lispector era compulsivo e desobrigado, uma vez que a própria

escritora não se via como uma profissional, mas como uma amadora (LISPECTOR, 1977) e, para além disso, ela mesma já havia afirmado em um de seus escritos: “E eu não sei me comandar. Escrevo só quando a coisa vem” (BORELLI, 1981, p. 71). Para além da liberdade de escrever só quando as ideias lhe vinham, Clarice Lispector se entregava à solidão da escrita, uma vez que é no total isolamento que o inconsciente se expressa e o trabalho de seleção consciente busca ordenar o conteúdo imaginado.

Blanchot, ao comentar a “Solidão essencial”, vivida pelo escritor no processo de criação, afirma que tanto o escritor quanto o leitor estão condicionados pela indeterminação dos sentidos impostos pelas palavras e pela infinitude de como as coisas se apresentam para além da linguagem, já que ambos se interpenetram na narração da história. À medida que o escritor se propõe a escrever, um elo que o liga a si mesmo é rompido; a expressão ligada à exatidão e as certezas convencionais são desfeitas, bem como a eficácia da palavra “de tudo dizer” se apresenta impraticável. Pois, ao romper o elo das certezas antes da escrita, “as palavras são retiradas do curso do mundo, desinvestida do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo” (BLANCHOT, 2011, p. 17).

Dessa maneira, passamos a entender a luta travada por Clarice na criação da forma e entendimento da narrativa. Esta que passa a estar ligada “àquilo que fala sem começo nem fim” (BLANCHOT, 2011, p. 18). Ora, a autora está sobre um fio cruzado em que as palavras saem da órbita de um tempo e espaço, e de cujo processo narrativo passa a tecer um conflito entre os fatos antecedentes e os fatos futuros, entre a vida e a morte, entre o passado, o presente e o futuro, já que a escrita permite um distanciamento para melhor compreender o mundo: “É visão na eminência de. De que eu mais tarde verei como que estou escrevendo na hora mesmo em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo — como a morte parece dizer sobre a vida (...)” (LISPECTOR, n.p, 2021-manuscritos). É a partir dessa estrutura preditiva que se antecipa e da recusa da escritora em dar continuidade, que vemos o trabalho interminável e incessante de Clarice Lispector, uma vez que sua solidão consiste em nunca entender as múltiplas questões levantas em todas as suas narrativas e de sempre estar encarcerada com o texto, o qual se desloca do pessoal para o universal; do eu para o outro infinitamente.

Nos manuscritos de *A hora da estrela*, o ato de reescrever, inventar, antever e adiar ganha proporções discursivas que compõem boa parte da narrativa. Poder-se-ia dizer que *A hora da estrela* é um grande preâmbulo de uma curta história, razão pela qual dois dos treze títulos dados pela escritora ao livro: “Quanto ao futuro” e “Registro dos



fatos antecedentes” marcam não somente uma oposição no sentido da história como também delimitam um antes e um depois no processo narrativo da ficção. Inclusive são esses títulos que estão registrados em uma das páginas dos manuscritos de *A hora da estrela*:

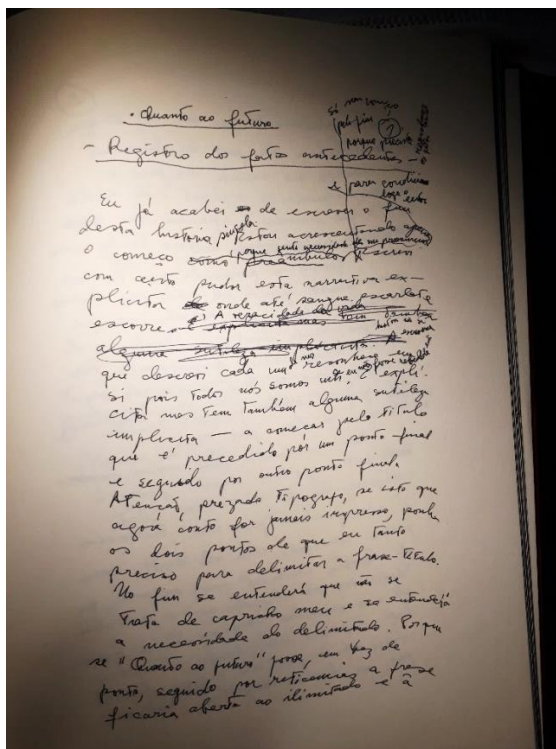


Figura 8 Manuscritos HE – EDSP

Transcrição:

.Quanto ao futuro.

- Registro dos fatos antecedentes -

Eu já acabei de escrever o fim desta história singela. Estou acrescentando apenas o começo como (porque senti necessidade de me pronunciar e para condicionar logo o leitor) (...) (LISPECTOR, 2021, n. p. — manuscrito).

O fragmento supramencionado, que compõe a seção dos “Anexos” dos manuscritos publicados de *A Hora da Estrela*, pela *Éditions des Saints Père*, não é mantido por Clarice na versão final e acreditamos que a razão de tal exclusão se deva a ela mesma delatar o porquê de sua narrativa iniciar de determinado modo e não de outro, bem como justificar os procedimentos de sua narrativa. Nesse excerto, confirma-se que a ação discursiva de predizer ou relatar a iminência do improvável ou desconhecido é um dos métodos de feitura da narrativa. A escritora, disfarçada de narrador, escreve: “eu já

acabei de escrever o fim desta história singela”, ou seja, o livro antes mesmo de começar já foi terminado.

Portanto, o que se apresenta como motivo é a vontade da escritora de se pronunciar, encontrando como forma de tal pronunciamento o acréscimo de “alguns fatos antecedentes”, os quais acabam sendo bem mais que fatos, são pensamentos e reflexões à condição singela da história contada. E, como se não bastasse, tais fatos, além de acrescentarem divagações, têm por intuito “condicionar o leitor”, pois, desde o início da história, somos imersos na visão do narrador que, na aparente proximidade com o objeto-coisa de suas observações, acaba por suprir a singularidade-profunda de Macabéa. Por isso tais fatos não passam de um modo que a escritora encontrou para questionar e denunciar os conflitos estabelecidos e ser autoindulgente quanto ao futuro de uma história difícil, injusta e que termina com a morte (da personagem Macabéa) e com a iminência da morte do Autor (Rodrigo S.M.) e da própria Clarice Lispector.

Acreditamos que o recurso de predizer ou adiar a narrativa não teria razão, sentido de existência se o método de criação de Clarice Lispector não fosse inconsciente e fragmentário. É diante de anotações e rascunhos acumulados, disformes e descompassados que a possibilidade de antever fatos possíveis e inventar novos caminhos para a história a ser contada se fazem necessários e possíveis, porque “o definível” cansava o narrador, como ele afirma: “o definível está me cansando um pouco. Prefiro a verdade que há no prenúncio” (HE, 2017, p. 62). Os fatos já eram evidentes, a história já estava escrita, mesmo que por meio de rascunhos e anotações dispersas. Clarice já tinha um roteiro formado, só que a “palavra é fruto da palavra”, e o maior desafio para a escritora era não enfeitar as palavras e colocá-las em estado poético como se fosse um pensamento piegas. Contudo, ao invés de escamotear tal luta, ela a expõe, mostrando no aparente adiamento dos fatos a serem contados, uma narrativa aberta e de amplas perspectivas de entendimento e desfecho.

Corroborando com esse ponto de vista, Maria das Graças F. Andrade (2007), ao se debruçar sobre um possível esboço deixado por Clarice Lispector em *Um sopro de vida*, descreve o método utilizado pela escritora na confecção de *Água Viva*:

Aqui também Clarice estabelece cortes a serem feitos: **cortar o dispensável, cortar “sou a favor do medo”<sup>23</sup> e outras histórias** (quais teriam sido as outras histórias?), cortar o livro em partes. Retirar o excesso, aparar, desbastar o texto,

---

<sup>23</sup> “A favor do medo” foi um texto que Clarice Lispector publicou no *Jornal do Brasil*, em 11 de novembro de 1967. Cf. *A descoberta do mundo*, p. 38-40.

**apostar numa sintaxe virtual, aberta.** E, em verdade, o gesto da arte não é um gesto de corte? Cortar, separar, mas também emendar, retomar, repetir, reunir, encaixar, concatenar (ANDRADE, 2007, p. 29 - grifo nosso).

Percebe-se que só há invenção, criação e possibilidades interpretativas após o corte, a seleção, a retomada, a concatenação e a reelaboração do que antes não se pretendia claramente dizer, mas que não deixa de se reinscrever. A escritora é a favor de um certo medo: o medo do corte, da perda e da reescrita, pois é por meio da dor e da perda que uma outra história pode ser contada. Mais ainda, é por meio do corte e da seleção que os fatos antecedentes podem ser conjecturados com a finalidade de se vislumbrar múltiplos destinos. Posto isso, tal perspectiva só se tornou possível porque a sintaxe de Clarice passou a ser nítida, o material básico (as palavras) passou a ser ele mesmo, mesmo que em um nível discursivo. Portanto, é através do ato de aparar, retirar os excessos que uma nova aposta se constrói no enredo de *A hora da estrela* de tornar a “sintaxe virtual e aberta”, ou seja, de possibilitar o fluir sobre a estrutura da narrativa de modo maleável, alinear e digressivo. Poder-se-ia dizer que tais aspectos formais se constituem, na narrativa, meios propícios para que vejamos o alternar entre os fatos antecedentes e os possíveis desdobramentos dos acontecimentos antevistos.

(Autor no começo)

1

Como começar pelo início,  
se as coisas acontecem  
antes de acontecer?  
se antes da pré-pré  
história já havia  
os monstros apoca-  
lísticos? (Lispector, n.p, 2021- manuscritos)

Observa-se, neste pequeno fragmento, contido nos manuscritos de *A hora da estrela*, um indício do que estamos tentando descrever nesta seção: a escrita da obra não se dá de maneira linear, trazendo os fatos súbitos e concretos da história, pois antes disso há o apreço da escritora pelas sensações, as quais são paralelas à invenção: “antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos?” Que modo pessoal é esse de começar uma história, na qual se evidencia que não começará pelo início, mas por situações anteriores desconhecidas? Atentemo-nos para o fato de a escritora finalizar com uma interrogação, permitindo-nos a suposição da incerteza e do impasse.

Para além dessa personalidade de redigir sua própria escrita, nos questionamo-nos a respeito da importância desses ditos “fatos”, intensamente alertados pelo narrador, para a consecução da história. Será mesmo que a escritura de *A hora da estrela* convoca de

modo inabdicável os supostos “fatos”? Talvez, para que haja desenvolvimento na história narrada e não houvesse necessidade dos supostos fatos em razão de que a literatura é um espaço de construção do imaginário, isto é, ela “desterritorializa” o sujeito e a sua linguagem, apresentando-o a outra perspectiva de mundo. Contudo, os fatos, o plano de vivência que constitui o mundo do escritor não deixa de existir ou de se fazer influente na construção da escrita, como reitera Sérgio Antônio Silva (2021, ) “o mundo como resto que a literatura traz à tona sob a forma de falta e, portanto, de desejo, de possibilidade de vida, gera um movimento de ida e vinda [...]”.

Sendo mais enfático, a literatura não nos retira do mundo, dos fatos entre os quais convivemos e observamos, mas nos faz “imaginar uma forma de vida outra” (HOLANDA, 2004, p. 217), uma outra forma de captar a própria vida, ou seja, de aproximar o escritor de uma condição estranha, incerta e desconhecida por ele. Mas especificamente, de trazer para o debate o consenso, “os fatos ditos inalienáveis”, mas que são desvirtuados pelas imposições da linguagem. É nessa perspectiva que ressalto os “fatos intragáveis” de *A hora da estrela*, os quais são trazidos pela escritora implícita, Clarice Lispector, de modo indeterminado, caótico, errante, dissimulado, simplesmente, para fazer nascer o “porvir aos quais a escrita convida” (SILVA, 2021, p. 53).

Em seu último livro, Clarice Lispector adota a previsão como procedimento narrativo que amarra os acontecimentos, o qual só existe a partir do adiamento advindo da fatalidade das emoções e reflexões da escritora disfarçada de narrador. E isso se evidencia, com maior ênfase, nos manuscritos, já que é por meio deles que reconstituímos “a proximidade da relação com o escritor (...) e suas fantasias do corpo-a-corpo com a obra” (GRÉSILLION, 2007, p. 28). Portanto, nos manuscritos de *A hora da estrela*, observamos os inúmeros desvios, reviravoltas e decepções, ou seja, Clarice, ao mesmo tempo em que afirma saber sobre o fim da história, reluta às delimitações e circunstâncias que sua narrativa inscreve. Ela hesita e com isso reescreve novos inícios, situações e determinações, sendo boa parte destes movimentos de escrita, invenções ou reconstruções “passivas que se escrevem ao mesmo tempo em que são sentidas” (LISPECTOR, 2020, p. 110). A própria Clarice faz uma declaração em uma de suas crônicas a respeito dos seus *Dois modos* de vida:

Como se eu procurasse não aproveitar a vida imediatamente, mas só a mais profunda, o que me dá dois modos de ser: em vida, observo muito, sou “ativa” nas observações, tenho o senso do ridículo, do bom humor, da ironia, e tomo um partido. **Escrevendo, tenho observações “passivas”, tão interiores que “se escrevem” ao mesmo tempo em que são sentidas** quase sem o que se

chama de processo. É por isso que no escrever eu não escolho, não posso me multiplicar em mil, **me sinto fatal a despeito de mim** (LISPECTOR, 2020, p. 110).

O maior infortúnio da escritora não diz respeito somente a ser quem ela é, mas como o seu modo de ser se apresenta, se expressa de forma inevitável na escrita, causando observações tão interiores que se escrevem ao mesmo tempo em que são sentidas. É justamente tal processo que se desencadeia em *A hora da estrela*, posto que a escrita se prolonga num emaranhado de sensações e de discursos passionais enquanto a consecução dos fatos é adiada: “Pergunto-me também como é que vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo (...)” (H.E., 2017, p. 56). Nessa passagem, mais uma vez, se comprova o quanto a fatalidade de ser e de sentir da escritora são transmitidas “corpo-a-corpo” à escrita, haja vista que o narrador (Clarice?) capta ou é captado **de repente** pelo figurativo, corroborando o que Clarice dissera sobre o fato de suas observações “passivas” “se escreverem” ao mesmo tempo em que são sentidas.

Podemos dizer que o fato de Clarice devassar a intimidade mais recôndita do humano coloca-a de frente com o acidental, o imprevisto e, por que não dizer, com os fatos antecedentes da própria história. Ou seja, a invenção e a possibilidade de antever as nuances de uma história a ser contada são questões que já ocupavam o trabalho escritural de Clarice (como é apresentado em seguida) e que, em *A hora da estrela*, ocupa lugar de importância operacional. Clarice revela, desse modo, sua habilidade de escritora-autora sem expor, de modo evidente, suas estratégias, métodos e poder de decisão no percurso da história. De certa maneira, em *A hora da estrela*, recupera-se o procedimento narrativo que reflete uma estrutura geral da narrativa que se aparenta essencialmente “preditiva”. Observemos a crônica “Era uma vez”, publicada em *Para não esquecer*:

Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: “era uma vez...”. Para crianças? perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com “era uma vez”: eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil de ver por quê. **Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também.** Mas desde então eu havia mudado tanto, quem sabe eu agora já estava pronta para o verdadeiro “era uma vez”. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? agora mesmo? Seria simples, senti eu. **E comecei. Ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível.** Eu havia escrito: “Era uma vez um pássaro, meu Deus.” (LISPECTOR, 2020, p. 22 - grifo nosso).

Nessa crônica, que relata um fato na vida da escritora, percebemos o quanto a tentativa de começar sem começar propriamente a história se consolida como método de elaboração e assunto na produção de Clarice Lispector. Ela se confronta com essa mesma provocação no início de *A hora da estrela*, quando o narrador confessa: “Só não começo pelo fim que justificaria o começo” (H.E, p. 47). Novamente, instala-se o conflito e o impasse de começar uma história que já se sabe, hipoteticamente, como vai terminar, mas Clarice opta pela impossibilidade, porque o sentir-se incapaz pode gerar o improvável, o segredo inviolável. Portanto, a tática de começar a história com “era uma vez” se realiza todas as vezes que a escritora, em vez de relatar os fatos, envereda-se pelos rumos da invenção daquilo que se demonstra impossível: a percepção total e verdadeira de tudo que há. Logo, a escritora-autora propõe a criação dos fatos antecedentes: fatos, aparentemente, sem importância, mas que Clarice (Rodrigo S.M.) fazia questão de retomar, pois nenhuma de suas histórias exigiam a contação “propriamente de uma história com os fatos necessários a uma história” (LISPECTOR, 2020, p. 22).

A fim de elucidar esse movimento de remissão e predição da narrativa, apresento alguns recortes dos manuscritos de *A hora da estrela*, pois desde o início da feitura do livro somos submetidos aos acontecimentos que estão por vir:

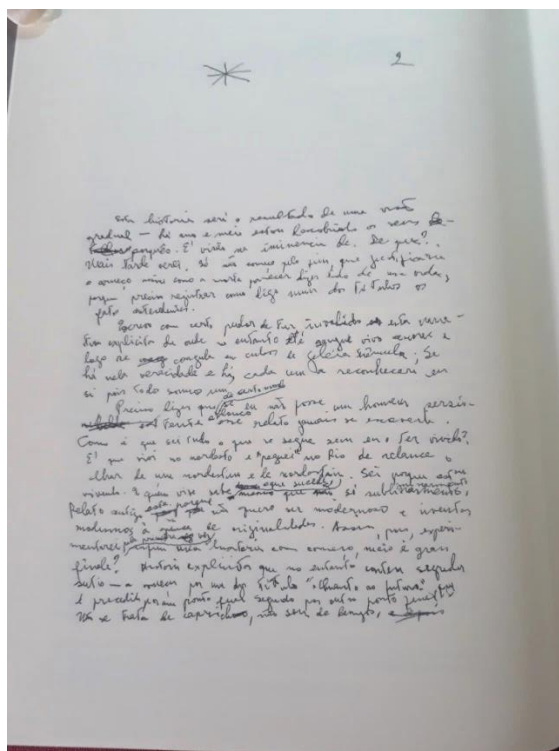


Figura 9 Versão HE - EDSP

Transcrição:

Esta história será o resultado de uma visão gradual- há um ano e meio estou descobrindo os seus ~~de-~~  
~~Falhas~~ (rasura). E visto na iminência de. De quê? Mais tarde verei. Só não começo pelo fim que justificaria o seu começo mesmo como a morte parece dizer tudo de uma vida, porque preciso registrar como digo num dos títulos os fatos antecedentes. Escrevo com um certo pudor de ter invadido ~~as~~ esta narrativa explícita de onde no entanto até sangue vivo escorre e logo se (rasura) coagula em cubos de geleia tremula; Se há nela veracidade e há, cada um a reconhecerá em si pois todos somos um  
 Preciso dizer que de certo modo se eu não fosse um homem persis- (rasura) tente e louco esse relato jamais se escreveria  
 Como é que sei tudo que se segue sem eu ter vivido? (LISPECTOR, 2021, n. p, manuscritos).

Neste trecho, que compõe a primeira seção dos manuscritos de *A hora da estrela*, publicados pela *Éditions des Saints Pères*, e a página 12 da primeira edição da editora Rocco, observemos o modo como o narrador se posiciona, desde o início, descrevendo como se dará o processo de construção do livro, bem como revelando a sua onisciência sobre os acontecimentos a serem narrados. O começo é um prenúncio de um fim iminente. Contudo, é uma história intervalada, fragmentada e cifrada, pois, mesmo que o narrador compreenda os meandros do que está sendo narrado, ele se vale da suspensão da palavra e da interrupção da sintaxe como formas de conduzir o leitor a uma maior amplitude de olhares: “Esta história será o resultado de uma visão gradual - há um ano e meio estou descobrindo os seus...” (LISPECTOR, 2021, n. p, manuscritos). E mais à frente ele reforça seu pensamento, dizendo que, mesmo sabendo de tudo que vai acontecer sem ele ter vivido, ele “precisa registrar como diz num dos títulos os fatos antecedentes”.

E qual a importância de registrar tais fatos aparentemente desnecessários ao enredo da narrativa? A respeito disso o narrador além de manifestar a dificuldade da história a ser contada, necessitando unir e refletir sobre as condições de sua escrita, bem como sobre as mudanças a serem feitas na sua vida pessoal, deixa a critério do leitor as interpretações possíveis sobre o percurso da narrativa, pois cada um deverá descobrir em si mesmo o sentido verdadeiro do que está sendo dito.

### 2.3 A NARRATIVA DA CONTRAVERSÃO

*E sem dar uma forma, nada me existe*  
(*A paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector)

A narradora de *A Paixão Segundo G.H.*<sup>24</sup> inicia o relato de sua experiência procurando um modo de confessar um instante anteriormente vivido. Situação esta que não passou de um breve acontecimento e que é (re)contado através de um extenso monólogo que exigiu um desprendimento do seu estado de alma e um esforço disruptivo de suas construções humanas. Portanto, o leitor começa a conhecer a história de modo inesperado, pois o ponto culminante da experiência já ocorreu, haja vista que o acontecimento foi vivido um dia anterior ao ato de escrita, à criação do relato, e o que o leitor acompanhará é a busca da narradora pelo melhor modo (ou forma) de recontar o ocorrido, já que ela está em êxtase diante de uma experiência, até momentos antes da escrita, incompreensível.

Em meio à pulsão das palavras e da escrita, a protagonista passa a perseguir um modo de expressão mais justo, mais visceral cuja forma dê vazão ao conteúdo; um conteúdo que até o momento de síntese da escrita se encontra desprovido de forma. Portanto, como reitera Claire Varin (2002, p. 133), “a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma”. Mais especificamente, não podemos pensar numa experiência cosmogônica e ontológica sem as reflexões filosofantes, as divagações e a verborragia sintática sobre as quais G.H. tenta explicar o estado de desorganização de si e do mundo ao seu redor, já que “na confirmação de [si mesma] perderia o mundo como o tinha, e [sabe] que não tinha capacidade para outro” (LISPECTOR, 2009, p. 9).

O questionamento que me atravessa, enquanto leitor, diante da experiência transgressora de G.H., é o seguinte: não seria tal deslocamento o mesmo vivido por Clarice Lispector ao se debruçar sobre o material de seus trabalhos e, consecutivamente, sobre o labor da escrita? A busca por uma forma de contar e recontar aquilo que subjaz seus pensamentos e, muitas vezes, ainda não se tinha expressão, quiçá um dia poderia ter, já que a palavra sempre lhe escapou na fatura do texto. Sendo assim, parece pertinente trazer à baila a discussão de Verônica Stigger, no texto “Arrumar a forma”, no qual ela

---

<sup>24</sup> Doravante adotaremos a cifra PSGH para se referir a este livro.



considera que “escrever se constitui como uma tentativa custosa de dar forma e, portanto, existência ao que passou” (STIGGER, 2021, p. 199). Não seria a assertiva de Stigger uma chave de leitura para o entendimento do jogo dramático de Clarice Lispector por toda a sua vida?

Pensemos um pouco na etimologia da palavra “forma”, palavra que traz múltiplos caminhos de compreensão. Segundo o dicionário da *Academia Brasileira de Letras*, o verbete “forma” tem a seguinte acepção: “molde onde se coloca alguma coisa para que tome uma determinada forma” (BECHARA, 2011, p. 600). Se formos verificar essa mesma palavra sob a ótica dos estudos literários teremos um outro conceito: a forma passa a ser o objeto estético construído pela linguagem e ordenada nos limites dela. A esse respeito, Bakhtin (1998) afirma:

**A forma, compreendida como forma do material somente na sua definição científica, matemática ou linguística, transforma-se de um certo modo na sua ordenação exterior, isenta de momento axiológico.** O que permanece totalmente incompreensível é a *tensão emocional e volitiva da forma*, a sua capacidade inerente de exprimir uma relação axiológica qualquer, do autor e do espectador, com algo além do material, pois esta relação emocional e volitiva, **expressa pelo tamanho — pelo ritmo, pela harmonia, pela simetria e por outros elementos formais** — tem um caráter por demais tenso, por demais *ativo* para que se possa interpretá-lo como restrita ao material. (BAKHTIN, 1998, p. 20-21).

Portanto, concebemos a forma pelo e através do fenômeno artístico, para além do molde. A obra literária precisa, é claro, de uma redoma, de um molde, de uma expressão estética que una o pensamento do homem às relações concretas nas quais ele se espelha ou observa. Contudo, a forma, entendida como estrutura lógico-linguística, manifesta uma tensão emocional extra estética, que pode oferecer, inclusive, uma forma à existência do que passou na vida do sujeito escritor.

Bakhtin acrescenta, ainda, que “a técnica é tudo na arte, compreendendo-a segundo a ideia de que o objeto estético só pode realizar-se por meio da criação da obra material (...); o objeto estético não existe antes da criação e independente dela” (BAKHTIN, 1998, p. 55). Ou seja, a obra, o fenômeno artístico literário só passa a existir a partir do material, a partir da harmonia, do ritmo, simetria, erros, tensões, adiamentos e demais elementos de composição. Nessa perspectiva, podemos dizer que Clarice Lispector, no seu trabalho escritural, debruçou-se sobre sujeitos e objetos tão complexos e misteriosos de serem analisados os quais influenciaram não só o processo de criação,

como também incidiram sobre o estado emocional/ existencial da própria autora ao reunir fatos e acontecimentos de vida.

Essas questões são comentadas por Nádya Gotlib ao analisar as crônicas e as cartas de viagem de Clarice Lispector, já que, conforme a estudiosa, a escritora demonstrava certa preguiça ou fingimento ao relatar os fatos e acontecimentos que presenciara durante a vida. Clarice Lispector vivia sob o movimento de contrariar o que “parece certo”, mesmo que não seja, uma vez que tinha aversão ao “bem instituído” (GOTLIB, 2013, p. 222), como as convivências sociais, as belezas de certas cidades, o sucesso a que alcançara, os acontecimentos rotineiros. Enfim, uma série de situações que confrontavam com suas observações e o modo de contar/ como contar.

E precisa a todo momento conscientizar-se de que tem algo a ver e a contar. Ou seja: não há impulso natural, pelo menos durante todo o tempo. **Em alguns momentos ocorre-lhe a necessidade de um certo esforço de se deslocar da apatia e do “normal” para se colocar em prontidão para a percepção da nova matéria do ver e do narrar.**

Clarice encontra-se num movediço território inventivo em que critérios de valoração e de classificação se embaralham e geram dúvidas: o que é novo e o que é comum? Nada é formidável? Ou tudo é formidável? (GOTLIB, 2013, p. 222).

Podemos conjecturar, a partir do que relata Gotlib, que quando o narrador de *A hora da estrela* afirma: “Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas (...)” (H.E, p. 50), ele esteja revelando um desejo da própria Clarice Lispector de se “deslocar” a fim de adequar seu modo de narrar à matéria (a nordestina) que tinha diante de sua percepção. *A hora da estrela* é um exemplo desse contraste de percepção e desse esforço de se deslocar do “aparentemente normal” para o grotesco e desconhecido. Macabéa foi a matéria concebida e narrada por Clarice que mais mexeu com a suas certezas e noções de realidade. Essa ideia é corroborada pela quantidade de contradições e adiamentos feitos pela autora na elaboração da narrativa: “Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil” (H.E, p. 53).

Portanto, Clarice Lispector, ao se debruçar sobre a escrita, principalmente de *A hora da estrela*, percebeu-se em um movediço território inventivo, já que, diante de tantos esforços, incidências e embates, viu-se em elo irreversível com a matéria que tinha diante de si e sobre a qual precisava narrar. Escritora e personagem se submetem a um destino:

a primeira sobre o que pensava e planejava e a segunda sobre o seu destino incerto e fatal. A partir desse ponto de vista, o conceito de “Solidão essencial”, formulado por Maurice Blanchot pode lançar luz sobre o processo escritural de *A hora da estrela*, tanto na perspectiva do autor quanto na do leitor. Para Blanchot, tanto o escritor quanto o leitor entrelaçam-se no labor do fazer artístico, isto é, o que eles têm é o livro enquanto matéria concreta de linguagem, mas o centro de segredos, de desejos e sentidos está para além da linguagem, da razão. O que o leitor e o escritor acabam por descobrir é o silêncio que ronda o antes e o depois da obra e o interminável e incessante do que se pretende dizer, mas não se diz. Citamos Blanchot:

O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Portanto, volta a pôr mãos à obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório. E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre a sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é — e nada mais. O que se pode traduzir na observação de que o artista, só terminando sua obra no momento em que morre, jamais a conhece. (BLANCHOT, 2011, p. 13).

A partir da perspectiva de Blanchot de que uma obra não é acabada, tampouco inacabada, já que está em constante feitura e irrealização, compreende-se as implicações de linguagem e pensamento de Clarice Lispector e suas constantes errâncias ao exprimir um novo modo de contar sobre algo que ainda era incerto para si mesma.

A respeito disso, relembro uma fala de Clarice que, antes mesmo de publicar uma obra, se depara com a incerteza e a solidão do que se pretende dizer, criar: “É mas, antes mesmo de publicar, eu estava engajada com outra coisa, de modo que eu não sentia essas coisas que depois eu senti muitas vezes: um silêncio horrível, uma exaustão” (LISPECTOR, 2005, p. 147). Não seria sob tal contraposição de uma tentativa de dizer sobre algo que luta por não se manifestar que se dá a própria solidão do escritor? Blanchot nos esclarece:

Entretanto, a obra — a obra de arte, a obra literária — não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é — e nada mais. Fora disso, não é nada. **Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra.** (BLANCHOT, 2011, p. 12 — grifo nosso).

Se a palavra, o sentido, o centro ou o segredo do texto nunca nos é revelado, mas se espelha em múltiplas interpretações e percepções, logo, pressupõe-se que o que temos

é a dissimulação, a contraversão, isto é, o que se enuncia é o sentido aparente de uma verdade nunca dita, pois como afirma Lacan: “a linguagem do homem, esse instrumento de sua mentira, é atravessada de ponta a ponta pelo problema de sua verdade” (LACAN, 1998, p. 167). Deste modo, nesse impasse de uma expressão exata, coerente e sob a certeza e valores das coisas, deparamo-nos com um texto indeciso e controverso, pois ao mesmo tempo que afirma se autodesfaz. Observemos um exemplo:

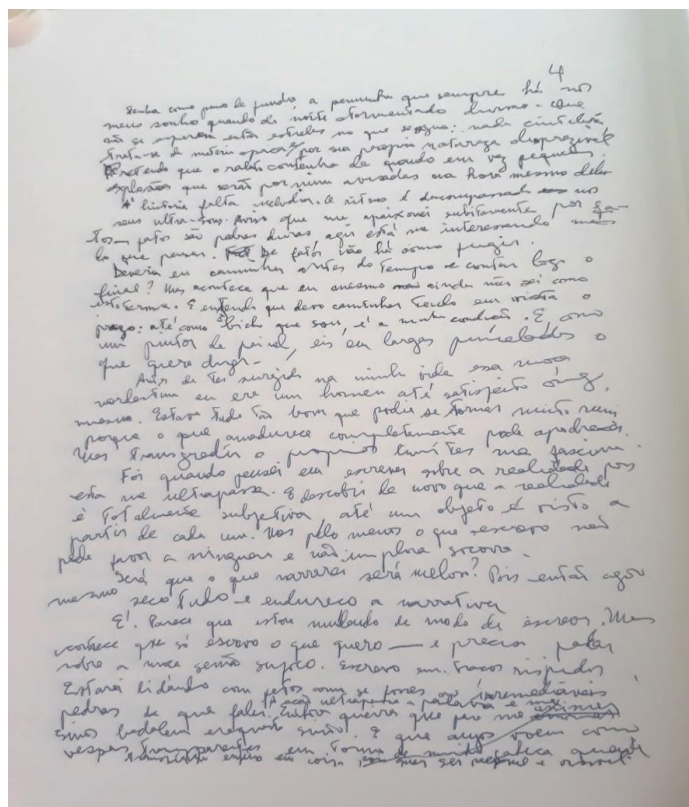


Figura 10: Versão HE - EDSP

Transcrição:

Tenho como pano de fundo a penumbra que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo. Que não se esperem então estrelas no que se segue: nada cintilará. Trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível. Pretendo que o relato contenha de quando em vez pequenas explosões que serão por mim avisadas na hora mesma delas. A história falta melodia. O ritmo é descompassado esse nos seus ultrassons. Assim que me apaixonei subitamente por fatos- fatos são pedras duras, agir está me interessando mais do que pensar. (Rasura) De fatos não há como fugir. Deveria eu caminhar antes do tempo e contar logo o final? Mas acontece que eu mesmo (rasura) ainda não sei como isto termina. E entendo que devo caminhar tendo em vista o prazo: até como bicho que sois, é a minha condição. E como um pintor de painel, eis em largas pinceladas o que quero dizer. Antes de ter surgido na minha vida essa moça

nordestina eu era um homem até satisfeito comigo mesmo. Estava tudo tão bom que podia se tornar muito ruim porque o que amadurece completamente pode apodrecer Mas transgredir os próprios limites me fascina. Foi quando pensei em escrever sobre a realidade, pois esta me ultrapassa. **E descobri de novo que a realidade é totalmente subjetiva até um objeto é visto a partir de cada um.** Mas pelo menos o que escrevo não pede favor à mingua e não implora socorro. Será que o que narrarei será meloso? Pois então agora mesmo seco tudo e endureço a narrativa. É, parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o quero- e preciso falar Sobre a moça senão sufoco. Escrevo em traços ríspidos Estarei lidando com fatos como se fosse irremediáveis Pedras de que falei. (Ilegível) queira que para me animar sinos badalem enquanto sinto. E que anjos venham como vespas transparentes em forma de minha cabeça quente **A ação ultrapassa a palavra e me arremessa enfim em coisa, pois quer ser perfume e visível.** (LISPECTOR, 2021, n. p., manuscritos — grifo nosso).

O que está em negrito pode ser visto, em um primeiro momento, como o que foi suprimido da obra final, mas também, em um segundo momento, como um fragmento alterado na versão final. Ambos os trechos marcados são importantes para o entendimento, não só das intenções implícitas de Clarice Lispector, como do procedimento de leitura da obra, pois, quando lemos a narrativa desavisados de que ali se explicita um jogo de linguagem e um embate discursivo entre escritor/autor e personagem, somos lançados à indeterminação da obra – conforme apontara Blanchot – como a própria escritora deixou registrado em seu manuscrito: “o que escrevi – eu aviso – não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e exijam requintes de espírito e de estilo. Pois o que escrevi é apenas nu” (LISPECTOR, 2021, n.p. — manuscritos).

Clarice se vê impelida a ter que escrever uma narrativa diferente de tudo que ela fez até agora (uma contradição evidente, já que ela acaba por retomar muitos elementos de suas narrativas anteriores), e, nessa incessante necessidade, acaba por fazer o oposto do que intenciona: “(...) fatos são pedras duras, agir está me interessando mais do que pensar. (Rasura) De fatos não há como fugir. Deveria eu caminhar antes do tempo e contar logo o final? Mas acontece que eu mesmo (rasura) ainda não sei como isto termina” (LISPECTOR, 2021, n.p. — manuscritos). No embate de palavras, intenções e expressões se edifica uma possível e intragável narrativa que se dissimula e contraverte uma verdade que, no entender de Lacan, “abre-se eternamente para a questão de saber como aquilo que

exprime a mentira de sua particularidade pode chegar a formular o universal de sua verdade” (LACAN, 1998, p. 167).

Entre fragmentos, notamos que a escritora, representada por um narrador conflituoso, desmente seus próprios intentos, pois, no ato de querer contar o final da história, vê-se impelida a “caminhar tendo em vista [um] o prazo [pois] até como bicho que sou, é a [sua] condição” (LISPECTOR, 2021, n.p. — manuscritos). Clarice sabe que poderia ser mais objetiva do que estava tentando ser, mas o importante para ela não era, totalmente, os fatos, mas o caminho, a forma, o processo narrativo de contação desses fatos. Ela enuncia de modo declarativo “De fatos não há como fugir”. Logo após, ela questiona por meio de uma frase interrogativa: “Deveria eu caminhar antes do tempo e contar logo o final?”. Mas, contrariando seus próprios estímulos, o ato, talvez, de se ver livre da obra, ela hesita, dissimula e contraverte as intenções subjacentes ao seu discurso: “Mas acontece que eu mesmo (rasura) ainda não sei como isto termina” (LISPECTOR, 2021, n.p. — manuscritos).

É nesse encadeamento infinito de palavras e frases que Clarice vai concatenando o seu jogo enunciativo, pois o que mais importa não são apenas os enunciados, mas as atitudes tomadas no momento da enunciação, isto é, no ato mesmo de criação, elaboração dos manuscritos. Observemos, outros ecos desse ato de “desdizer” de Clarice Lispector, pois, ao mesmo tempo que diz, se contradiz e volta a redizer. Em um primeiro momento, ela declara: “Foi quando pensei em escrever sobre a realidade, pois esta me ultrapassa” (LISPECTOR, 2021, n.p. — manuscritos). De certa maneira, a realidade tal qual percebida por nós sempre foi um problema ontológico para Clarice, como relata Olga de Sá: Clarice Lispector foi um dos poucos escritores brasileiros “que meditaram sobre a oposição, de certo modo irreconciliável, existente entre o mundo da palavra e o mundo contraditório do espírito” (SÁ, 1979, p. 36).

Contudo, o problema da impossibilidade de conciliar o mundo da palavra e o mundo do espírito só se aplica quando pensamos em uma realidade estanque, determinada por nossa linguagem. No entanto, contradizendo a realidade antes declarada, Clarice Lispector acrescenta, por meio de uma locução adverbial, uma outra qualidade de realidade: “E descobri **de novo** que a realidade é totalmente subjetiva até um objeto é visto a partir de cada um” (LISPECTOR, 2021, n.p. — manuscritos). Deste modo, se a realidade é subjetiva, ela passa a não ser mais um embargo inultrapassável, pois ela pode ser fabulada, inventada, concebida sob diversas perspectivas e modos de existência. E se formos olhar sob essa ótica, até a própria personagem Macabéa (o suposto objeto) poderia

ser criada não de um modo real e fatídico como vemos a figura de um nordestino às margens dos grandes centros urbanos, mas poderia, sim, ser deturpada de sua verossimilhança, passando a ser questionada pela perspectiva de um intelectual conflituoso e inconformado com a razão de ser do mundo e das coisas. Acerca disso, observamos a seguinte passagem:

Tinha o que se chama de vida interior e não sabia que tinha. Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas. Quando ia ao trabalho parecia uma doida mansa porque ao correr do ônibus devaneava em altos e deslumbrantes sonhos. Estes sonhos, de tanta interioridade, eram vazios porque lhes faltava o núcleo essencial de uma prévia experiência de—de êxtase, digamos. A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece. Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra. Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada. (H.E, 2017, p. 69).

Clarice se vale de artifícios linguísticos (metáforas e comparações) para obter o cômico e despertar para o grotesco da cena, como se observa: “Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas”. Assim, a escritora, por meio de um narrador interposto, extrai a vida rústica de Macabéa de qualquer sensibilidade ou condição psicológica de raciocínio. Passamos a ver, na aparente bobice ou nulidade da personagem, o substrato vazio ou incapaz da personagem de sentir, pensar ou existir. E tal condição se torna mais um ponto contraditório da narrativa de *A hora da estrela*, já que em determinados pontos do texto, encontramos Macabéa exercendo funções que a todo custo lhe são negadas pelo narrador: “o pior momento de sua vida era nesse dia ao fim da tarde: caía em meditação inquieta, o vazio do seco domingo. Suspirava. Tinha saudade de quando era pequena [...]” (H.E, 2017, p. 66 e 67). Nota-se que há momentos, na narrativa, em que Macabéa, não só apenas transmite pensamentos ou demonstra perceber o mundo a sua volta, como também manifesta sensações. Portanto, a nordestina é retirada de sua condição real em razão da sobreposição linguística e o olhar determinante do narrador.

Outro fragmento eliminado por Clarice Lispector da obra final, e que também consta na figura 9, foi alterado na versão final do texto. Nos manuscritos, encontramos da seguinte forma: “A ação ultrapassa a palavra e me arremessa enfim em coisa, pois quer ser perfume e visível” (LISPECTOR, 2021, n.p. — manuscritos); já na versão publicada, Clarice resume a um simples questionamento: “Será mesmo que a ação ultrapassa a palavra?” (H.E, p. 52). Embora pensemos que não há relação entre ambas as sentenças, no processo de gestação e transformação das versões do texto, Clarice repete o mesmo

jogo anteriormente analisado: de questionar e contradizer-se no processo de construção do texto:

Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final. Acontece porém que eu mesmo ainda não sei bem como esse isto terminará. E também porque entendo que devo caminhar passo a passo de acordo com um prazo determinado por horas: até um bicho lida com o tempo. E esta é também a minha mais primeira condição: a de caminhar paulatinamente apesar da impaciência que tenho em relação a essa moça. (H.E, 2017, p. 51).

Nos manuscritos, ela exterioriza um dos seus desejos irresolutos que é de transpassar a barreira da linguagem se “arremessando enfim em coisa”, porém, a solidão de Clarice está ligada ao fato de ela ser sucumbida por elementos cruciais: a ausência de tempo que rege o eterno fazer da escrita; a indeterminação e o fascínio da linguagem, embora esta não confira contato com a própria coisa, mas com a sua imagem; bem como o silêncio que intermedeia a dissolução do “eu” para dar lugar a um “outro” impessoal.

Portanto, a declaração antes posta de que a ação ultrapassa a palavra se demonstra incerta, controversa ao que, de fato, se prova no trabalho da escrita, uma vez que as palavras precedem a ação e a criação. Sendo assim, ao concatenar a obra final, Clarice Lispector altera o sentido da enunciação, deslocando sua certeza irrefletida para um questionamento reflexivo: “Será mesmo que a ação ultrapassa a palavra?”. É a partir desse deslocamento que percebemos, mais uma vez, o ato de dissimulação da escritora, pois, segundo Blanchot escrever “é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto” (BLANCHOT, 2011, p. 26). A escritora de *A hora da estrela* subverte as normas, as regras, as imposições da linguagem, muitas vezes, através de seus jogos retóricos e alusões, para que se torne iminente a coisa impronunciável ou a sua busca por significação do que está sendo explorado e pensado.

Clarice Lispector reconhecia a sua discordância entre o dito, o escrito e sua percepção através da linguagem. Não é à toa que ela confessa, em carta a Elisa Lispector e Tania Kaufman, suas irmãs, o seu descompasso entre ser ela própria ou um outro (um ele ou ela) que ressurgiu a partir do ato de assumir um papel, no caso, em razão do contexto discursivo, de ser mulher de um diplomata, como também perante sua condição de ser escritora:

Mas acho sinceramente que basta mentir, mentir, mentir, como faço todos os segundos desta vida. Pelo menos penso mais livremente, o que tem acontecido muito pouco, porque estou perdendo a noção de outros horizontes. Por economia de esforço e de dor, tenho me parecido com a primeira pessoa que fica junto de mim. Enfim (BORELLI *apud* GOTLIB, 2013, p. 274).



Ao passo que indagamos e analisamos o modo de criação da autora passamos a problematizar a respeito de quem fala, o que fala e para quem fala, por meio do seu texto, nos situando nos enredos da enunciação. Nessa perspectiva, para endossar as considerações supracitadas, valemo-nos da seguinte afirmação de Maria Lucia Homem: “o processo de forja da escrita pode, assim, revelar o não domínio pleno sobre aquilo que brota em sua montagem criativa, acentuando que tanto o sujeito falta controle total sobre o processo de representação quanto à palavra não é dado tudo dizer” (HOMEM, 2012, p. 80). Clarice, sob a ótica dos manuscritos, vê-se constantemente no embate de uma forma que represente o material de seu processo criativo, utilizando, muitas vezes, de elementos que “multiplicam os sentidos, possibilitando problematizar os modos de dizer” (GOTLIB, 2013, p. 159). Assim, quando rastreamos expressões e palavras utilizadas pela autora notamos construções dissimuladas, as quais sobrepõem desejos e possíveis verdades inconfessáveis, o que quer dizer que à palavra não é dado tudo dizer, se emudecendo, muitas vezes, ante a representação de uma verdade difícil, ausente e que se finaliza em morte.

Escrever é viver, e viver muito mais intensamente. É doloroso, cruel, asfixiante, porém existe algo em mim que precisa ser expresso. Junto então toda a minha coragem, luto muito comigo mesma e finalmente consigo dizer aquilo que quero expressar. Mas essa dificuldade de enfrentar a si mesmo e transmitir o que se quer não termina no primeiro livro. Ela perdura por toda uma vida (Entrevista de Clarice Lispector ao O Globo, 1965).

A dificuldade com a qual se depara Clarice Lispector ao escrever seu último livro se deve à busca por uma concepção objetiva e simples tanto ao construir as nuances da narrativa, quanto ao retratar a realidade de sua protagonista. Desse modo, em decorrência dessa luta por uma expressão menos densa e que exponha através das palavras o peso das coisas, constata-se que, em *A hora da estrela*, a história não nos é contada e construída de forma “exterior e explícita”, representando um elemento multiplicador de sentidos: a dissimulação do narrador (ou Clarice Lispector?), haja vista que, por fragmentar e destituir do texto partes importantes de sua compreensão, acabamos por presumir uma construção intransitiva, implícita e repleta de hesitações. Movimentos de um texto fragmentário que têm a intenção de se fazer muito mais do que forma de criação, isto é, “o aspecto fragmentário da narrativa constata o desejo que se metaforiza pela busca da palavra” (ALONSO, 2021, p. 121). E nessa procura e busca de conceber algo que está

para além da palavra, Clarice torna a escritura “conflitiva e autodilacerada” (NUNES, 1995, p. 145), transbordando no texto um desencontro entre a criação, o dizer e a realidade factual.

Nessa perspectiva, usufruindo de um possível *alter ego* ou apenas uma representação substituta de intenções e desejos não confessados pela própria escritora, em *A hora da Estrela*, Rodrigo S.M., no embate entre a objetividade e a liricidade de falar sobre coisas complexas e inevitáveis, acaba por diminuir a distância que há entre o escrito e o relato, levando o leitor a imergir no tempo fugaz com que o inesperado da vida nos afeta. E isso só se torna possível porque, através de um espelhamento, narrador e narrativa apresentam um contraste ou descompasso que evidência a incerteza do humano diante da linguagem e do próprio mundo. Nessa perspectiva, ao se referir à vulnerabilidade tanto do leitor, quando do escritor ao lidar com as experiências extremas da vida, Matildes Demétrio dos Santos (2021, p. 369) apresenta o seguinte questionamento: “Que nome dar ao que vem sem aviso?”, questionamento este que, diante da escrita errante, decomposta e alinear de Clarice Lispector, nos propõe uma reflexão não só sobre a capacidade da escritora de apreender a condição humana e inventar uma forma possível de denunciá-la, como também da capacidade do narrador clariceano de conquistar “uma forma escrita do recalque” (SANTOS, 2021, p. 370), a qual subverte os fatos, tal como aconteceram ou que estão acontecendo, através de omissões e dos fingimentos. Não seria estes recursos o âmago da composição de *A Hora da Estrela*?

Pedro Bloch, diante da presença impactante de Clarice Lispector, durante entrevista concedida a TV Manchete, soube exprimir as características paralelas de sua literatura e de sua personalidade:

A muitos nossa extraordinária escritora impõe distância. (...) que olha mais para dentro do que para fora, contemplando sua paisagem interior rica de ternura e originalidade; **que sabe dar às palavras o peso das próprias coisas que elas representam; que tem pudor diante dos fatos, que nunca descreve, lidando com seus efeitos e ecos** (Entrevista de Clarice Lispector à Manchete, 1964 - grifo nosso).

Talvez seja esse impasse que insiste em ferir uma centralidade da obra clariceana: o ato de não se permitir violar a realidade das coisas, apresentando certo pudor diante de fatos, os quais acabam por nunca serem descritos totalmente. Sem contar da aparente incapacidade de descrever a realidade de um outro desconhecido (e, aqui, fazemos uma breve associação com a história de Macabéa) e que lhe obriga a se autotransformar e

transgredir sua experiência exterior por uma perspectiva interior. Sendo assim, Clarice Lispector, na mudança de parâmetros e ótica de observação na contação de *A hora da Estrela*, contraverte a todo instante a si mesma e o que escreve, pois, em detrimento de descrever os objetos, sujeitos e experiências tais quais são vistas e pensadas, ela acaba por lidar “com os efeitos e ecos” de sua invenção ou dissimulação narrativa.

Sendo assim, diante da dor, do assombro, da crueldade e do nada de que somos feitos, Clarice Lispector criou sua própria forma de lidar com o mundo, valendo-se da contradição, do fingimento, da dissimulação e, muitas vezes, da mentira como métodos de decair, “na crua, simples e curta: verdade bruta” (LISPECTOR, 2020, p. 27). A autora de *A Hora da Estrela* foi além do previsível e delimitado, reinventando a partir das palavras outros modos de lidar com a realidade. E tal projeto se concretizou, haja vista que foi essa declaração dada pelo narrador Rodrigo S.M.: “a ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (HE, 2017, p. 54). Em *A hora da estrela*, escritora, autor, narrador e personagem se fundem, desconstruindo o viés da alienação, do estranho e do diferente por meio do ato de se despersonalizar através da transgressão da linguagem. A respeito disso, reforça o que dissera Rodrigo S.M.: “Quando penso que eu podia ter nascido ela—e porque não? —estremeço” (H.E, 2017, p. 70).

Essas questões serão discutidas mais detidamente na terceira seção que tratará sobre o silêncio nos manuscritos, pois condiz com o silêncio falar o que é impronunciável e calar o que sempre se repete. A importância do silêncio se deve não apenas ao fato de ele ir além da linguagem, mas de ser parte importante do discurso, em que o não dito, o lugar da palavra não verbalizada se configura como instância a ser desvelada pelo olhar do outro, ou seja, é a partir do não-simbolizado que se estruturam as operações psíquicas do sujeito. David Le Breton corrobora com essa ideia ao pontuar: “o silêncio nunca é o vazio” (LE BRETON, 1997, p. 24) e suas formas de elaboração e sentido se evidenciam nas curtas pausas, a troca de olhares, emoções, a ponderação breve dos assuntos que são ditos ou o eco da sua recepção, isto é, “o tato que permite o modelar da palavra através de uma ligeira inflexão da voz” (LE BRETON, 1997, p. 24). Tudo isso se decodifica no processo de enunciação, na elaboração processual dos manuscritos em razão de que o silêncio não é tão somente a impossibilidade de dizer, mas um elemento organizador, modelador de sentido, fornecendo um ângulo particular à palavra e, conseqüentemente, à escrita.

*3º Capítulo*  
*Os rascunhos do silêncio*



Fonte: Clarice Lispector/ acervo autora- IMS

*Em Natal, Rio Grande do Norte, acordei no meio da noite, tranquila como se estivesse despertando de uma tranquila insônia. E ouvi aquela música de ar que uma vez antes já tinha ouvido. É extremamente doce sem melodia, mas feita de sons que poderiam se organizar em melodia. É flutuante, ininterrupta. Os sons como quinze mil estrelas. Tive a certeza de que estava captando a mais primária vibração do ar, como se o silêncio falasse. O silêncio falava. Era de um agudo suave, constante, sem arestas, todo atravessado por sons horizontais e oblíquos. Milhares de ressonâncias que tinham a mesma altura e a mesma intensidade, a mesma ausência de pressa, noite feliz. Parecia um longo véu de som, com variação apenas de sombra e luz, às vezes de espessura (quando, ao esvoaçar, um pedaço de véu dobrava-se sobre o mesmo véu). É de uma beleza incrível, impossível de ser descrita, **pois não existe palavra que seja silêncio.** (...). **Ele pode exatamente o máximo: evidenciar-se.** (...).*

(LISPECTOR, 2020, p. 39- Grifo nosso)

### 3. AS MEDIAÇÕES DO SILÊNCIO NOS MANUSCRITOS DE *A HORA DA ESTRELA*

A relação entre autor, escritura<sup>25</sup> e leitor não se dá de modo direto e explícito, mas se processa no desinvestimento de qualquer ideia, valor ou certeza determinada. Na realidade, o sujeito exterior ao texto passa a ser interpelado por um silêncio que se desdobra na promessa de dizer o indizível da obra, isto é, o indeterminável e a palavra não-dita que dá sustentação àquilo que é dito, embora não tenha uma única palavra que o signifique. Note-se o que pontua Maurice Blanchot:

O que se escreve entrega aquele que deve escrever a uma afirmação sobre a qual ele carece de autoridade, que é ela própria sem consistência, que nada afirma, que não é o repouso, a dignidade do silêncio, pois ela é o que ainda fala quando tudo foi dito, o que não precede a palavra, porquanto, na verdade, impede-a de ser palavra iniciadora, tal como lhe retira o direito e o poder de interromper-se. Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. (BLANCHOT, 2011, p. 17).

O silêncio, visto como elemento intermediador e como produto final que acompanha o processo de escrita e leitura, passa a ser entendido, segundo Blanchot, como razão pela qual a obra acontece, pois a obra é solitária, isto é, ela passa a existir no movimento contínuo e incessante da escrita, a qual nunca é a totalidade, mas o inacabamento daquilo que se pretende escrever ou entender. A obra expõe e incute na vida do escritor e também do leitor, já que este recria a obra, “a sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, à imagem, não ao objeto, ao que faz com que as próprias palavras possam tornar-se imagens, aparências—e não signos, valores, poder de verdade” (BLANCHOT, 2011, p. 15). Portanto, o sujeito da enunciação se depara, no seu trabalho ininterrupto e solitário, com um silêncio que expõe sua própria intimidade e incerteza, fazendo-lhe falar sobre a representação do mundo, do outro a partir da interpelação que faz de si mesmo.

Não seria essa constante interpelação, exigência ou pedido de explicação que movimenta a escrita de *A hora da estrela*? E para além disso, não seria o silêncio o lugar

---

<sup>25</sup> E, aqui, passamos a entender o conceito de escritura enquanto uma escrita que se volta para os próprios recursos de sentido da língua, isto é, como ressaltava Roland Barthes de que a escritura põe em evidência a enunciação, a qual “reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes (...)” (BARTHES, 2009, p. 20).

de partida e de chegada dessa narrativa que não se completa, pois carece de completude, de respostas? A respeito disso, cito David Le Breton (1997, p. 51) “Mas toda a palavra deve nascer da profundidade do silêncio e voltar a ele, a palavra não é um ruído que venha interromper a comunhão”. Ante essa afirmação, é possível pensar a palavra e o silêncio não como formas opostas de manifestação ou comunicação, mas como faces da nossa existência no mundo. Lembremos do início interrogativo de *A hora da estrela* em que Clarice, utilizando-se de uma metáfora ou alegoria, questiona a anterioridade do que existe antes da palavra, talvez, da própria história:

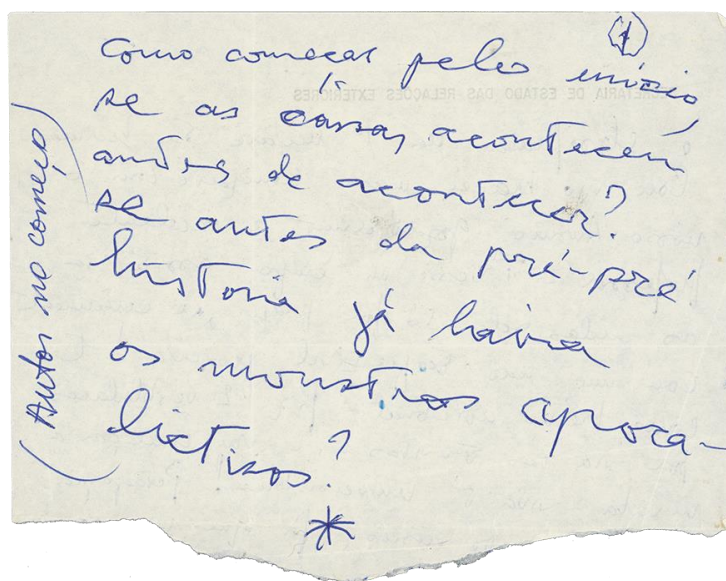


Figura 11 Manuscrito original- IMS

Transcrição:

(Autor no começo) Como começar pelo início  
 Se as coisas acontecem  
 Antes de acontecer?  
 se antes da pré-pré  
 história já havia os monstros apoca-  
 lípticos? (LISPECTOR, 2021, n.p- manuscritos)

A escritora implícita (Clarice Lispector) já inicia seu pobre relato – já que este ainda não existe e passará a existir, despojado de luxo e comendo-se de restos: restos de palavras, restos de pensamento e restos de existências – de modo interrogativo, pois há uma hesitação para começar uma história que promete revirar os procedimentos de escrita tão caros à trajetória da própria escritora. Assim, para além de se debruçar sobre os procedimentos de sua narrativa, Clarice questiona o sentido de começar pelo início, uma

vez que, segundo a escritora, este não existe; a linguagem verbal não é o início de nossa comunicação e apreensão do mundo, pois antes já havia o silêncio, o impronunciável. Antes da pré-história já havia os supostos “monstros apocalípticos”, isto é, a escritora utiliza tal metáfora talvez para dizer que antes da linguagem já havia o desconhecido, aquilo que, sem nome, não possui palavra que o signifique.

Portanto, na busca por tentar capturar uma forma que pudesse dar relevo à condição ausente e absurda da personagem observada, Clarice priva-se de enredos, fatos e certezas, aventurando-se no inesperado dos acontecimentos, pois qual seria o sentido dos fatos em meio a um mundo de ausências, não apenas ausências materiais, mas também de valores íntimos e sentimentais? Para endossar tal discussão, cito as palavras de Sérgio Silva (2021):

Rodrigo soube povoar esse deserto como ninguém. As marcas do mundo que se mantêm em *A hora da estrela*, como a coca-cola, as Lojas Americanas, o cais do porto, o leite de rosas, a datilografia, e, mais importante que todas as outras, a Rádio-Relógio, **que diz de uma presença num mundo de ausências (a presença do tempo como abstração do tempo, a linguagem informativa vazia de informação, a comunicação sem comunicação)**, que compõem o cenário da vida cotidiana de sua personagem, são signos do vazio e do absurdo em que se mantém essa vida, e, por extensão, esse povo—terra de ninguém, terra de todos. (SILVA, 2021, p. 57- grifo nosso).

Acreditamos ser esta a preocupação de Clarice: o cuidado para que as palavras não se sobrepusessem à fragilidade da própria narrativa, haja vista que o mundo parco da nordestina é destituído de adjetivos, rebuscamentos e valores convencionados. A escritora compreende que narrativa exige singeleza e simplicidade em relação à linguagem e que deve ser acompanhada por um silêncio, o qual manifeste as ausências ante a presença do dispensável. Não seria isso o que Rodrigo S.M. repete, incessantemente, durante toda a narrativa?

Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo. (H.E., p. 48).

Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno. Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir e somente acreditar que o silêncio que eu creio em mim é resposta a meu- a meu mistério. (H.E, p. 49)

Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona) (H.E, p. 58).



O silêncio, que compõe a tessitura dessa narrativa pobre e ausente, configura-se como caminho de escuta, observação e aprendizagem, pois a vida da personagem principal (Macabéa) é tecida a partir do que falta à sua condição de mulher pobre e privada de qualquer atributo digno de um ser humano. Aparentemente, não vemos a nordestina emitir desejos, vontades ou pensamentos, mas a todo instante tais lacunas são preenchidas pela fala do narrador, que, diante da temível barreira da incomunicabilidade, tenta dar voz, ou melhor, ser “porta-voz dos seres silenciados pela história e pelo discurso oficial” (SILVA, 2013, p. 52). Assim, o silêncio ressurge em *A hora da estrela* não como canal que está para além da linguagem, mas como mediador de expressão que “sussurra” em meio a fatos, realidade e cenários. Observemos um dos manuscritos de *A hora da estrela*:

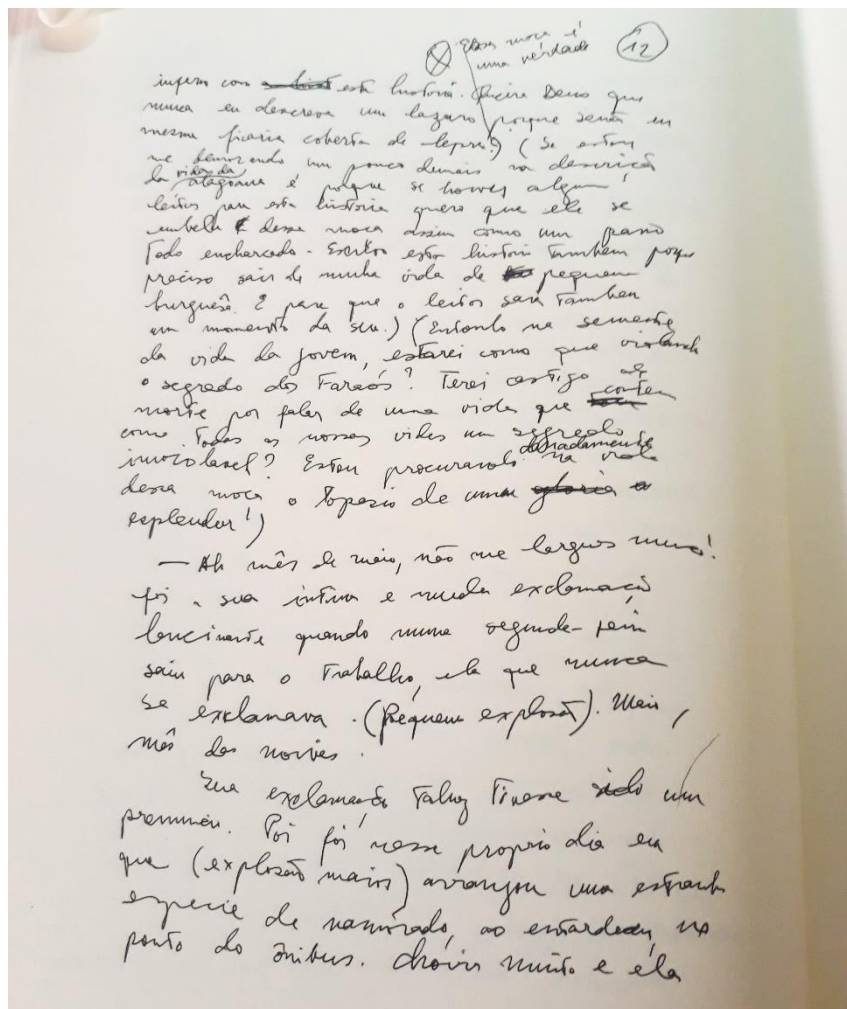


Figura 12 Versão HE - EDSP

Transcrição:

enfim com esta história, queira Deus que eu nunca descreva um lázaro porque senão eu mesma ficaria coberta de lepra (essa moça é uma verdade). (Se estou demorando um pouco demais da vida da alagoana é porque se houver algum

leitor para esta história quero que ele se  
 embeba dessa moça assim como um pano  
 todo encharcado—escrevo também essa história  
 porque preciso sair de minha vida de pequena  
 burguesa. E para que o leitor saia também  
 em momentos da sua. Entrando na semente  
 da vida da jovem, estarei como que violando o segredo dos faraós?  
 Terei castigo de morte por falar de uma vida  
 que contém como todas as nossas vidas um  
 segredo inviolável? Estou procurando danadamente  
 na vida dessa moça o topázio de um ~~glória~~ esplendor!  
 Ah mês de maio não me largues nunca!  
 Foi a sua intensa e muda exclamação  
 lancinante, quando numa segunda-feira  
 saiu para o trabalho, ela que nunca se  
 exclamava (pequena explosão) Mais  
 mês dos noivos.  
 Sua exclamação talvez tivesse sido uma  
 denuncia. Pois foi nesse dia em que  
 (explosão maior) arranjei uma estranha  
 espécie de namorado, ao entardecer, no ponto de ônibus,  
 chovia muito e ela (LISPECTOR, 2021, n.p- manuscritos).

Se compararmos o mesmo trecho na versão publicada de *A hora da estrela*, perceberemos diversos níveis de mudanças: o primeiro corresponde à troca de termos e expressões; o segundo ao uso recursivo da linguagem poética, a qual auxilia na suavidade do que está sendo dito; e, por fim, à economia discursiva, utilizando-se de pausas, cortando palavras e interrupções. A seguir apresentamos o trecho publicado:

(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.) (Se estou demorando um pouco em fazer acontecer o que já prevejo vagamente, é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana. E também porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar, mas deve haver um réu).

Será que entrando na semente de sua vida estarei como que violando o segredo dos faraós? Terei castigo de morte por falar de uma vida que contém como todas as nossas vidas um segredo inviolável? Estou procurando danadamente achar nessa existência pelo menos um topázio de esplendor. Até o fim talvez o deslumbre, ainda não sei, mas tenho esperança. (H.E., 2017, p. 70).

A primeira mudança observada diz respeito à depuração do seu texto: Clarice desbasta sua escrita de partes que, aparentemente, demonstram ser desnecessárias. Analisemos a troca de uma locução verbal por um verbo no futuro do pretérito: “eu nunca descreva um lazaro porque senão eu mesma **ficaria coberta** de lepra” (LISPECTOR, 2021, n.p -manuscritos) por: “Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque

senão eu me **cobriria** de lepra.” (H.E., p. 70). Para além da mudança sintática de termos, há o acréscimo, como também a eliminação de expressões, as quais fornecem informações ocultas para o enredo de *A hora da estrela*. A expressão entre parênteses: “(essa moça é uma verdade)” (LISPECTOR, 2021, n.p -manuscritos), foi eliminada na composição da obra final razão pela qual nos permite questionar o motivo dessa verdade afirmada por Clarice na borda da página manuscrita. Outro trecho que foi adicionado, ao mesmo excerto, se encontra na linha: “Se estou demorando um pouco demais da vida da alagoana [...]” (LISPECTOR, 2021, n.p -manuscritos), sendo modificado, da seguinte maneira, na obra publicada: “(Se estou demorando um pouco **em fazer acontecer o que já prevejo vagamente**, é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana[...]).” (H.E, p. 70- grifo nosso).

As margens dos manuscritos são locais imprescindíveis na leitura desse tipo de texto em construção, como reforça Willemart (2005, p. 20) “Muitos autores inventam nas margens esquerda, direita, superior e inferior e por extensão, entre as linhas das margens ou do corpo do fôlio após as rasuras. O primeiro lugar da invenção é corpo do fôlio, mas o segundo é certamente as margens ou as entrelinhas”.

Portanto, as margens e as entrelinhas são os supostos lugares, por excelência, que manifestam a linguagem do silêncio, já que o que está escondido sob rasura apresenta indícios e não ditos da obra publicada. Assim, quando lançamos o nosso olhar para a afirmação de Clarice, nas margens dos manuscritos, notamos que ali se encontra denunciada uma verdade, caracterizada sob a forma humana de Macabéa, pensamos ser essa verdade, talvez, a mesma descoberta pela escritora ao divisar a imagem de um nordestino nos lugares populares do rio de Janeiro, pois Macabéa é, antes de tudo, vida primária, ela manifesta a nossa condição de seres desconhecidos (estrangeiros?) que vêm ao mundo sem nome, sem referência e linguagem. E poderíamos, ainda, questionar ser essa verdade razão pela qual contrasta com a parábola de Lázaro na bíblia cristã.

Ressalta-se que Lázaro, figurativamente, exerce a mesma condição de Macabéa: figura pobre, excluída e sucumbida por uma falta que o coloca no lugar da diferença. Contudo, não há provas de que Lázaro tenha de fato existido, trata-se apenas uma personagem de uma parábola bíblica. Já Macabéa é a representação verossímil de muitos nordestinos migrantes, foragidos da fome e da seca. Talvez seja nessa perspectiva que Clarice afirme ser Macabéa uma verdade, a qual é impossível disfarçar, esquecer ou mentir, já que, historicamente, somos assombrados pela fome, injustiças, pré-conceitos e o descaso da sociedade humana.

Assim, o que se torna notório em *A hora da estrela* é que a mentira, a fuga, o ato de inventar uma realidade para além da condição pobre e humilde da personagem e história narradas advêm com a verbosidade da linguagem, razão pela qual o narrador, aparentemente, busca a todo instante “não enfeitar a palavra”, querendo obter, como resultado, uma “fala simples para captar a delicada e vaga existência” (H.E, p. 50) de sua personagem. Em vista disso, para que se possa escutar o não dito é preciso “desemocionalizar a narrativa: neutralizar-lhe as possibilidades de mentira reduzindo-a, depurando-a” (HOLANDA, 1992, p. 55).

Clarice se envereda sobre tal operação, beirando os limites de si mesma (ato difícil!), pois contrasta com o seu modo sensitivo e verborrágico de escrever, tendo que sacrificar o dizer na tentativa de economizar os pensamentos e, assim, talvez, captar o silêncio de Macabéa. Posto isso, a narrativa se processa no embate, no desconforto: uma narrativa que busca ser silenciosa, mas, ao mesmo tempo, beira a morte: o término das palavras, a finalização do enredo, a morte da personagem e, por fim, o ultimato do escritor e sua possível morte:

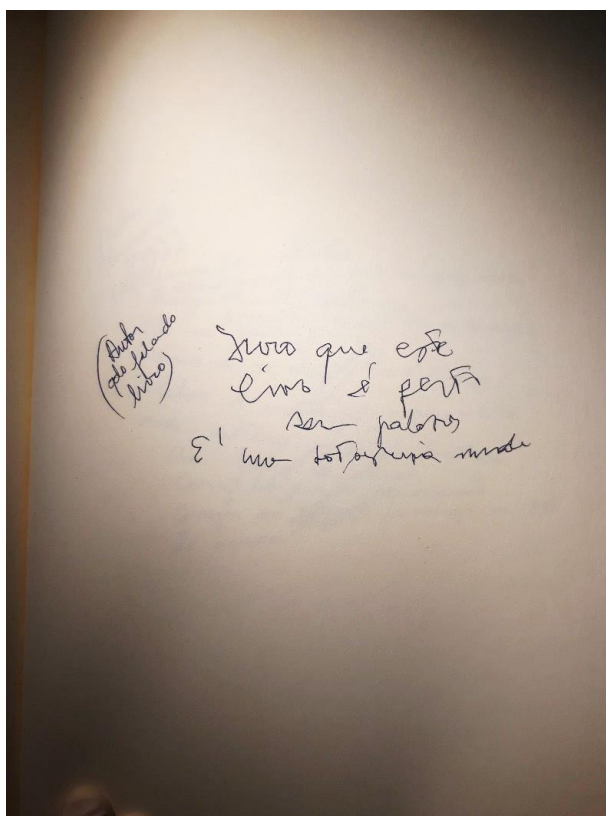


Figura 13 Versão HE - EDSP

Transcrição:

Juro que este  
Livro é feito

Sem palavra

É uma fotografia muda (LISPECTOR, 2021, n.p- manuscritos)

Corroborando com essa discussão, Andrade (2013), ao falar da presença de um “autor masculino” sobrejacente à narrativa, afirma que com ele se sustentará não só a história e os acontecimentos narrados, mas também a presença implícita de Clarice Lispector, autora que joga com a linguagem a fim de não só se dissimular e fingir sobre aquilo que se conta (autoindulgência), mas também se autoficcionalizar, escapando do destino cruel de ser apenas, demasiadamente, humana:

Assim, através do processo de reflexão literária, de duplicação especular é que encontramos em *A hora da estrela*, uma estrutura desdobrável: Clarice Lispector cria Rodrigo S. M., um personagem que é, ao mesmo tempo, autor interposto, e que dá a ver os bastidores da construção textual. Dentre os treze títulos pensados para o livro, irrompe, após o quarto título, a assinatura da escritora com toda a força, para não nos deixar esquecer que ele, na verdade, foi escrito por ela, Clarice Lispector (ANDRADE, 2013, p. 149-150).

A respeito dos recursos utilizados por Lispector no seu processo de criação, Nádya Gotlib presume, como elementos essenciais para a feitura das histórias de Clarice Lispector, “temas e procedimentos obsessivos” (GOTLIB, 2013, p. 183), desencadeados de pequenos conflitos ocasionados nos primeiros contos publicados por Clarice Lispector no concurso da livraria e editora José Olympio, escritos em 1940 a 1941, bem como no suplemento Letras e Artes do Jornal *A Manhã*, no Rio de Janeiro, em 1946. O que Gotlib quer dizer é que, já nos primeiros contos, Lispector imprimiria sua personalidade, seus métodos e recursos inventivos, conforme é possível verificar na afirmação da crítica literária:

A escritora já nasce aí de uma certa inquietação, explode subvertendo valores convencionais, com vistas a buscar um novo sentido. E a figura da escritora desdobra-se em múltiplas configurações: é a personagem, ora mais, ora menos consciente do seu papel; é a narradora solta, levemente **dissimulada**, ao mesmo tempo **trágica**, ao mesmo tempo **irônica** e com **postura crítica**; é a **autora implícita**, manifestando-se diante dessas todas, **de modo ora mais direto, ora dissimulado**; é a Clarice ocupando um lugar que está em todos os lugares e em parte nenhuma, concreta nos desdobramentos materiais da escrita, em comentários, atitudes, reações, **mas abstrata ao se esconder por detrás da própria invenção, realimentando assim o próprio jogo do fingimento ficcional** (GOTLIB, 2013, p. 184 - grifos nossos).

É quase impossível desassociarmos a autora implícita de seu próprio texto, haja vista que a escrita clariceana está amalgamada com a vivência e a existência da escritora, isto é, desde os manuscritos utilizados para a confecção da obra, já se observa o despertar da identidade dissimulada da escritora. É claro que Clarice não está fora da narrativa, ela

se faz presente, subjacente às proposições, reflexões e atitudes do narrador declarado: Rodrigo S. M., funcionando como uma autora implícita.

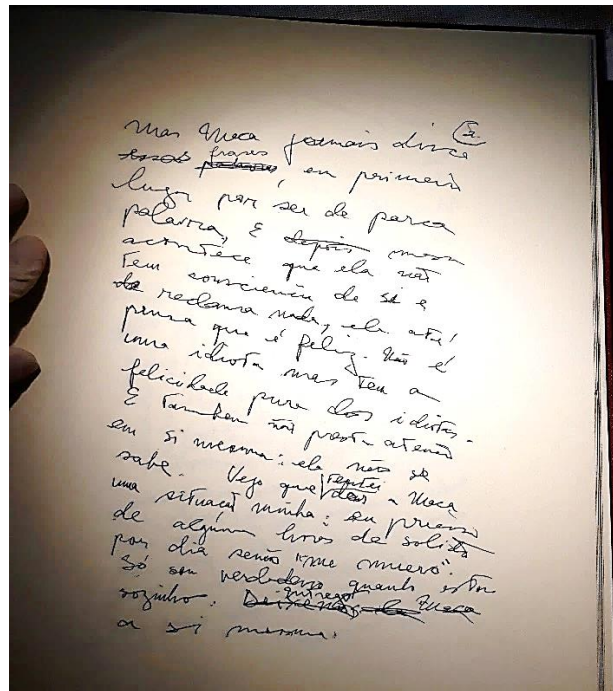


Figura 14 Versão HE - EDSP

Transcrição:

mas Maca jamais disse  
essas ~~palavras~~ (frases) em primeiro  
lugar por ser de poucas  
palavras. E depois mesmo  
acontece que ela não  
tem consciência de si e  
~~de~~ reclama nada, ela até  
pensa que é feliz. Não é  
uma idiota mas tem a  
felicidade pura dos idiotas.  
E também não presta atenção  
em si mesma: ela não se  
sabe. **Vejo que (tentei) dar a moça  
uma situação minha: eu preciso  
de algumas horas de solidão  
por dia senão "me muero".  
Só sou verdadeira quando estou  
sozinha: ~~deixe não de~~ (que nego) moça  
a si mesma.** (LISPECTOR, 2021- manuscritos - grifo nosso).

No trecho em destaque, percebemos o quanto Clarice se anuncia na elaboração dos manuscritos de *A hora da estrela*, bifurcando o texto em novas vias, possibilidades e

sentidos. Primeiro porque ela afirma que tentou dar à sua personagem uma situação vivida por ela: a solidão e os momentos de pausas reflexivas, como também a própria autora deixa-se denunciar no ato de enunciação, passando os predicativos do sujeito para o gênero feminino em vez de estarem no masculino por se tratar de um autor, como se percebe nos adjetivos: “verdadeira” e “sozinha”.

A respeito desse espelhamento da personalidade da escritora na fabricação do texto e na construção da narrativa, ressalta-se a entrevista de Chico Buarque para o canal *Inspiração Literária*, na qual o autor comenta algumas de suas impressões sobre a presença fisionômica e quase espiritual de Clarice Lispector, principalmente, quando o cantor-compositor relembra o fato de ter sido convidado por Clarice Lispector para um jantar em sua casa. E algumas das características físicas, apontadas por ele, sobre a personalidade da escritora são as seguintes: “traços orientais”, “figura reclusa”, uma personalidade “impactante”, “um modo desconcertante de encarar a pessoa e fazer perguntas diretas”, “uma presença ausente, haja vista que sumia, desaparecia” e, por fim, “uma feição maternal”<sup>26</sup>.

Embora seja, de certo modo, interessante ouvirmos de alguém próximo e contemporâneo de Clarice Lispector falar sobre a fisionomia da escritora, o que é pertinente pontuar, uma vez que se sobressai, ao nosso olhar, enquanto leitores e/ou estudiosos da autora, são as características pontuadas por Chico Buarque em relação ao modo de ser de Clarice, pois, a partir da percepção do músico, podemos fazer associações entre tais aspectos pessoais e o aparato criativo de seus textos. Ora, Clarice não se apresentava de modo recluso, misterioso, impactante e silencioso apenas em determinadas circunstâncias, como em eventuais vínculos sociais. Ao passo que enveredamos no processo de leitura de suas obras, todos esses predicativos acabam por tomar forma de linguagem em seus textos. Mais adiante, mostraremos, a partir das nossas análises, que os recursos de dissimulação e silêncio funcionam como recursos que, não apenas estruturam o processo narrativo, como também denunciam a personalidade do narrador interposto e da própria escritora que, através de um pacto, trama a história de vida a ser construída sobre suas personagens.

Já nas primeiras páginas de *A hora da estrela*, a escritora toma algumas atitudes que contrastam com os parâmetros tradicionais para a construção de uma narrativa: primeiro, ela não retrata detalhadamente o cenário, o tempo, as personagens e a

---

<sup>26</sup> A entrevista na íntegra poderá ser consultada no seguinte link: [www.youtube.com/watch?v=7iTUa5lBPf0&t=0s](http://www.youtube.com/watch?v=7iTUa5lBPf0&t=0s)

problemática a ser refletida; ao contrário, Clarice se volta sobre a própria confecção da narrativa, tornando a linguagem e suas personagens alvos de tensões e divagações. O segundo ponto é que Clarice cinde não apenas o seu discurso de fragmentos, incompletudes, adiamentos, lacunas, questionamentos e indelimitações, como também acaba por cindir o sujeito alvo de sua observação, quiçá de seu desejo (entende-se desejo como a busca de sentidos e percepções antecedentes vividas pelo sujeito), tornando-o um ser privado ou destituído de apropriação da esfera simbólica, isto é, linguagem:

A moça tinha ombros curvos como os de uma cerzideira. Aprendera em pequena a cerzir. Ela se realizaria muito mais se se desse ao delicado labor de restaurar fios, quem sabe se de seda. Ou de luxo: cetim, bem brilhoso, um beijo de almas. Cerzideirinha mosquito. Carregar em costas de formiga um grão de açúcar. Ela era de leve como uma idiota, só que não o era. Não sabia que era infeliz. É porque ela acreditava. Em quê? Em vós, mas não é preciso acreditar em alguém ou em alguma coisa –basta acreditar. Isso lhe dava às vezes estado de graça. Nunca perdera a fé. (H.E., p. 59).

(Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. **E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama** [...] (H.E., p. 59 - grifo nosso).

Observa-se que a todo instante Macabéa é excluída de qualquer função que a coloque na condição de indivíduo social e idônea de si mesma, capaz de se autodefender ou raciocinar ante situações conflituosas. E isso se deve à presença falaciosa e questionadora do autor interposto, sujeito que, talvez, foi criado por Clarice para pôr em tensão os limites da linguagem e a subtração do sujeito o qual passa a ser visto como incapaz ou destituída de astúcia para evidenciar seus desejos e intenções, como reitera a estudiosa Maria Lucia Homem (2012, p. 119):

Estamos sempre no jogo que pontua o par *identidade/alteridade*. O mesmo, idêntico, em que o espelhamento se dá e o sujeito se aliena, contrapondo-se ao Outro, o diverso, aquilo com o qual o Ser não consegue estabelecer uma aliança imaginária e passível de identificação (HOMEM, 2012, p. 119).

Nesse jogo, a voz do narrador prevalece sobre os estímulos e sentidos de Macabéa, enquanto o primeiro reina, opera sobre o âmbito da linguagem, a segunda deixa-se comunicar pela profundidade indefinível do silêncio: “E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama” (H.E., p. 59).

Nesse fio tênue das palavras e do silêncio, *A hora da estrela* vai sendo executada não apenas no jogo do eu e do outro, mas também no sussurro, nas provocações subentendidas na escrita e na reflexão. E isso se comprova, pois as quarenta primeiras



páginas (os supostos fatos antecedentes) não estão atreladas apenas ao embate suscitados pelos “processos identificatórios” (HOMEM, 2012, p. 120) entre o narrador e Macabéa; entre o eu e o outro, mas também sobre uma suposta “insuficiência do dizer”: a incompletude de respostas para as perguntas feitas na consecução da história e a exigência de simplicidade do discurso, em vista do conteúdo a ser narrado:

Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importante deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. **Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo** (H.E., p. 48- grifo nosso).

Observa-se, no excerto em questão, três instâncias de exploração, para melhor entendermos o silêncio nas mediações da narrativa. Primeiro ponto, se configura a dissimulação, a contradição nas intenções da narrativa, haja vista que, ao mesmo tempo em que se afirma ser um “relato antigo”, fugindo das invenções modernas, percebe-se, em *A hora da estrela*, uma estética que foge dos pressupostos do Realismo/Naturalismo, os quais deram material e folego à terceira fase do Modernismo no Brasil (a geração de trinta). A segunda instância é a depuração discursiva, como reitera Holanda (1992, p. 51), “O escritor procura depurar o signo com o rigor crítico”, isto é, pretende-se além de simplificar o texto e o dizer do autor, Clarice busca “desemocionalizar a narrativa, procurando sanear os paradigmas do romance nordestino” (HOLANDA, 1992, p. 51). Mas especificamente, Clarice não consegue tal intento, pois o que mais sentimos é compaixão e tensão ante o silêncio de Macabéa e a verbosidade do narrador. E a terceira instância é a aproximação do silêncio com um elemento, aparentemente, inanimado (a chuva) que transpõe as determinações e a barreira da linguagem por meio da indiferença.

A água surge como elemento último, no trecho em análise, porque, sendo elemento primitivo, a nível de natureza, passa a constituir a indiferença do mundo frente aos questionamentos humanos, isto é, a água se cala, espelhando o mesmo silêncio descoberto pelo autor Rodrigo S.M., e conseqüentemente, a própria Clarice ao mediar e não poder ultrapassar a dimensão da linguagem. Assim, a chuva manifesta o próprio silêncio que ocorre anterior e posterior à linguagem, representando um movimento em círculo, que Benedito Nunes caracterizou como a saída “da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra” (NUNES, 1989, p. 135).

Para além dessa ciclicidade, podemos compreender o silêncio como mediador de sentido de nossa relação com o mundo. Ora, se a narrativa é acompanhada de silêncio e, posteriormente, de chuva caindo, isto quer dizer que a chuva é elemento crucial para que possamos ver o silêncio não como um mutismo, mas como canal de apreensão, observação, compreensão e, sendo bem mais enfático, “um modelador da comunicação, um pêndulo cujos movimentos permitem o encaminhamento tranquilo da palavra de um indivíduo para outro [...]” (LE BRETON, 1997, p. 25). A afirmação de Andrade (2007, p. 35) endossa essa discussão: “nossa alma tem igualmente necessidade de ver algo que brota incessantemente, como a fonte, para bem compreender a fala”. Ou seja, precisa-se da chuva para que se compreenda a necessidade do silêncio na continuidade da narrativa que é tecida, bem como das reflexões que envolvem as malhas do texto.

Podemos atestar, portanto, que Clarice Lispector, além de romper com a estrutura formal da narrativa, viabilizou uma escrita móvel e transgressora no que concerne a qualquer tradição ou escola literária. Lisbôa (2008, p. 78), referindo-se à escrita peculiar de Lispector, assevera que a inovação da escritora brasileira, está em “perseguir o espaço da vivência humana que não é alcançado pelo simbólico, produzindo um acontecimento discursivo na literatura brasileira”. Sendo assim, Clarice, por meio da discursivização, passa da condição de sujeito-autor (realista e centralizado no texto) para a de escritor, de modo que o seu texto não pode mais ser visto como um todo homogêneo, havendo, então, a necessidade de se compreender e de se discutir o funcionamento da linguagem, tecendo críticas internas e externas à escrita.

Na obra de Clarice Lispector, há um rompimento com os estereótipos da literatura engajada, a qual se dava através de uma linguagem linear, transparente, homogênea e que detinha a ilusão de uma mensagem a ser decifrada por meio de um autor definido. Deste modo, partindo para um arranjo oposto, o texto clariceano propõe a dúvida, o questionamento e o imponderável como caminhos para se compreender ou não compreender a própria escrita, haja vista que escrever supera a matéria do vivido. Sobre isso, reitera Clarice Lispector, na crônica “Lembrar-se”: “Escrever é tantas vezes lembrar do que nunca existiu” (LISPECTOR, 2020, p. 25). Assim, na busca de fluir e entender a coisa, o *It*, aquilo que está para além da linguagem, Lispector nos arrasta, expressivamente, para além das mediações e intervalos das palavras, apresentando como elemento crucial, o silêncio. Observemos, mais uma página dos manuscritos de *A hora da estrela*:

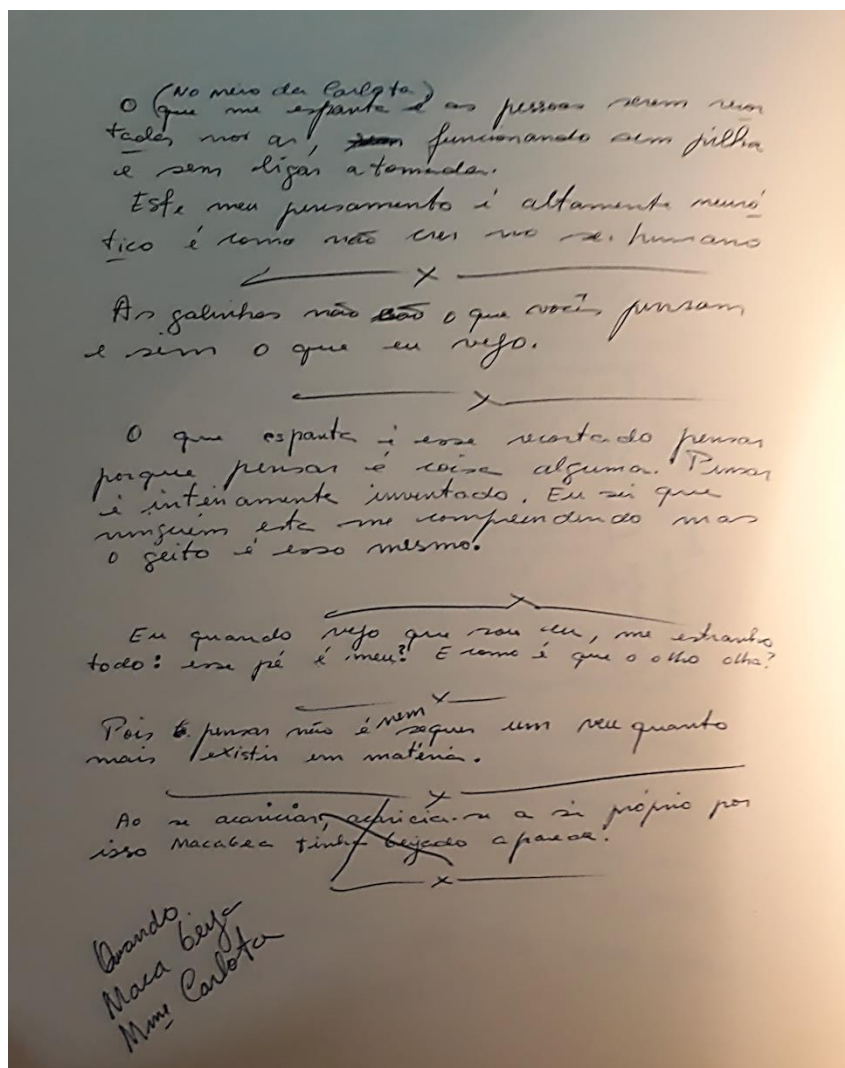


Figura 15 Versão HE - EDSP

Transcrição:

(no meio da Carlota)

O que me espanta é as pessoas serem suor  
Todas nos as, ~~sem~~ funcionando sem pilha  
e sem ligar a tomada.

Este meu pensamento é altamente neuró-  
tico é como não crer no ser humano.

x

As galinhas não são o que vocês pensam  
e sim o que eu vejo.

x

O que espanta é esse recortado pensar  
Porque pensar é coisa alguma. Pensar  
é inteiramente inventado. Eu sei que  
ninguém está me compreendendo mas  
o jeito é isso mesmo.

x

Eu quando vejo que sou eu, me estranho

Todo: esse pé é meu? E como é que o olho olha?

x

Pois (rasura) pensar não é nem sequer um veu quanto  
mais existir em matéria.

x

Ao se acariciar, acaricia-se a si próprio por  
isso Macabéa tinha beijado a parede.

Quando Maca beija Mme. Carlota. (LISPECTOR, 2021, n.p.- manuscritos).

Relacionando fundo e forma, Clarice constrói sua narrativa partindo do mesmo pressuposto formulado em uma de suas anotações: “um recortado pensar”, “um pensar que é coisa alguma, sendo inteiramente inventado” (LISPECTOR, 2021, n.p.- manuscritos). A escrita não se processa na sequência frásica das linhas e do conteúdo, ao contrário, lidamos, neste trecho, com cortes, lacunas, espaçamentos não apenas gráficos, mas, também, conteudísticos, uma vez que, após cada travessão intercalado, Clarice aborda temas/situações diferentes: ora reflete sobre a existência humana, ora sobre os procedimentos de escrita, ora sobre a sua própria identidade. Enfim, um aglomerado de situações e pensamentos que podem ter sido elaborados em uma única anotação imediata, em um único espaço de tempo, como também podem ter sido gestados à medida que ocorreram e foram vivenciados no cotidiano, em tempos e espaços diferentes.

Para elucidar os diferentes tipos de silenciamentos no discurso, especialmente, no texto escrito, David Le Breton reforça algumas noções para que se entenda a relação entre silêncio e palavra. Para o teórico “qualquer conversa é composta pelo encadeamento do silêncio e da palavra, da pausa e das frases [...] num vaivém sobre o fio do sentido entre pensamento difuso e assunto concreto” (LE BRETON, 1997, p. 24). Portanto, o silêncio determina os sentidos do texto do mesmo modo que a palavra, e se formos analisar, mais detidamente, a figura 14, entenderemos que duas ocorrências do silêncio tornam não apenas o texto mais elaborado, profundo, como também acabam sendo “equivalentes orais da pontuação” (LE BRETON, 1997, p. 25), isto é, liga assuntos, possibilita um espaço de liberdade na modificação do curso da mensagem.

O silêncio modela o texto, atribuindo amplitude semântica àquilo que se diz e suscitando outras instâncias de interpretação, imaginação. Se ampliarmos o nosso olhar sobre como se dá a ver o silêncio nos manuscritos de *A hora da estrela*, haveria implicações com dois tipos de pausas apontadas por David Le Breton na elaboração e recepção de uma mensagem, pois o silêncio, aqui investigado, não se concentra apenas

no enredo, na consecução da história narrada, mas se desloca para os movimentos e sentidos da enunciação, o lugar onde o sujeito opera nos bastidores do texto.

É nas pausas do que se liga a elaboração da mensagem para aquele que fala, e a sua recepção para quem dialoga com ele. Pesquisas realizadas sobre a economia da conversação distinguem formas diferentes de pausa: o *silêncio rápido* inscrito na horizontalidade da linguagem, inferior a dois segundos, mas frequente, **traduz a hesitação na escolha das palavras ou na estrutura gramatical da frase**. Em princípio, a continuação da frase fá-lo desaparecer logo, a ponto que quase não se dá por ele, a não ser que se verifique um defeito de elocução, ou a utilização pelo outro de uma língua estrangeira. É pouco significativo no decurso da correspondência, a não ser que procure um embaraço que prejudique o conforto da recepção da mensagem. O *silêncio lento* tem outro significado, **marca principalmente uma pausa na tonalidade da correspondência entre indivíduos, ao nível do conteúdo da palavra. Acompanha a procura de expressão, de argumentos, de raciocínios, mobiliza memórias e marca a afetividade posta em ação pelos diferentes protagonistas** (LE BRETON, 1997, p. 25-26 - grifo nosso).

No ato de escrever de Clarice Lispector, observam-se mecanismos linguísticos e efeitos de sentido que conseguem surtir alguns impactos em nós: desde a emocionalização verbal até abstrações mais profundas sobre a existência humana. Enquanto aquela é constituída de operações mentais causadas pela escolha funcional e estrutural de palavras e orações, as abstrações mais profundas provocadas pela escrita clariceana se potencializam para além do dizer expressivo. Acerca disso Benedito Nunes (1989, p. 140=141) enfatiza:

também constitui uma preparação ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha. Nesse sentido, haveria, além do silêncio hiperbólico que a retórica distingue, uma espécie de silêncio enfático produzido pela recorrência [...] de termos, frases e conexões lógicas do discurso, incluindo-se entre elas a própria negação (BENEDITO NUNES, 1989, p. 140-141).

Nos manuscritos, observamos tais ocorrências que assinalam um silêncio rápido:

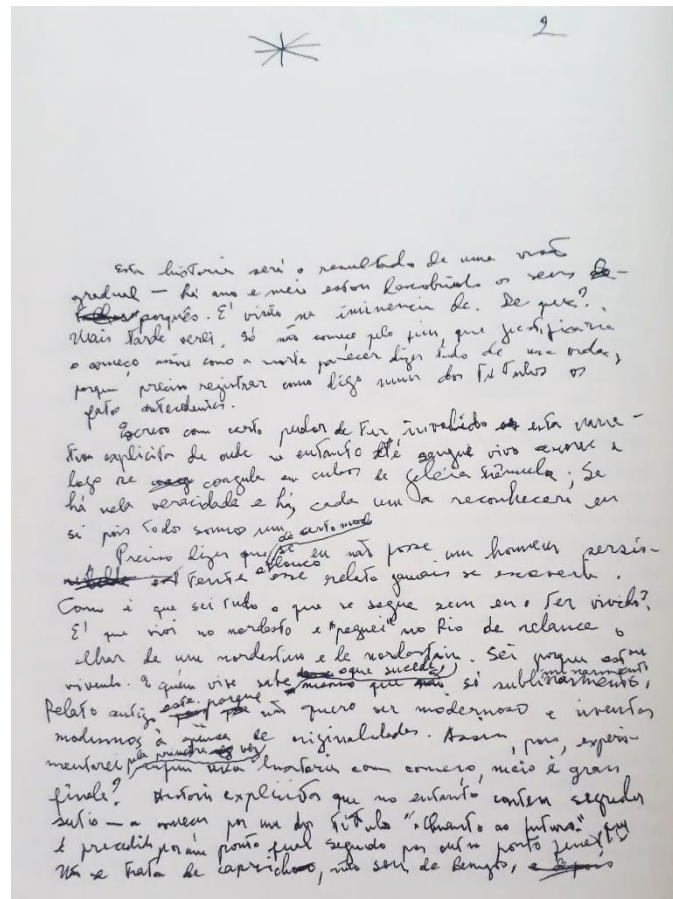


Figura 16 Versão HE - EDSP

## Transcrição:

Esta história será o resultado de uma visão gradual- há um ano e meio estou descobrindo os seus ~~de~~

~~Falhas~~ porquês. E visto na iminência de. De quê? Mais tarde verei. Só não começo pelo fim que justificaria o seu começo mesmo como a morte parece dizer tudo de uma vida, porque preciso registrar como digo num dos (trechinhos?) os fatos antecedentes.

Escrevo com um certo pudor de ter invadido ~~as~~ esta narrativa explícita de onde no entanto até sangue vivo escorre e logo se (rasura) coagula em cubos de geleia tremula; Se há nela veracidade e há, cada um a reconhecerá em si pois todos somos um

Preciso dizer que de certo modo se eu não fosse um homem persistente

(rasura) tente e louco esse relato jamais se escreveria

Como é que sei tudo o que se segue sem eu ter vivido?

É que fui no nordeste e "peguei" no Rio de relance o

olhar de um nordestino e de nordestina. Sei porque estou

vivendo. E quem vive sabe o que sucede mesmo que não só subliminarmente,

relato antigo este porque não quero ser modernoso e inventos

modernos à guisa de originalidades. Assim, para, experi-

mentarei pela primeira vez, enfim uma história com começo, meio e gran-

finale? História explícita que no entanto contém segredos

sutios - a começar por um dos títulos "Quanto ao futuro" que

é precedido por um ponto final seguido por um outro ponto final

não se trata de capricho, não sou de (palavra ilegível), (LISPECTOR, 2021, n.p. - manuscritos).

Nota-se, nessa página, a quantidade de rasuras e hesitações na busca da melhor palavra, frase e ritmo semântico e fonético no encadeamento de cada vocábulo. Observa-se o acréscimo de adjetivos para dar maior sonoridade e embelezamentos à sintaxe, como em: “Preciso dizer que de certo modo se eu não fosse um homem **persis- (rasura) tente e louco** esse relato jamais se escreveria” (LISPECTOR, 2021, n.p.- manuscritos- grifo nosso). Ademais, nesse mesmo trecho, a autora acrescenta um modalizador discursivo (“de certo modo”), dizendo, implicitamente, que o texto é igual ao seu autor: persistente e meio confuso, compartilhando os mesmos traços daquele que dá forma ao informe no processo verbal e imaginativo do texto.

Na mesma figura 15, notam-se também ocorrências de um silêncio lento, o qual não se concentra mais na horizontalidade do dizer, na seleção de palavras e expressões, isto é, na linearidade da história, mas que permite mobilizar sentidos sobre as expressões, argumentos, raciocínios, memórias e marcas afetivas sobre as construções verbais ligadas. Por exemplo no seguinte trecho:

Como é que sei tudo que se segue sem eu ter vivido? É que fui no nordeste e “peguei” no Rio de relance olhar de um nordestino e de nordestina. Sei porque estou vivendo. E quem vive sabe o que sucede mesmo que não só subliminarmente, relato antigo este porque não quero ser modernoso e inventos modernos à guisa de originalidades (LISPECTOR, 2021, n.p. - manuscritos).

Nesse trecho, o autor faz um questionamento que, embora seja uma dúvida pessoal da sua própria experiência de escrita, também é um questionamento feito pelo leitor, uma vez que este anseia saber sobre o processo de criação. No ato de se autoquestionar, como também expor os bastidores e os movimentos constitutivos do texto, o autor finge revelar alguns não ditos enquanto mascara outros que se manifestam em argumentos e fragmentos de memória. Clarice, a escritora implícita desse relato, visitava o Rio de Janeiro quando da elaboração de *A hora da estrela*, não é gratuitamente que o autor interposto anuncia que “ele pegou no Rio o olhar de uma nordestina”. Seria apenas criação ou um relato factual? Para além disso, observa-se mais um argumento que, aparentemente, parece supérfluo, mas que traz discussões pertinentes e implícitas à feitura de *A hora da estrela*: o narrador afirma ser a narrativa um “relato antigo”, o qual ele não pretende ser modernoso à guisa de originalidade. Há nesse discurso, em realidade, referência a uma discussão antiga no percurso histórico-crítico de Clarice Lispector, haja vista ter sido a escritora acusada de artificialismo, introspecção e hermetismo, afastando-

se, muitas vezes, da realidade vivencial, assunto que ela busca tratar, indiretamente, em *A hora da estrela*, mostrando sua capacidade estética e discursiva de abordar a realidade humana a partir de um olhar perscrutador e de uma linguagem, precisamente, direta.

Clarice Lispector foi talvez uma das principais escritoras, entre muitos outros escritores existentes no século XX, que, em vez de escrever apenas com palavras, agrega o silêncio em seus escritos na atitude de sempre dizer mais. O filósofo Wittgenstein (2017) estava certo ao dizer que sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar. No final de seu tratado lógico-filosófico, Wittgenstein afirma que “há por certo o inefável”, pois, segundo ele, “a solução do enigma da vida no espaço e no tempo está fora do espaço e do tempo” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 259). O inefável, para o filósofo, diz respeito a uma instância, um pensamento ou uma pergunta que não confere significado a certos sinais em nossas proposições.

O que Wittgenstein apresenta é que há problemas que não conseguimos determinar ou descrever a partir de nossa linguagem, pois, “para que certa sentença afirme certo fato, deve haver, como quer que esteja construída a linguagem, algo em comum entre a estrutura da sentença e a estrutura do fato” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 159). Contudo, há situações em que a linguagem, além de nos escapar, não consegue apreender o todo do que se pretende dizer, isto é, há uma estrutura sobre a qual, na linguagem, nada pode ser dito, cabendo à modalidade do silêncio codificá-la e decodificá-la. Portanto, há sempre algo que escapa a nossa lógica, pois é por meio dela que “as coisas podem aparecer no estado de coisas, a possibilidade do estado de coisas já deve estar prejudgada na coisa” (WITTGENSTEIN, 2017, p.131).

O nosso mundo vai até onde consegue alcançar a nossa razão, e aquilo que se afasta do nosso campo de visão ou compreensão gera uma tensão nos limites de nossa lógica, tornando a linguagem verbal rarefeita na explicação do que não se pode dizer. Essa discussão acompanha toda a trajetória de Clarice Lispector, que não se satisfaz com tão pouco, sendo ancorada pelo silêncio na tentativa de dizer algo mais. Sendo assim, os atravessamentos do silêncio não podem ser vistos como o “sem sentido”, o nada ou a insuficiência etc., mas como instâncias, condições para que se construa a linguagem.

A prova dessa potência exercida pelo silêncio se encontra na prática e história do processo psicanalítico, o qual pôde, através da escuta, alcançar os recônditos inconscientes do paciente (LE BRETON, 2017). Para além disso, foi por meio do silêncio que a linguagem literária foi salva do esquecimento imposto pela crise da linguagem desde o século XIX (SILVA, 2013). E é por meio do silêncio que convidamos,



incomodamos, levantamos questionamentos e fazemos inferências no encadeamento de nossas comunicações. Ante tais perspectivas, não poderia também ser o silêncio a nossa última medida, como forma de resposta e expressão contra a destruição de sentido e impotência das palavras?

O nosso século foi marcado pelo advento da grande massificação de informações e do alargamento automático e padronizado dos modos e suportes de comunicação. A linguagem, progressivamente, vai perdendo sua amplitude de sentido e sofrendo desgastes na sua força expressiva. Diante de tal cenário, só nos resta nos voltarmos à potência e às estratégias do silêncio como modalidade de sentido e atitude (David Le Breton, 1997) para nos livrarmos da perda total de sentido e de seu aviltamento aos usos e abusos das indústrias e veículos midiáticos de consumo.

Como reforça Carlos Augusto Moraes Silva (2013), ao se debruçar sobre a “poética do silêncio” nas obras de Clarice Lispector e Graciliano Ramos:

o silêncio que se materializa na práxis escritural de ambos os autores não deve ser confundido como um mero ‘calar-se’ diante do processo de reificação das mazelas humanas, mas algo necessário para que se ouçam os ecos das vozes silenciadas pela história oficial, apontando para a sensação de morte da linguagem, e de derrota das palavras diante do desumano (SILVA, 2013, p. 42).

Acreditamos que o silêncio, ao invés de meramente evidenciar a morte da linguagem diante de situações críticas da existência humana, como propõe Silva (2013), pode potencializar a cena, reforçar o dizer e, automaticamente, aliciar uma atitude ou um pensamento, seja de indagação, seja de desconfiança ou clareza. É essa compreensão que me motiva a entender a busca do silêncio de Clarice Lispector e das suas tramas narrativas, posto que o silêncio não se comporta como um fim em si mesmo, um resto de linguagem ou um fracasso, impossibilidade e impotência, mas como uma modalidade de sentido que produz novas e múltiplas interpretações.

E isso se observa, se não em todas, mas em boa parte da literatura de Clarice Lispector. Para efeito de exemplificação, cito a trajetória de G.H., que, após vivenciar um momento único e catártico, se defronta com o seu próprio silêncio: uma falta ou um desejo que antes seria visto como uma ofensa ou um ato de violência à sua condição humana. E, após se redescobrir frente a um ser tão similar, tão neutro e orgíaco (uma barata), a personagem passa a querer prescindir, retornar a um estado de silêncio cujo plano de sentido ela pudesse comungar com todas as coisas existentes na duração daquele instante de sua experiência.

É com dor que dou adeus mesmo à beleza de uma criança—quero o adulto que é mais primitivo e feito e mais seco e mais difícil, e que se tornou uma criança-semente que não se quebra com os dentes.

Ah, e quero ver se também já posso prescindir de cavalo bebendo água, o que é tão bonito. Também não quero a minha sensibilidade porque ela faz bonito; e poderei prescindir do céu se movendo em nuvens? e da flor? não quero o amor bonito. Não quero a meia-luz, não quero a cara benfeita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa; não, não é perigoso, pois de qualquer modo a pessoa é humana, não é preciso lutar por isso: querer ser humano me soa bonito demais.

Quero o material das coisas. A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade. Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita. Embora também essa coisa corra perigo de, em nossas mãos grossas, vir a se transformar em “pureza”, nossas mãos que são grossas e cheias de palavras.” (LISPECTOR, p. 157-158).

Fugindo de qualquer adjetivação, predicativos e comportamentos/falas convencionais, a personagem clariceana anseia o silêncio (um silêncio amplo, surdo, mais fundo, menos bom e menos ruim, menos bonito), um silêncio que não se apresenta como um término, um resto, um fim ou um fracasso, mas como capacidade dada à personagem de olhar ao seu redor, de refletir sobre o simbólico, de suspender o dito, de dar um novo ritmo à sua fala, de abrir uma brecha na cronologia do tempo para uma maior reflexão sobre si e sobre o mundo.

Lacan sustenta a tese de que “O inconsciente está estruturado como uma linguagem” e, enquanto tal, constitui-se como um lugar onde a fala transferencial é mobilizada, onde o sujeito (do desejo) inconsciente se deixa ouvir e pronunciar uma verdade inédita, que escapa à simbolização. Ao propor que o ser humano não é senhor da sua fala e da sua razão, Lacan aponta para um sujeito constituído de linguagem e polarizado entre distintas identificações: a do *eu* e a do *outro*, pois como escreveu o psicanalista:

(...) é num movimento de báscula, de troca com o outro que o homem se apreende como corpo, como forma vazia do corpo. Assim mesmo tudo o que então há nele em estado de puro desejo, desejo originário, é invertido no outro que aprenderá a reconhecer. (...) O desejo do sujeito não pode, nesta relação, se confirmar senão por uma competição, uma rivalidade absoluta com o outro, enquanto o sujeito tende para ele. (LACAN *apud* PUJÓ, 2015, p. 42).

Partindo da ideia de uma rivalidade, de um embate, que se estabelece entre o *eu* e o *outro*, se verifica, não só as razões instintivas e emocionais do homem, como também

os enredos por onde se dá a construção de identidade, subjetividade do sujeito. Sabendo, portanto, que não somos detentores do nosso dizer, pois, além de nossas intenções, o *Outro* atravessa os nossos discursos, atos e pensamentos, fazendo surgir um desejo, uma brecha, uma falta e, possivelmente, oscilações de sentido, me questiono: por qual caminho, lugar, canal ou formato de linguagem resgatamos o que há de genuíno em nós mesmos? Não poderíamos pensar ser o silêncio canal comunicativo ou forma de linguagem capaz de nos fazer retornar a pulsões instintivas que *ex-sistem* (VIDAL, 2015, p. 67) às imposições dos significantes?

Márcio Peter de Souza Leite (2015), ao comentar sobre a estrutura constitutiva do inconsciente, redefine a compreensão do inconsciente enquanto lugar predominado pelo simbólico, alegando que há algo para além do significante e que pertence ao inconsciente: o objeto, o desejo, o *gozo*. Portanto, o psicanalista, retomando Lacan, afirma que não é o simbólico que organiza o *Real*, mas é o *Real* que “abre caminho na linguagem” (LEITE, 2015, p. 56). Não seria o *Real* as interrupções que ocorrem na nossa fala, os silêncios que nos exprimem além do nosso próprio dizer? E por que não compreender o silêncio como sendo a matéria que organiza o nosso próprio discurso?

A escrita é, sim, a dimensão do inconsciente, pois, se o inconsciente está estruturado por uma linguagem – mesmo que essa linguagem esteja para além do simbólico – é na escuta, sugestões e dizeres involuntários que podemos ouvir e vislumbrar fragmentos de nosso desejo, de nossa angústia. É no espaço da escritura literária que acompanhamos as peças de todas as narrativas por nós vividas, e, muitas vezes, recalçadas. Se é por meio de uma escrita que se confessa os desejos, os quais são necessidades articuladas pelo *eu* no *outro* e vice-versa, tais sentidos, demandados pelo sujeito, não se apresentam por vias diretas ou de modo explícito, mas através de “hiâncias”<sup>27</sup>. Só que essas hiâncias não se fecham, elas estão abertas, pois o desejo que não se expõe, passa a ser inscrito enquanto linguagem, sendo articulado numa interação intersubjetiva entre o *eu* e *outro*, pois o *outro* é palavra, mas também é falta. E para que o sujeito “encontre uma estrutura constitutiva de seu desejo”, ele tem de recorrer à linguagem do silêncio, já que há “uma incompatibilidade entre o desejo e a palavra” (PUJÓ, 2015, p. 44).

O processo, portanto, se apresenta inverso: não é o simbólico que organiza e preexiste ao *Real*, mas é este que contornando aquele, a fala, a linguagem verbal, preexiste

---

<sup>27</sup> Esse conceito significa os “intervalos entre o que não existe e o que está prestes a existir” (DICIO, 2021).

ao dizer, e por ser dimensão infinita, mina o texto, a escrita e a fala, apresentando-se em “vagalhões de mudez”, como escreveu Clarice Lispector: “a palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez” (LISPECTOR, 2009, p. 18). Assim, por meio de brechas, rasuras, desvios e outras estratégias de silenciamento que a pulsão do silêncio se manifesta, resgatando no disfarce do discurso algo que não se escreve, mas não deixa de se inscrever, forma de um vazio que escamoteia o que ali se aloja: desejos, sonhos, intenções, sentidos e uma abertura ao entendimento de nossa trama pessoal e nossa relação com o mundo.

## CONCLUSÃO

### *Só depois reconstruímos os fios da trama e evocamos as pulsões e os sentidos inconscientes*

Assim, o sentido da obra não é imediatamente bem definido: ele muda conforme cresce, não há nenhuma seta para indicar para onde vai, é formado gradualmente, melhorando, ele se corrige. Nunca o passado explica o presente, mas o presente explica o passado, não quero dizer simplesmente que ele ilumina os enigmas, mas o que acontece modifica constantemente a intenção e o alcance do que aconteceu (WILLEMART, 2014).

A crítica Genética, sendo um dos ramos da literatura que difere da crítica e da historiografia literária tradicional no que se refere ao objeto de investigação, abarca o estudo e a análise de materiais pouco considerados pelo sistema literário tradicional: as marginálias, os manuscritos e as edições antecedentes ao texto impresso. No entanto, o que não podemos descartar é que todas essas etapas movimentam a construção de um texto decisivo, bem como constituem o imaginário, as condições contextuais/cotextuais e o “mapa erótico do sujeito” (WILLEMART, 2005, p. 68), isto é, o registro inconsciente.

Partindo desta perspectiva, de entender os movimentos do texto antes de sua formalização e publicação, propôs-se investigar, não apenas o enredo ficcional, os argumentos desenvolvidos para consecução da história, mas conduzir o nosso olhar para documentos marginalizados – haja vista a resistência, ainda existente, de investigar restos ou rascunhos da obra publicada de um autor –, comparando diferentes versões de um mesmo texto: os manuscritos de uma obra (anotações, marginálias e correspondências) com a própria obra publicada. Mais especificamente, visou-se explorar possíveis interpretações que se manifestam no “devir do texto”, isto é, nos movimentos de sua leitura, suscitando ponto de vistas ainda desconhecidos a respeito das experiências e métodos de escrita do sujeito-escritor, compreendendo os efeitos de sentido latentes na operação textual que dão origem a um determinado estilo.

Concretizando o intento desta pesquisa, buscamos reconstituir os mecanismos e a história de elaboração textual na criação de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Para isso, analisamos os manuscritos literários da supramencionada obra, rastreando os elementos de composição e as relações entre vida e escritura na organização e etapas de desenvolvimento da escrita, isto é, visamos compreender na fatura do texto, nos resíduos de atos criativos e rasuras o que foi dito, como foi dito e aquilo que ficou silenciado.

Ao explorarmos os fólhos manuscritos de *A hora da estrela*, conseguimos mensurar algumas técnicas e os movimentos de criação de Clarice Lispector. Constatamos que a escritora, além de utilizar o método de anotação imediata, escrevia sob as contingências e as pulsões mentais do inconsciente, pois, como reforça Willemart (2005, p. 88) é pelas pulsões e experiências sexuais que nasce o pensamento: “É pela realidade sexual que o significante entrou no mundo o que quer dizer que o homem aprendeu a pensar”. Contudo, referimo-nos à realidade sexual não como ato em si ou ligado apenas às zonas erógenas, mas como dimensão ligada ao desejo, afetos e angústias.

Para além da escrita inconsciente e das anotações imediatas, apresentamos, nesta análise, outros elementos estéticos que movimentam a literatura em ato, como o adiamento, o contraditório, a dissimulação e o silêncio, que motivam o processo de criação, como também confessam sentidos e desejos implícitos na estrutura do texto. Ao refletirmos sobre o processo criativo de Clarice Lispector, tornou-se perceptível o quanto a tensão e o conflito alicerçam o desdobramento e a feitura da obra. Clarice aceita se debruçar sobre a vida de Macabéa, talvez por uma necessidade de aproximação da condição do outro, mas também para corresponder a uma demanda de engajamento social. E isso se efetiva na escrita por detrás de uma estética do adiamento, do contraditório, do fingimento e do silêncio em razão de uma mudança de forma, como também de uma consciência atenta que assombra escritora e autor-narrador de que, para tocar, sensivelmente, nas questões humanas se faz necessário transgredir os seus próprios limites, ou seja, superar a linguagem e os sentimentos convencionais que ultrapassam a simplicidade da história a ser contada.

Por que falar da pobreza, de um assunto delicado, difícil, que beira a crueza da vida, é tão intransponível ou material parco para a escritora? Diante de assuntos tão crucias e difíceis, qual a necessidade íntima, não evidente, de se falar do abjeto, do desprezível, do cru, do pobre e de uma verdade, talvez, por tanto tempo silenciada na vida da escritora? Pressupõe-se, porque Macabéa, na sua singularidade-profunda, revela, pelo silêncio, a mesma pobreza descoberta por Clarice nos seus primeiros anos de vida, uma pobreza, uma falta, uma necessidade de respostas soterrada pelas ambiguidades da linguagem e pela fugacidade dos desejos, estímulos e convenções humanas. Sobre isso, Clarice confessa em um de suas crônicas *O que eu queria ter sido*:

O que eu gostaria de ser era uma lutadora. Quero dizer, uma pessoa que luta pelo bem dos outros. Isso desde pequena eu quis. [...]. Em pequena, 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. [...]. Eu queria agir. Em Recife, onde morei até doze anos de idade, havia muitas vezes nas ruas um aglomerado de pessoas diante das quais alguém discursava ardentemente sobre a tragédia social. E lembro-me de como eu vibrava e de como eu me prometia que um dia esta seria a minha tarefa: a de defender os direitos dos outros.

No entanto, o que terminei sendo, e tão cedo? Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima. É pouco, é muito pouco (LISPECTOR, 2018, p. 164).

Presume-se, ante os lances de dados e jogos discursivos da linguagem clariceana, uma tentativa de entender o mundo tal qual ele se demonstra: complexo e absurdo. Um substrato inconsciente de conflitos, inconformações e questionamentos que perseguem a escritora, pois se manifestam nos seus escritos, muitas vezes, nas tramas vividas por suas personagens, as quais, na maioria, são seres rejeitados pelo convívio humano: uma barata, um rato, um facínora, uma moça pobre e nordestina.

Toda uma bagagem psíquica será expressa na escrita de Clarice Lispector, muitas vezes, se repetindo por meio de vocábulos, expressões e frases, outras vezes, criando corpo através das personagens da narrativa, e, ainda assim, sendo mergulhada no silêncio revelador da escrita clariceana o qual suscita ecos de sentidos sobre a própria experiência da escrita, bem como sobre as problemáticas imanentes ao texto. Para além disso, a experiência é trazida pela instabilidade e contingência das experiências vividas pelo sujeito-escritor no ato da escrita, haja vista que a escritura depende, antes de tudo, do tempo, de um processo que leve em conta o momento presente e que se expande nos movimentos de vai e vem da leitura, reorganizando, adicionando e recortando pedaços do real, isto é, uma nova e possível interpretação da obra à medida que o tempo passa.

Diante de sua escrita difusa e aberta ao inefável, Clarice Lispector nos propôs uma reflexão não só sobre a dubiedade da linguagem ao tratar da realidade, mas também de nos questionar sobre os limites que criamos ao ter que lidar com o território desconhecido do Outro, o qual também somos e desconhecemos. Macabéa era uma verdade que, apresentando uma pobreza indisfarçável, feria a linguagem e a sagacidade do autor-narrador, simplesmente, por não ser adornada de palavras, sendo privada de recursos materiais, subjetivos e humano-afetivos.

Neste impasse, entre realidades diferentes, personalidades diferentes, entre um antigo modo de escrever e um novo trabalho de linguagem que luta por se formar, Clarice inventa sua própria forma de lidar com os múltiplos sentidos e relações que estava imersa na construção de seu relato, muitas vezes, embasada numa “forma do recalque”

(SANTOS, 2021, p. 370), que transforma e substitui aquilo que aconteceu através de omissões, fingimentos, contradições e silêncios.

Diante do terror, da ameaça, do assombro e do nada de que somos feitos, Clarice criou sua própria forma de lidar com o mundo, valendo-se de elementos discursivos e de uma “sensibilidade inteligente” para lidar com o mundo e com o Outro, uma vez que a sua luta por entendimento não era apenas consigo própria, consistia em lidar e compreender o Outro, como ela confessa em uma de suas crônicas *Em busca do outro*: “meu caminho não sou eu, é outro, é os outros” (LISPECTOR, 2018, p. 130). E em *A hora da estrela*, a autora, na tentativa de ir além dos seus próprios limites, liberta-se do esvaziamento do código verbal ao descobrir no silêncio uma forma de viabilizar contato com o outro, a coisa, o *It*, o seu mistério, mediante ser no intervalo das palavras que o sujeito ressurge e o sentido se faz possível.

## REFERÊNCIAS

### **MANUSCRITOS DE CLARICE LISPECTOR:**

LISPECTOR, Clarice. *Manuscritos de A Hora da Estrela*. França: SP Edições/ Éditions des Saints Père, 2021.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela edição com manuscritos e ensaios inéditos*. (concepção visual e projeto gráfico de Izabel Barreto). 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

*Manuscritos de A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.

### **ENTREVISTA:**

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. (Org. de Teresa Montero e Lícia Manzo). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

*Clarice Lispector*. Programa “Panorama Especial”. São Paulo, Tv Cultura, fev. 1977. Entrevistador e produtor: Júlio Lerner (Levado ao ar pela primeira vez em 28 dez. 1977, 20h30).

Entrevista de Clarice Lispector a Pedro Bloch. *Manchete*. 1964.

Entrevista de Clarice Lispector ao O Globo. *O Globo*. 27/03/1965. (“O Rio e seus autores”).

HOLLANDA, Chico Buarque. *O Jantar de Clarice Lispector e Chico Buarque*. Youtube: canal Inspiração literária, 28 de março de 2020. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=-htgwNuBCbs](http://www.youtube.com/watch?v=-htgwNuBCbs).

### **SOBRE CLARICE:**



ALMEIDA, Elizama. Terminei rasgando e jogando fora: perdas e pedaços de A Hora da Estrela no arquivo Clarice Lispector. In: *Clarice: quanto ao futuro* (Org. Júlio Diniz). Rio de Janeiro: Bazar do tempo e PUC-Rio, 2021, p. 89-105.

ALONSO, Mariângela. Nem tanto como barro nas mãos do oleiro: a metáfora da criação em Clarice Lispector. In: *Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos* (Org. Yudith Rosenbaum e Cleusa Rios P. Passos). São Paulo: Fósforo, 2021, p. 112-132.

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. Anotações imediatas em A hora da estrela. In: *Clarice Lispector: a palavra e o mundo* (Org. Luiz Lopes). 1. ed.. Belo Horizonte: Atafona - Casa Editorial de novos autores, 2022, p. 89-107.

ANDRADE, \_\_\_\_\_. Um autor para sustentar A hora da estrela de Clarice Lispector. *Espéculo*, Madrid, n. 51, p. 142-154, 2013.

ANDRADE, \_\_\_\_\_. *Da escrita de si a escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água viva de Clarice Lispector*. 2007. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. 225p.

BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1981.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 108-112.

CÂNDIDO, Antonio. O raiar de Clarice Lispector. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 125-131.

CESAROTTO, Oscar. *Ideias de Lacan*. (Org. Oscar Cesarotto). São Paulo: Iluminuras, 2015.

GOTLIB, Nádia. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 2013.

GRÉSILLION, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*; (Trad. de Cristina de Campos Velho Birck). Porto Alegre: Editora UFRGS, p. 11-49, 2007.

HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

LAINÉ, Pascal. *A rendeira*. (Trad. Clarice Lispector). Rio de Janeiro: Imago editora, 1975.

LIMA, Luiz Costa. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: *Por que Literatura?* Petrópolis: Vozes, 1969, p. 98-124.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: entrevistas*. (Org. de Claire Williams; Preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 38-43.

\_\_\_\_\_. *O Lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

\_\_\_\_\_. *Para não Esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

\_\_\_\_\_. *Todas as crônicas*. (Org. Pedro Karp Vasquez). Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LISBÔA, Noeli Tejera. *A pontuação do silêncio: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector*. 2008. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008, 185p.

MONTERO, Teresa. *À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NUNES, Benedito. O estilo de humildade e a escritura. In: *O drama da linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 135-149.

PELLEGRINO, Hélio. *A burrice do demônio*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

RODRIGUES, Fábio D. P. *Os Calvários cruzados de G.H. e Rodrigo S.M.* São Paulo: UNICAMP. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/alunos.htm>. Acesso em 03 de fevereiro de 2005.

ROSENBAUM, Yudith. *Literatura e Psicanálise: Reflexões*. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.

SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. De Affonso para Clarice. In: *Com Clarice: Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 57-166.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. Que nome dar ao que vem sem aviso? In: *Clarice Lispector, uma vida na literatura* (Org. Matildes Demétrio dos Santos e Mônica Gomes da Silva). Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021, p. 369-374.

SILVA, Flávia T. Xavier da. *Impossibilidade e impotência: trajetória da representação em Clarice Lispector*. n. 64. Cuiabá: Editora UFPR, 2004, p. 33-44.

SILVA, Carlos A. M. *A poética do silêncio em Vidas secas e A hora da estrela*. Uberlândia: UFU, 2013.

SILVA, Sérgio Antônio. *A hora da estrela de Clarice*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

STIGGER, Veronica. Arrumar a forma? In: *Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos* (Org. Yudith Rosenbaum e Cleusa Rios P. Passos). São Paulo: Fósforo, 2021, p. 198-207.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaios sobre Clarice Lispector*. Trad. de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VIDAL, Paloma. E agora – uma crônica do encontro com os manuscritos de A Hora da Estrela. In: *A Hora da Estrela: Edição com manuscritos e ensaios inéditos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 9-42.

WISNIK, José Miguel. A coisa social. In: *Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos*. (Org. Yudith Rosenbaum e Cleusa Rios P. Passos). São Paulo: Fósforo, 2021, p. 357-370.

#### **GERAIS:**

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética* (Trad. Aurora F. Bernardini). São Paulo: Hucitec, 1998.

BLANCHOT, Maurice. A solidão essencial. In: *O espaço literário* (Trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 9- 26.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. (Trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANCO, Lucia Castello. *Os ínvios caminhos: escrever, ler, psicanalisar*. 1ª ed. Belo Horizonte: casa edições, 2019.

FREUD, Sigmund. *A História do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1996.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin classics, Companhia das Letras, 2011.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: EDUSP, 1992.

HOLANDA, Lourival. Da necessidade social da literatura. In: CORDIVIOLA, Alfredo et al. (Orgs.). *As marcas da letra: sujeito e escrita na teoria da literatura*. João Pessoa: Idéia, 2004.

\_\_\_\_\_. Em torno dos processos de criação: vertigem e exatidão. *Manuscrita*, São Paulo: USP, n.18, p. 63-92, 2010.

KEHL, Maria Rita. Minha vida daria um romance. In: *Psicanálise, literatura e estética de subjetivação* (Org. Giovanna Bartucci). Rio de Janeiro: Imago editora, 2001, p. 57-89.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 77-95.

LE BRETON, David. *Do silêncio*. Portugal: Instituto Piaget, 1998.

LEBRUN, Gerard. O conceito de paixão. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 2009, p. 12-31.

PEREIRA, Lucia Miguel. A literatura interiorizada e o real. In: *A Leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992, p. 50-54.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica Genética e semiótica: uma interface possível. In: *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 177-201.

WILLEMART, Philippe. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos; n. 214).

\_\_\_\_\_. *Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura*. São Paulo: Perspectiva; São Paulo: FAPESP; Brasília: CAPES, 2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* (Tradução, apresentação e ensaio introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

ZULAR, Roberto. Ouvir a escrita: uma leitura dos Processos de criação na escritura, na arte e na Psicanálise. *Manuscrita*, São Paulo: USP, n.18, p. 46-62, 2010.