MARIA EUNICE FURTADO ARRUDA

A REVOLUÇÃO TRANQÜILA DE GABRIELLE ROY E CLARICE LISPECTOR

Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Letras Modernas, área de Língua e Literatura Francesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Professora Doutora Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto.

SÃO PAULO

1997

MARIA EUNICE FURTADO ARRUDA

A REVOLUÇÃO TRANQÜILA DE GABRIELLE ROY E CLARICE LISPECTOR

SÃO PAULO

1997

Comissão Julgadora :

_____

_____

_____

_____

_____

À memória de meu saudoso pai.

À minha querida mãe.

Ao Paulinho que me ensinou a superar sofrimentos e ausências.

MEUS AGRADECIMENTOS

à **CAPES**, pelo apoio financeiro através de bolsa concedida nos períodos de agosto de 1991 até abril de 1994 e de março a agosto de 1995;

ao Governo Canadense por possibilitar minha pesquisa em Montréal e no Québec, através de bolsa concedida no período de maio de 1994 a fevereiro de 1995;

à Universidade Federal do Ceará;

à Universidade de São Paulo;

à Universidade de Montréal;

à Universidade Laval (Québec);

ao Professor Doutor Pierre Nepveu, diretor de Centre d'Études Quebécoise (**CETUQ**) da Universidade de Montréal, que orientou minhas pesquisas em Montréal;

ao Professor Doutor Maximilien Laroche, da Universidade Laval;

à minha orientadora, Professora Doutora Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto;

aos queridos amigos "québécois" Pierre e Gyslaine Côté pelo calor humano e amizade sincera tão generosamente ofertados;

à Christine Cormier, pela acolhida fraterna em Montréal;

aos amigos Mario e Neide González;

à amiga Cleusa Rios Pinheiro Passos;

à equipe de apoio formada por todos os meus familiares e amigos que tanto sofreram comigo e torceram por mim;

Enfim, meu especial agradecimento a José Valter Machado Pimentel pela dedicação, zelo e profissionalismo com que me assessorou na elaboração gráfica desta tese.

SUMÁRIO

ABREVIATURAS ---------- viii

INTRODUÇÃO---------- 1

CAPÍTULO I - A MODERNIDADE DE *BONHEUR D'OCCASION* E *A HORA DA ESTRELA*.---------- 8

- Modernidade e Modernismo.---------- 9
- Gabrielle Roy e Clarice Lispector no contexto literário moderno de seus respectivos países ---------- 22
- Clarice Lispector e o movimento modernista brasileiro---------- 25
- A modernidade de *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela.*---------- 36
- A propaganda em *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela.*---------- 46

CAPÍTULO II - A ARTE REVOLUCIONÁRIA DE GABRIELLE ROY NA LITERATURA DO QUÉBEC.---------- 52

- Literatura do Québec: contextualização histórica.---------- 53
- O romance franco-canadense.---------- 59
- Efeitos da modernização do Québec. Projeções em *Bonheur d'occasion.*---- 64
- Fontes de inspiração de *Bonheur d'occasion* : reportagens. As minorias étnicas.---------- 70
- Leituras.---------- 75
- As influências dos militantes políticos.---------- 76
- Posicionamento político e literário.---------- 82
- O realismo de *Bonheur d'occasion.*---------- 86
- Um olhar criador: "portraits".---------- 93
- As transgressões da obra de Gabrielle Roy.---------- 100
- *Bonheur d'occasion* e a crítica.---------- 103

CAPÍTULO III - CLARICE LISPECTOR E A SILENCIOSA REVOLUÇÃO DA PALAVRA.---------- 108

- Clarice Lispector e a revolução romanesca brasileira.---------- 109
- Linguagem e estilo.---------- 114
- Apenas um cisco no olho.---------- 120
- Leituras da infância e outras leituras.---------- 137
- A produção literária de Clarice Lispector na época da ditadura militar: uma leitura contextualizada.---------- 142
- A hora de Clarice Lispector.---------- 156

CAPÍTULO IV - *BONHEUR D'OCCASION* E *A HORA DA ESTRELA*: ESTRATÉGIAS OPOSTAS E UM SÓ ALVO.---------- 165
- O Realismo de Gabrielle Roy e de Clarice Lispector.---------- 167
- A ponte: *Bonheur d'occasion* e a *Cidade Sitiada*.---------- 172
- Uma questão de perspectiva: luta em campo aberto x guerrilhas.---------- 176
- Os narradores: posicionamentos.---------- 182
- O difícil "sim" de Clarice Lispector.---------- 187
- Américas: Norte e Sul miram um só alvo.---------- 198
- Os alvos da narrativa.---------- 202
- A trindade.---------- 216
- Narradores: onisciência "divina" e limitação humana.---------- 219
- A arma silenciosa do olhar.---------- 222

CONCLUSÃO.---------- 237

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS---------- 245
a) Específicas---------- 246
- Obras de Gabrielle Roy.---------- 246
- Obras de Clarice Lispector.---------- 246
- Sobre a obra de Gabrielle Roy.---------- 247
- Sobre a obra de Clarice Lispector.---------- 253
b) Gerais---------- 259

ABREVIATURAS

Textos de Gabrielle Roy

BO	=	*Bonheur d'Occasion.*
DE	=	*La Détresse et l'Enchantement.*
FLT	=	*Fragiles Lumières de la Terre.*
MS	=	*La Montagne Secrète.*
RD	=	*Rue Deschambault.*

Textos de Clarice Lispector.

AV	=	*Água Viva.*
CS	=	*A Cidade Sitiada.*
DM	=	*A Descoberta do Mundo.*
FC	=	*Felicidade Clandestina.*
HE	=	*A Hora da Estrela.*
LE	=	*A Legião Estrangeira.*
LP	=	*Uma Aprendizagem* ou *O Livro dos Prazeres.*
PNE	=	*Para Não Esquecer.*

Documentos.

BNM	=	*Brasil Nunca Mais.*

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO.

> *La différence d'interprétation des oeuvres d'art est un phenomène quotidien, et malgré l'opinion courante, elle ne résulte pas de quelques causes accessoires ou facilement éludées, mais est organiquement propre à l'art. Du moins, visiblement, c'est précisément à cette particularité qu'est reliée la capacité (...) de l'art d'entrer en corrélation avec le lecteur et lui donner précisément l'information dont il a besoin et à la perception de laquelle il est préparé.*
>
> *Jurij Lotman*

Este trabalho comparativo não pretende fazer um julgamento de valor onde seria constatada a superioridade técnica de uma ou de outra autora. Um determinado ponto de vista pode ser bom ou ruim para o efeito que se visa alcançar. *Bonheur d'occasion* romance de Gabrielle Roy escrito em 1945, por exemplo, foi considerado um marco na literatura franco-canadense. Destaca-se também como a primeira obra a tratar do problema da modernidade e dos nefastos efeitos da industrialização na coletividade urbana do Québec, durante a Segunda Guerra mundial. A intenção da autora era denunciar os malefícios de uma passagem desordenada da sociedade rural para a urbana e destacar, ao mesmo tempo, o abismo social entre anglo e franco-canadenses.

Para atingir o público de origem francesa, urgia uma grande coerência com a atualidade da história social e literária do Québec. O realismo, tal como ele pontificou na Europa na época da revolução industrial, pareceu-lhe a técnica mais apropriada para contextualizar sua fábula.

Quanto a Clarice, a situação "emergencial" em que vivia o Brasil na época de *A hora da estrela* (1977), a incrível distância que separava as classes sociais promovida por um capitalismo selvagem de há muito tempo instituído e incentivado por mais de uma década de ditadura militar, deu origem a um romance metaforicamente descompassado. Macabéa é a molécula que explode em átomos fazendo surgir o universo do caos inicial. Ela vai sendo criada aos poucos, através de sucessivas explosões, até chegar àquela partícula mínima que deu origem à vida, conseqüente do surgimento da luz estelar.

Aderindo aos *fatos sem literatura*, o narrador desce ao subterrâneo da vida. Do esquecido Nordeste ele tenta resgatar a identidade perdida de um povo excluído, reinserindo-o no contexto universal, através do elo com alguns dos mais renomados representantes da literatura brasileira, como João Cabral de Mello Neto, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. O cordel é o gancho, é o ponto dialógico entre a voz do Nordeste e a literatura que se consagrou ao exprimi-la.

A situação de penúria dos povos quebequenses e nordestinos em confronto com países econômica ou potencialmente ricos seria o ponto convergente entre *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela.* Portanto, a comparação teria por força que tender para a temática das obras, visto que os critérios formais e estilísticos que as norteiam são de natureza oposta.

Para tratar de assuntos tão ligados às suas atualidades, as autoras lançaram mão do realismo, que era a maneira mais direta de atingir os objetivos que queriam denunciadores da situação social.

Antes de mais nada, faz-se necessário uma explanação sobre o conceito de Modernismo dentro do qual serão situados os romances a serem estudados. Esta contextualização deverá ser efetuada no capítulo inicial, visto que o texto não deve ser interpretado sem o imprescindível apoio da história. Só à sua luz apreende-se, melhor e mais profundamente, o diálogo da obra com seu tempo. Daí a minha insistência em fazer uma leitura histórica dos textos em questão.

É bem sabido que não cabe à história o exclusivo papel da interpretação dos textos e que estes, por sua vez, não têm como objetivo principal a reprodução de uma época. As intenções dos citados romances não são (ou não deveriam ser) prioritariamente documentais. Se fatos históricos são ali aludidos ou mesmo reproduzidos, eles surgiram como conseqüência do próprio tecido narrativo que deles se utilizou para embasar a ficção. Do confronto história/ficção resgata-se o relacionamento entre a obra ficcional e a realidade em que se fundamentou. A obra não faz mais que se apropriar dos elementos do cotidiano, dos fatos históricos, para reelaborá-los artisticamente e reinventar a sociedade.

Sendo as obras a serem aqui cotejadas pertencentes a diferentes estéticas - uma, fiel reprodutora do universo real e a outra, pertencente a uma vertente mais moderna dessa mesma estética realista, interessa-me, principalmente, estudar o modo como cada escritora recuperou a realidade e de que maneira a traduziu ficcionalmente. Da explicitação desses processos poderei extrair a resposta das autoras às necessidades e às angústias do público para o qual suas obras foram endereçadas. Só então é que poderei avaliar como os respectivos textos atuaram no social, interagindo com o

seu público-leitor (ou influenciando a mudança de comportamento), esclarecendo-o sobre suas próprias opções, tanto as submissas quanto as revolucionárias.

A tensão existente entre o escritor e o público é a responsável direta pelo diálogo e/ou a controvérsia. Esta assimetria abre espaços para que futuros leitores de diferentes épocas e contextos identifiquem nas obras uma realidade merecedora de um questionamento. Mas o próprio ato do questionamento realizado entre o autor e a obra, onde se processa sua atualização, exige como pré-requisito uma abertura de ambos os lados. A realização do processo, no entanto, é a principal prova da infidelidade do texto fictício à realidade retratada, visto que ele pode amoldar-se às mais inusitadas circunstâncias e dialogar com leitores das mais diversa épocas e lugares. É justamente esta capacidade da obra de não estar presa à fiel retratação do tempo e do espaço que a originou, bem como sua abertura ao diálogo com leitores de épocas e culturas diferentes, que determinam sua historicidade. É importante notar que, no entanto, para que possa acontecer esta constante atualização, a obra deve responder, antes de tudo, aos questionamentos dos seus leitores primeiros. O texto há de se ter preocupado, inicialmente, em criar um vínculo comunicativo com o público de origem. A autenticidade da comunicação com o seu tempo original abre-lhe as portas para a universalidade, antecipando-lhe a historicidade que será divulgada a partir dos idênticos modos receptivos. É também por esta razão que no presente trabalho as obras em estudo serão situadas historicamente.

Assim sendo, no primeiro capítulo deste trabalho tentarei estabelecer os significados dos termos *modernidade, moderno* e *modernismo*, tanto em seu sentido mais amplo, quanto no modo em que eles foram empregados no Québec e no Brasil. A

distinção é indispensável para situar *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela* dentro de seus respectivos contextos histórico-literários.

O segundo capítulo enfocará *Bonheur d'occasion* dentro da história social e literária do Québec, de onde passarei a analisar como Gabrielle Roy atuou literariamente e quais eram suas perspectivas a respeito da função da arte literária. Para tanto serão rastreados, desde os primeiros passos da autora no universo ficcional, até a feitura de *Bonheur d'occasion.* Minha intenção é analisar como seus escritos - principalmente aquele romance inaugural- contribuíram para seu próprio amadurecimento literário e de que maneira ela soube manejar, na ficção, os acontecimentos extraliterários, como a extrema penúria social decorrente da industrialização e da guerra ou a ameaçadora presença do imperialismo capitalista inglês e americano. Dentre os pontos fundamentais desse capítulo destacam-se, pois, a participação de Gabrielle Roy na luta de seu povo e o modo como esse seu empenho terá favorecido a literatura e sociedade do Québec.

As análises do terceiro capítulo serão dedicadas a Clarice Lispector. Rastreando a gênese de *A hora da estrela,* tentarei acompanhar os passos empreendidos pela autora em direção à superação do medo que a atormentara ao longo dos treze anos vividos sob a repressão da ditadura militar. Ali também serão observados os recursos literários utilizados nas suas mais significativas obras daquele período histórico, assim como sua tentativa de proteger a "palavra", constantemente ameaçada de "esmagamento". Será visto, igualmente, de que maneira a interdição da palavra influenciou a autora no aperfeiçoamento dos recursos alegóricos que sempre lhe foram tão

caros. É esta trajetória dos "descaminhos" empreendidos por Clarice que procurarei enfatizar nesse capítulo dedicado à sua atualizada e renovadora poética.

Finalmente, no quarto capítulo será feito um paralelo entre o fazer literário das duas autoras aqui estudadas, no intuito de ver o que há de comum entre elas e como combateram, através da literatura, a progressiva degradação do homem, promovida pelo imperialismo capitalista, cujos responsáveis encontram-se encastelados no poderoso e intransponível anonimato universal moderno das multinacionais.

CAPÍTULO I

A MODERNIDADE DE *BONHEUR D'OCCASION* E *A HORA DA ESTRELA*

Modernidade e Modernismo.

Atribuir o adjetivo "moderna" a duas obras literárias de diferentes épocas e distintas opções formais é um risco que deve ser evitado com uma antecipada definição do citado termo e de seus congêneres, ou seja: *moderno, modernidade* e *modernismo.* Tais acepções serão, aqui, elucidadas, tanto em seus sentidos mais abrangentes, quanto naqueles que dizem respeito a cada uma das literaturas a que pertencem *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela.*

Segundo Marshall Berman[1], ser moderno é vivenciar a incrível aventura de uma vida extraordinariamente promissora, tendo sempre em mente que esta mesma vida leva, no cerne propulsor de sua mobilidade, a constante ameaça de uma explosão destruidora. A modernidade, por sua vez, é esse tipo de experiência vital, que abrange tempo, espaço, conhecimento individual dos seres humanos e suas participações ativas nessa mesma experiência de perigos e possibilidades.

Historicamente, a experiência moderna teve início há cerca de quinhentos anos, quando a humanidade se viu lançada em meio a um turbilhão, cada vez mais avassalador, de sucessivas e paradoxais criações e destruições. O incessante progresso de uma história que se reinventava continuamente, gerou insegurança nos indivíduos que vivenciaram as primeiras experiências da modernidade. Aqueles fenômenos transformadores ameaçavam uma destruição radical de sua história e de suas tradições.

---

[1] *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade.* São Paulo, Companhia das letras, 1992.

Vários acontecimentos encadeados arrastaram a humanidade para o centro de um turbilhão modernizador: as grandes descobertas das ciências físicas; a industrialização; a explosão demográfica; o desgovernado crescimento urbano; o acelerado desenvolvimento dos sistemas de comunicação; o fortalecimento dos Estados nacionais; a burocratização que, cada vez mais, estruturava e geria aqueles Estados; os movimentos sociais de massas e nações; a constante expansão de um flutuante mercado capitalista a manipular indivíduos e instituições.[2]

Marshall Berman esquematiza as etapas históricas da modernidade em três fases distintas:

1ª) a que vai do início do século XVI até o fim do século XVIII;[3]

2ª) a que se inicia com a onda revolucionária do século XVIII e que se estende até o século XX, cujo público moderno, ainda não totalmente afeito às exigências materialistas do processo modernizador, teve que se adaptar, com presteza, às drásticas mudanças em todos os níveis de vida;

3ª) a do século XX, quando o processo de modernização (processos sociais, que alimentam a vida moderna em perpétua transformação) se expande pelo mundo inteiro, difundindo a cultura internacional do modernismo, o que proporcionou inumeráveis conquistas em todas as áreas da competência humana.

Multiplicado e fragmentado, o artista moderno tenderia a expressar-se numa linguagem hermeticamente simbólica, o que concorreria para aumentar a solidão entre

---

[2] Cf. BERMAN, M. Op. cit., p. 16.

[3] Nos primeiros séculos da modernização, a experiência histórica já denunciava uma forte tendência ao culto do progresso. Na segunda metade do século XVIII, deu-se uma transformação na própria concepção do tempo, que deixou de ser interpretado como uma espécie de túnel por onde a história fluía incessantemente, sem, no entanto, modificá-lo.

os homens. Aliás, solidão e isolamento já eram uma das características fundamentais da sociedade moderna.

Quanto ao termo *moderniste*, Jean Jacques Rousseau foi o primeiro intelectual a empregá-lo, no sentido que até hoje é utilizado. Para Berman, Rousseau é "a matriz de algumas das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à auto-especulação psicanalítica e à democracia participativa".[4]

Antecipando-se aos fatos, aquele pensador surpreendera seus contemporâneos com suas declarações sobre a iminência de explosivas conturbações sociais na Europa. Da vida cotidiana daquela sociedade, sobretudo a de Paris, onde vivia, constatou um atordoamento, provocado por uma espécie de *tourbillon social.* A representação da atmosfera de turbulência e atordoamento da vida moderna, expressa em seus romances *Émile* e *La Nouvelle Heloïse,* transgride os ritmos peculiares da modernidade do século XIX. Berman assim o comentou:

> *Essa atmosfera - de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e auto-desordem, fantasmas na rua e na alma - é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna.*[5]

Um século depois, Marx faria uso de metáforas extravagantes dos fenômenos naturais - abismos, terremotos erupções vulcânicas, pressão de forças gravitacionais - para explicar as reviravoltas contínuas da arte e do pensamento de sua época.

---

[4] Cf. BERMAN, *op. cit.,* p. 17.
[5] Id., p. 18.

Com tal exagêro, pretendia contrabalançar a ação das classes dirigentes do movimento reacionário de 1850, que se esforçava em afirmar que o mundo seguia na mesma inabalável solidez dos tempos passados. Marx enfatizou um dado inegavelmente característico de seu século: o de que tudo estava impregnado de seu contrário. Afirmou ainda que, ao mesmo tempo que a humanidade dominava a natureza, os homens pareciam se escravizar a outros homens ou à sua própria infâmia.

Tal como Marx, outros grandes críticos do século XIX[6] souberam perceber os perigos engendrados pela tecnologia moderna e pela organização social, no que diz respeito à liberdade humana. No entanto, eles acreditavam que o homem saberia entender a situação de risco em que se havia envolvido e encontrar as devidas formas de combatê-la.

Segundo alguns estudiosos de nossa contemporaneidade, dentre eles Marshall Berman, agora que se perdeu o controle das contradições que tanto afligiram os modernistas do século XIX, voltar o olhar para eles, talvez seja a melhor maneira de aprender sobre a própria realidade. Voltar a olhar para trás, talvez seja um modo de se situar, para poder seguir em frente. Octavio Paz, por exemplo, lamentou a situação de nossa modernidade que, separando-se do passado, se viu arrastada por um vertiginoso ritmo "que não lhe permite deitar raizes, que a obriga meramente a sobreviver de um dia para o outro".[7] Para o grande modernista mexicano, "a modernidade se tornou incapaz de retornar às origens para, então, recuperar seus poderes de renovação".[8]

---

[6] Kierkegaard, Whitman, Ibsen, Baudelaire, Melville, Rimbaud, Dostoievski, etc.
[7] Cf. Berman. *Op. cit.*, p. 34.
[8] Loc. cit.

Na verdade, nossa vida moderna aponta para duas tendências opostas: a material e a espiritual. Algumas pessoas cultuam um *modernismo* puramente espiritual motivado por pressupostos artísticos e intelectuais "autônomos"; outras, priorizam a *modernização*, diretamente ligada às estruturas e aos processos materiais dos setores políticos, econômicos e sociais. Esta separação dificulta a visão globalizante da vida moderna, onde forças materiais e espirituais interagem, e em cujo ambiente (moderno) os homens encontram-se inseridos.

Voltando o olhar para o século XIX, o homem atual vê-se obrigado a reconhecer a profundidade daqueles escritores e pensadores modernistas, que souberam conciliar *matéria* e *espírito,* assim como a interdependência entre os indivíduos e o ambiente moderno. Impõe-se, portanto, a necessidade de uma retomada das principais teses dos críticos e pensadores do século passado, para que se possa compreender e reorientar nossa própria modernidade. Em 1859, por exemplo, no estudo crítico intitulado *Le peintre de la vie moderne,* Baudelaire expôs sua concepção estética da modernidade, definindo o homem como resultante de um dualismo que lhe confere espiritualidade e materialismo ao mesmo tempo. Segundo o citado poeta, "la dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme".[9]

Por isso, no que diz respeito à concepção estética da Modernidade, me parece mais eficaz utilizar o conceito defendido por Baudelaire, sem dúvida um dos mais representativos modernistas de nossa era. Seus muitos escritos sobre a vida e a arte moderna destacam a mesma vaguidade e dificuldade que envolvem normalmente o significado do termo *modernidade*. Ainda em *Le Peintre de la vie moderne,* o poeta

[9] BAUDELAIRE, Charles. "Le peintre de la vie moderne", 1976, pp. 685-686.

afirma que "la modernité c'est transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable".[10]

Nessa conjugação entre o efêmero e o fugidio e o eterno e o imutável, resume-se a história do modernismo como movimento estético. A oscilação de um lado para o outro de tal formulação dual expressava o simultâneo efeito de atração e rejeição que o progresso exercia entre os artistas. Esteticamente, no entanto, as difilculdades em conciliar essa mesma formulação dual parecem ter sido as responsáveis pela caracterização do modo moderno como os escritores de nossa era representaram a realidade. É, pois, através dessa ótica que serão analisadas as romancistas ora cotejadas, visto que se pode constatar, tanto em *Bonheur d'occasion* como em *A hora da estrela,* tendências da modernidade oriundas da tensão implícita dos conceitos baudelairianos.

A experiência da negatividade que impregnava a vida moderna não era mais que o ponto inicial de sua apreensão. O elemento transitório e fugitivo que compõe a *modernidade* não deveria ser desprezado. Caso contrário, o homem se defrontaria com uma beleza abstrata e indefinida, incapaz de traduzir a vida moderna em sua totalidade. Por outro lado, há em toda modernidade, traços da antigüidade que a formou, "car toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations".[11] Para que a *modernidade* possa ascender ao *status* de *antigüidade*, ela deverá saber extrair de si própria a misteriosa beleza inerente à vida humana. Logo, o artista deve saber traduzir com fidelidade suas próprias sensações, no exato momento que as capta. Enfatizando as principais características do objeto retratado, ele viabiliza, ao especta-

[10] Id., *ibid.*, p. 695
[11] Id., p. 696.

dor, a chance de apreender com maior nitidez os efeitos da impressão que as coisas produziram em seu próprio espírito:

> *Le spectateur est ici le traducteur d'une traduction toujours claire et enivrante.*[12]

Um outro lado da modernidade apontado por Baudelaire, é que o artista moderno não necessita de um modelo para a sua criação. Tanto é verdade, que ao chegar ao termo de seu trabalho, o modelo, ou a idéia que o motivara, torna-se um estorvo e não mais um ponto de apoio. Nesse novo modo de criar, acontece sempre um impasse entre "la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour".[13]

Nas criações modernas, a harmonia tem, por força, que ser sacrificada, pois as *trivialidades* usurpam o lugar do que tinha sido, primordialmente, eleito como *essencial*. Ao produzir "de memória", inúmeros detalhes assaltam o espírito do artista, que deverá eliminar uma grande maioria deles. Daí porque, nas criações modernas, a justiça está fadada à violação. Quanto mais o artista se esmera na imparcialidade com relação ao detalhe, mais a desordem impera, invalidando o antigo lugar do programado, da seqüência, da hierarquia e da subordinação. O objeto maior da arte moderna é a recriação, numa linguagem estética, dos acontecimentos históricos. Melhor dizendo, é a retomada, em nível estético, da "modernidade", representada na transitoriedade do

---

[12] Id., p. 698.
[13] Loc. cit.

aqui e agora da História. No entanto, a rearticulação artística daquelas prodigiosas transformações de matéria e energia, só viria a eclodir no início do século XX, na pintura cubista, na colagem e na montagem, no fluxo de consciência do romance moderno, no verso livre, no futurismo, no vorticismo, no construtivismo e no dadaísmo.

A grande lição de Baudelaire, apreendida por alguns de seus mais renomados sucessores, foi a conjugação da arte com a vida dos homens comuns, perdidos anônimos na multidão. O verdadeiro artista deveria "épouser la foule". Só misturando-se à muiltidão, pondo os pés no lodo, ele estaria apto a exprimir os seres humanos em sua totalidade - solenes e/ou grotescos -, mas sempre capazes de "explodir" em luz.[14] A esse indivíduo sensível e debochado, Baudelaire conferiu o estatuto de herói.

A solidão do *flâneur*, em plena metrópole, em meio à multidão, viria a significar que, para a modernidade, multidão e solidão representariam uma única realidade. Diante de tal fato, a experiência burguesa do artista atrapalharia o tratamento estético do objeto. Donde se conclui que a experiência da solidão moderna só pode ser vivenciada em sua totalidade, por um *déclassé* ou um *flâneur* despersonalizado, em meio à multidão.

> *Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. (...) C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours insatiable et fugitive.*[15]

---

[14] Essa é a idéia e o tema de Clarice Lispector em *A hora da estrela.*

[15] BAUDELAIRE, Charles. *Op. cit.*, pp. 691-692.

Segundo Walter Benjamin, a *flânerie* trazia imbutida nela mesma a fragilidade dessa existência. Ao fazer da necessidade uma virtude, ela revelaria uma das características da concepção do herói, em Baudelaire.[16] Com o *flâneur,* o "excluído" assume a identidade do herói moderno. Quanto à multidão, composta por uma população operária "que traga a poeira das fábricas", ela funciona como o *décor* onde se destaca o perfil do herói.[17]

Vale ressaltar que para Benjamin, o *flâneur* conhece o significado de sua individualidade, o que o diferencia do "basbaque", aquele ser amorfo, impessoal, que chega mesmo a se confundir com a multidão. As descrições reveladoras da cidade só poderão ser transmitidas pelos que por ela vagaram, absortos por suas preocupações ou pensamentos, acolhendo em seus espíritos a impressão das coisas.

A conclusão que se tira da imagem do *flâneur/herói* é que a modernidade exige dos homens comuns uma constituição heróica. Com isso, Baudelaire (e, antes dele, Balzac) "se contrapõe ao romantismo, que glorificava a renúncia e a entrega, transfigurando a paixão e o poder decisório".[18] Mas Benjamin insiste em ressaltar que "o novo modo de ver é incomparavelmente mais reticulado, incomparavelmente mais rico em restrições, no poeta lírico que no romancista".[19]

Duas metáforas que representam o herói em sua roupagem moderna comprovam a tese do crítico alemão, que assim se exprime:

Em Balzac o Gladiador se torna caixeiro-viajante.

---

[16] Cf. BENJAMIN, Walter. "A modernidade", in: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.* 1991, p. 70.
[17] *Op. cit.,* p. 73.
[18] Id., *ibid.*
[19] Id., *ibid.*

(...) Baudelaire, ao contrário, reconhece no proletário o lutador escravizado.[20]

Ressalte-se que na mesma época de Baudelaire as teses socialistas de Marx e Engels haviam fornecido à razão iluminista e ao modernismo a constatação de uma nova dimensão de classe. A produção cultural passava a ter efeitos políticos, visto que se acreditava fazer parte do ser artístico o relacionamento com os fatos do cotidiano. Decorrente desta contingência, os artistas criariam maneiras de ver e de representar associadas a significados sociais. Mas só no entre-guerras eles seriam cada vez mais pressionados a explicitar seus compromissos políticos.

A mudança de tom do modernismo também decorria da necessidade de enfrentar o estado caótico de uma época agitada, insatisfeita com a instabilidade dos rumos políticos e econômicos. As teorias freudianas elaboradas no final do século XIX influenciaram o modernismo, levando os intelectuais a assumirem definitivamente a impossibilidade de representarem o mundo numa linguagem simples. O modernismo passou, então, a adotar "um perspectivismo e relativismo múltiplos (como sua epistemologia) para explorar e revelar a complexidade da natureza da realidade".[21]

Por outro lado, ainda no contexto histórico europeu da segunda metade do século XIX, havia recrudescido uma contestação e uma conseqüente necessidade de substituição da filosofia iluminista, cujo projeto considerava que o mundo poderia ser controlado e organizado de modo racional. Para tanto, defendia-se um único modo correto de representação, fundamentado nas ciências. A intransigência do pensamento

---

[20] Id, p. 74.

[21] HARVEY, David, *A condição pós-moderna*. pp. 37-38.

iluminista passou, então, a ser crescentemente contestada até chegar a ser substituida pela forte onda de sistemas divergentes de representação. O apogeu dessa enorme diversidade de pensamento e experimentação que se expandia nos principais centros culturais europeus e norte-americanos culminou um pouco antes da Primeira Guerra Mundial. Nomes como Virginia Woolf e D. H. Lawrence marcaram esse período. Deram-se, então, mudanças radicais, resultantes de espécie de perda de fé nos efeitos humanitários do progresso. De fato, à medida que o século XX avançava, as diferenças de classes produzidas pelo avanço do capitalismo tornavam-se cada vez mais evidentes, agravando o incômodo das remanescentes idéias do pensamento iluminista. O modernismo do período entre-guerras encontrou-se na estranha situação de "heróico", ainda que diante de "monumentos" materiais e ideológicos a serem reconstruídos e reavaliados. A tentativa revelou-se tão confusa e conflitante que Huyssens se esforçou por dar uma nova dimensão ao iluminismo:

> *A razão, chegando a um acordo com suas raízes místicas se torna espantosamente misturada ao mito... O mito é o iluminismo, e o iluminismo volta a ser mitologia.*[22]

Do mesmo modo, para que não se rompesse de vez com a herança cultural do passado, ponderou-se a possibilidade da construção de pontes metafóricas entre mitos antigos e modernos, idéia que viria se concretizar em 1922, com o *Ulisses* de Joyce.

---

[22] Id., *ibid.*, p. 38.

Foi necessário que a humanidade passasse pela última Grande Guerra e suas conseqüências negativas, para que se empenhasse na reconsideração daquelas que seriam as qualidades "essenciais e eternas" referidas por Baudelaire. Após a supressão das certezas iluministas, considerou-se a necessidade da criação de um mito moderno.

Uma ala do modernismo apelou para a imagem da racionalidade incorporada na máquina, na fábrica, no poder da tecnologia contemporânea, ou na cidade como máquina viva.[23] Mas o endeusamento da máquina, do progresso, da velocidade e da eficiência, estava fadado a abusos e perversões que engendrariam outras formas de sistemas ditatoriais.[24]

Com a guerra - e principalmente após esse acontecimento - desenvolveu-se a indústria bélica, fortalecendo econômica e militarmente os Estados Unidos, o Canadá e alguns países europeus. Foi justamente com o enriquecimento dessas nações, através da indústria bélica, que o capitalismo estendeu seus tentáculos por todo o universo. O terceiro mundo - oriental e/ou ocidental - passou a ser a vítima predileta e principal provedor da riqueza capitalista americana (e européia). Haja vista os golpes de Estado (e guerras entre nações) que nosso poderoso "vizinho" subsidiou com armamento (e contingente humano) na América Latina, na Ásia , na Africa e no Oriente Médio. Isso sem falar dos apoios políticos e (armamentistas) às ditaduras latino-americanas, às guerras religiosas do Oriente Médio e às político-ideológicas no leste europeu e na

---

[23] Loc. cit.

[24] Acredito, baseada em historiadores contemporâneos, que o que nós vivemos hoje ainda é conseqüência da 2ª Guerra Mundial, que fez atrelar, por definitivo, o crescimento e sustentação do capitalismo, principalmente à indústria bélica. Gabrielle Roy viu com muita lucidez o que se passava na época, o que a levou a prever uma crescente degradação humana, mostrando, em seu romance, uma situação social em que a guerra seria a única saída. Os trinta anos que se seguiram ainda se sentiam abalados pelos sórdidos acontecimentos da primeira metade do século XX.

Ásia. Se não alimentasse essas guerras, os Estados Unidos correriam o risco de sofrer um novo "crash" em sua economia, provocando a derrocada do capitalismo moderno.

O modernismo "universal" do pós-guerra desenvolveria uma relação de interesse com os centros de poder dominantes da sociedade. E a hegemonia na época era norte-americana. As artes, principalmente a arquitetura e a literatura do alto modernismo tornaram-se também meras práticas do "establishment".

David Harvey chama atenção para o fato de que até a grande literatura modernista de Joyce, Proust, Eliot, Lawrence e Faulkner - que havia sido taxada de subversiva, incompreensível ou chocante - passara a ser assimilada e adotada pelo "establishment" representado pelas universidades e pelas revistas literárias.

Mas o modernismo americano precisava se diferenciar de outros modernismo (sobretudo o de Paris). Para tanto, foi forjada uma "nova estética viável" a partir de matérias-primas absolutamente americanas. Somente essa nova estética, ou o que tivesse idênticas características, poderia ser reconhecida como essência da cultura ocidental. "E assim ocorreu com o expressionismo abstrato, ao lado do liberalismo, da Coca-Cola, dos Chevrolets e das casas de subúrbio cheias de bens de consumo duráveis".[25]

Resumindo, no espaço de duzentos anos o mundo se transformou numa incrível velocidade. Mas a situação do modernista que tenta se adaptar e, ao mesmo tempo, criar em meio a essa vertiginosa mudança, não difere muito daqueles que, atordoados, viveram as primeiras manifestações do fenômeno.

---

[25] *Id. ibid.*, pp. 43-44.

A consciência da preservação do diálogo - como meio de sobrevivência - que se manifestou e desenvolveu na cultura modenista, fez com que os homens se inteirassem de que não poderão jamais romper com o passado. Só o passado os ajudará a refazer seu mundo e a si próprios. É somente através desses laços contraditoriamente estreitos e diferenciados, que o modernismo estará apto a promover a liberdade humana.

As conseqüências da valorização da estética da vida diária ultrapassaram as intenções dos artistas modernos. Se estudarmos com atenção a complexa geografia histórica do modernismo, onde mapas se modificam com a mudança de estéticas nacionalistas - França, Inglaterra, Itália, Alemanha e Estados Unidos, por exemplo -, concluiremos que esse movimento parece bem diferente, de acordo com o espaço e o tempo em que o focalizarmos. Por isso, a modernidade dos textos de Clarice Lispector e de Gabrielle Roy não poderia ter o mesmo enfoque estético.

Gabrielle Roy e Clarice Lispector no contexto literário moderno de seus respectivos países.[26]

A *modernidade* da literatura do Québec enquanto movimento estético, só veio a acontecer após os anos 60, embora *Bonheur d'occasion,* de 1945, seja considerado pela crítica como o mais importante de seus precursores.

---

[26] Por motivos didáticos, o romance franco-canadense será esplanado com maior profundidade no segundo capítulo.

Antes, com os autores quebequenses dos anos 30 e 40 foi iniciado o processo de renovação da literatura do Québec que se consolidaria ao mesmo tempo que a modernização daquela sociedade, acontecida por volta dos anos 60. Nessa época, por eles denominada *Revolução Tranqüila*, o Québec começou a vivenciar uma rápida transformação político-social, concretizada graças a sucessivas lutas empreendidas nos meios intelectuais e literários.

Já no século XIX, o mundo assistira ao pleno desenvolvimento do gênero romanesco com a consagração mundial do realismo, legitimado pela genialidade de Balzac e Flaubert. Isso quer dizer que o florescer do romance franco-canadense, apesar dos evidentes elos de sua formação com a cultura francesa, não se deve a uma possível transposição desta mesma tradição para a América. Ao contrário dos caminhos palmilhados pelo romance na Europa Ocidental, observam-se no Canadá francês três grandes fases no desenvolvimento do gênero romanesco: a que vai de 1837 a 1916, constituída de obras sem quase nenhum valor literário, o que leva Réjean Beaudoin a denominá-la "o grau zero do romance"; a fase de 1916 a 1945, quando nasce e se fortalece o "romance da terra", baseado na ideologia regionalista; a fase de 1945 a 1990, que marca a entrada do romance franco-canadense na modernidade.[27]

Beaudoin afirma que o conjunto do período contemporâneo compreende dois subperíodos: o que vai de 1945 a 1960 e o que começa a partir daí quando a literatura e a sociedade quebequenses iniciaram sua modernização. Ressalta, porém, que os sinais dessa evolução são bem anteriores à referida data.[28]

---

[27] BEAUDOIN, Réjean, *Le Roman québécois*, pp. 16-26.
[28] Id., p. 16.

Por outro lado, sabe-se que só nos últimos decênios é que a literatura quebequense pode ser considerada "moderna". Nas obras mais atuais, como as de Jacques Godbout, Marie-Claire Blais, Hubert Aquin, Réjean Ducharme, Anne Hébert, todos posteriores a 1960, já se percebe uma modificação formal e estética mais conforme com os ditames do romance contemporâneo.

Oriunda de uma cultura com um histórico atraso de um século em relação aos movimentos literários europeus, o modernismo retratado por Gabrielle Roy - baseado nas condições de industrialização de seu país - tem as mesmas características daquele acontecido em 1848, na Europa: as de um difícil relacionamento da população com um crescimento urbano explosivo e descontrolado. Além disso, note-se também a mesma situação de migração em massa das áreas rurais para as áreas urbanas, centro de convergência dos camponeses falidos. A industrialização e a propaganda dos empregos por ela gerados, despertavam-lhes a esperança de melhoria de vida, ou mesmo de sobrevivência. Nas cidades, a excessiva concentração de pessoas despreparadas para a vida urbana, deu lugar a crescentes dramas pessoais e político-sociais, que terminaram por constituir um espaço e um clima ideais para o florescimento de movimentos modernistas. Na Europa (como em todos os países ocidentais culturalmente ligados àquele continente), os problemas com a industrialização foram primeiramente registrados, no romance, pelo gênero realista.

Comentando o romance realista, o crítico colombiano Rincon afirma que os pressupostos daquela corrente (na qual se integra *Bonheur d'occasion,* de Gabrielle

Roy), priorizavam "la estabilidad de lo real y la inocencia del acto de representar y la representación resultante".[29]

Dando continuidade ao seu cometário Rincon declara:

> *(...) por eso su confianza en la transparencia del médium - tanto del lenguaje como de la novela - y la creencia en el acceso inmediato, el contacto directo con la realidad. De manera que existe para ella una realidad autoevidente, autolegitimada, y un lazo natural, evidente, entre las palabras y las cosas, el mundo y la novela. La lógica de esa realidad definía lo real como lo narrable, buscando en la narración una duplicación de lo real.*[30]

Clarice Lispector e o movimento modernista brasileiro.

Clarice Lispector é uma romancista de difícil classificação. Colocá-la entre as fileiras de modernistas ou pós-modernistas é uma tarefa quase impossível, pois a escritora oscila de um movimento literário para outro, dificultando qualquer tentativa de filiação. Por esse motivo faz-se necessário um estudo mais detalhado do modernismo brasileiro para que se possa classificá-la literariamente. É possível que nossa ficcionista possa ser identificada com um desses movimentos, com ambos... ou não se insira em nenhum deles, como, aliás parece ser o seu propósito.

Alfredo Bosi, como tantos outros críticos, considera os termos *modernismo* e *modernista* como polivalentes. Afirma, no entanto, que entre nós eles determinam,

---

[29] RINCON, C. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina,* 1995, p. 29.

[30] *OP. cit.,* p. 31.

sob sua vaguidade, dois importantes fatos: "as situações sócio-culturais que marcaram a vida brasileira desde o começo do século" e "as correntes de vanguardas européias que, já antes da 1ª Guerra, tinham radicalizado e transfigurado a herança do Realismo e do Decadentismo."[31]

O Modernismo brasileiro significou uma ruptura com os códigos literários do primeiro vintênio, inaugurando, segundo Antonio Candido, "um novo momento na dialética do universal e do particular". Nossos modernistas investiram no particular com determinação e "até arrogância". No entanto, eles retomaram certos temas daquelas correntes literárias tão ferrenhamente renegadas, tais como a pesquisa lírica, temática e formal, "a indagação sobre o destino do homem e, sobretudo, do homem brasileiro", "a busca de uma forte convicção", "o culto do pitoresco nacional" e "o estabelecimento de uma expressão inserida na herança européia e de uma literatura que exprimisse a sociedade."[32]

As mais significativas contribuições do Modernismo brasileiro foram a abertura de caminhos que possibilitariam a "expressão simultânea da literatura *interessada*, do ensaio histórico-social e da poesia libertada". Candido ressalta ainda:

> *A destruição dos tabus formais, a libertação do idioma literário, a paixão pelo dado folclórico, a busca do espírito popular, a irreverência como atitude.*[33]

---

[31] BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, p. 341.
[32] CANDIDO, Antonio, *Literatura e Sociedade*, p. 119.
[33] Id., *ibid.*, p. 135.

No que concerne à nossa literatura, o termo *Modernismo* corresponde ao movimento cultural aqui acontecido entre as duas guerras mundiais. Aquele momento coincidiu com a fase em que a literatura brasileira se empenhava em interagir com outros setores da vida intelectual, na tentativa de diferenciar atribuições e, ao mesmo tempo, criar novos recursos no campo da expressão e da interpretação.[34]

Para que se possa situar Clarice Lispector dentro de um determinado movimento literário (*moderno* ou *pós-moderno*) faz-se necessário expor, em linhas gerais, os fatores que determinaram o surgimento do *modernismo* brasileiro.

Já foi visto como os modernistas europeus de segunda metade do século XIX interpretaram a "vida moderna". No intuito de captar-lhe o significado mais profundo, recorreram a complexas estratégias estéticas, psíquicas e filosóficas, desafiando a noção realista da representação. Ao negar a transparência do meio - do romance e da linguagem -, em detrimento do referente e de sua lógica, desestabilizaram, ao mesmo tempo, a noção realista do real e a própria realidade. Com a tomada de consciência auto-reflexiva do meio, consagrou-se um outro tipo de narração, de modo que a ficção moderna tomou o lugar do romance realista. A primeira Grande Guerra acabaria por desestabilizar o já fragilizado sistema onde se apoiavam as antigas estruturas sociais, promovendo a ascensão de novas ideologias e outros modos de ver, de pensar e de agir.

São Paulo foi o território do modernismo brasileiro, por motivos óbvios: era o estado mais desenvolvido do Brasil, desde a segunda metade do século XIX; seu campo industrial dava mostras de um acelerado desenvolvimento econômico e tecno-

---

[34] Id., *ibid.*, p. 134.

lógico, seus intelectuais freqüentavam os centros das vanguardas literárias européias (sobretudo Paris). Por outro lado, atraídos pelas promessas de emprego, para ali acorriam os "deserdados" de vários países, como também as grandes fortunas estrangeiras. Comparado com "o resto" do Brasil, São Paulo seria o estado onde primeiro se verificaria o fenômeno conflitante da modernidade, traduzido na comparação *cidade/campo.* O mesmo ambiente que motivara a *era moderna* e provocara o advento dos movimentos estéticos transgressores nos grandes centros europeus, ali estava despontando, incentivado por uma acelerada *modernização.* Imagens familiares aos céticos e angustiados intelectuais das metrópoles européias ali também se desenvolviam céleres e ávidas: a indústria, as máquinas, o burguês, o proletário. Naquele ambiente se justificaria, historicamente, o surgimento de obras mestras como *Paulicéia Desvairada,* escrita por Mário de Andrade, em 1920 - antes mesmo da Semana de Arte Moderna - e *Memórias Sentimentais de João Miramar,* de Oswald de Andrade, publicada em 1923.

Alfredo Bosi vê o grupo de 1922 como "o ponto de encontro de escritores que incorporaram ao seu fazer literário aqueles modos de pensar, falar, escrever, das vanguardas européias, cujos estímulos artísticos viabilizaram, historicamente, a Semana de Arte Moderna de 1922".[35] Mas o citado crítico faz questão de ressaltar que "se deve matizar a impressão de ruptura drástica" com o passado "meio acadêmico, meio simbolista" de nossas Letras.

Bosi ressalta que se deve "matizar a impressão de ruptura drástica com aquele passado meio acadêmico, meio simbolista".[36]

---

[35] Cf.BOSI, Alfredo. "Moderno e modernista na literatura brasileira", in: *Céu, Inferno,* 1988, p. 115.
[36] Loc. cit.

Em resumo, os intelectuais modernistas brasileiros, a exemplo do que ocorria nos grandes centros mundiais da modernidade, adotaram a síntese em detrimento da minúcia descritiva, elegeram o *fait divers* e a anedota sucinta, eliminando as longas histórias. Os tempos modernos exigiam a concisão e a clareza dos jornais e do cinema, que na época eram os modelos ideais para os novos procedimentos do fazer literário. Quanto à convenção acadêmica, ela seria utilizada em forma de paródia ou *blague.*

O modernismo de 22 foi o apogeu de um processo histórico de diferenciação, iniciado na segunda metade do século XIX. Só a partir da Semana de Arte Moderna é que se organizou a visão *interna* de nossa história cultural. Mas nesse primeiro momento - chamado de "fase heróica" -, a visão nacional se dividia ludicamente entre as máquinas e os mitos amazônicos: "Um Brasil cujas contradições se resolviam magicamente no reino da palavra poética".[37]

Passada a fase entusiástica e lúdica, surgiram obras, revistas e manifestos que romperiam definitivamente com a velha estética. À guisa de exemplos, podem ser citados os romances *Serafim Ponte Grande*, *Macunaíma*, *Martim Cererê* e *Cobra Norato*; as revistas *Klaxon*, *Estética*, *Terra Roxa*, *Outras Terras*; os manifestos *Pau-Brasil*, *Antropofagia.* Todos eles traduziam um período mais profundo de reflexão crítica e "laboriosa metalinguagem", que possibilitou a reavaliação das idéias da Semana de 22, moldando-as em uma nova orientação estética e ideológica.

O modernismo de 22 romperia de vez com o nacionalismo realista cujos representantes mais significativos do começo do século foram Euclides da Cunha e Lima Barreto. Paradoxalmente, seu radicalismo o levou a aproximar-se mais uma vez de al-

---

[37] Id., p. 118.

guns movimentos europeus que priorizavam o Inconciente. A diferenciação do movimento de 22 estava no fato de nossos intelectuais priorizarem o substrato selvagem de nossa "raça" - nosso primitivo Inconsciente - para, do lendário tupi, resgatar a poesia das origens nacional. A ruptura operada pelos grandes modelos de nossa vanguarda ficcional (*Miramar* e *Macunaíma*) em relação à prosa tradicional, continuou servindo de estímulo a outras rupturas, como as de cinqüenta anos depois, constatada na obra literária de Clarice Lispector, dentre outros.

A partir dos anos 30, até o pós-guerra, a prosa brasileira enveredou pelos caminhos de um realismo crítico, adotando uma atitude *moderna*, embora não mais *modernista*, no sentido daquela vivenciada pela geração de 22. Dentre seus principais representantes, destacam-se, os romancistas Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Marques Rebelo, Érico Veríssimo, Jorge Amado, Cornélio Pena e Dyonélio Machado; os ensaístas Caio Prado Jr., Gilberto Freyre e Alceu de Amoroso Lima. Para esses novos representantes da intelectualidade "moderna" brasileira, o *modernismo* significava uma porta aberta para o desenvolvimento da cultura como representação histórica da realidade brasileira contemporânea. Na verdade, eles ocuparam e exploraram um espaço ignorado pelos modernistas: o de um Brasil já bastante afastado dos mundos e mitos indígenas, mas que ainda não fazia parte integrante do universo industrial; apenas sofria as conseqüências da *modernização* que se promovia no sudeste brasileiro.

É nessa realidade histórica e literária que estão fincadas as raízes de *A hora da estrela.* Em *Angústia,* por exemplo, Graciliano Ramos exprime o "espírito moderno", interpretando o mesmo sentimento de impotência que Clarice Lispector exploraria naquele seu último romance, de 1977. Mesmo abordando um tema comum aos ficcio-

nistas de todos os tempos, ambos os romancistas inserem-se na modernidade ao desvendarem as razões objetivas da impotência de que se sente acometido o escritor moderno: atrelam-na à estrutura material e moral de uma sociedade onde o capitalismo é sinônimo de desequilíbrio (na obra de Graciliano Ramos) e de caos (na de Clarice Lispector).

Situada temporalmente numa época de grande avanço tecnológico e "milagres econômicos", não coube a Clarice, como não coubera a Graciliano, cantar loas às conquistas científicas de sua contemporaneidade. Quase meio século após o surgimento das personagens de *Angústia*, a romancista as faria ressurgir, em pleno centro da automação industrial, representando-as na figura de Macabéa: uma inocente personagem, deslocada do seu mundo de experiências sertanejas e, portanto, completamente alheia aos pólos opostos de onde surgira sua consciência - a magia poética do mundo tupi e a fúria industrial moderna. Estaria Clarice anunciando o advento de uma nova perspectiva, uma pós-modernidade nas letras brasileiras? Alfredo Bosi nos informa que com o Estado Novo e a Segunda Guerra, houve uma grande instensificação das tenções ideológicas:

> *(...) e entre os frutos maduros da sua introjeção na consciência artística brasileira contam-se obras - primas como A rosa do povo, de Carlos Drummond de Andrade, Poesia liberdade, de Murilo Mendes e as Memórias do cárcere, de Graciliano Ramos. A viragem foi tão forte que acabou atingindo os numes do Modernismo paulista: é o romance, é a poesia, é o drama do último Oswald e do último Mário, entre 30 e 40, movidos por um desejo agônico de assumir uma outra perspectiva, pós-modernista.*[38]

[38] BOSI, Alfredo. *Op. cit.*, 1988, p. 123.

A partir dessa afirmação de Bosi, pode-se situar Clarice Lispector como uma autora moderna, mas já enquadrada nesse ângulo pós-modernista, pelo menos no que se refere à literatura brasileira.

Um outro dado que aponta para a contemporaneidade (pós-moderna) de Clarice á a alusão que ela faz, em *A hora da estrela,* às multinacionais como causadoras do sentimento de impotência do artista, conjugada à estrutura material e moral da sociedade capitalista. A ação da multinacional se fez sentir - no Brasil e com maior intensidade - por volta dos anos 55 - 60, quando o nosso país começou "a entreter relações de concubinato" com as ditas organizações, seduzido que estava por sua tecnologia de ponta. A década de 60, que assistira ao nascimento de Brasília e, logo após, aos dramáticos acontecimentos do golpe militar, coincidiu com aquele "novo e excitante surto de industrialização e urbanização".[39] Mais uma vez o eixo São Paulo - Rio se diferenciaria do "resto do país" em acelerado ritmo, provocando migrações em massa para aqueles promissores pólos industriais. Por sua vez, o mesmo eixo industrial brasileiro repetia o direcionamento de seu olhar para os valores capitalistas internacionais, representados pelas multinacionais estrangeiras. E ainda mais uma vez, foram eles os privilegiados com as condições objetivas de uma cultura e uma sociedade modernizadas. Só que agora, o raio de difusão dessa cultura, portadora da ideologia capitalista, era mais rápido e de maior alcance, devido à eficácia dos meios de comunicação. No período da repressão e da censura, recrudescia a separação entre uma elite do "asfalto" e a grande "massa-instinto" periférica. O intelectual brasileiro teve que se expressar com prudência, elegendo imagens e metáforas que pudessem alimentar, com a forma,

[39] Loc. cit.

essa dupla massa famélica: personagens e leitores, A forma era um dos poucos meios que restara ao escritor para conseguir fazer com que a massa-público "digerisse" o dito e, principalmente, o "não-dito". A nova esteticidade do momento que foi o de Clarice dessa época de ditadura, priorizou o "imediato, a sincronia autocentrada no texto espacial e no trocadilho":

> *A existência e a consciência de uma coisa chamada "massa" é o suporte ideológico necessário a boa parte das proposições neo-antropofágicas. A massa, porque é massa, não conheceria mediações e não está articulada em classes contrastantes, em grupos diferenciados, em setores de trabalho, de cultura, de religião. Ela "existe", absolutamente. Constituída à imagem e semelhança do grande público, ela é uma espécie de monstro sagrado cujo único modo de domar é dar de comer.*[40]

Ainda segundo Alfredo Bosi, o recurso de que o artista se valeu foi a supressão do tempo da frase, para que a "palavra-coisa" pudesse penetrar no aparelho digestivo da massa. Só assim "se dá um ato de comunicação fulmínea. Entremos de cabeça na batalha da propaganda. Violência, de novo, como preconizava Marinetti: guerra sola igiene del mondo!" [41]

O projeto tecno-antropófago ressuscitaria a antiga violência preconizada por Marinetti, fazendo com que os anos 60 entrassem na história da América latina como "a era do conúbio das multinacionais com regimes fortes, tecnocráticos".[42] Não havia tempo de se esperar uma adaptação, de se tentar um equilíbrio das diferenças entre o

---

[40] Loc. cit.
[41] Id., p. 125.
[42] Id. *ibid.*

sudeste progressista e o "resto do país", que pagava o preço de tão acelerado avanço tecnológico. Além do mais, não se podia reagir:

> *Nada de frases, nada de argumentos, só a imagem, só o som, só o gesto.*[43]

Quanto ao pós-modernismo, apesar deste ser um movimento estético que só foi aceito na Europa por volta dos anos 80 - ou que, pelo menos, teve seu reconhecimento oficial naquela década - algumas de suas estratégias, como é o caso da "reescritura" acolhem em seu seio o último romance de nossa renomada ficionista.

Mas Clarice não estava sozinha naquela condição de"precursora" do pós-modernismo. Com ela figuravam alguns dos mais renomados romancistas latino-americanos, como Jorge Luís Borges e Gabriel Garcia Márquez, cujas obras, publicadas no final dos anos sessenta e setenta, costumam ser assinaladas, pela própria crítica norte-americana, como aquelas que inauguraram a ficção pós-moderna.

Rincon analisa a configuração do movimento pós-moderno dentro do panorama histórico mundial:

> *(...) si en las sociedades industrializadas la modernidad trajo, después de la primera Guerra Mundial, la diferenciación definitiva de los diversos campos y de las esferas de la ciencia, la moral y el arte, bajo las condiciones transformadas desde los sesenta, el posmodernismo cultural se presentó como una tendencia de desdiferenciación. Como un impulso a borrar límites, a poner en crisis la desintegración institucionalizada de campos y esferas separadas: entre la esfera de la vida cotidiana y el arte, entre la alta cultura y la cultura de masas.*

---

[43] Id.

> *La subversión de las pretensiones de autonomía de lo cultural se unió a estratégias no sólo de reintegración, sino también de nueva integración. Con la contextualización radical y la fusión de esferas se tiende a disolver las separaciones entre sujeto y objeto; se redefine su relación, con lo que surge la posibilidad de "estándares universales" de juicio en estética, moral y ciencia. Al incorporar-se las "relaciones sociales" y la "estructura" en la circulación dinámica de las imágenes creadas por la cultura, ésta se conviertió desde los años setenta en médium de análisis social.*[44]

A adeqüação de *A hora da estrela* à estética pós-moderna pode ser facilmente comprovada na análise da inovadora com que Clarice elaborou aquele seu último romance. No entanto, é na análise de Silviano Santiago sobre a pós-modernidade que se encontram os elementos comprobatórios para uma justificativa de parentesco entre o romance ora comentado e a estética pós-moderna:

> *O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (...). O narrador pós-moderno é o que transmite uma "sabedoria" que é a decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar "autenticidade" a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é o produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o "real" e o "autêntico" são construções da linguagem.*[45]

---

[44] RINCON, *op. cit.*, p. 111.
[45] Id., *ibid.*, p. 122.

No estudo da obra de Clarice, que será efetuado no decorrer deste trabalho será confirmada a filiação da autora a esse movimento ora em estudo, principalmente no que diz respeito ao posicionamento e atuação do narrador.

Finalizando, antes de se passar ao estudo da modernidade de *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela,* deve ainda ser ressaltado que no romance de Clarice, o discurso narrativo se renova constantemente com as "intromissões" reiteradas de um narrador que se situa na categoria extraliterária de observador. E esse observador-leitor é a própria "autora" do relato.

Resta ainda observar que é próprio crítico colombiano - Rincon - quem coloca Clarice como precursora do processo pós-moderno latino-americano:

> *Con la imposición de las nuevas tecnologías, como parte de las consecuencias culturales de la transformación tecnológicamente condicionada de la comunicación social, se iba transformando la vida social y política.*
>
> *Novelista como Clarice Lispector con A hora da estrela e Manuel Puig, desde Boquitas pintadas e La traición de Rita Hayworth, elaboraron ya esse tipo de proceso (...) en relación con la problemática de la postmodernidad.*[46]

A modernidade de *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela.*

A época em que Gabrielle Roy se iniciou literariamente, consagrava os Estados Unidos como um bastião dos ideais liberais e como centro para o qual a arte e os artistas

[46] Id., p. 221.

de todo o mundo se voltavam. As "matérias-primas" americanas eram amplamente divulgadas e celebradas como essência da cultura ocidental. Assim, o expressionismo abstrato, o liberalismo, a Coca-Cola, os Chevrolets e o furor consumista disseminado entre classe média-baixa eram os termômetros da época. A rebelião artística transformou-se em agressiva ideologia liberal.[47]

Apoiado em Jameson e Huyssens, David Harvey reconhece absorção de uma espécie particular de estética modernista pela ideologia oficial estabelecida e o seu relacionamento com o poder corporativo imperialista:

> *(...) parecia que essa arte e essa cultura não podiam senão monumentalizar o poder corporativo ou estatal, ou o "sonho americano" como mitos auto-referenciais, projetando um certo vazio de sensibilidade no lado da formulação de Baudelaire que se apoiava nas aspirações humanas e nas verdades eternas.*
>
> *Essa absorção significou que pela primeira vez na história do modernismo, a revolta artística e cultural, bem como a revolta política "progressista", tiveram de ser dirigidas para uma poderosa versão do próprio modernismo.*[48]

A arte e a alta cultura passaram a ser uma exclusividade da elite dominante, excetuando-se campos estéticos relativamente novos, como o cinema.

No Québec de entre-guerras, vivia-se um contexto semelhante ao acima referenciado, quando *Bonheur d'occasion* foi escrito. No Brasil da época militar, este poder americano cresce muito, provocando o ambiente de contra-repressão em que foi gerado *A hora da estrela*. Mas as mudanças a partir do pós-guerra haviam orientado o

---

[47] Cf. HARVEY, David. *Op. cit.*, pp. 43-44.
[48] Id., *ibid.*, p. 44.

fazer poético de Clarice que já se evidenciara moderno desde *Perto do coração selvagem*. Seu último romance, no entanto, assim como os da época da repressão, foi elaborado numa espécie de tensão que oscilava entre ousadia e temor. Ousadia incentivada pela reação cultural dos anos 60 e temor conseqüente da ferocidade com que a ditadura respondera à resistência nos anos que se seguiram, época em que aquela reação emergiu como movimento maduro entre 1968 e 1972.

Na introdução de seu ensaio *A Condição pós-moderna,* David Harvey comenta o livro de Jonathan Raban - *Soft city* -, publicado em 1974. A obra de Raban é um "relato personalizado" da vida de Londres no início dos anos 70. Nela o autor defende a tese de que a produção de signos e imagens da era moderna foi conseqüência de um crescente individualismo nas sociedades industriais capitalistas, onde o valor humano era avaliado e reconhecido com bases em suas posses materiais e na aparência.

Ora, o problema do individualismo, da supervalorização das posses materiais e, sobretudo o da aparência, estão na primeira linha das intenções de destaque tanto de *Bonheur d'occasion* quanto de *A hora da estrela.* Ao afirmar que "a cidade parecia mais um teatro, uma série de palcos em que os indivíduos podiam operar a sua própria magia distintiva enquanto representavam uma multiplicidade de papéis", Harvey resume o que está retratado em *Bonheur d'occasion.* Na mesma linha de aproximação entre o texto de Harvey e o romance de Gabrielle Roy, inclui-se sua comparação da cidade com um labirinto (ou uma colméia) formado de diferentes redes de interação social orientada para metas absolutamente diversas. Do mesmo modo, todos esses problemas sociais, históricos e culturais que se entrelaçam e que parecem estar fadados a uma im-

plosão, também podem ser detectados na obra de Clarice Lispector, que faz de suas personagens uma consequência de tais acontecimentos.

Na interpretação de Raban sobre a cidade moderna,[49] o leitor de Clarice reconhece o objetivo temático e textual de *A hora da estrela.* Talvez precisamente pela distância histórica existente entre aquele romance brasileiro e *Bonheur d'occasion,* Clarice Lispector tenha entendido a essência da modernidade com mais propriedade que Gabrielle Roy. Macabéa vive a ambigüidade desta vida "moderna" e reage como alguém que perdera o rumo no labirinto. Ela representa, no teatro da cidade, um papel tragi-cômico. Sua incapacidade para vivenciar o papel de cidadã a condena a ser vítima de um "melodrama violento", determinado desde sempre pela atualização da mítica profecia: quem não sabe decifrar os códigos da cidade moderna é por ela devorado.

> *Sinais, estilos, sistemas de comunicação rápida altamente convencionalizada são o sangue vital da grande cidade. É quando esses sistemas entram em colapso - quando perdemos o nosso domínio da gramática da vida urbana - que (a violência) assume o controle.*[50]

Tanto que Macabéa, por não saber interpretar e fazer uso da moderna esfinge urbana, acabou por ela devorada. Também em *Bonheur d'occasion,* Emmanuel, tal como Macabéa, morre por não saber lidar com os signos da modernidade, por não saber "representar". Já Olímpico, Florentine e Jean Lévesque, esses apostaram alto e mergulharam ousados na aparência, no "bonheur d'occasion".

---

[49] "A cidade é o lugar em que o fato e a imaginação simplesmente têm de se fundir". Cf. HARVEY, David, *op. cit.* p. 17.

[50] HARVEY, David, "Passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura contemporânea". Id., *ibid.,* p. 18.

Não é minha intenção alongar a discursão do polêmico pós-modernismo. Mas, considerando as épocas históricas de *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela,* creio que se pode considerar o primeiro romance dentro de um "clima modernista" e o segundo, já contaminado pelas idéias pós-modernas. Pelo menos, se considerarmos que *A hora da estrela* foi escrito entre meados e fim dos anos 70 e que no ínicio dessa mesma década ocorreram grandes mudanças na qualidade da vida urbana universal, encontraremos fundamentos para esta afirmação.[51]

Se o conceito de modernismo é confuso, o de pós-modernismo o é duplamente. Mas, seguindo Terry Eagleton, desvendam-se tão claras afinidades daquela tendência com a narrativa de Clarice Lispector em *A hora da estrela,* que dispensam até comentários:

> *Talvez haja consenso quanto a dizer que o artefato pós-moderno típico é travesso, auto-ironizador e até esquizóide; (...) Sua relação com a tradição cultural é de pastiche irreverente, e sua falta de profundidade intencional solapa todas as solenidades metafísicas, por vezes através de uma brutal estética da sordidez e do choque.* [52]

A isso podem-se acrescentar as palavras de Harvey:

---

[51] O romance pós-moderno, segundo McHale, caracteriza-se pela passagem de um dominante "epistemológico" a um "antropológico" - uma passagem do tipo de perspectivismo que permitia ao modernista uma melhor apreensão do sentido de uma realidade complexa. O autor enfatizava as questões em que realidades radicalmente diferentes eram passíveis de coexistência, colisão e interpenetração. Conseqüentemente, dissolveu-se a fronteira entre a ficção e a ficção científica. As personagens pós-modernas parecem, pois, confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam interagir com ele.

O crítico "pós-moderno" vê a obra como um "texto" com sua "retórica" e seu "idioleto" particulares, ainda que, a princípio, possa ser comparado com qualquer outro texto de qualquer espécie. Mas o pós-modernismo caracteriza-se por ser absolutamente aberto à aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontinuo e do caótico que formavam a outra metade do conceito baudelairiano da modernidade. Cf. HARVEY, *op., cit.*

[52] ENGLETON, T., "Awakeni from modernity", in *Times Libertary Suplement,* 20 de fevereiro de 1987, Apud HARVEY, David, *op. cit.* p. 19.

> *A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais (...) ou "totalizantes" são marco do pensamento pós-moderno.*[53]

Mesmo encontrando pontos de convergência entre a obra *A hora da estrela* e as passagens citadas, proponho-me apenas a mostrar como Gabrielle Roy e Clarice Lispector, vivenciaram a ampla e profunda mudança na "estrutura do sentimento" e de que modo contribuíram para a valorização e dignificação do outro, ou do "diferente".

Como foi aqui comentado, a estranha conjugação entre o efêmero e fugidio e o eterno imutável, do conceito baudelaireano mostra que "a história do modernismo como movimento estético tem oscilado de um lado para o outro dessa formulação dual".[54] Fundamentando-se, pois neste sentido de tensão apontado por Baudelaire, necessário se faz tentar compreender alguns dos sentidos conflitantes atribuídos ao modernismo, bem como "algumas correntes extraordinariamente diversas da prática artística", para chegar a "avaliações estéticas e filosóficas feitas em seu nome".[55]

Tensões semelhantes a essa assinalada pelo poeta, ou seja, a experiência vital relacionada com o espaço e o tempo, aquela do *eu* e dos *outros* (o igual e o diferente) atreladas ao que há de positivo e negativo na vida, aproximam Gabrielle Roy de Clarice Lispector. Mesmo se em suas obras as romancistas expressaram de modo distinto temas inerentes à modernidade, elas os relataram num tempo histórico semelhante, se tomarmos o *Modernismo* em seu sentido mais abrangente. Aliás, para o tema modernidade não existem fronteiras geográficas, étnicas, históricas, sociais, religiosas

---

[53] Harvey, David, *op. cit.*, p. 19
[54] Id., *ibid.*, p. 21.
[55] *loc. cit.*

ou ideológicas que se interponham ao entrecruzamento dos ambientes e das experiências modernas. Assim, ele é retratado por ambas as autoras, segundo a experiência histórica de cada uma. A diferença reside tanto no plano temporal quanto no espacial. Enquanto Gabrielle Roy explora este mundo de transformação e crescimento que ameaçava destruir o que os "quebécois" haviam conquistado, e que os alienava por completo, excluindo-os da promessa de aventura, Clarice Lispector enfocava a total decadência de seu povo, expondo a nu a concretização da ameaça de destruição do próprio ser. Em *A hora da estrela*, a ambígüa promessa da modernidade mostra a sua face desumana. Macabéa é a paradoxal imagem do indivíduo moderno que, esmagado pelo crescimento capitalista, vive uma desesperada experiência de "recriação", na qual explosões criadoras a guiariam fragmentariamente à recomposição do seu eu. Por sua vez, *Bonheur d'occasion* retrata o ambiente modernista de uma coletividade, que parece debater-se em meio ao redemoinho de perpétua desintegração-renovação, luta-contradição, ambigüidade-angústia.

Ao vivenciar essa sensação avassaladora de fragmentação, de efemeridade e mudança caótica, Gabrielle Roy esforçou-se por compreendê-la e reordená-la através da arte romanesca convencional. Já em Clarice Lispector notamos uma identidade mais radical com o pensamento moderno ou pós-moderno, quando - a exemplo de muitos outros escritores - reconhece que a única segurança fornecida pela modernidade é a sua própria insegurança e a tendência para o caos totalizante. Mas é desse caos que a realidade deverá ser recriada... O romance de Clarice Lispector com sua estética fragmentária adequa-se ao pensamento de Jonathan Raban que em *Soft City* compara o aspecto essencial da vida urbana com um tipo de "livro de rabiscos de um maníaco,

cheio de ítens coloridos que não tem nenhuma relação entre si, nenhum esquema dominante, racional ou econômico".[56] Pelo menos parecia ser essa a intenção da autora que o explicita: "Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem estilo, ela é ao deus-dará".[57]

No início do século XX, Nietzsche interpretou a modernidade como uma espécie de energia vital, uma ânsia de viver e de poder confrontando-se brutalmente com a desordem, a anarquia, a destruição, a alienação individual e o desespero.[58] Nesse particular, a tese de Nietzsche parece adequar-se ao "outro lado" da formulação de Baudelaire, o que provoca um reviravolta nos ainda predominantes ditames éticos e estéticos da razão iluminista. Os novos conceitos iriam fundamentar na figura mítica de Dioniso a representação da essência eterna e imutável da humanidade. A palavra de ordem era "ser criativamente destrutivo":

> *O único caminho para a afirmação do eu era agir, manifestar a vontade, no turbilhão da criação destrutiva e da destruição criativa, mesmo que o desfecho esteja fadado à tragédia.*[59]

Esta imagem da "destruição criativa", tão importante para a compreensão da modernidade, é a palavra de ordem do movimento modernista brasileiro de 22, de quem Clarice Lispector é herdeira. Através dos romances de Oswald de Andrade e Mário de Andrade e principalmente do *Manifesto Antropófago*, de Oswald, os modernistas declararam a destruição de mitos religiosos, valores tradicionais e modos de vida

---

[56] Id., p. 22.
[57] *HE*, p. 52.
[58] Cf. HARVEY, David. *Op. cit.*, p. 25.
[59] Id., *ibid.*, p. 26.

habituais, para possibilitar a criação de um mundo novo. Clarice Lispector parece ter metaforizado esse conceito e metonimizado a realidade brasileira de sua época em seu último romance.

Antecipando-se à tendência niilista, que seria mais tarde consagrada por Nietzsche como a mais expressiva característica do século XX, destaca-se o *Fausto* de Goethe, que Georges Luckács (1969) e Marshall Berman (1982) apontam como arquétipo literário do dilema moderno "destruir para criar". Se o leitor analisa com cuidado *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy pode resgatar, na imagem de Jean Lévesque, possíveis traços do Fausto, muito embora aquela personagem não tenha densidade psicológica que a faça merecedora de semelhante inspiração. No entanto, coincidente com o herói moderno, Jean Lévesque rejeita todos os valores éticos de sua formação para atingir seu objetivo, que era o de vencer na vida. Para tanto, tal como o Fausto, ele se impõe extremos de organização, de sofrimento e de exaustão. Jean Lévesque reprime seus próprios sentimentos e "atropela" todos os que se puseram na contra-mão de seus objetivos. Assumindo a ambigüa posição de traidor de seu povo através da ascensão numa fábrica de material bélico, o jovem caracteriza o egoísmo e a alienação do homem moderno. Em Jean Lévesque estaria encarnada a tragédia do desenvolvimento, cujo processo "transforma o deserto num espaço social e físico vicejante", ao mesmo tempo que recria o deserto no interior do próprio agente do desenvolvimento.[60]

Voltando a Baudelaire, se analisarmos sua formulação sobre o artista moderno, teremos que admitir afinidades entre aqueles artistas e as autoras que ora estão sendo estudadas. É que segundo poeta e crítico francês, o artista moderno deveria dire-

---

[60] Cf. BERMAN, Marshall, "O Fausto de Goethe: a tragédia do desenvolvimento". *Op. cit.,* pp. 39-84.

cionar sua visão para os elementos banais da vida da cidade, sabendo apreender suas qualidades fugidias e extrair do momento fugaz todas as sugestões de eternidade nele contidas.[61]

Ora, já a partir de seus próprios títulos, *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela* coincidem com os conceitos baudelaireanos sobre a exploração do fugaz e do efêmero como características da poética da modernidade.

No entanto, apesar de adequar-se ao modernismo, principalmente através da temática de *Bonheur d'occasion*, falta criatividade a Gabrielle Roy ao tentar representar o "eterno e imutável" através da arte realista que já havia sido exaurida sob a pena de seus mais notáveis mestres. De sua parte, Clarice Lispector aderiu à modernidade investindo na inovação da linguagem e em novas formas de representação. Em vez de fazer uma obra tradicionalmente mimética, que funcionasse como espelho da sociedade, ela enveredou pelos novos caminhos da auto-referencialidade da obra, caminhos antes palmilhados por escritores como Joyce e Proust, poetas como Mallarmé e Aragon e pintores como Manet e Pissarro, dentre outros. A exemplo desses seus ilustres predecessores, nossa romancista dedicou-se à criação de novos códigos comunicativos, novas alusões metáforicas e à exaustiva exploração da linguagem. Visto que a palavra é fugidia e efêmera, o melhor meio de se fazer a comunicação, de representar o eterno, seria através da compreensão do efeito instantâneo, ou seja, do momento epifânico, que, em Clarice Lispector se traduz sugestivamente através das seguidas "explosões".

Walter Benjamin chamava a arte modernista de "arte áurica" pela exigência que é imputada ao artista de "assumir uma aura de criatividade, de dedicação à arte

---

[61] Id., *ibid*, p. 29.

pela arte, para produzir um objeto cultural original sem par e, portanto, eminentemente mercadável a preço do monopólio".[62] O que resulta, muitas vezes, numa arte individualista e elitizada. Não demoraria uma reação da vanguarda, como a dos dadaístas e a dos primeiros surrealistas que direcionaram suas capacidades estéticas para o revolucionário objetivo de fundir arte e cultura popular. A intenção é devolver a arte ao povo por meio de uma produção mais condizente com seu conceito estético.

No tocante a Gabrielle Roy e a Clarice Lispector, a valorização do popular encontra-se inserida de modo diverso na própria confecção de suas obras: *Bonheur d'occasion* retrata os malefícios característicos da sociedade industrial vivenciado por uma população cada vez mais empobrecida, enquanto que *A hora da estrela* expõe a repercussão desses mesmos fatos na quase ausência de traços humanos de sua personagem.

A propaganda em *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela.*

Uma das primeiras intenções revolucionárias modernistas foi a de aproximação entre a cultura popular e a chamada "alta cultura". Levar sua arte ao povo fazia parte integrante de um projeto modernista de transformação social. Já identificada com o pós-modernismo na feitura de *A hora da estrela,* Clarice Lispector faz uma alusão à tendência de popularizar a arte: "(...) o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes".[63]

---

[62] Id., p. 31.
[63] *HE,* p. 30.

Também, ao afirmar que seu romance era patrocinado pela Coca-Cola,[64] ela parecia ironizar as inúmeras acusações feitas ao pós-modernismo, de se render à mercadificação, à comercialização e ao mercado capitalista. Mesmo porque, acrescenta: " e nem por isso me paga nada".[65]

O fato de sua personagem principal, Macabéa ter como única fonte de conhecimento as informações da Rádio-Relógio, divulgadora da cultura de almanaque, mais conhecida como "cultura inútil", também indica talvez uma referência à "exaustão do modernismo" através da institucionalização da cultura de massa, onde milhões de pessoas são empregadas e trabalham para os meios de comunicação processarem e influenciarem a recepção de produtos culturais manipulados e degeneradores. Em vez da mídia elevar o nível das massas, ela rebaixa a cultura a um nível cada vez mais degradante.

Em *Bonheur d'occasion,* vemos um diferente enfoque dos meios de comunicação. O rádio tem um papel de destaque na difusão dos acontecimentos mundiais entre a população. No entanto, presente em todos os lares e bares, o mesmo rádio que cumpria seu papel cultural, é também utilizado como meio de manipulação da massa, pois contribuía para a formação de opiniões coincidentes com as do poder constituído. A seriedade das informações objetivas, por outro lado, incentivavam as inúmeras discussões sobre a legitimidade ou não da participação dos québecois e canadenses numa guerra que não lhes dizia respeito.

---

[64] *IIE, p. 38.*
[65] Loc. cit.

O fato daquela população analisar criticamente as informações oficiais, faz a diferença - e enorme - sobre a utilização dos meios de comunicação para o desenvolvimento crítico e cultural entre os dois romances.

São críticos como Charles Newman e Crimp[66] que acusam a rendição do pós-modernismo ao poder da comercialização capitalista e da mercadificação da produção artística. Newman afirma que "a celebrada fragmentação da arte já não é uma escolha estética: é somente um aspecto cultural do tecido social econômico".[67] Quanto a Crimp, ele afirma exatamente o que (acredito) a Clarice Lispector de *A hora da estrela* ironiza com sua direta afirmação do patrocínio há pouco citada:

> *O que temos visto nos últimos anos é a virtual tomada da arte pelos grandes interesses corporativos. Porque, seja qual for o papel desempenhado pelo capital na arte do modernismo, o atual fenômeno é novo precisamente por causa do seu alcance. As corporações se tornaram, em todos os aspectos, os principais patrocinadores das artes.*[68]

Sejam quais forem as visões e os posicionamentos quanto à definição do modernismo e do pós-modernismo, Harvey é de opinião que a evolução cultural que vem acontecendo desde o ínicio dos anos 60 e que se firmou como hegemônica no começo dos anos 70 não ocorreu num vazio social econômico ou político:

> *Isto parece se coadunar com a tese de Jameson de que o modernismo não seria mais do que a lógica cultural do capitalismo avan-*

---

[66] Cf. HARVEY, David, *op. cit*, p. 64.
[67] loc. cit.
[68] Id.

çado e que à partir dos anos 60 a produção da cultura "tornou-se integrada à produção de mercadorias em geral.[69]

O crítico também afirma que seja qual for o conceito que se tenha de pós-modernismo, não se deve lê-lo como uma corrente artística autônoma, pois seu entrecruzamento na vida cotidiana é uma das características mais patentemente claras.[70]

Na verdade as principais personagens de *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela* - Florentine, Jean Lévesque , Macabéa e Olímpico - expressaram de modo patente através de seus valores, o poder que emana da cultura de consumo no cotidiano da massa: o cuidado com a moda, aparência (Florentine, Jean e Olímpico), a paixão pelo rock e o jazz (Emmanuel, Florentine), o tipo de alimentação - coca-cola, cachorro quente - (Florentine, Macabéa). Todos esses valores impostos estão diretamente relacionados com a propaganda, com as várias formas de que a mídia se valeu para mostrar que os estilos da vida urbana capitalista haviam se integrado completamente à vida cotidiana.

No que diz respeito à exploração visual, como no caso as vitrines citadas em ambos os romances, nota-se uma grande diferença entre a realidade cultural (social e ecônomica) da população dos dois países em questão. Enquanto as personagens de *Bonheur d'occasion* se deliciavam a se frustravam masoquisticamente ante as belas vitrines da Rua Sainte Catherine, as de *A hora da estrela*, representantes dos povos que vivem na periferia do capitalismo, só tinham como possibilidade visual as frias imagens de construção civil. Só vez por outra, quando ia para a Zona Sul, Macabéa

---

[69] Id., *ibid.*, p. 65.
[70] Loc. cit.

"ficava olhando as vitrines faiscantes de jóias e roupas acetinadas - só para se mortificar um pouco."[71] Mais importante ainda, no tocante às diferenças é que enquanto Macabéa olhava passivamente - sem cobiça - as vitrines da Zona Sul, Alphonse a mais miserável das personagens de Gabrielle Roy, fazia coerentes e virulentas análises comparativas entre os apelos da propaganda, a tentação das vitrines e a miséria de suas vidas:

> *Avez-vous déjà marché, vous autres, su la rue Sainte Catherine, pas une cenne dans vot' poche, et regardé tout ce qu'y a dans les vitrines? Oui, hein! Ben, moi aussi, ça m'est arrivé. Et j'ai vu du beau: pis en masse. Tout ce que j'ai vu de beau dans ma vie, à traîner la patte su la rue Sainte Catherine, ça pourrait quasiment pas se dire!*
>
> *La société nous met toute sous les yeux. Mais allez pas croire qu'a fait rien que nous les mette sous les yeux!*
>
> *Ah! non, a nous conseille d'acheter aussi. On dirait qu'a peur qu'on soye pas assez tentés. (...) Ouvrez la radio un petit brin; et qu'est-ce que vous entendez? (...) Ouvrez la gazette à c'te heure. (...) Pis vous sortez dans la rue. Et c'est en grosses lumières au-dessus de vot' tête que la société vous tente.*[72]

Enquanto isso, Macabéa, a sub-humana personagem de *A hora da estrela* chega ao cúmulo de se emocionar diante das imagens de pregos e parafusos e de declarar incoerentemente seu amor por tais objetos... [73] Aqui a degradação já é total, apesar de mostrar que a personagem evoluíra do sonho para a realidade ou para o pragmatismo. Antes, ela olhava as vitrines da Zona Sul, fascinada pelo brilho das jóias e das roupas acetinadas. Agora ela cobiça materiais destinados à construção, que são sím-

---

[71] *HE*, p. 50.
[72] *BO*, pp. 58-59.
[73] *HE, p. 60.*

bolos da modernidade... Já é um avanço. Desejo confuso e indefinido de construir algo. Talvez Macabéa estivesse se reconhecendo (inconscientemente) naqueles objetos, ela que "nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável". Pelo menos essa é a maneira que me é peculiar de ler a obra de Clarice Lispector, na qualidade de receptor moderno.

A presente exposição sobre a *modernidade*, impunha-se como indispensável para a compreensão dos empregos dos referidos termos nos capítulos que se seguem. O próximo, em especial, necessita de uma explicação mais ampla e ao mesmo tempo mais direcionada, devido à especificidade da obra de Gabrielle Roy, revolucionariamente moderna, se analisada dentro do contexto literário do Québec.

CAPÍTULO II

A ARTE REVOLUCIONÁRIA DE GABRIELLE ROY NA LITERATURA DO QUÉBEC.

A Literatura do Québec: contextualização histórica

> *Est-il nécessaire de rappeler que la littérature québécoise s'appelait autrefois "canadienne-française"? L'horreur de ce nom composé se répandit avec la Révolution Tranquille, qui s'employa à y lire la fracture historique (dans le trait d'union) et la perte d'identité (dans l'usurpation par les anglophones du titre de Canadien).*[1]
>
> *Réjean Beaudoin*

Para uma perfeita compreensão do romance de Gabrielle Roy, autora tão pouco conhecida de nosso público leitor, faz-se necessário contextualizá-la dentro da história literária franco-canadense. Portanto, o estudo de *Bonheur d'occasion* e da criação literária de Gabrielle Roy serão precedidos de uma apreciação do panorama cultural do Québec, desde sua formação até o nascimento do romance, baseando-me nas teses de três grandes críticos franco-canadenses da atualidade: Réjean Beaudoin, Maurice Arguin e Gilles Marcotte. Claro que outros também renomados autores serão citados, mas por questões de economia, eles apenas farão parte das teses que aqui serão apresentadas, com citações que virão reforçá-las.

Quanto ao período que estas críticas cobrirão, ele dirá respeito apenas ao que vai dos primeiros passos do romance franco-canadense, até a sua formação e afirmação que coincide justamente com a data do lançamento de *Bonheur d'occasion*, de Gabrielle Roy, em 1945.

Segundo Réjean Beaudoin, o projeto de criação da literatura do Québec foi elaborado entre o famoso Relatório Durham, de 1839, (onde o então Governador

---

[1] BEAUDOIN, Réjean, *Le Roman québécois,* 1991, p. 20.

do Canadá propunha à Coroa Britânica um programa baseado na aplicação de uma ideologia manifestadamente colonialista) e a Ata da América do Norte Britânica, de 1867, (quando o Canadá passou a redigir sua própria constituição, vencendo mais uma etapa em direção à autonomia).[2]

As decisões políticas tomadas pelo parlamento inglês, tais como as acima citadas e o projeto confederativo, apesar de livrarem o Canadá do perigo de ser anexado aos Estados Unidos, encontraram fortes reações por parte dos franco-canadenses. Ainda que as elites e o clero aprovassem tais medidas, os liberais fizeram-lhe forte oposição, principalmente por causa da maneira antidemocrática como lhes foram impostas. De fato, a Confederação nunca foi um projeto do povo, não tendo, portanto, nascido das províncias tal desejo de unificação. Medidas antipopulares como estas marcariam a sociedade franco-canadense até as vésperas da *Revolução Tranqüila*, de 1960.

Além da orientação política colonialista, a ultra-reacionária ideologia católica pontificou no período de formação do romance franco-canadense. A primeira revista literária da província do Québec, intitulada *Les Soirées Canadiennes*, de 1860, contou com apoio do padre Henri-Raymond Casgrain, um dos primeiros defensores da tese do messianismo franco-canadense. A ideologia messiânica, que dominaria aquela literatura por quase um século, acabou por instituir o "romance de grupo", ou seja, da coletividade.

Jules-Paul Tardivel (1851-1905) é um autêntico exemplo de propagador dessa tendência. Em 1895, publicou a primeira obra separatista, intitulada *Pour la Pa-*

---

[2] Id. *idib.*, p. 28.

trie. Conservador e católico ferrenho, Tardivel veiculou e sedimentou a vocação messiânica de seu povo, chegando a afirmar:

> *Le roman, surtout le roman moderne, et plus particulièrement encore le roman français, me paraît être une arme forgée par Satan lui-même pour la destruction du genre humain.*[3]

Aquele único romance de Tardivel tinha como objetivo preservar a ideologia católica conservadora, incentivando a formação cristã da população, a quem se dirigia com a missão de mostrar o caminho da salvação política e espiritual.[4]

O povo derrotado pelos ingleses em 1760 era convidado a resguardar sua sobrevivência "miraculosa" e a abraçar a vocação designada pela Divina Providência. Sob a orientação messiânica foram publicadas as primeiras obras do Canadá francês, por volta da segunda metade do século XIX.

O clero foi o grande responsável por esta representação mística do destino nacional, por ser o grupo social melhor organizado e mais influente da época. Era ele quem detinha o quase exclusivo poder da educação, da imprensa e da literatura. Para modificar a situação de "dependência", que, aliás, explica o atraso das letras franco-canadenses em relação ao mundo ocidental, intelectuais como o historiador François-Xavier Garneau e o poeta Octave Crémazie enfrentaram dificuldades das mais diversas ordens.

Num rápido resumo da situação histórica da literatura franco-canadense da

---

[3] TARDIVEL, Jules-Paul, *Pour la Patrie.*
[4] Cf. MARCOTTE, Gilles, (org.). *Anthologie de la littérature québécoise.*

quela época, deve-se considerar alguns fatores essenciais. Primeiro, o fato do romance ser uma forma literária moderna, tornava praticamente impossível acomodar sua liberdade e mobilidade ao tradicionalismo imperante nos meios, na cultura e no ensino daquele povo; segundo, deve-se levar em consideração que enquanto a evolução do romance europeu atingia o realismo, os intelectuais franco-canadenses priorizavam ainda a idealização dos costumes, silenciavam sobre os conflitos sociais e omitiam assuntos, como aqueles relativos à sexualidade, com o objetivo de respeitar as convenções morais e religiosas.[5]

Faz-se, pois, necessário desenvolver um pouco mais os motivos históricos da evolução tardia do romance franco-canadense, para que se compreenda a sua especificidade e as razões da diferenciação no tocante à literatura francesa, onde ele tem fincadas as suas raízes.

Ao tentar explicar o "deserto" e a "desolação cultural" do período 1837-1916 Réjean Beaudoin afirma que "Le XIX^{e} siècle canadien-français est plus loin de nous, en un sens, que le Moyen Âge français".[6]

A justificativa desta afirmação encontra-se no fato de que no princípio, a literatura quebequense estava baseada nas lendas, na oralidade e nas canções. Neste ambiente nasceram os primeiros romances daquele povo agrícola "sem classe instruída", no dizer de Arthur Buies[7] e constituído de uma sociedade de "épiciers", segundo o poeta Octave Crémazie.[8] Dominados que estavam pelos ingleses, desde a derrota de

---

[5] Na época em que o romance ocidental se aprofundava na representação da complexidade individual e psicológica, a literatura do Canadá francês reforçava a unidade do grupo na coesão sagrada de um sistema de valores que abrangia a língua, a religião e a nacionalidade. Cf. MARCOTTE, Gilles, *op. cit.* cap. III, p. 143. Vale ressaltar que tal procedimento faz parte dos preceitos românticos, podendo ser observados em todas as literaturas emergentes, inclusive a brasileira, na época do romantismo.

[6] BEAUDOIN, Réjean , *op. cit.* p. 25.

[7] Loc. cit.

[8] Id.

1760, os quebequenses acreditavam-se destinados à agricultura, sem nenhum direito ou esperança de crescimento. Diante da falta de perspectivas de desenvolvimento econômico e intelectual, meio milhão deles emigraram para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida.

A partir de 1837, quando foi publicado o primeiro romance do Canadá francês[9], começou a florescer na província uma significativa produção de romances históricos, que versavam sobre a colonização e narravam epopéias sem heróis. Alguns autores produziam romances de exílio interior, de aventuras variadas, sem maiores preocupações estilísticas. Continuamente controlada pela severa censura da ideologia colonizadora inglesa e reforçada pelo olhar vigilante da igreja católica, a literatura que surgiu dali não poderia deixar de ser pobre, mutilada, dentro da bitola da única via que lhe era permitida: o cultivo de um patriotismo ortodoxo como o mais precioso dos bens. Esta é a época que Réjean Beaudoin denomina de "grau zero da literatura", opondo-a ao desenvolvimento do gênero no Ocidente:

> *Et pourtant on écrit, on publie et on lit des romans, mais ce sont des romans écrits et publiés pour conjurer le danger du roman. Nos plus célèbres romanciers d'alors réclament plutôt l'honneur, à leurs yeux infiniment supérieur, d'enseigner quelque vérité à leurs lecteurs, quitte à utiliser pour y parvenir les moyens détestables du roman et à s'en excuser d'avance. Ce sont d'assez maigres débats d'idées péniblement mis sous la forme de la narration. Jamais le décalage n'aura été aussi prononcé entre la littérature d'ici et celle d'ailleurs, en ce XIXe. siècle qui est par excellence, dans tout l'Occident, l' "âge du roman".*[10]

---

[9] *Le chercheur de trésors ou l'Influence d'un livre*, de Philippe Aubert de Gaspé fils.
[10] BEAUDOIN, Réjean, *op. cit.*, p. 25-26.

O francês Louis Hémon inauguraria uma nova fase da literatura do Québec, com o lançamento, em 1916, de *Maria Chapdelaine*, obra que abriu o caminho para a excepcional floração do romance franco-canadense.

Mais tarde, nos anos que precederam a Segunda Guerra Mundial assistiu-se ao surgimento de textos literários reestruturados pelo contexto da crise econômica dos anos 30, época em que os romancistas tradicionais elaboraram obras mais amadurecidas embora conservassem o tema regionalista. Em seu conjunto, a literatura daquela época conheceu uma extraordinária fortuna crítica, além de marcar a passagem do século XIX para o XX, em termos literários. Dentre os seus principais representantes destacam-se Jean-Charles Harvey, com *Les demi-civilisés* (1934), Félix-Antoine Savard, com *Menaud, maître-draveur*, (1937) e Ringuet, com *Trente Arpents* (1938).

Apesar do posicionamento contrário de Gilles Marcotte, a maioria dos críticos do Québec é de opinião que os romances quebequenses dos anos 30 seguiram a trilha aberta por *Maria Chapdelaine*, que consagrou o fim de uma época e a morte da ideologia de sobrevivência, fundamentada nos valores religiosos e nacionais. Este romance concretizou a entrada da literatura franco-canadense no já longínquo horizonte intelectual do século XIX europeu. Expressando ainda a ideologia dominante, ele teve o mérito de obter um significativo sucesso internacional, na época que sucedeu à Primeira Guerra Mundial. *Maria Chapdelaine* veiculou pela primeira vez, para além das fronteiras do Québec, a pitoresca imagem da longa resistência franco-canadense.[11]

---

[11] Id., p. 23.

O romance franco-canadense.

Gilles Marcotte, em uma conferência pronunciada na televisão **Radio Canada** e depois reproduzida nos "Écrits du Canada Français" e incluída no ensaio *Une littérature qui se fait*, explica que espécie "marginalização" é esta a que se referem os críticos quebequenses. Marcotte se imagina na pele de um exigente leitor francês diante de uns vinte romances publicados no Canadá francês no período de 1948 a 1963, data do início da "modernização" da literatura franco-canadense, há pouco referenciada. Apesar de curioso, o tal leitor francês seria ignorante da história dos "québécois". Claro que ele iria se decepcionar ao constatar que, no plano literário, aqueles romances não lhe reservariam nenhuma surpresa e que seus autores não pareciam interessados nas inovações formais. Suas tendências apontariam para qualidades temáticas e estilísticas, em detrimento da forma:

> *Du besoin réel d'expression au prurit d'écrire, il n'y a qu'un pas, et notre lecteur se demande parfois si tout cela n'est pas un peu artificiel, un peu forcé. Il s'étonne, en particulier, de la consommation effroyable de désespoir, de haine, de sordide, que fait le roman canadien-français. Cette complaisance dans le noir, ne serait- elle pas d'ordre uniquement littéraire, comme un reflet des grands désespoirs européens? Ces cris de désespérance, ces sourds appels à la vie deviennent lassants, répétés indéfiniment de livre en livre, sous une forme à peine renouvelée.*[12]

[12] MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait*. 1994, p. 76.

Segundo o crítico, o leitor francês fecharia os livros com o propósito de voltar à literatura franco-canadense, após uns dez ou vinte anos, quando talvez ela começasse a existir. Apoiado em René Garneau, que designava os intelectuais do Canadá francês como os "grands solitaires d' esprit", Marcotte insiste em ressaltar:

> *Car, quoi que nous voulions, notre roman correspond à quelque chose d'essentiel en nous et parmi nous. Il ne rend pas compte de tous les aspects de notre existence mais il exprime, dans le demi-jour du symbole, certains mouvements profonds. Ce n'est pas par hasard que la plupart de nos romanciers, se rencontrent dans l'expression d'un vertige qui a presque toujours le même visage.*[13]

O crítico se baseia também em sua própria teoria denominada "expérience du vertige", para justificar a diferença entre a literatura "québécoise" e a francesa, da qual ela é originária:

> *Et je récuserai d'abord le reproche d'imitation, de complaisance dans le noir, dans lequel on se réfugie d'habitude.Quelles que soient les influences que s'y manifestent, le roman canadien-français n'est pas un roman d'imitation; les caractères -ou les carences- qu'on lui attribue sont trop communs pour qu'on ne soit pas tenté de leur trouver une cause générale. Cette cause, ou cette condition, je la nomme vertige.*[14]

Analisando o termo "vertige" no *Petit Larousse* ("sentiment d'un défaut d'équilibre dans l'espace. Étourdissement"), reconhece que esta sensação de vertigem

---

[13] Id., *ibid.*, p. 88.
[14] Id. p., 76-77.

impõe-se a toda e qualquer criação artística. Aliás, a experiência que leva os artistas a criarem é, justamente, uma tentação freqüentemente desesperada de combater a vertigem e de reencontrar pontos de apoio e equilíbrio. Mas na literatura "québécoise" não existem pontos de apoio, só uma extrema *vertigem*.[15] O que há de paradoxal é este romance ter sido concebido numa cultura cujos valores estavam fortemente fincados na família, na religião, no amor à terra e no cultivo da paz. No mais, não se constatam, no romance franco-canadense, outros novos conjuntos de valor, além daqueles essenciais à reafirmação da vida e de seus direitos, como o amor e a liberdade:

> *Et ceci encore doit nous avertir une profonde différence entre le jeu de massacre des littératures européennes et celui qui se joue ici. Les oeuvres le plus férocement critiques du roman français -je pense à Sartre, à Camus, à Céline- ne démolissent qu'en fonction d'un idéal de réconstruction d'un ensemble de valeurs qui pourraient fonder une vie nouvelle. Des valeurs existent: celles qui sont combattues et celles qui sont proposées. Dans le roman canadien-français, par contre, on touche aussitôt le fond, et l'on y reste. Rien ne résiste au désespoir et rien n'en procède. Des valeurs passent, ou plus justement des images de valeurs, mais si rapidement qu'on ne réussit à en retenir aucune. Les thèmes traités par les grandes littératures européenne on les retrouve ici, car nos romanciers ont lu et réfléchi; mais ils sont traités, projetés de telle façon qu'ils ne forment plus qu'une vertigineuse, une étourdissante litanie d'absence.*[16]

Quanto ao atraso do romance franco-canadense em relação às novas orientações novelescas, Marcotte justifica apoiando-se na relação intrínseca entre a forma literária e a ideologia predominante de uma sociedade:

---

[15] Id., p. 77.
[16] Id., p. 78.

> *Tous les romans ne sont pas des romans d'idées, des romans à thèse, mais tous font une consommation considérable des idées répandues dans le milieu où ils naissent. Un personnage de roman ne fait que ressentir; il est inscrit dans une conjoncture sociale, dans une situation humaine, qui l'oblige à se penser, à se définir lui-même, aussi sommairement que l'on voudra. Il n'a pas à découvrir des idées neuves, à les élaborer intellectuellement, mais toute une part de son existence est liée à un concert d'idées qui se sont développées en dehors de l'aire propre du roman. Un personnage de roman pense la vie, la mort, le social, le politique, le religieux, et comment le penser-t-il si, dans le milieu qui est le sien, la réflexion n'a pas encore réussi à faire émerger certaines formes intellectuelles? Auxquelles il adhérera ou s'opposera, peu importe, mais du moins elles lui fourniront l'occasion d'un affrontement.*[17]

O romance quebequense contemporâneo (a partir de 1945) divide-se em duas grandes tendências: a da ficção que se baseia em raízes populares e aquela que se exercita na busca de uma nova forma de escrita. Laurent Mailhot nos situa quanto à difícil distinção entre romance popular (contemporâneo) e escritura moderna:

> *(...) il existe dans la littérature québécoise contemporaine une fiction qu'il faut situer quelque part entre l'oral et l'écrit, entre la tradition et la modernité, entre l'épopée et la critique. (Ces romans) mélangent le sang à l'encre, le vécu au représenté, le transmis au construit, ils se situent dans le prolongement du conte (chez un Carrier, un Ferron, un Thériault), à proximité du théâtre (monologues, choeurs, découpage). Alors que les romans de l'écriture affichent une intertextualité européenne, les romans de la parole sont plutôt (nord)-américains. Ceux-là sont volontiers intellectuels, abstraits, schématiques, brillants, d'un formalisme étudié; ceux-ci, pragmatiques, se donnent jusque dans le mythe une apparence de naturel.*[18]

---

[17] Id., pp. 88-89.

[18] Laurent Mailhot, "Romans de la parole (et du mythe)", p. 84. Interessa-nos aqui, somente a primeira tendência, em cujo contexto se configura *Bonheur d'occasion*.

O decênio de 1940, além de evocar - para os franco-canadenses - o fim da Segunda Grande Guerra, marca também um importante acontecimento literário, que é o início do romance urbano e o fim do regionalismo. Os três grandes representantes desta nova tendência, aqueles que introduziram na literatura quebequense a temática urbana, são: Roger Lamelin (*Au Pied de la Pente Douce*, 1944), Gabrielle Roy (*Bonheur d'occasion*, 1945) e Germaine Guèvremont (*Le Survenant*, 1945).

A grande revolução operada por estes romances, segundo Gilles Marcotte, situa-se ao nível da observação.[19] Pela primeira vez, os leitores se reconhecem nos personagens que atuam no mesmo meio em que eles estão habituados a interagir. Mas é *Au pied de la pente douce* e, sobretudo, *Bonheur d'occasion* que penetram mais fundo na realidade urbana e industrial e que são reconhecidos pela crítica como os pioneiros do romance social do Québec.

Cumpre assinalar que a própria Gabrielle Roy, também trabalhou em sua obra (principalmente em *Bonheur d'occasion* e *Alexandre Chenevert*) em prol da ideologia nacionalista. O que a diferencia de seus compatriotas que a antecederam é o enfoque universalizante que deu à história social e literária do Québec. Mesmo os autores mais "modernos" do Québec, de Pós-*Revolução Tranqüila* até os nossos dias, não fogem ao tema nacionalista, embora já bastante nuançado pela própria estrutura e forma do romance contemporâneo.

---

[19] MARCOTTE, Gilles, *Op. cit.*, 1994, p. 57.

Efeitos da modernização do Québec:Projeções em *Bonheur d'occasion*.

A urbanização do Québec foi feita em meio a dolorosos acontecimentos que tomaram as características de um drama nacional. A experiência que se tinha através da história da industrialização dos países europeus, por exemplo, é que a mudança social normal exigia grandes sacrifícios, principalmente da parte da população camponesa, que acorria à cidade em busca de emprego. Sabia-se da tristeza dos que ficavam e da dura batalha dos que se iam para a cidade na esperança de conquistar um modo de vida melhor. Assim aconteceu com franceses, ingleses e alemães. Mas no Québec um fator diferente complicaria a vida dos cidadãos: não existindo uma civilização urbana franco-canadense, visto que Montréal era uma metrópole inglesa, a população que migrava do campo para a cidade, via-se impossibilitada de uma "interação" com os citadinos. Passava então a se isolar dentro de "guetos", formando verdadeiros "vilarejos" nos bairros pobres situados no coração e na periferia da metrópole. Por tal razão, pode-se dizer que não houve uma mudança verdadeira de "modo de vida" em sua passagem do campo para a cidade. O drama que eles passariam a viver em conseqüência deste fato, Gabrielle Roy reportou com fina agudeza de espírito em seu primeiro romance.

Maurice Lemire nos faz um igualmente rápido e preciso relato desta situação especial de industrialização vivido por seu povo:

> *Plusieurs facteurs ont empêché l'épanouissement au Québec d'une véritable civilisation urbaine. Éliminés du commerce et réfoulés*

> *à la campagne peu après la conquête, nos ancêtres se sont peu à peu définis comme un peuple agricole. À mesure que l'écart s'agrandissait entre vainqueurs et vaincus, ils ont puisés dans leur relégation à la campagne une mystique agriculturiste. Pendant ce temps, les immigrants anglais, bien décidés à exploiter la colonie à leur avantage, organisent le commerce et l'industrie. Montréal devient leur métropole; jusqu'en 1860, ils y constituent la majorité. À la même époque, Québec compte près de 22.000 fonctionnaires anglais. L'adaptation n'étant pas leur qualité maîtresse, les conquérants transplantent partout leurs institutions:* college, public library, community hall, club... *À cela s'ajoute l'influence des grandes villes américaines.*[20]

Não obstante o culto obsessivo do campo como preservação da cultura, os franco-canadenses não puderam escapar dos efeitos da civilização industrial. Com a superpopulação dos campos ocasionado pela má distribuição dos lotes da Coroa Britânica e pela pobreza dos solos, muitos camponeses viram-se obrigados a emigrar para os Estados-Unidos cujas indústrias atraíam a mão-de-obra barata. Por outro lado, à medida que o Québec se industrializava, outros foram se estabelecendo nas principais cidades (Montréal, Québec, Sherbrooke, Trois Rivières). Em Montréal, principalmente, formou-se um cinturão de bairros pobres que, por se conservarem à margem do desenvolvimento urbano, salvaguardaram as mesmas características dos vilarejos rurais.[21] Ali, como no campo, as atividades eram orientadas dentro das normas religiosas e familiares. As únicas possibilidades do franco-canadense conseguir uma situação digna na sociedade eram ou através de influências políticas ou, muito mais raramente, através da instrução. A literatura, em geral, agravava a situação ao incentivar a defesa das instituições rurais, enquanto os ingleses progrediam industrialmente nas cidades. O

---

[20] LEMIRE, Maurice. "Bonheur d'occasion ou le salut par la guerre", p. 24.

[21] Saint-Henri, Pointe-Saint-Charles, Faubourg-Québec, Hochelaga, Rosemont, Ville-Saint-Louis. Loc. cit.

resultado desta situação caótica é que os franco-canadenses que se estabeleciam na cidade queimavam etapas, sendo ali integrados na condição de semi-civilizados, como bem o denunciou em 1934 Jean-Charles Harvey, em seu famoso romance *Les demi-civilisés:*

> *Aussi longtemps que les nôtres sont paysans et demeurent près de la nature, ils possèdent les dons les plus riches de l'humanité: intégrité, douceur, ordre, sacrifice, oubli de soi... Prenez-les et essayez de leur faire une vie cérébrale, après leurs trois siècles d'atavisme terrien ou forestier. Vous faites d'eux surtout des égarés.*[22]

Em 1944, Roger Lamelin, tentou sem grande sucesso realizar o sonho quebequense da elaboração de um romance urbano: *Au pied de la pente douce*. Seria preciso esperar o ano seguinte para que o gênio de Gabrielle Roy desse ao Québec a mais profunda e analítica história de sua desafortunada industrialização. Ela coloca como drama principal de seu romance a impossibilidade de integração à sociedade urbana por aquela população rural que, desde 1914, como conseqüência da Primeira Guerra, se vira obrigada a aceitar empregos indignos, em pleno florescer do capitalismo no Québec. A época retratada, a da entrada do Canadá na Segunda Guerra Mundial, mostra os quebequenses, na condição de operários sem instrução ou qualificação, sendo sumariamente despedidos de seus empregos, devido ainda aos efeitos da grande crise econômica de 1929, bem como ao início da industrialização. Sem ajuda do governo, eles se viram obrigados a viver numa espécie de "apartheid" e a ver a guerra

---

[22] Montréal, *Éditions du Jour*, p.137

como única possibilidade de salvação. Os inaptos só serviriam de bucha de canhão, enquanto que os mais qualificados e ambiciosos tirariam proveito da situação.

Numa entrevista concedida a Judith Jasmin, para a **Radio Canada**, Gabrielle Roy resume a situação de seu povo na época, o que a motivou a tocar na ferida com o mais afiado dos instrumentos literários que é o sarcasmo:

> *C'est alors que j'ai découvert la misère de ce peuple de Saint-Henri, la misère qui était l'oeuvre du chômage qui avait détruit la fibre de la fierté humaine... qui avait fait des ravages dans notre peuple... La guerre paraissait comme un salut...*[23]

Transportada para a forma romanesca, a triste história de seu povo seria narrada através de uma construção antitética da evolução paralela de dois casais de origem rural, representantes de duas diferentes gerações, às voltas com problemas de integração na cidade. Os que são naturais do campo estariam fadados a uma total inadaptação à cidade. Eles empreenderiam uma luta desigual e desesperada para conservar suas identidades em meio às inúmeras exigências da vida urbana. Quando a guerra os faz vislumbrar uma saída, acontece a dispersão da família. Desarticulada a família, a cidade passa a desempenhar também a tarefa dos pais no que diz respeito à orientação educacional. Antes ministrada dentro do núcleo familiar, a educação seria massificada, difundida pelos grandes meios de comunicação manipulados com uma precisa performance. O rádio, o cinema e os jornais apontavam o caminho que deveria ser seguido e criavam novas necessidades e novos valores. Como seus objetivos eram puramente

---

[23] *Émission Premier Plan*, 30/01/1961.

comerciais, o Governo utilizava a propaganda para estimular o trabalho, com o intuito de aumentar o consumo. O instinto gregário, desenvolvido e bem assimilado, anularia o indivíduo, diluindo-o na massificação cultural.

No romance de Gabrielle Roy, o primeiro casal, Azarius e Rose-Anna, faz parte da leva de imigrantes que foi para a cidade, totalmente despreparada para enfrentá-la. Transplantados sem nenhuma qualificação, eles não conseguiram encontrar continuidade entre o que faziam no campo e o que lhes era, então, cobrado. Azarius e Rose-Anna, como muitos outros, estavam fadados à proletarização. Quanto aos seus filhos, já nascidos na cidade e na flor da idade, só conheceriam o campo através da narrativa dos pais. No entanto, também aqueles jovens se sentiriam profundamente inadaptados ao meio urbano e sonhariam com a liberação das amarras familiares que representava, para eles, a própria miséria. Mas as dificuldades de se livrarem da tradição que lhes fora transmitida eram imensas e perigosamente imprevistas. Eles só conseguiriam realizar seus intentos rompendo com todos os valores familiares. É este o caso de Florentine e Jean Lévesque, que souberam modelar seus ideais às normas e aos valores capitalistas. Mas também eles arriscavam, como todos os seus iguais, a serem esmagados pela civilização industrial e a se reconhecerem incapazes de corresponder às exigências do contexto econômico moderno. A mesma cidade que os atraía e fascinava os rejeitaria cruelmente, caso não abjurassem os valores morais que herdaram do campo. Esta foi a lição que aprenderam muito cedo e que puseram em prática na primeira oportunidade, logo que a realidade assim o exigiu.

Resumindo, enquanto o destino do primeiro casal é a gradativa proletarização como uma das conseqüências de resguardarem os valores morais de sua formação

rural, o segundo já nasce com sua sina determinada: ainda que tenham sucesso na vida profissional e, até pessoal, sua felicidade será sempre clandestina. Sem se "desumanizarem", sem uma rápida substituição de seus valores morais pelos do capitalismo eles nunca passariam de um subproduto da civilização industrial urbana.

Ao enfocar o romance de Gabrielle Roy sob a ótica sociológica, Paul-Émile Roy em seu ensaio de 1989[24], recorre ao último trecho do livro de Fernand Dumont (*Le sort de la culture),* onde o sociólogo insistia sobre a necessidade de seu povo fazer uma releitura do passado, já que durante a *Revolução Tranqüila* e nos anos seguintes, os "québécois" haviam esquecido, propositalmente, seu passado histórico. Para o citado crítico literário, *Bonheur d'occasion,* anterior àquele movimento intelectual, apontara para os riscos de tal procedimento. O romance cuida de reintegrar o passado dos "québécois" a seu presente, retratando essa passagem de época. Ele também mostra exemplarmente o abismo a que pode chegar um povo que interrompe essa relação ativa com a história, para preocupar-se exclusivamente com a sua sobrevivência. Ali acompanham-se os primeiros passos de um Québec que fazia sua reentrada na cena mundial, atordoado em meio aos exigentes apelos da vida moderna, mas assumindo-lhe os riscos e lançando-se de chofre no seio de uma sociedade pluralista.

O grande mérito de *Bonheur d'occasion* está na sua participação da vida do Québec, afirma Gilles Marcotte. Nesse romance, a autora faz um completo inventário da alma dos *québécois*, pondo a nu a parte da miséria que eles haviam negligenciado.

---

[24] ROY, Paul-Émile, *Études Littéraires: Germaine de Guèvremont, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy*, p. 7.

Mas a grande importância do romance configura-se pela marca do fim do estágio "francês" da literatura daquela província.[25]

Fontes de inspiração de *Bonheur d'occasion*. Reportagens: as minorias étnicas.

Originária de tradicional família franco-canadense, nascida em Saint-Boniface, cidade francófona implantada no coração do Manitoba, uma das mais importantes províncias inglesas do Oeste canadense, Gabrielle Roy tornou-se desde cedo uma perfeita bilingüe, fato que seria de grande proveito em sua carreira profissional. Por outro lado, ela cresceu convivendo com o problema da discriminação de seu povo, o que viria a ser um tema constante em seus escritos.

A decisão de se estabelecer no Québec e escrever em francês é fundamental em sua vida, pois com esta atitude priorizou a herança que sempre lhe fora fortemente arraigada. Outro fato que revela uma tomada de posição em relação à luta de seu povo, reside na escolha dos temas dos dois únicos romances urbanos que escreveu: *Bonheur d'occasion* (1945) e *Alexandre Chenevert* (1954). Apesar de ter sido mais contundente no primeiro deles, a autora nos apresenta em ambos um afresco de incontestável realismo social.

Além de suas raízes franco-canadenses, o trabalho de seu pai, Léon Roy, um agente federal da imigração, favoreceu-lhe o desenvolvimento de uma consciente

---

[25] Cf. MARCOTTE, Gilles- "En relisant "Bonheur d'occasion"", 1950. pp. 197-206.

sensibilidade no tocante à identidade plurinacional e multicultural do Canadá. Léon Roy despertou nela um profundo interesse pelos variados grupos étnicos do Canadá, cujo tema nunca deixaria de fasciná-la. Esta consciência da universalidade, resultante da perfeita apreensão da dialética da unidade e da diversidade do ser humano a autora saberia transpor com excepcional propriedade aos seus escritos.

Dotada de uma tendência inata para o jornalismo, Gabrielle Roy traduziria em suas reportagens, as mudas súplicas dos imigrantes, contando suas histórias para dar-lhes vida. Reinventando a narrativa daqueles povos, ela tentou destruir as barreiras pessoais, nacionais, culturais e lingüísticas, sempre motivada por uma inabalável fé na possibilidade da fraternidade humana. Este é um dos fatores que fazem de sua obra a de maior representatividade na literatura do país. Por outro lado, além de suas narrativas serem autenticamente franco-canadenses, elas não deixam de estar profundamente enraizadas na sua experiência pessoal e de expressar valores universais.

Em 1942, Gabrielle Roy fez uma série de reportagens sobre os povos do Canadá. E é justamente nelas que se encontra o nascedouro de sua obra literária cuja orientação social tinha sido inaugurada nos artigos que escrevera para os jornais franceses e canadenses na turbulenta época que precedera a última Grande Guerra, dos quais falarei mais adiante. Dentre eles, vale destacar suas reportagens como correspondente do jornal **La Presse**, de Montréal, sobre a Guerra Civil Espanhola. Os quadros de horror que ela ali presenciou e relatou em seus mínimos detalhes, contribuíram para desenvolver-lhe o desejo incessante de luta em prol do amor humano e da paz entre os povos. É interessante também notar que os relatos sobre a Inglaterra, a França e o Canadá, publicados na Europa e em várias revistas de seu país, continham já per-

sonagens e temas que seriam aproveitados mais tarde em romances, após uma minuciosa reelaboração.

A primeira reportagem sobre as minorias étnicas do Canadá versou sobre os "*huttérites*",[26] imigrantes alemães, seguidores desta seita anabatista. Entusiasmada com a solidariedade constatada entre eles, a articulista declarou ter visto ali uma sociedade organizada de maneira a assegurar a todos o trabalho e o lazer cotidianos. Um povo que, mesmo sem os recursos do Estado, cuidava de seus enfermos, inválidos, velhos e infelizes. Comparando a tranqüilidade e o equilíbrio daquela sociedade "primitiva" com o individualismo da "civilização", ela afirmava com entusiasmo:

> *J'étais dans un coin de la terre où n'avait jamais sévi la honte de nos temps, le chômage et l'aide de l' État accordée comme une aumône.*[27]

Nesta primeira reportagem, reconhecemos o embrião de um tema de maior importância em *Bonheur d'occasion* que é a confrontação da inocência dos humildes e marginalizados com a perversidade da civilização. O tema encontra-se reincorporado nas personagens Rose-Anna e Pitou, as vítimas mais representativas da sociedade industrial, no citado romance.

A segunda reportagem focaliza os russos, *Doukhobors*, que a autora intitula de *turbulents chercheurs de paix.*[28] Quando fala dos *Doukhobors*, Gabrielle Roy se exercita no que seria a futura técnica de seus romances de reminiscências. Aqui a voz

---

[26] *FLT*, p. 17.
[27] *FLT*, p. 29.
[28] *FLT*, p. 33.

da romancista supera a da jornalista, pois a vemos desrealizar os fatos ao narrá-los com a imaginação fantasiosa da criança que ouvira do pai as descrições sobre aqueles gigantes agitados e inconseqüentes, sempre ativos e intransigentes quando se tratava de reivindicar seus direitos. As personagens parecem sair do imaginário infantil, pois o leitor as vê como se fossem sombras, desfilando nas paredes das cozinhas das casas que acolheram a repórter. Ao longo do texto, a autora desenvolve um atraente paralelo diferencial entre a *realidade* da reportagem e a *fantasia* da imaginação infantil. Imaginação que se dá no nível da palavra, pois ela nos transmite a veracidade dos fatos como se estivesse recuperando, através de sua própria narrativa, a maneira fantasiosa com que, em criança, captara as histórias do pai. A dura crueza dos fatos de uma reportagem jornalística tomava a forma fabular da ficção, assemelhando-se a um conto infantil russo, na laboriosa técnica de Gabrielle Roy.

Segue-se o relato sobre os *"Mennonites"*,[29] grupo étnico formado por alemães, russos e holandeses, que deve seu nome ao padre holandês Menno Simonis. Este terceiro povo místico visitado, havia imigrado para o Canadá a fim de preservar ideais religiosos ameaçados em seus países. Em *L'Avenue Palestine,*[30] a articulista visita uma fazenda de judeus russos, onde tudo funcionava também numa perfeita harmonia coletiva. Ali, ela constataria, no entanto, que os preceitos eram muito arraigados e que, apesar de constituírem uma sociedade coesa, sua harmonia estava atrelada a repressivos tabus religiosos.

Em *Les sudètes de Good Soil,*[31] Gabrielle Roy relata um pouco da história

---

[29] *FLT*, p. 45.
[30] *FLT*, p. 55.
[31] *FLT*, p. 67.

dos agricultores tchecos que, fugindo do nazismo, se instalaram em 1939 no noroeste canadense. Ali chegando, fizeram-se cultivadores em meio a grandes dificuldades. A autora aproveita para criticar duramente o governo de seu país, narrando com crueza toda a exploração de que aqueles infelizes foram vítimas e todas as decepções por que passaram.

Nota-se, nesses escritos de Gabrielle Roy, um certo carinho especial pelos ucranianos,[32] aos quais quase sempre se refere em suas recordações de infância. Em seu romance *Un jardin au bout du monde*, por exemplo, ela os representaria na solidão e na coragem de uma personagem muito especial chamada Martha.

Gabrielle Roy afirma que a semelhança entre os quebequenses e os ucranianos não eram tanto a história, o passado agitado, seus desentendimentos ou as tendências políticas daquele povo, mas "(...) l'expression poétique de ses malheurs et de ses joies ou, si l'on veut, son histoire, mais traduite en poésie et en ardente musique."[33]

Tão significativa é a espiritualidade dos russos que a própria Virginia Woolf - em artigo publicado em 1925 - já havia apontado a sua ficção como exemplar: "(...) e uma vez mencionados os russos, estamos em risco de sentir que escrever sobre qualquer outra ficção é pura perda de tempo."[34] Segundo a renomada escritora, "o menor dos seus romancistas tem por direito de nascimento um respeito natural pelo espírito humano."[35]

Humanista de formação Grabrielle Roy fez dos russos um referencial, sempre recorrente, de seus projetos de fraternidade universal. Em seus mais variados es-

---

[32] *FLT*, Cf. "Petite Ukraine", p. 77-86.
[33] Id., pp. 85-86
[34] Cf. WOOLF, Virgínia. "A Ficção Moderna" - (Tradução de The Modern Fiction. In: *The Common Reader* - 1925), pp. 37-45.
[35] Id. *ibid.*

critos, ela não perde a oportunidade de comparar o materialismo predominante de sua época (e de sua cultura ocidental) com a fraternidade inerente à alma russa, refletida nos contos de Tchekov ou nas obras de Dostoievski e Tolstoi.

Leituras

Quanto aos livros, eles sempre exerceram uma grande fascinação em Gabrielle Roy. Christine, a narradora e principal personagem de *Rue Deschambault*, interpreta os sentimentos da autora ao afirmar:

> *Et le bonheur que les livres m'avaient donné, je voulais le rendre. J'avais été l'enfant qui lit en cachette de tous, et à présent je voulais être moi-même ce livre chéri entre les mains d'un être anonyme, femme, enfant, compagnon que je retenais à moi quelques heures.*[36]

Ainda estudante, sabe-se que a autora lia Thomas Hardy, George Elliot, Milton, Shakespeare, Keats, Shelley, Colleridge.[37] Dentre os russos, ela destaca *Almas mortas*, de Gogol, porque se assemelhava às estranhas reportagens que seu pai lhe fazia sobre os colonos e também porque o drama vivido pela personagem Tchitchikov lhe parecia por demais familiar:

---

[36] Cf. *RD.*

[37] Cf. DURVAL, Monique, "Notre entrevue du jeudi", *L'Événement-Journal*, Québec, 17/05/1956, pp. 4-6.

> *(...) en lisant plus tard les Âmes mortes, je n'ai pas été frappée d'étonnement comme tant de lecteurs. Les aventures de Tchitchikov, il me semblait en avoir entendu raconter des semblables. Le cocasse, le singulier, l'invraisemblable m'étaient déjà aussi familier que l'ordinaire, le banal, le vraisemblable. J'ai même dû apprendre à atténuer des aspects de la réalité dans lesquelles je puisait la source de certains de mes récits pour ne pas donner à croire que j'inventais sans vergogne.*[38]

A Estepe, de Tchecov também lhe parecia familiar, pois descobriu ali um mundo aparentado ao seu, sobretudo no que diz respeito ao espírito de sua mãe, figura sempre presente em sua obra.

Sempre em dia com a produção literária francesa, a autora cita vários autores de sua preferência, dentre os quais, alguns seus contemporâneos: Daudet, Balzac, Proust, Colette, Mauriac, Bernanos, Camus, Montherlant et Julien Green. Quanto aos escandinavos, seus autores preferidos eram Selma Lagerlöf, Sigrid Undset, Knut Hamsun e Pär Lagerkvist. Na literatura inglesa, ela aponta, além de Shakespeare, Virginia Woolf, Thomas Hardy e o americano Thomas Woolf.[39]

As influências dos militantes políticos.

Ben-Z. Shek relata o relacionamento de Gabrielle Roy com um militante de esquerda, George Wilkinson, um dos líderes do comité dos desempregados de Saint-

---

[38] *HLT*, p. 155.

[39] Cf. "Témoignage", *Le Roman Canadien-français*, Archives des lettres canadiennes, vol.3, Montréal, Fides, 1964, pp. 302-306. Cf. também GAGNÉ, Marc, "Jeux du romancier et des lecteurs", *Visages de Gabrielle Roy*, pp. 263-272 e ROBILLARD, J-P, "Interview-éclair avec Gabrielle Roy", *Le petit Journal*, Montréal, 8/01/1956, p. 48.

Jean, em Terre-Neuve.[40] Wilkinson conseguira um trabalho para a amiga no jornal ***Le Jour,*** entre 1935 e 1940. Naquela época, o sindicalista costumava escrever virulentos artigos, que teriam contribuído para a formação do espírito revolucionário de Gabrielle Roy, aguçando-lhe a consciência social face à crise e ao desemprego bem como à inaudita miséria que resultaria daqueles fatos. No mesmo periódico, Gabrielle Roy publicaria trinta crônicas, entre 6 de maio de 1939 e 16 de março de 1940.[41]

Comparando-se os textos de Wilkinson com os temas de *Bonheur d'occasion,* percebe-se uma perfeita sintonia de atitudes denunciadoras e combativas entre os dois autores. No entanto, Ben-Z. Shek considera um dos mais agressivos temas do romance - o da "salvação pela guerra" - uma simples inversão irônica de um fato ocorrido em Terre Neuve: apesar do clamoroso desemprego que grassava naquela região, o governo canadense até às vésperas da guerra, não cogitara em convocar os cidadãos para o serviço militar.[42]

Minha opinião difere da de Ben-Z. Shek, pois vejo na história de Alphonse uma fiel retratação dos fatos ocorridos com os excluídos de Terre-Neuve.

Apesar da importância dos primeiros artigos de Gabrielle Roy para o amadurecimento de sua técnica estilística e de sua atuação social através da literatura, o que mais a influenciou teria sido provavelmente o ambiente sócio-político, intelectual e artístico do jornal ***Le Jour***, na época em que a autora começou a freqüentá-lo. Victor

---

[40] SHEK, Ben-Zion, "De quelques influences sur la vision du monde de Gabrielle Roy: George Wilkinson et Henri Girard", in, *Voix & Images,* pp. 441-452.

[41] Dentre elas, destacam-se *Les logeuses de Montréal* (o primeiro deles, publicado em 6 de maio de 1939); *Quelques jolis coins de Montréal,* de 22 de julho do mesmo ano; *Noël chez les colons ukraniens,* de 30 de dezembro do mesmo ano; e sua única novela *Nicolaï Suliz,* de 3 de fevereiro de 1940. O espaço da novela é situado nos arredores de Winnipeg e o tema versa sobre uma minoria etno-cultural. A ação trata do desemprego entre os operários da indústria. Percebe-se, até pelos títulos, que estes textos continham alguns elementos explorados na trama de *Bonheur d'occasion.* Cf. SHEK, Ben-Z., *op. cit.,* p. 445.

[42] Cf. SHEK, Ben-Z., *op. cit.*, 1989.

Teboul, em seu precioso livro *Le Jour. Émergence du libéralisme moderne au Québec*,[43] conta que o articulista Louis Dantin, considerava aquele periódico como "l'unique refuge (...) de la pensée indépendante, de l'honnête recherche de la vérité, quelle qu'elle soit, des dernières libertés qu'on daigne nous laisser."[44]

Na época em que Gabrielle Roy entrou para o jornal, desenrolava-se uma polêmica sobre os desempregados cujo motivo também deve ter influenciado na gestação de *Bonheur d'occasion.* Para citar só uma passagem, veja-se um trecho do artigo de Dantin, respondendo a um outro redator do jornal que havia qualificado os desempregados de preguiçosos:

> *Ce peuple, (...) vous en avez fait une machine entre vos machines divisant son travail jusqu'à en faire un réflexe mécanique d'où l'intelligence était presque exclue (...) Vous l'avez rendu dépendant, pour lui et ses enfants, uniquement de vos récompenses.*[45]

Henri Girard, o outro amigo de Gabrielle Roy, de quem a autora teria sofrido influência, foi crítico de arte do jornal liberal ***Le Canada***, de 1931 a 1939, redator da ***Revue Moderne*** de Montréal (onde a autora também publicou alguns artigos) e comentarista da ***Radio-Canada***. Adèle Roy lhe atribui um papel primordial no desenvolvimento da carreira literária de sua irmã Gabrielle, chegando mesmo a insinuar que ele fora o redator do famoso discurso para a Sociedade Real do Canadá. Em meio a mesquinhos comentários a respeito da célebre irmã, Adèle Roy transcreve em seu livro

---

[43] Québec, Hurtubise HMH, 1984.,
[44] Cf. TEBOUL, Victor, *op. cit.*, p. 43.
[45] Id., *ibid.*, p. 84.

Le miroir du passé, dois trechos de cartas que Girard lhe escrevera ao tomar conhecimento do casamento da amiga com o doutor Marcel Carbotte, em 8 de fevereiro de 1948:

> *Songez que pendant sept ans j'ai donné à cette femme qui n'a pas été ma maîtresse le meilleur de mon coeur et de ma pensée. Tout ce qu'il y avait de beau en moi, tout ce que j'avais acquis dans ma jeunesse de sentiments esthétiques, je lui ai donné sans calcul et sans réserve.*
>
> *(...)*
>
> *Remarquez bien, Adèle, que je ne regrette rien. J'ai tout simplement, comme le maître Mozart, collaboré à l'évolution naturelle d'un génie. Humble collaboration et de peu d'importance, en somme, mais qui était nécessaire, alors, pour que l'oeuvre fut ce qu'elle est.*[46]

Vale notar que este importante papel de mentor intelectual desempenhado por Henri Girard foi confirmado a Ben-Z. Shek pelo próprio viúvo da autora, numa entrevista que lhe concedeu em 21 de outubro de 1988. Ressalta, no entanto, que sua influência não fora tão definitiva como Adèle Roy afirmara. Para Marcel Carbotte, Henri Girard apenas a incentivara. Ele a admirava e a ajudou a se aperfeiçoar na arte de escrever. A própria Gabrielle Roy, nas últimas páginas de sua autobiografia, afirma que colaborou com ***La Revue moderne***, entre setembro de 1939 a março de 1948, na mesma época em que Henri Girard ali trabalhava. Um período, aliás, bem mais longo do que aquele em que publicou artigos no jornal ***Le Jour***, entre 1939 e 1940.

Marcel Carbotte é de opinião que os pontos coincidentes entre a ideologia estética de Girard e a de Gabrielle Roy, seriam "a ênfase dada por ambos a uma reno-

---

[46] SHEK, Ben-Z. , *op. cit.*, p. 448.

vação artística fundamentada na ilustração da vida cotidiana contemporânea, o não engajamento artístico com assuntos políticos e um certo distanciamento de todo partido ou movimento político". Afirma ainda que o "credo" de Gabrielle Roy se resumia numa curta frase: "L'auteur n'a d'engagement qu'à la liberté et à la vérité."[47]

A autobiografia da autora, no entanto, contradiz a opinião de Carbotte. Numa dura autocrítica de seus "pecados de juventude", em *La détresse et l'enchantement*, ela confessa ter chegado a freqüentar um grupo de estudos dirigido pelo Sindicato Unido dos Trabalhadores Têxteis, durante os anos 40. Além disso, numa entrevista concedida a Ben Shek em 1966, havia afirmado: "À l'époque de *Bonheur d'occasion* j'étais peut-être à demi révolutionnaire."[48]

Antoine Sirois por sua vez, no tomo III do *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, apresenta Gabrielle Roy, como uma escritora que

> *(...) bien que sensible à la pensée socialiste de Jaurès ou du syndicaliste (Léon) Jouhaux (chef du Congrès Général du Travail en France de 1909 à 1947, alors qu'il rompit avec les communistes pour* créer, *un peu plus tard, la Centrale Force Ouvrière), rejette la violence et refuse comme écrivain de s'embrigader dans un mouvement.*[49]

Além destes testemunhos, sabe-se ainda da existência de uma carta enviada à escritora por Charles Lipton, um outro líder do Sindicato dos operários têxteis e autor de uma obra sobre o sindicalismo canadense. Também é do conhecimento de todos a amizade da romancista com Grace Woodsworth MacInnis, deputada na Câ-

---

[47] Id., *ibid.*, p. 450, nota 51.
[48] Id., p.451.
[49] Id., cf. p.132.

mara dos Comuns de 1965 a 1974, além de filha e mulher de políticos. Fulgence Carpentier, o autor destas informações, acrescenta:

> (...) *les deux jeunes femmes se voyaient souvent, soit à Ottawa, soit à Winnipeg, (...). Sous ses apparences timides et réservées, la future romancière se passionna pour les idées nouvelles et les combats qui se livraient sur la place publique contre les injustices et les abus de pouvoir.*[50]

Dois pequenos trechos do "discurso" da autora ajudam a exemplificar seu posicionamento intransigente no tocante às injustiças sociais:

> *De la butte, je voyais bien que Saint-Henri n'avait aucunement changé. Pas plus que naguère il n'y avait de maisons convenables pour abriter les familles et pas plus que naguère d'agrément et de beauté dans la vie des ouvriers. Saint-Henri me racontait encore le gaspillage que nous avons fait de l'énergie humaine, de l'espoir humain, alors que nous nous disions trop pauvres pour entreprendre les travaux de construction. Pauvres! il faut , au contraire, que nous ayons été immensément comblés pour laisser se perdre pendant des années le travail humain, dans Saint-Henri et ailleurs et n'en pas mourir d'inanition. Une société pauvre serait celle qui ne saurait permettre l'oisivité d'aucun de ses membres, l'inutilisation d'aucune de ses ressources. Et qu'est-ce qui condamne mieux aujourd'hui notre ordre social que l'inutilisation de tant de vies et d'habilité, sauf pour la guerre!*[51]

Segue-se, ainda, a advertência de uma possível reação drástica por parte do povo, talvez até vista com simpatia pela autora, que assim passa o recado às autoridades que a homenageavam:

---

[50] Cf. *Le Droit d' Ottawa,* 23/07/1983, p. 6.
[51] *FLT.*, p. 162.

> *Rose-Anne est encore dans la grande cohue des femmes de notre ville qui cherchent un logement, des milliers de femmes. Si elles venaient ensemble, en rangs pressés, nous comprendrions peut-être, peut-être aurions nous peur de leur détermination.*[52]

Fundamentando ainda mais o espírito combativo de Gabrielle Roy, lembramos que, mais tarde, o missionário André Le Bonniec, personagem principal de *La Montagne Secrète,* romance onde a autora se empenha em desvendar os mistérios de seu fazer poético, denunciaria a intencionalidade política de toda a sua obra ao declarar:

> *Des protestataires (...) comment se fait-il que tout ce qui se fait de plus beau dans ce monde soit un acte de protestation? Créer (...) n'est-ce pas de toute son âme protester?*[53]

Posicionamento político e literário.

É a partir de sua formação e gosto literários que se pode concluir que a autora, embora não engajada politicamente, tinha um inabalável compromisso com a justiça, em prol da qual exerceu sua arte.

Ben-Z. Shek, professor da universidade de Toronto, em artigo publicado na revista *Études Françaises,* analisa o posicionamento político e literário de Gabrielle Roy, apresentando os fundamentos necessários à comprovação de que seu primeiro romance constitui uma crítica impiedosa ao sistema capitalista. Além de habilmente

---

[52] *FLT.*, p. 165.

estetizada, a crítica da autora visava o cinismo da "salvação pela guerra", apontada pelos governantes como o único meio de "resolver" a crise econômica iniciada nos anos trinta.

Aliás, antes de Ben-Z Shek, outros críticos ressaltaram a mesma intencionalidade de *Bonheur d'occasion*. Albert Legrand, por exemplo, afirmava que a citada obra traduzia a condenação de uma sociedade que atraiçoa seus pobres.[54] Já André Brochu vai mais longe, ao ver naquele romance a expressão de uma tomada de consciência trágica, quase revolucionária, da miséria e dos conflitos sociais que minavam o bairro franco-canadense de Saint-Henri.[55] Outra importante comprovação pode ser encontrada na própria autora, em seu discurso de recepção à *Société Royale du Canada*, onde elabora uma comovente ressurreição das personagens de *Bonheur d'occasion*, num texto que demonstra, melhor que todas as análises já feitas sob esta ótica, a faceta revolucionária de seu romance.[56]

No entanto, são suas memórias autobiográficas publicadas postumamente que dão um toque final a este objetivo posicionamento da autora. Ali ela manifestou por várias vezes, uma visão progressista e democrática do mundo. Um exemplo é a passagem em que expõe os motivos da ruptura de uma ligação amorosa com um canadense de origem ucraniana, cuja militância anticomunista e fascista viera a descobrir. Aliás a mais decisiva comprovação da repulsa de Gabrielle Roy a governos ditatoriais, encontra-se registrado na reportagem de 1939, sobre a guerra civil espanhola. Ali, a

---

[53] *MS.*, p. 131.

[54] "Gabrielle Roy ou l'être partagé", *Études Françaises*, p. 45.

[55] "Thèmes et structures de *Bonheur d'occasion*", *Écrits du Canada français*, XXII, 1966, p. 165.

[56] O discurso foi publicado em *Le bulletin des agriculteurs*, vol. XLIV, nº4, janeiro de 1948, pp. 6-7, 20-23, com o título de *Bonheur d'occasion aujourd'hui* e depois reeditado em *Fragiles lumières de la terre*, sob o título de "Retour à Saint-Henri", 1978, pp. 159-175.

autora narra seu encontro - em Prats-de-Mollo, cidade que faz fronteira com Perpignan - com rebeldes republicanos que fugiam das tropas do General Franco:

> *Dans ma chambre glaciale (...) je me lançai à écrire mes premières pages dictées par l'indignation, la pitié, la grande souffrance d'appartenir à l'espèce humaine. (...) Je finis (...) par l'envoyer avec quelques photos à La Presse de Montréal, ces quelques pages, sous une signature inconnue, sympathique à l'Espagne rouge à l'heure où à Montréal même Malraux n'avait pu obtenir l'autorisation de se porter en public à sa défense.*[57]

As descrições dos sofrimentos dos refugiados espanhóis e a indignação que a toma, mostram o grande alcance de visão política, bem como seu espírito de combate a toda espécie de totalitarismo. Sua sensibilidade adquire maior dimensão, quando se sabe que na mesma época muitos países, inclusive o Canadá francês, deram crédito a governos e instituições corruptas.

Segundo François Ricard, a quem a própria autora confiou a tarefa de escolher os textos que comporiam *Fragiles lumières de la terre*, o leitor tem a possibilidade de conhecer uma outra faceta do talento da escritora, bem como a de reconhecer as fontes e a significação de seus romances e crônicas. A própria ordem cronológica dos textos compilados, que enfatiza a diversidade da obra de Gabrielle Roy pondo em relevo a variedade de formas e assuntos de seus escritos, viabiliza a descoberta de sua unidade profunda: de pensamento, de visão do mundo, de uma inabalável fé no ser humano e de um persistente desejo de comunicação.[58]

---

[57] SHEK, Ben-Z. *Voix & Images*/42, op. cit., 1989. Cf. nota 52, p. 451.
[58] Cf. RICARD, François, "Note", in: *FLT*, p. 11.

Em *Retour à Saint-Henri,* o famoso discurso de 1947, estão impressas as marcas da coragem e da determinação de Gabrielle Roy. Na ocasião daquele contundente pronunciamento, ela estava sendo homenageada pela Sociedade Real do Canadá que a recebia entre seus membros. Trata-se de um discurso denunciador, apoiado no tema social específico dos franco-canadenses, atingindo, a partir daí, o universo literário. Em seu texto alegórico, Gabrielle Roy aproxima realidade e ficção, falando como se tivesse retornado ao Saint-Henri real (cenário da ação de *Bonheur d'occasion)*, dois anos após o fim da Segunda Grande Guerra, tempo histórico da atuação de suas personagens.

Também nas últimas páginas de sua autobiografia, a autora nos revela a gênese do texto que viria a ser *Bonheur d'occasion.* Conta que, numa tarde de 1939, passeando ao longo do Canal Lachine, em Montréal, ao comparar seus primeiros inocentes artigos publicados no jornal ***Le Jour*** e a imensa tarefa a que se havia proposto, que era a feitura de seu primeiro romance, foi tomada de um grande medo. Mas revendo as "banalidades" que havia escrito para o jornal, concluiu que a satisfação pessoal de seu audacioso empreendimento a compensaria de todo e qualquer sentimento de temor: "Mais du moins, alors, je serais happée entière par le sujet, aidée et soutenue par tout ce que j'aurais acquis de ressource, de connaissance de l'humain et par la solidarité avec mon peuple retrouvé."[59]

---

[59] *DE,* pp. 504-505.

O realismo de *Bonheur d'occasion.*

A 13 de maio de 1970, Gabrielle Roy concedeu uma entrevista ao crítico Ben-Z. Shek, onde afirmou que não obstante a crítica, ela se considerava uma escritora realista.[60]

De acordo com o ponto de vista da autora, Ben Shek lembra aos leitores que, como os grandes escritores realistas franceses do século 19, ela não se limita a situar, observar e descrever a vida de seus personagens. Apesar de espelhar-se naqueles escritores, ela desenvolveu uma literatura especificamente "québécoise", acrescentando em sua criação artística uma particular dimensão simbólica ou rítmica, o que enriqueceria o conteúdo poético, reforçando sua unidade e aumentando a força emotiva da verossimilhança.

Oriunda do contexto acima comentado, parece natural que a jornalista Gabrielle Roy tenha querido buscar a causa de suas origens em experiências realistas sob a forma de reportagens. Em 1941 publicou uma série delas sobre a cidade de Montréal que comemorava o seu tricentenário, em ***Le bulletin des Agriculteurs***, órgão para o qual trabalhava.[61] Ali podemos encontrar passagens descritivas sobre aquela metrópole, que mais tarde seriam utilizadas em seus dois únicos romances urbanos. A própria configuração geográfica de Montréal inspiraria o esquema ideológico de seu primeiro romance: "En haut, les châteaux, en bas les taudis". Montréal, situado num ponto estratégico proporcionava o descortínio de toda a cidade num só golpe de vista.

---

[60] SHEK, Ben-Z. *Liberté*, nº73, (vol.XIII, nº1), 1971, p. 78.
[61] Vol.XXXVII, nºs. 6-9 (junho, julho, agosto e setembro de 1941).

> (...) *exposé au grand souffle du fleuve,Montréal devrait être une des villes les mieux aérées du Canada. Cependant, il étouffe. Son grand parc sauvage de la montagne fait ample provision d'air pur. Il ne peut rafraîchir les rues populeuses qui s'ouvrent sur des tas de charbon ou sur les abattoirs (...) Montréal manque d'équilibre. (...) Montréal est dur et impitoyable. Il loge les vivants dans des termitières enfumées, les morts sur les versants le plus salubre et le mieux exposé de la ville.*[62]

Por outro lado, ele significava também o "esforço de poesia" da cidade assim como "sua linda ilusão".[63]

Se é principalmente em *Bonheur d'occasion* e *Alexandre Chenevert* que Gabrielle Roy assume o estilo realista, pode-se afirmar que é no primeiro deles que ela desenha o mais representativo quadro de um realismo social supostamente descompromissado. Para conseguir seu intento, a autora instalou-se em Montréal, em 1939, exatamente na rua Dorchester, no coração da cidade e perto da fronteira social que separava o rico bairro inglês de Westmount do miserável "território" francófono de Saint-Henri. A narrativa está centrada nesse bairro francês, antigo subúrbio de Montréal, onde foram situados os personagens de *Bonheur d'occasion*, fazendo uso de um realismo quase fotográfico. Esse procedimento torna-se evidente quando se conhece a disposição espacial do bairro e se comparam os inúmeros detalhes sobre as ruas e os demais lugares onde se desenrola a ação do romance.

Mas, afinal, como se definiria este *realismo* de Gabrielle Roy? Gilles Marcotte nos dá a resposta em seu brilhante artigo de 1989[64] intitulado *Bonheur*

---

[62] SHEK, Ben-Z., *op. cit.*, 1971, p. 79.
[63] Loc. cit.
[64] MARCOTTE, Gilles, *Voix & Images,* 1989, pp. 408-413.

d'occasion et le «grand réalisme». Após examinar a evolução histórica do realismo através do conceito de Georges Lukács, Marcotte afirma que a reflexão do crítico húngaro possibilita um esclarecimento sobre o romance em questão. Ressalta, no entanto, que utiliza de Lukács não o método em si, mas o modelo. O que está em discussão é o discurso geral de Lukács *(récit cadre)* sobre a evolução social, cuja concordância com o de *Bonheur d'occasion* parece-lhe perfeitamente justa. Existe, ainda, outra diferença essencial:

> *(...) le critique hongrois décrit le roman tel qu'il doit être, et tel qu'il le lit chez Balzac (mais non chez Hugo ou Zola), chez Thomas Mann (mais non chez Kafka ou, pire, chez Beckett); pour moi, dans l'horizon idéologique où je me situe, une telle prescription, avec les proscriptions qu'elle implique, est évidemment irrecevable.*[65]

O Lukács que lhe interessa não é o da *Teoria do Romance,* que afirmava serem a ironia e o distanciamento as características essenciais do gênero, mas aquele que fundamenta suas análises e julgamentos na categoria da totalidade e cuja teoria encontra-se resumida no prefácio de *Balzac et le réalisme français*, publicado em 1951. Ali se encontram elaboradas as diretrizes do «grand réalisme»:

> *Dans ce que Luckás appelle de "grand réalisme", et qui est pour lui donc la seule forme acceptable de roman, celui-ci doit se trouver dans un rapport globalement positif avec la totalité, c'est-à-dire, avec une vision de l'histoire qui à la fois contient et transcende les forces sociales à l'oeuvre dans une époque donnée.*[66]

---

[65] Id., *ibid.*, p. 408.
[66] Id., p. 409.

Assim, o romancista verdadeiro é aquele que adere à sua época, assume seus conflitos essenciais, esclarecendo-lhe o presente e dando-lhe uma dimensão épica ao representar as grandes forças que orientam o desenvolvimento histórico. Tal realismo não tem nada a ver com o realismo do detalhe, da «réalité moyenne», da precisão fotográfica. Ele é, antes de mais nada, um revelador de sentidos; sentido que só pode ser revelado por meio da exasperação dos contrários, das forças antagônicas. O «tipo» ou a personagem central, surge da junção do coletivo e do individual, vindo a constituir a própria encarnação do movimento histórico, que ele representa fielmente ao mesmo tempo em que continua sendo uma pessoa de pleno direito, uma individualidade completamente afirmada. Esse «tipo» ou personagem vem a ser um "l'ensemble de l'évolution social (...) lié à l'ensemble d'un caractère."[67]

Trata-se aqui do Lukács para quem a necessidade de um engajamento total deve ser imposta à personagem, ao conjunto da obra e ainda ao próprio autor, ainda que este não tenha plena consciência do fato. Sabe-se, no entanto, que um tal engajamento nem sempre é possível. Segundo o crítico quebequense autores tais como Zola, por exemplo, não o conseguiram realizar porque sua época não o permitia. O grande romance realista só pode ser criado em uma época que o espelhe - uma época de transição, determinada por uma evolução histórica perceptível. Assim, o romance julga a época na mesma proporção que esta o julga. Na sua opinião, *Bonheur d'occasion* representou uma verdadeira *época de transição*, a qual (em Gabrielle Roy tanto quanto em Balzac) estava ligada à aparição do realismo.[68]

---

[67] Cf. LUCKÁCS, G., *Balzac et le réalisme français.* Apud MARCOTTE, Gilles, *op. cit.*, 1989, p. 410.
[68] Realismo que se deu em diferentes épocas, na França e no Québec.

No citado romance de Gabrielle Roy, vemos, numa extremidade do prisma, a personagem Jean Lévesque como o mais representativo desse projeto de transição. Órfão de todo o passado, só existindo para o que ainda não é, para o que ainda vai acontecer, Jean interiorizara tão completamente os novos valores (tais como os do sucesso e ambição), que chegou a gozá-los antecipadamente. Ele é o homem da cidade por excelência, aquele que suporta com facilidade a solidão, fator essencial a seu sucesso pessoal. Jean Lévesque é também a própria representação do indivíduo e da solidão, o tipo mais característico da civilização urbana e industrial que, favorecida pela guerra, se consolida definitivamente na pequena burguesia «québécoise».

No extremo oposto encontra-se Rose-Anna, que é a imagem do migrante, do desabrigado, do sem-lugar na cidade e no mundo. Estranha a tudo, ela vê se esfumaçarem, na cidade, os valores que a sustentavam, como a união familiar, a fidelidade e o amor fraternal. Quanto a Emmanuel Létourneau, ele é o generoso burguês humanista, reconhecidamente o porta-voz da romancista. Suas idéias sobre a miséria do mundo e a esperança de uma fraternidade universal que resgataria a humanidade são retomadas pela própria autora em *Fragiles lumières de la terre*. Seu discurso socialista - estranhamente não censurado pelo governo - não encontra respaldo na ideologia dominante na época. Em algumas ocasiões, ele chega mesmo a traduzir a mais pura exploração das massas.

> *(...) c'est l'argent qui nous tient tous au cirque derrière les barreaux. Les gars qui ont de l'argent, c'est eux autres qui décident si vous allez travailler, vous autres, oui ou non, selon que ça fait leur affaire ou bien qu'ils s'en fichent. (...) l'argent c'est pas la richesse. La*

richesse c'est le travail, c'est nos têtes á nous autres, la grande masse.[69]

Mas Emmanuel erra quando se arroga o indevido privilégio de se identificar com a própria massa ao dizer «nós». Apesar de sua indubitável sinceridade, a personagem continua distanciada da massa que tenta representar, pela segurança da pequena burguesia à qual pertencia.

A maioria das personagens de *Bonheur d'occasion* -Jean Lévesque, Rose-Anna, Emmanuel Létourneau e até mesmo Azarius, o operário derrotado pelo desaparecimento dos ofícios tradicionais -, não pode representar aquele tipo realista, no sentido dado por Lukács. Dentre eles, somente Florentine se encaixaria no esquema lukacsiano, apesar daquela personagem ser um pouco equívoca, muito envolvida com as relações familiares e oscilante no que diz respeito ao sistema de valores instuído, que ela respeita e desafia ao mesmo tempo. Mas é a própria ambigüidade de Florentine que a distingue das outras personagens e faz dela uma digna representante do movimento e da transição característica da modernidade. A jovem traduz a mistura do antigo e do novo, além de ser também uma personagem estigmatizada pela culpa. Ainda segundo Marcotte, ela se enquadra no tipo luckacsiano da "prostituta explorada". Vítima da evolução social, Florentine entra no contexto harmonizando-se com o movimento avassalador da mudança, que ataca e destrói todos os valores que lhe foram ensinados como autênticos. Neste sentido, dentre todas as personagens de *Bonheur d'occasion,* somente ela enfrenta a cidade e a civilização industrial capitalista. As outras apenas se submetem (Rose-Anna, Azarius), compactuam com ela (Jean Lé-

[69] *BO,* p. 63.

vesque) ou se deixam esmagar, como Emmanuel Létourneau. O preço do desafio de Florentine é alto: a transformação pela perda de valores e, até mesmo, pode-se dizer, de humanidade. Nenhuma outra personagem do romance seria vítima a tal ponto. Não com o mesmo grau de intensidade.[70]

No entanto, faltaria a Florentine uma característica essencial para preencher as exigências estéticas e sociais que tal situação exige segundo a ótica de Luckács: a passagem ao mais profundo extremo da contradição:

> *Florentine est un personnage maigre, au double adjectif; elle n'est pas une Lucienne Rubempré, et il ne serait pas très utile d'attribuer cette différence à celle qui existe entre l'immense talent de Gabrielle Roy et le génie balzacien.*[71]

Justificando a "falha" de Gabrielle Roy, Marcotte apela para a coerência realista da autora, ao afirmar que o surgimento de uma personagem de tão grande peso na Montréal franco-canadense dos anos quarenta não teria sido um retrato fiel e coerente de sua época:

> *Florentine commet le "péché de Québec" et arrange les choses à la québécoise, par l'accession aux valeurs figées, frileuse de la petite bourgeoisie nationaliste. Tout se passe à l'écart des grandes affaires qui se règlent soit à Westmount où va mourir le petit Daniel, soit dans le vaste monde que les discours d'Azarius et d'Emmanuel évoquent dans les formes les plus abstraites. Florentine ne pouvait pas être plus grande que son époque.*[72]

---

[70] Cf. MARCOTTE, Gilles, 1989, p. 412.
[71] Loc. cit.
[72] Id., p. 403.

Um olhar criador: "portraits".[73]

Na maioria dos romances realistas, o *retrato* se apresenta como um segmento à parte, uma unidade estilística de fácil identificação e freqüentemente destacável, como qualquer outro tipo de descrição. Nestes romances ditos *realistas,* é o narrador quem focaliza a descrição e apresenta as personagens. Os quadros típicos asseguram-lhes a verossimilhança, desde as suas primeiras aparições em cena. É o caso de numerosos protagonistas dos romances do século XIX. *Madame Bovary* e *Eugénie Grandet,* por exemplo, são apresentadas detalhadamente desde o início das narrativas.

Em *Bonheur d'occasion,* a apresentação física da maioria das personagens - Florentine, Jean Lévesque, Emmanuel Létourneau, Rose-Anna, Azarius Lacasse - é feita através do *olhar* das outras personagens. Muito raramente ela é elaborada pela descrição direta do narrador.

Só nas três primeiras páginas do capítulo inicial, os verbos perceptivos e as notações visuais atingem a marca das trinta vezes. Contam-se, no romance, perto de 600[74] ocorrências com referência ao *olhar.* Tais notações visuais são utilizadas para introduzir novos elementos do *retrato* a ser constituído ou para reforçar os que já foram elaborados.

Sous ses paupières mi-closes, elle le détaillait (...) avec un regard d'impatience / il vit / les yeux agrandis / il la regarda / il revoyait ce

---

[73] O estudo realizado neste subtítulo está baseado em Pierrette Daviau: *Passion et désenchantement - une étude sémiotique de l'amour des couples dans l'oeuvre de Gabrielle Roy.* Fides, Québec, 1993.

[74] Cf.DAVIAU, Pierrette *op. cit.*, p.18 e p. 43.

corps maigre / son oeil fouilla les ténèbres (...) il revit cette maigre silhouette / il venait de se voir à travers les yeux de Florentine, etc.

Os exemplos se multiplicam. Mas através dos poucos acima citados, escolhidos dentre inúmeros outros, pode-se constatar que os retratos dos dois protagonistas são nitidamente introduzidos pelo *VER.* Cada retomada de Florentine, será apoiada sobre uma ou outra faceta do olhar. Em ação, ela *vê* e é *vista* de imediato por um outro *ator.* Este procedimento é observado no restaurante onde ela trabalha, sob os olhares de seus dois pretendentes - Jean Lévesque e Emmanuel Létourneau:

Ses prunelles allaient de l'un a l'autre, et le demi-sourire qu'elle gardait sur ses lèvres comme en suspens paraissait hésiter entre eux. Emmanuel, piqué au jeu, la taquinait.

Est-ce qu'on ne s'est déjà vus, mademoiselle Florentine?[75]

(...) il (Jean) la voyait alors redoubler de vivacité, de mouvements rapides.[76]

(...) Mais il (Emmanuel) se méprit au jeu brillant des prunelle vertes et la crut soudain, comme lui, attirée par l'inconnu.[77]

O procedimento da visão em *Bonheur d'occasion* é recorrente nos *retratos* dos casais apaixonados. A narradora se aproveita desta cupidez do olhar para descrever em detalhe essas personagens que *"se suivent des yeux", "se regardent dans les yeux", "se jettent des regards"*, etc. A introdução de uma personagem apaixonada na obra de

---

[75] *BO*, p. 107.
[76] *BO*, p. 106.
[77] *BO*, p. 107.

Gabrielle Roy se faz obrigatoriamente pelo amante que *vê* seu par através ou dentro de um objeto transparente ou espelhado. A autora o apresenta ao leitor por meio de contínuas pinceladas (como na pintura de um retrato que está sendo elaborado aos poucos), de uma série de predicados qualitativos ou funcionais.

Quanto a Rose-Anna, seu físico é diretamente apresentado através de suas atividades habituais e de suas aflições cotidianas. Ela não é *vista* nem sequer olhada por nenhuma outra personagem, sejam elas seus filhos ou o próprio marido. Em compensação, do isolamento onde estava confinada, Rose-Anna via desesperada e lucidamente tudo o que se passava à sua volta. Através de contínuos retoques ela nos é descrita no mesmo ritmo dos sentimentos que experimenta, das ações que realiza, ou dos acontecimentos que vive e até dos que pressente:

> *Jamais la vie ne lui avait paru si menaçante, et elle ne savait pas ce qu'elle redoutait. C'était comme un malheur indistinct, n'osant encore se montrer, qui rôdait dans la petite maison de la rue Beaudoin.*[78]

A autora se impõe certas dificuldades estilísticas com o objetivo de inserir, o mais naturalmente possível, a descrição das personagens sem prejudicar a narrativa. E o recurso de mostrar os corpos em movimento favorece a verossimilhança do *retrato.* O trabalho da escuta e os esforços de inscrição da personagem na diégese, além de assegurar um "efeito real", também são ocasiões privilegiadas da manifestação da enunciação:

---

[78] *BO*, p. 70.

> *Le personnage, alors, fait littéralement partie de son milieu, le procédé réthorique devient alors le diagramme de telle ou telle conception anthropologique (influence des "milieux" sur "les individus", etc.) le plus générale. La machine a un fontionnement, un ordre, un déroulement et produit des objets sans qu'il soit besoin d'évoquer un sujet.*[79]

Na maioria dos casos, a "voz enunciadora" do *retrato* físico, mesmo quando intenciona ser neutra para sugerir a ausência do narrador ou assegurar uma certa objetividade, raramente o consegue.[80] A personagem narradora utiliza quase sempre adjetivos eufóricos ou disfóricos que traduzem seu desprezo ou admiração, desejo ou repulsa, o que diminui ou relativiza a objetividade literária. No entanto, mesmo assim, as apresentações físicas conseguem transmitir a ilusão de realismo, visto que a personagem que *é vista* e a que *está vendo* encontram-se realmente em presença de um outro em um lugar determinado:[81]

> *Il la pilotait vers un arrêt d'autobus. (...) Debout devant elle, une main à la courroie de cuir, Jean l'examinait. Elle rencontra son regard; elle s'y vit comme dans une glace, et ses mains s'activèrent pour rétablir l'équilibre de son petit chapeau.*[82]

Nestas descrições, o leitor é levado a participar, não somente da *visão do espectador* (visão evidentemente fragmentada), mas também a se sensibilizar com os diversos sentimentos expressos pelos predicados ligados a um elemento corporal, sobre o qual o narrador focaliza sua atenção.

---

[79] HAMON, Philippe. "Introduction à l'analyse du descriptif". Apud, DAVIAU, Pierrette, *op. cit.*, p. 16.
[80] DAVIAU, Pierrette, *op. cit.*, p. 23.
[81] Loc. cit.
[82] *BO*, p. 79.

Quando a narradora faz a personagem assumir sua própria descrição física e até psíquica, ela tenta esconder sua própria presença, dirigindo o olhar do leitor para o *vécu* da personagem, para o modo como esta última *se vê* ou *vê* seu corpo. Não obstante todas estas precauções, ela conserva sempre seu poder, dividido ocasionalmente com uma de suas criações: [83]

> *Elle pensa avec détresse, avec une réelle détresse, à sa jolie robe neuve, très ajustée à la taille, qui lui faisait des seins ronds, tout petits, et des hanches juste, assez saillantes. Avec un serrement de coeur, elle passa en revue tous les petits bijoux de son coffre dans lequel elle aurait pu choisir une épingle pour ses cheveux, des bracelets, quatre ou cinq qui auraient sonné à son bras, et peut-être aussi une broche pour son corsage. N'était-ce vraiment pas navrant, pensait-elle, d'aller en ville dans sa pauvre petite robe de travail et sans aucun bijou?* [84]

Estas citações, dentre centenas de outras, traem a presença onisciente da narradora. Mas ainda que ela esteja sempre presente, sua posição nem sempre é a mesma ou nem sempre é clara. Na opinião de Pierrette Daviau, no que concerne ao *portrait,* o narrador pode dominar a personagem ou ser dominado por ela. Ele pode agir como psicólogo experiente, cheio de razão, de sabedoria, de conhecimento da natureza humana; pode até prever os futuros gestos ou as intenções profundas de cada personagem. Aliás, o narrador pode ainda utilizar uma personagem para comunicar estas mesmas reflexões psicológicas ou transmitir uma pseudo-exteriorização das emoções vividas.[85] Mas a onisciência da narradora a respeito da vida interior das persona-

---

[83] Cf. DAVIAU, Pierrette, *op. cit.*, p. 24.
[84] *BO*, p. 80.
[85] Cf. DAVIAU, Pierrette, *op. cit.*, pp. 25-26.

gens é notada a cada traço seu. Os retratos físicos, são de tal forma enunciadores de predicados psicológicos ou emocionais que se poderia até acreditar que sua única razão de ser é servir de suporte para a vida interior das personagens. A associação constante do pensamento, das sensações e das emoções dos diversos traços físicos dão a impressão que o conhecimento que a narradora tem da alma de suas personagens coincide com o que estas sabem sobre elas mesmas.[86]

Mas é preciso dizer que, continua Daviau, a romancista apela para o retrato sobretudo quando ela se vê impossibilitada de descrever os sentimentos, isto é, quando a descrição do espaço mais recôndito da consciência lhe escapa.[87]

> *Elle avait saisi le changement sur la physionomie du jeune homme. Elle posa sa main sur la table, une main qui s'offrait à lui. Et déjà elle concevait un nouveau plan. Elle n'en était plus à dédaigner les minimes avantages. Sa main continua à travers la table. Il prit cette main entre ses doigts.* [88]
>
> (...)
>
> *Sa main frémissait dans celle de Jean, et, tout à coup, elle la porta d'elle-même contre la bouche du jeune homme, elle l'y appuya de toutes ses forces en retournant la paume sous la caresse des lèvres.*[89]

Tais descrições do corpo ou pelo corpo asseguram a presença de personagens e dão a ilusão de verossimilhança, visto que *retratos* constituem a narrativa ro-

---

[86] Id., *ibid.*, p. 27.
[87] Id., p. 28.
[88] *BO*, p. 193.
[89] *BO*, p. 194.

manesca, sendo também parte integrante dela. Sem eles, a história não seria a mesma. É o que Dorrit Cohn chama de *psycho-récit*:

> *Dans les romans (...) qui associent intimement la description du monde extérieur et les impressions subjectives, il n'y a pas de frontière marquée entre l'univers des objets et le paysage extérieur. Le jeu des verbes de perception, indiquant ce qu'un personnage voit et ce qu'il entend, lie l'un à l'autre psychisme et monde extérieur, et le psycho-récit ne peut dès lors être nettement distingué de la* description *objective.*[90]

Se o corpo é índice de sentimentos, porta-voz das emoções e das sensações, ele será freqüentemente apresentado *em ação.* Alexandre Amprimoz constata que dos romances ditos "realistas", a abundância dos gestos é evidente.[91] Em *Bonheur d'occasion* os gestos são numerosos e estão sempre a serviço da expressão da intenção ou da emoção. O sorriso, o olhar ou o gesto informam sobre o estado do espírito, das emoções e dos sentimentos dos protagonistas.

A grande freqüência dos predicados qualificativos de domínio afetivo faz parte da diégese ao mesmo tempo que a mantém. Pierrette Daviau, é de opinião que, em Gabrielle Roy, os *retratos* não servem unicamente de ornamentos da narração, como propunha Barthes. O citado crítico classificou os diferentes tipos de descrição na categoria de *notações insignificantes,* em relação à estrutura da narrativa. A descrição e, por extensão, o *retrato,* teriam apenas função realista e supérflua, visto que tais descrições não passavam da transformação da conotação em denotação.[92]

---

[90] Cf.COHN, Dorrit, "La transparence intérieure", apud DAVIAU, Pierrette, *op. cit.*, pp. 28-29.

[91] AMPRIMOZ, Alexandre, "La sémiotique des gestes dans les romans québécois: problème méthodologique.", p.100.

[92] BARTHES, R., "L'Effet du réel", in: *Communications*, nº 11, Paris, Seuil, 1968.

Mas a presença dos *retratos* em *Bonheur d'occasion* é mais que uma relação de oposições entre a verossimilhança e o real ou entre a estrutura e a insignificância. O discurso apoiado no *retrato*, torna-se, aqui, o centro de uma tensão narrativa. Os *portraits* se inserem de tal maneira na narrativa que esta passa a depender deles, o que lhe confere um expressivo significado tanto no nível da superfície, quanto no nível profundo.

As trangressões da obra de Gabrielle Roy.

Uma outra forma de *ver* se dá através do espelho ou de um objeto que reflete imagens como panelas, vidros, vitrais, etc. O espelho do restaurante de Florentine, através do qual ela se vê, vê Jean Lévesque e é vista por ele, no início do romance, enquadra rostos e corpos como numa tela ou numa câmera cinematográfica. Em *Bonheur d'occasion,* a descrição de uma personagem nunca acontece em sua ausência, ou seja, não se vêem ali *retratos* narrados por uma segunda ou terceira personagem.[93] Com esse recurso, Gabrielle Roy transgride um procedimento comum nos séculos XVIII e XIX, quando um narrador identificado "contava" uma história "verdadeira" a um grupo de ouvintes ou a um interlocutor qualquer, como no caso dos contos de Guy de Maupassant. Não obstante, essa forma de narração é utilizada em certos monólogos interiores das personagens de *Bonheur d'occasion.* Mas, nesses casos, o *ver* se sobrepõe ao *dizer.* Com efeito, a narradora onisciente *vê* o que suas personagens ima-

[93] Os de Rose-Anna e Azarius, constituem uma exceção reservada aos "casais".

ginam. Esse recurso também é empregado no caso dos casais de namorados ou quando Rose-Anna e Azarius rememoram seus amores.[94] Jean Lévesque também utiliza com freqüência o processo de reminiscências, como foi observado, ao longo do segundo capítulo do romance.

Apesar de ter realizado o primeiro romance urbano de real valor literário do Québec, o tema explorado por Gabrielle Roy em *Bonheur d'occasion* não era inédito. Ela própria, com suas novelas populares, já havia preparado o público para a recepção de um romance urbano. Com elas, a autora havia contribuído para que se efetivasse uma mudança nos receptores que acolheriam com entusiasmo seu *Bonheur d'occasion,* em 1945.

Nas nove novelas populares de Gabrielle Roy, escritas entre 1939 e 1943 na ***Revue Moderne***, um estudo sistemático de predicados corporais revela a existência de motivos semelhantes àqueles com que deparam os casais de *Bonheur d'occasion.* As partes do corpo retratadas, funcionam como apoio e às vezes como pano de fundo sobre o qual se desenvolvem os sentimentos dos protagonistas.

Considerados como "romances cor-de-rosa", aqueles escritos que a própria autora qualificou, em sua última obra, como *faibles récits*, apresentam motivos de "felicidades idílicas" baseados na simplicidade da vida de casais sem problemas, onde o relacionamento é supervalorizado. É em torno destes valores de fácil comunicação que se organizam os percursos figurativos daqueles heróis. O sistema de *retratos* dos casais, ali se confunde com o sistema de valores dos anos quarenta ou, pelo menos, o reflete. As personagens das primeiras novelas de Gabrielle Roy, parecem retratar com

---

[94] Cf. DAVIAU, Pierrete, *op. cit.*, p. 22.

fielmente a sociedade da época e seus costumes, pois, as descrições de seus corpos denunciam as idéias herdadas do início da guerra, já que naquela época não era conveniente se falar de política, religião ou sexo nos ambientes familiares.

Por outro lado, pode-se afirmar que esses temas, além de outros tabus da época, como a virgindade da mulher, a sensibilidade e o amor ao trabalho, que eram então supervalorizados, são transgredidos em *Bonheur d'occasion*, que os trata com realismo e naturalidade. O que a autora ali mostra e descreve é bem diferente do que se conhecia nas novelas e romances quebequenses de antes de 1939, onde a vida no campo era o tema principal e recorrente. No citado romance de Gabrielle Roy, as personagens que vivem na cidade têm idênticas chances de felicidade ou infelicidade que as do campo.

Escritas no "tom que agradava à clientela", suas primeiras novelas serviram para embalar os sonhos de uma vida mais feliz entre a gente do povo, às voltas com uma sociedade que já dava indícios de não mais aceitar os valores tradicionais da terra e da família, numa sociedade que vivenciava a transformação do meio rural para o meio urbano.[95]

Entre as personagens femininas nota-se já uma certa tensão entre a submissão à ordem estabelecida e a não-aceitação dos comportamentos estereotipados da mulher. No entanto, estas transgressões não são definitivas naquelas novelas (nem mesmo em *Bonheur d'occasion!*) pois nelas ainda se percebe uma tendência constante de volta à forma de vida tradicional (do casal e da mulher). Florentine dará continuidade à história de sua mãe, com algumas atualizações próprias à sociedade de sua época.

---

[95] Cf. *DE*.

Apesar dos indícios de uma tensão em direção de uma liberação feminina, não se pode falar de idéias revolucionárias ou contestatórias da imagem tradicional do casamento. Aliás, mesmo em *Bonheur d'occasion* e nos romances posteriores a autora não vai além da crítica do papel da mulher. Ela a situa como vítima de uma sociedade machista, mas nunca a libera totalmente através de suas personagens. As personagens femininas de Gabrielle Roy, mesmo transgressoras, reintegram rapidamente a vida de família, após rápidas e inocentes escapadas. As exigências da época faziam com que elas manifestassem seus desejos de trabalhar fora e se recusassem a ser escravas do lar. Mas como essas contestações não eram muito firmes, os valores de submissão voltariam a se impor, na maioria das vezes.[96]

Bonheur d'occasion e a crítica.

Bonheur d'occasion foi classificado pela crítica quebequense e estrangeira como um romance social. Mas o citado romance, além de testemunho da pobreza, é também uma interrogação sobre a guerra e suas repercussões entre os mais pobres. O grande paradoxo da modernidade ali ressaltado é o fato de a guerra, que é sabidamente a injustiça institucionalizada, tornar-se o único meio de salvação de um povo. Naquele contexto, somente ela viabilizaria a sobrevivência do crescente número de desempregados, dando-lhes acesso a uma vida digna do ser humano. Também por esse filão temático, *Bonheur d'occasion* assumiria as características de romance social: por dar

[96] Idêntica situação encontramos em muitos escritos de Clarice Lispector, como no conto *Amor, A fuga,* etc.

forma à realidade, tanto no plano individual quanto no coletivo. Mas a ficção que os reinventa faz com que os indivíduos ultrapassem seus papéis sociais, ganhando uma consistência que lhes é específica. André Brochu em *La visée critique*, considera a trama do romance elaborada a partir de várias esferas existenciais que se dispõem concentricamente: a das individualidades, a familiar, a social e a mundial.[97]

Apesar das divergências de opiniões dos críticos, sobre alguns pontos temáticos ou estruturais do romance em questão, todos são unânimes em considerar *Bonheur d'occasion* uma obra que marcou época nas letras franco-canadense, por haver transportado o romance do campo para a cidade, atualizando e universalizando a literatura do Québec. Pela primeira vez um romance da cidade de Montréal narrava, no linguajar de seus habitantes, situações humanas que podiam ser comparadas às de qualquer metrópole. O grande mérito da autora, segundo a crítica, consiste em ter escolhido uma situação humana muito comum e tê-la trabalhado em termos característicos do Canadá francês, sem com isso lhe ter sacrificado a universalidade.[98]

Só para dar uma rápida idéia de como a crítica se posicionou a respeito de *Bonheur d'occasion*, citarei algumas passagens dentre as mais significativas.

Pierre Descaves[99] felicitou a autora por ter apresentado ao leitor europeu uma nova imagem do Canadá; o francês Francis Ambrière, apreciou particularmente o sentido universal deste romance, o mesmo se dando com H. Gueux-Rolle[100]. Já Hugo McPherson[101] preferiu atribuir o mérito do romance ao seu valor documentário, valorizando o trabalho do escritor que ali deixa a sua marca bem peculiar. Para Guy Sylves-

---

97 Cf. BROCHU, André , *La visée critique*, p. 171.
98 Cf. HESSE, M.G., *Gabrielle Roy par elle-même*, p. 59.
99 Loc. cit.
100 Id.
101 Id.

tre, *Bonheur d'occasion* inscrevia-se entre os mais humanos dos romances franco-canadenses e até poderia ser considerado o maior de todos, neste sentido humanístico.[102] Williams Arthur Deacon[103] assinalou um "sotaque" flaubertiano[104] nas descrições de Gabrielle Roy, enquanto W. E. Collin descreveu *Bonheur d'occasion* como um exemplo perfeito do naturalismo, uma obra de arte voltada para a análise clínica do mal social da modernidade, que é a pobreza. Para este crítico, o romance de Gabrielle Roy nada devia às características dominantes da literatura franco-canadense. O que ela fez ali foi perpetuar a tradição francesa do século XIX e, como obra de arte, todo o mérito devia-se a ela mesma e ao seu perfeito domínio experimental:

> *Nous ne prétendons pas que Gabrielle Roy ait atteint la stature d'un Stendhal ou d'un Balzac. Nous sommes néanmoins heureux de reconnaître en elle les qualités de coeur, la compassion de l'humanité.* [105]

Esse humanismo que orientou os grandes romances do passado, essa declaração de fé na humanidade era a grande ausência notada entre os autores canadenses contemporâneos, comentou Doris Lessing, complementando a opiniâo de Collin.[106] Ainda dentro do mesmo tema, W.B. Torme afirmou: "*Bonheur d'occasion* est l'odyssée d' un peuple exploité par une société vouée principalement au bien-être des nantis."[107]

---

[102] Cf. SYLVESTRE, Guy, "*Bonheur d'occasion*", pp. 220-221.
[103] Cf. HESSE, M.G., *op. cit.*, p. 59.
[104] Id. ib.
[105] Id. p.60.
[106] Loc. cit.
[107] Id.

Para a própria autora, a concepção e composição de *Bonheur d'occasion* representou uma experiência muito pessoal. Tanto que, evocando mais tarde aquele seu primeiro romance, ela o considerou não só um espelho de Montréal da época descrita, como também um testemunho de sua conceituação de vida e de sua atitude, face àquela dos inícios dos anos 40. Os acontecimentos do ano de 1939 estavam intrinsecamente ligados com o seu universo pessoal. A urgência de relatar os fatos que observava cotidianamente a levou à concepção da idéia de escrever uma novela. Mas logo ela se deu conta de estar elaborando um romance, o primeiro de sua carreira de escritora, cuja composição deveria ocupá-la durante quase quatro anos. Sua primeira intenção era explorar o aspecto regional mais do que o universal. Concluído o romance, a crítica conservadora franco-canadense, não habituada com tão cru realismo e só vendo nele o aspecto regional, não aprovou a denúncia agressiva e direta da autora. A universalidade de *Bonheur d'occasion* seria, mais tarde reconhecida e louvada, entusiasticamente, pela crítica estrangeira: europeus, americanos e anglo-canadenses ficaram impressionados com o aspecto universal da obra.

Comprovada a identificação dos escritos literários de Gabrielle Roy com sua experiência histórica, regional e universal, pode-se concluir que a revolucionária temática de *Bonheur d'occasion* provém de duas principais vertentes: a difícil aprendizagem da resistência franco-canadense contra a assimilação em "país" e vizinhança anglófonas e o incessante combate dos "québécois" em prol de uma vida digna, em seu próprio território.

No próximo capítulo serão examinadas como e quais as razões que levam Clarice Lispector a se exercitar na prática da denúncia social, com esse mesmo élan

combativo, o que possibilita uma aproximação temática entre *A hora da estrela* e *Bonheur d'occasion.*

CAPÍTULO III

CLARICE LISPECTOR E A SILENCIOSA REVOLUÇÃO DA PALAVRA

Clarice Lispector e a revolução romanesca brasileira.

Sabe-se que a literatura nunca esteve separada dos outros "níveis" da vida social. Portanto, segundo Ducrot e Todorov, faz-se necessário situar uma obra de acordo com a série literária, antes mesmo de falar sobre sua orientação. Sincronia e diacronia são termos dialéticos e a série literária não é reflexo de uma ou mais séries sociais, e sim, participação, visto que interage com elas. É nesta ótica que se faz pertinente confrontar a ficção com as ideologias sociais de uma determinada época porque essas ideologias também são uma forma de discurso.[1]

Clarice Lispector inaugura uma nova práxis da escritura, ao elaborar obras cujo processo de gestação - segundo suas próprias declarações, em entrevistas - se realiza sem demasiada interferência do raciocínio lógico, sendo, pelo contrário, "impulsivo e convulsivo". Se levarmos em consideração essas e outras afirmações da escritora, como aquelas de "ser espontânea", de não saber pôr no papel o que não estava sentindo, teremos que concluir que ela estava realmente tomada pela "emergência" das circunstâncias repressivas da época de *A hora da estrela*, quando resolveu reverter por completo o direcionamento de sua temática: de existencial para agressivamente social. Por isso, faz-se necessário uma releitura dos acontecimentos políticos que vão de 1964 a 1977, período em que a autora conviveu com o regime militar e escreveu crônicas, contos e romances. Se meu intento é verificar a intencionalidade política em seu último romance, cumpre também fazer uma leitura contextualizada dos principais

[1] Cf. DUCROT e TODOROV, *Dicionário das ciências da linguagem*, pp. 135-136.

romances da autora, para daí acompanhar a evolução de sua práxis na ótica que pretendo focalizar.

Ninguém melhor do que o crítico literário e sociólogo Antonio Candido para nos ajudar a situar a literatura brasileira na época em que se iniciava o período da ditadura militar. *Literatura e Sociedade,* de 1965, foi lançado um ano depois de *A paixão segundo G.H.* (e da "revolução de 1964"), e doze anos antes de *A hora da estrela.*

Antonio Candido afirma que, "diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito".[2]

A sociologia, por exemplo, segundo os trabalhos compreendidos entre o último quartel do século XIX e 1939, era tratada mais como um "ponto de vista", do que propriamente como pesquisa científica. O crítico atribui o fenômeno à interferência do "poderoso ímã da literatura com a tendência sociológica".

O fato deu origem a um "gênero misto de ensaio, construído na confluência da história com a economia, a filosofia ou a arte", o que veio a constituir um dos traços característicos de nossa "investigação e descoberta do Brasil" até a primeira metade do século XX.[3]

Desenvolveu-se então uma linha de ensaio que, esboçada no século passado, tomaria impulso considerável em nosso século, passando a funcionar como "elemento de ligação entre a pesquisa puramente científica e a criação literária, dando, graças ao seu caráter sincrético, uma certa unidade ao panorama de nossa cultura".[4]

---

[2] CANDIDO, Antonio, *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária,* 1985, p. 130.
[3] Cf. CANDIDO, Antonio, loc. cit.
[4] Id., p. 131.

Em meados do século XX, a literatura deixou de constituir atividade sincrética, voltando-se sobre si mesma, "especificando-se e assumindo uma configuração propriamente estética; ao fazê-lo, deixa de ser uma viga mestra para alinhar-se em pé de igualdade com outras atividades do espírito"[5]. O ciclo da literatura onívora, "infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento" chegava a seu término, dando lugar à "formação de padrões literários mais *puros*, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos".[6]

Já em 1944, no artigo *No raiar de Clarice Lispector*,[7] Antonio Candido havia publicado uma análise da situação literária da época, apoiado em *Perto do Coração Selvagem,* o primeiro romance da autora. Afirmara, então, que antes de Clarice notava-se um certo "conformismo estilístico" em nossas letras. Nenhum escritor tinha se aventurado no aprofundamento da expressão literária. "Isto é, niguém disse mais e melhor do que Machado de Assis e Aluísio de Azevedo".[8]

Segundo Candido, os autores de *Macunaíma* e *Memórias sentimentais de João Miramar* destacam-se dentre os escritores da época, realizando obras de real valor literário. Oswald de Andrade e Mário de Andrade aprofundaram-se na exploração da palavra, em domínios nunca antes experimentados em nossas letras. Com esses "revolucionários" a ficção brasileira passaria a ser "uma forma de conhecimento do mundo e das idéias".[9]

O Modernismo, instaurado a partir da Semana da Arte Moderna de 1922, rompe com as antigas tendências europeizantes que norteavam nossa literatura:

---

[5] Loc. cit.
[6] Id., p. 136.
[7] CANDIDO, Antonio, "No raiar de Clarice Lispector". 1970, p. 126.
[8] Id., p. 125.
[9] Id., p. 126.

> *Deixa de lado a corrente literária estabelecida que continua a fluir; mas retoma certos temas que ele e o espiritualismo simbolista haviam deixado de no ar. Dentre estes, a pesquisa lírica tanto no plano dos temas quanto dos meios formais; a indagação sobre o destino do homem e, sobretudo, do homem brasileiro; a busca de uma forte convicção. Dentre os primeiros, o culto do pitoresco nacional, o estabelecimento de uma expressão inserida na herança européia e de uma literatura que exprimisse a sociedade.*[10]

A questão do nacionalismo em literatura também havia de perdurar por muito tempo em nossas letras. É que esta é uma questão básica nas literaturas emergentes, podendo ser reconhecida até mesmo em obras esteticamente revolucionárias e inovadoras. No entanto, o que caracterizou as citadas épocas literárias, foi a carência de uma contribuição do pensamento. Aliás, esta mesma carência formal, Candido afirma havê-la constatado na maioria dos romancistas norte-americanos e europeus da época.

Dentre os critérios ressaltados pelo crítico sobre a verdadeira literatura, aquela que é feita para permanecer, ressalta-se a imperiosa necessidade de se trabalhar o material verbal:

> *Enquanto não for pensada convenientemente, uma língua não estará apta para coisa alguma de definitivo, nem dará azo a nada mais sólido do que a literatura periférica, ou seja, a que dá voltas em torno de um problema essencial sem conseguir pôr a mão nele.*[11]

---

[10] CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, 1985, p. 119.
[11] Id., *ibid.*, p. 126.

Para se tornar grande, o que faltava à literatura brasileira era uma sintonia entre pensamento e língua.

Mas a literatura brasileira, naquela época que antecedeu a estréia de Clarice Lispector, ainda não havia atingido aquilo que o crítico chama de "movimento de pensar efetivamente o material verbal". A língua ainda não havia sido explorada com vistas a realizar suas mais profundas possibilidades. Com *Perto do Coração Selvagem,* publicado também em 1943, Clarice assumira a herança literária de Oswald e Mário de Andrade, os dois expoentes de nossas letras, que já na segunda década do século XX haviam enveredado pelos caminhos da exploração verbal.

Sabe-se, no entanto, que apesar de não ter conseguido atingir totalmente sua meta com aquele primeiro romance, a autora obteve criar uma rara "tensão psicológica", que se reflete numa espécie de tensão lingüística:

> *Os vocábulos, obrigados a perder o seu sentido corrente, "ganham uma expressão sutil e tensa", fazendo com que a língua adquira o caráter dramático do enredo".*[12]

Só mais tarde, mais experiente, Clarice conseguiria realizar seu projeto revolucionário: transgredir o conceito de gênero, libertando suas produções literárias das tradicionais estruturas do enredo e das personagens que direcionavam o romance brasileiro nas décadas de 20 e 40, destacando-se por sua preocupação "com a camada sensível da linguagem, com o significante". Em sua obra, o contexto faz parte da tessitura verbal, assim como o tempo cronológico e a própria fábula são utilizados como

---

[12] Id., p. 129.

materiais de apoio à trama. Já na época que precedera a revolução literária brasileira, a vertente regionalista dos romances de 30 "articulava" o valor romanesco com o conteúdo.[13]

Linguagem e estilo.

Em 1966, Benedito Nunes lançou um precioso ensaio intitulado *O mundo de Clarice Lispector.*[14] No último capítulo, o crítico explora o tema do jogo da linguagem, entendendo-o como um exercício lúdico da obra da citada escritora. Ali, ele afirmaria que a linguagem tematizada confunde-se com o próprio objetivo da narrativa, que explora a questão existencial, como parte integrante dos problemas expressivos e comunicativos.[15] O estilo se alimenta, pois, da própria natureza da obra que está sendo criada. Conseqüentemente, a literatura passa a descrever-se a si mesma fazendo com que a ação narrada coincida com o drama da personagem em busca da identidade. O ensaísta define o estilo de Clarice com a mesma expressão com que Sartre se referiu ao de Camus: *"estilo dominado pela assombração do silêncio"*. Também o compara ao *"estilo de acréscimo"* de Guimarães Rosa, onde se destacam "palavras novas, riqueza semântica, exploração dos veios arcaicos da linguagem e de modalidades sintáticas".[16]

---

[13] Este procedimento, típico das literaturas em formação, pode ser comparado, com o que aconteceria nas letras "québécoiscs" dos anos 40. Naquela época, a de *Bonheur d'occasion,* nota-se, tanto na produção de Gabrielle Roy, quanto nas de seus compatriotas um idêntico *élan* nacionalista, fundamentado na fiel reprodução do real. Tal como os nossos romancistas, em relação ao Brasil, os novelistas do Québec reinvidicavam para sua literatura temas especificamente nacionais como os únicos capazes de confeccionar uma arte legitimamente "québécoise". Esses autores se dedicavam à psicologia de suas personagens, priorizando o conteúdo de suas novelas.

[14] NUNES, Benedito, Ed. Governo do Estado do Amazonas, 1966, p. 66.

[15] Id., *ibid.*

[16] Id., pp. 74-75.

Clarice Lispector teria compreendido o contínuo "vir a ser" da realidade e intuído que "a transcendência se alcança pela afirmação do mundo".[17] Explicitando sua leitura, Benedito Nunes conclui:

> *É como se em vez de escrever ela desescrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o "aquilo", o inexpressado.*[18]

Dentro da concepção do referido ensaísta, o fracasso da linguagem concederia à escritora uma grande vitória. A mesma linguagem se nivelaria à sua própria existência ao revelar-se falível e essencial. Daí a criação literária ganhar, nesta identificação com a contingência humana, um caráter existencial.[19]

Em *O Drama da Linguagem*,[20] Benedito Nunes revê textos inicialmente publicados em *Leitura de Clarice Lispector*, de 1973. O autor divide o referido ensaio em duas partes. Na primeira, intitulada "Do romance ao conto", ele pretende estabelecer - do ponto de vista da narrativa-, a correspondência entre os escritos curtos (contos e/ou crônicas) e os romances.[21] Na segunda parte - "Da concepção do mundo à escritura" -, ele tenta apreender, no movimento da escritura de Clarice Lispector, a concepção do mundo contida na totalidade de sua obra.

---

[17] Loc. cit.
[18] Id.
[19] Cf. *O Drama da Linguagem, uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, Ática, 1989.
[20] NUNES, Benedito, *op. cit.*, 1989.
[21] Id., p. 15. O autor assinala que seu objeto de análise se restringe às crônicas publicadas em *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade clandestina* (1961).

No momento, o que me interessa nesse estudo é o *estilo de humildade* referido pelo renomado crítico.[22]A humildade dos textos de Clarice nos faz lembrar aquela mesma de Manuel Bandeira, admirador do talento da escritora. A jovem romancista parece ter aprendido com o poeta da "paixão" e da "humildade" aquelas características que soube tão perfeitamente traduzir em suas obras. O precursor do "lirismo libertador" de *Poética* (*Estrela da Vida Inteira - Libertinagem,* 1930) reforçou-lhe o amor pelas "personagens" anônimas e até mesmo repugnantes, como a do famoso "Sapo cururu". Oriundo do cancioneiro popular e do contexto da música folclórica, este poema-manifesto da fase iconoclasta do modernismo brasileiro, representava a alma popular, fonte da verdadeira poesia esquecida e desprezada pelos poetas passadistas e europeizados. Além do "sapo cururu", outras personagens humildes e marginalizadas, tiradas do cotidiano e de notícias de jornal, são temas da poética de Bandeira. *O bicho,* por exemplo, é um deles. Personagem-título de um poema social extremamente simples, "o bicho" metonimiza os excluídos da sociedade, na figura de um ser humano animalizado pela miséria e pela fome. Clarice também se identifica com o dualismo da poética de Manuel Bandeira que, apesar de explorar o cotidiano, e, como vimos, o próprio repugnante, tem também seus olhos voltados para as "estrelas", imagens líricas recorrentes em sua poética, como para mostrar a dualidade do ser humano. *Estrela da Manhã, Estrela da Tarde* e *Estrela da Vida Inteira,* são poemas, títulos de poemas e livros que recorrem à imagem estelar.[23]

---

[22] Cf. NUNES, Benedito, 1989, pp 135-149.

[23] Atenho-me em Bandeira porque me interessa aproximar Clarice Lispector de intelectuais - poetas e romancistas - nordestinos para mostrar a forte herança que lhe foi deixada pela literatura da região que a adotou. *A hora da estrela* é a última e mais cabal prova desta minha afirmação. Gostaria, igualmente, afirmar que reconheço o fato de que em nossa literatura (a exemplo da literatura universal), muitos poetas recorreram às estrelas como expressão máxima de sua lírica. Entre nós ressalta-se, com merecido destaque - Olavo Bilac.

Foi esse ponto luminoso perseguido na monotonia (e até na sordidez) do cotidiano a melhor lição que Clarice aprendeu de Manuel Bandeira. Apesar de se angustiar por achar que não sabia lidar literariamente com a "coisa social", a romancista confessou que sua primeira verdade, antes mesmo da arte, foram os mocambos de Recife. "Pernambucana" como Bandeira, o sentimento de justiça para ela é fruto da realidade cotidiana que lhe exigia uma reação à altura de sua sensibilidade. A romancista dizia que seu questionamento e sua vergonha provinha do fato de "não fazer" nada contra a injustiça social. Justificava-se afirmando que o "problema de justiça" era um sentimento tão óbvio e tão básico que não conseguia se "surpreender" com ele. Por isso não conseguia escrever sobre o assunto.[24] Acontece que quando "se surpreendia", como em algumas crônicas (*Mineirinho),* e em seu último romance (*A hora da estrela),* ela passava à ação, nomeando, enfrentando os perigos do ato de escrever e o medo das conseqüências por eles acarretados. *A hora da estrela* é a história do fato nu, daquele "óbvio" que cruzamos na rua sem sequer nos surpreendermos.

Mas voltando a Benedito Nunes - e já que se falou em "estrelas" -, gostaria de citar um trecho seu para comprovar que o estilo de humildade e a escritura de Clarice Lispector em *A hora da estrela* constituem a realização de um projeto de aperfeiçoamento exercitado ao longo de suas obras: um conflito entre o ser real e o ser da expressão; o paradoxo do silêncio que encerra em si a plenitude do ser - silêncio que, enquanto carência, clama pela palavra num eterno movimento cíclico:

> *E a linguagem, abrindo-se e fechando-se sobre si mesma, num movimento em círculo, que repete sem cessar o fantasma de uma ci-*

[24] Cf. *PNE,* p. 43.

são originária do ser imanente que a transcendência do dizer cauciona, passa do silêncio à palavra e da palavra ao silêncio.[25]

Olga de Sá é de opinião que o silêncio do discurso de Clarice Lispector não é um silêncio hiperbólico da retórica. Ele é, antes de tudo, inerente à escritura da romancista que o utiliza como única possibilidade de traduzir o *ser,* de expressar o indizível. A repetição parece ser o meio mais apropriado para atingir o tão expressivo silêncio. No nível do discurso, a repetição atua como um elemento corrosivo do próprio significante, o que possibilita, paradoxalmente, a inovação. É paradoxal a autora não acreditar no poder da palavra e insistir obsessivamente no seu uso, realçando o imperativo da fala e igualando a necessidade da narrativa com a próprio viver.[26]

A hora da estrela, por exemplo, é um romance que abusa do fragmentário e do repetitivo. Este recurso estilístico da repetição se transforma no instrumental de um processo bem mais ambicioso e abrangente que parece "guiar uma série de símbolos em torno de um mesmo eixo enfatizando sua insuperável circularidade".[27]Na verdade, o "processo maior" aqui referido, seria a epifanização de alguns aspectos banais da realidade. Instrumental da escritura epifânica e barroca da romancista, a repetição também fazia parte do citado "estilo humilde" de Clarice Lispector, identificado com ela mesma e com sua práxis. No uso obsessivo da repetição, observam-se dois pólos em constante oposição: a iluminação epifânica e o estilo humilde que promove a

---

[25] NUNES, Benedito, *op. cit.*, 1989, p. 134.
[26] SÁ, Olga de, *A Escritura de Clarice Lispector.* 1979, pp. 151-152.
[27] Cf. SANT'ANNA, Affonso Romano de, *Análise estrutural do romance brasileiro.* 1973, p. 188.

"antiepifania". Em outras palavras, a dualidade do *Ser* dividido em constante e dialética tensão entre o "alto espiritual" e o "baixo material".

Quando se fala em epifania, tem-se a impressão de que elas traduzem sempre estados inefáveis, de beleza ou de captação da essência do belo tão bem representadas por Joyce em *O retrato do artista quando jovem.* Mas na verdade, segundo Olga de Sá, podem ser reconhecidos no conjunto da obra do romancista irlandês, três níveis de procedimento epifânicos: a *epifania visão* (revelação relâmpago); a *epifania crítica (a antiepifania)* e a *epifania-linguagem* (revelada na própria palavra).[28]

Na obra de Clarice Lispector existem várias dessas epifanias de beleza, representada nos animais (os cavalos brancos), na natureza (o mar, o vento) e nos sentimentos humanos que a autora tão bem soube captar. Mas também se pode verificar em seus escritos toda uma gama de epifanias críticas e corrosivas, fundamentadas em visões grotescas e repulsivas. Em *A hora da estrela* todo o texto é trabalhado na tessitura epifânica visando uma revelação eufórica-disfórica da realidade. À guisa de exemplificação, citaria os momentos finais de Macabéa, quando a personagem se abraça a si própria. Naquele momento ela representa visualmente toda a intenção da autora contida no itinerário de *A maçã no escuro, A Paixão Segundo G.H.* e no da própria *A hora da estrela:* a de apreender, pela renúncia da linguagem e pelo silencioso e sensorial abraço do ser, a revelação da essências das coisas.

---

[28] SÁ, Olga de, *op. cit.*, p. 192.

Apenas um cisco no olho.

Clarice Lispector comprovou com seu estilo uma adeqüação à escrita característica do escritor moderno, que se insere no centro do processo da palavra. Deste ponto estratégico ele constrói sua escritura ao mesmo tempo que se constrói a si próprio, unindo o sentimento à ação. Assim a vemos agir em suas crônicas e em seus contos e romances.

Numa crônica de 30 de dezembro de 1967, *A entrevista alegre,* falando sobre literatura engajada, ela afirma que não só achava válida, como considerava a si própria como uma escritora engajada:

> *Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que este meu lado ainda se fortifique um dia. Ou não? Não sei de nada. Nem sei se escreverei mais. É possível que não.*[29]

Mas como se deu este processo de desenvolvimento literário e pessoal? Parece que a convivência com a repressão a levou a aprimorar sua já inata tendência à manipulação da alegoria. Subindo de vivência em vivência os diversos degraus de uma *via crucis* do espírito, a autora se aperfeiçoaria na eterna busca da expressão poética cada vez mais pura. Esta experiência diária da pesca do *não-dito*, nós a acompanhamos em sua evolução através das crônicas republicadas em *A Descoberta do Mundo* e

---

[29] *DM,* p. 57.

Para Não Esquecer. Ali se constata, ao lado das mensagens e da tematização sobre seu material de trabalho - o que se evidenciaria ao longo de sua ficção - o esforço da romancista para captar e dominar o próprio ato da escritura, que é um dos temas de *A hora da estrela.* Algumas de suas crônicas ou reflexões diárias publicadas no **Jornal do Brasil** discorrem sobre o nascimento da forma, o ato da criação, o esquema de alguns de seus contos e a temática do romance em questão. É nelas que Clarice disseca o significado profundo do figurativo e do abstrato, chegando mesmo a levantar a hipótese de que, algumas vezes, eles poderiam ser fundidos num único significado:

> *Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu.*[30]

Ali também, a autora se exerce na arte de incorporar-se como escritora realista e intimista a um só tempo, discorrendo sobre temas aparentemente *inefáveis* ou duramente existenciais como a náusea e o quase desespero, de onde sempre emerge nos freqüentes instantes de iluminação. Naqueles escritos, como em todo o seu universo estilístico, a língua portuguesa é utilizada com propriedade, conseguindo a autora extrair dela um imenso lote de seu potencial expressivo e poético. Sobre esse assunto, ela declara: "Não falei do encantamento de lidar com uma língua que não foi aprofundada. O que recebi de herança não me chega."[31]

---

[30] Clarice Lispector. *Abstrato é o figurativo.* Jornal do Brasil, 10/10/70. In: A *Descoberta do Mundo*, p. 340.

[31] *DM*, p. 99.

Para tanto adotou o estilo lacunar, pontilhista, metafórico e redundante, ou até mesmo o *corporal*, para usar uma própria expressão da escritora que "escrevia com o corpo". O estilo de Clarice tem ocupado a crítica de várias décadas. Mas o que agora me empenho em comprovar é a sua prática, quiçá inconsciente, do método das guerrilhas que povoaram aquela época dos anos 60 e 70. Aplicado ao romance que ora estudo, essa tática dos guerrilheiros de atacar por partes, em emboscadas, avançando e recuando, mostrando-se ao mesmo tempo em distintos lugares, confundindo o inimigo (e o leitor) dá a impressão de não seguir nenhum método de ação clássica ou mesmo não ter coerência de atitude. Mas é justamente aí que residem as dificuldades de sua decifração. Este jogo, Clarice aprendeu com a vida, ao longo de anos de uma sofrida experiência pessoal confirmada pela própria autora em várias entrevistas. Antes, porém, e literariamente, aprendera com outros renomados romancistas. Machado de Assis, por exemplo, tão apreciado pela autora, era o grande mestre da utilização da tática de escamoteamento verbal.

A hora da estrela é o resultado daquela difícil prática que redundou na mais fina performance estilística da autora. Como na feitura das crônicas, o citado romance foi estruturado a partir do mais insignificante dos fatos, com um material precário, mínimo, humílimo. Mas o grande valor deles estava em poderem ser pontes do "descortínio silencioso" de um horizonte bem mais abrangente que o retratado.

Nas 446 crônicas de Clarice, publicadas no **Jornal do Brasil**, entre 19 de agosto de 1967 e 29 de dezembro de 1973, a autora elaborou um verdadeiro laboratório temático e formal. Reunidas em *A Descoberta do Mundo,* constata-se como algumas daquelas crônicas acabaram por se transformar em contos - às vezes ali já termi-

nados - e novelas.[32] Fragmentos de romances, ainda sob forma de idéias, são ali igualmente detectados. Quanto às conversas, entrevistas, divagações, reflexões, confidências, também muito desse material foi aproveitado em seus posteriores escritos. E mais material aquelas crônicas teriam produzido se mais tempo tivesse havido para Clarice Lispector.

O texto de *A hora da estrela* parece ser uma decorrência da constante prática da escritura que quase sempre trazia embutida uma disfarçada análise do contexto repressor da época. Nele se nota uma progressiva superação do medo que dominava a autora. O clímax estilístico da obra de Clarice acontece justamente ali, quando, treinada pela necessidade cotidiana de se expressar através das entrelinhas, ela tenta liberar o grito contido durante os treze anos de convivência com o terror implantado pelo regime ditatorial.

Como tantos escritores que aperfeiçoaram sua técnica do fazer literário no exercício diário da crônica jornalística, Clarice consegue realizá-la plenamente no romance.[33] Em *A hora da estrela* pode-se entrever uma possível conscientização por parte da autora, no tocante à omissão de responsabilidade enquanto intelectual e jornalista. Ora, o exacerbamento do provável sentimento de culpa parece ter provocado uma tal pressão, que acabou por explodir naquele último romance. Liberada a cidadã, ela reagiria, rejeitando à imposta castração de seu "eu" lírico e, conseqüentemente, de sua

---

[32] Algumas vezes as próprias novelas, contos ou fragmentos de romances eram publicados em forma de crônica.

[33] Cumpre estabelecer a diferença entre a linguagem jornalística e a romanesca. Para tanto, deixo a palavra à própria Clarice Lispector: "Num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato com ninguém. Ou mesmo sem compromisso nenhum. (...) E o leitor do jornal, habituado a ler sem dificuldades o jornal, está predisposto a entender tudo. E isto simplesmente porque "jornal é para ser entendido". Não há dúvida, porém, de que eu valorizo muito mais o que escrevo em livros do que o que escrevo para jornais". Jornal do Brasil, 29 de julho de 1972, "*Escrever para jornal e escrever livro*", in: A *Descoberta do Mundo*, pp. 456-457.

individualidade. Em Clarice, ambos se confundiam, apesar dela fazer incríveis malabarismos artísticos para para fingir que os mantinha separados. Numa crônica de 1968, por exemplo, época de grande reação popular e artística, principalmente, ao regime militar, a autora declara: "Metade das coisas que eu faria se eu fosse eu, não posso contar. Acho, por exemplo, que por um certo motivo eu terminaria presa na cadeia."[34]

O processo de conscientização de Clarice parece lento para quem não soube ler as confissões públicas e cotidianas de suas omissões e autocríticas que chegam a ser verdadeiras autopunições. Em 20 de janeiro de 1973, às vesperas do nono aniversário da "Redentora", ela faz uma crônica subdividida em quatro quadros que parecem estanques, mas que estão intimamente interligados: *Desmaterialização da catedral, Ao que leva o amor, O alistamento e Submissão ao processo.* No último quadro a cronista declara que vida e arte estão intimamente interligadas e que ambas denotam um fracasso apenas aparente:

> *O processo de viver 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 (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito.*[35]

O instante epifânico de que fala a autora está concretizado nas revelações da *Desmaterialização da catedral* onde ela define a arte em geral e a sua em particular:

---

[34] LISPECTOR, Clarice, *Se eu fosse eu.* Jornal do Brasil, 30/11/68, *op. cit.*, 1992, p.160.
[35] LISPECTOR,Clarice, *op. cit.*, pp. 483-484.

aquela luz da estrela (do firmamento ou dos palcos) na qual envolveria mais tarde a personagem de *A hora da estrela*. As milhares de lâmpadas que contornavam a beleza gótica "dura e pura" da catedral de Berna, ao se acenderem desmaterializavam o compacto fazendo com que a aspereza da pedra se transformasse em desenho de luz. O efeito impedia a vista de resgatar a visão material da parede camuflada pela própria transparência, fazendo-a ultrapassar o concreto para apreender apenas o abstrato figurativo. Parece que assim foi realizada a tessitura de *A hora da estrela* e da própria Macabéa. O leitor descobre que só atingirá a plenitude do *ver* se seu olhar transceder a própria aparência das pessoas e das coisas. Só na "desmaterialização" ele estará apto a atingir o necessário interrelacionamento que o libertará de suas próprias amarras revelando-lhe a realidade. Deste processo nascerá a consciência do desejo de solidariedade, expresso em *O Alistamento*:

> *Os passos estão se tornando mais nítidos. Um pouco mais próximos (...) É que os passos estão mais próximos e pesados, já não estão apenas em mim: eu marcho com eles eu me engajei.*[36]

Em *A hora da estrela,* a autora conservaria ainda alguns resquícios da crônica, cujas marcas podem ser observadas até nos vários títulos atribuídos àquele romance. Dentre os treze títulos, (doze com acentuadas conotações de crônica), o escolhido justifica a predominância do gênero romanesco. A autora parece ser levada pelo próprio texto à realização de um romance, e por isso mesmo a escolha definitiva do título recai sobre o mais poético, aquele que reúne em si uma gama mais variada de

---

[36] *DM*, p. 483.

significações. *A hora da estrela* abrange todos os assuntos sugeridos nos demais títulos, que funcionam como um resumo temático e ideológico desenvolvido e até literalmente citados, no caso de alguns deles, no próprio texto:

1. *A culpa é minha* parece sugerir um ato-de-contrição resultante de um arraigado sentimento de culpa, recorrente nos escritos de Clarice; 2. *A hora da estrela* lembra uma apoteótica película hollywoodiana; 3. *Ela que se arranje* sugere uma nítida referência ao egoísmo capitalista moderno; 4. *Direito ao grito* alude talvez ao sucesso de um *best seller* sensacionalista, que explorasse o tema dos melodramas telenovelesco; 5. .*Quanto ao futuro.* Parece sugerir uma trama filosófico-modernista, impregnada de realismo social; 6. *Lamento de um blue* faz lembrar um melodrama nostálgico, uma espécie de reminiscências musicais das origens africanas do povo brasileiro; 7. *Ela não sabe gritar* é outro chamativo título de um tema popular telenovelesco; 8. *Uma sensação de perda* parece levar o leitor a imaginá-lo como um romance de tendência psicologizante que revelaria o despontar de uma consciência social ainda indefinida; 9. *Assovio no escuro* lembra um romance policial de influência de Agatha Christie, com fortes chances de realização cinematográfica; 10. *Eu não posso fazer nada* aludiria a uma crônica satírica sobre a autojustificativa hipócrita da burguesia; 11. *Registro de fatos antecedentes* também faria pensar num tema jurídico-policialesco; 12. *História lacrimogênica de cordel* é uma alusão ao cordel nordestino em que se fundamenta a fábula frente à insensibilidade erudita urbana; 13. *Saída discreta pela porta dos fundos,* por fim, parecia ser a clara sugestão irônica de uma crônica sobre a covardia, o medo e a omissão da romancista e dos leitores.

Se contarmos ainda a assinatura da autora situada entre o quarto e o quinto título como mais um deles, teremos ainda *Clarice Lispector*, contando as aventuras e desventuras de uma vida que poderia ter sido e que foi autobiografada através da história de milhões de seres que como Macabéa apenas contam entre os humanos. Às vezes nem isso. *Clarice Lispector* será, pelo menos, um auto-retrato interior, uma radiografia psicológica. Aliás a crônica *O que eu queria ter sido*, de 02/11/68, ilustra bem esta idéia:

> *O que eu gostaria de ser era uma lutadora. Quero dizer, uma pessoa que luta pelo bem dos outros. Isso desde pequena eu quis. 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. (...) Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima.*[37]

Como se pode constatar, os títulos acima comentados funcionam como tópicos-resumos dos assuntos desenvolvidos em *A hora da estrela.* Eles são a essência das idéias ou o plano-mestre da leitura subliminar. Angústias e anseios, medos e ousadias, sublime e grotesco, real e fantasia, efêmero e eterno, banal e profundo, individual e universal, enfim, toda a dualidade humana da autora, do narrador, da personagem e dos leitores, encontram-se ali resenhados de modo poético.

Quanto ao esquema temático, este é o mais exíguo possível, servindo claramente para as poucas linhas exigidas pela crônica que também se denuncia pela narração de um "fait divers", um fato comum no cotidiano das grandes cidades: o atropela-

---

[37] *DM*, p.153.

mento de uma nordestina que, completamente "incapaz para a vida", tinha ido tentar sorte numa cidade "toda feita contra ela". Transformando o material temático da crônica para o romance, a autora muda seu foco de visão, aquele mesmo que utilizara para escrever *Mineirinho*, adentrando-se na complexidade exigida pelo gênero romanesco, apesar de conservar do primeiro a leveza da linguagem e o tom de comentário aqui assumido pelas constantes interrupções da autora onisciente.

A "tímida arrojada", como se auto-intitulava Clarice Lispector, atacou sem piedade o tema político-social em crônicas inteiras, apesar de ter o cuidado de metaforizá-los, como é o caso de *Estado de Graça*, publicada em 6 de abril de 1968. Seu *Post-Scriptum* nos obriga a relê-lo com outros olhos, para apreender a mensagem da autora solidária com os grupos perseguidos: "P.S. Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil."[38]

A fragilidade de sua privilegiada "inatacabilidade" pesava-lhe como um crime. Por isso fingia estar convicta de que nada podia fazer para ajudar os oprimidos através de sua arte. Mas, conhecedora do veto da censura que não deixaria passar nenhuma manifestação escrita que acusasse a injustiça dos acontecimentos, Clarice parecia tentar uma comunicação cifrada, onde cada crônica sua funcionasse como um fragmento que ganharia sentido na leitura conjunta de outras. Um simples comentário publicado na mesma coluna, que parecia nada ter a ver com o(s) outro(s) ou até uma crônica publicada anterior ou posteriormente serviam de elo complementar de uma idéia aparentemente isolada. É o caso, por exemplo da crônica de 30 de março de 1968, *Armando Nogueira, futebol e eu, coitada*, que antecede *Estado de Graça*, de 6

[38] *DM*, p. 91.

de abril do mesmo ano. Na primeira, a autora declara-se incapaz de fazer uma crônica sobre futebol, como lhe pedira o cronista desportista, Armando Nogueira, mas aproveita para mandar seu recado:

> *Então, na minha avidez por participar de tudo, logo de futebol que é Brasil não vou entender? Jamais? E quando penso em tudo no que não participo, Brasil ou não, fico desanimada com minha pequenez. Sou muito ambiciosa e voraz para admitir com tranqüilidade uma não-participação do que representa vida. Mas sinto que não desisti.*[39]

Na crônica de 20 de abril, que precede *Estado de Graça, Adeus, vou-me embora!*, respondendo a um leitor que reclamava de seu desalento, Clarice faz sua profissão de fé no futuro ao mesmo tempo que lhe informa não ter motivos para grandes efusões no momento presente:

> *A hora de rir há de chegar, Francisco, e já estou impaciente por esta hora, o que é bom sinal: significa que a hora da esperança renovar-se dentro de tantas cinzas, está perto.*[40]

No entanto, Clarice não degustaria o sabor da liberação. Mas continuou firme à espera do dia em que entoaria "Aleluias", como ainda afirmara às vesperas da morte, em 1977, usando a voz do narrador de *A hora da estrela:*

---

[39] *DM*, p. 89.
[40] *DM*, p. 92.

> *Depois na certa escreverei algo alegre, embora alegre por quê? Porque também sou um homem de hosanas e um dia, quem sabe, cantarei loas que não as dificuldades da nordestina.*[41]

Na realidade, ela lutou constantemente contra a repressão, burlando a censura, não fazendo nenhuma concessão às circunstâncias políticas de uma época de terror. A prova maior disto é o sarcasmo dirigido por tabela ao Presidente militar de plantão, na época em que publicou uma carta aberta em favor dos estudantes. Naquela carta de 17 de fevereiro de 1968 justifica seu endereçamento ao Ministro da Educação e não ao Presidente da República porque se sente "com mais direito" de lhe falar por ele "já ter sido estudante."[42] Esta declaração, além de ter a força moral de uma bordoada, como as que recebiam os estudantes nas ruas lutando por seus direitos, pretendia também simbolizar "uma passeata de protesto".[43]

Da mesma maneira como dialogou com seus leitores mantendo com alguns um elo de cumplicidade ou esclarecendo outros sobre o crime que eram a fome e analfabetismo instituídos (como se vê em *Dies Irae*, por exemplo), em *A hora da estrela* Clarice também nos comprometeria, envolvendo-nos na mesma culpabilidade. Com a diferença que no romance, transida de medo por seu feito mais do que ousado, ela própria assumiria a máscara do censor, negando-nos o direito à participação. É, portanto, nas crônicas transcritas em *A Descoberta do Mundo* e em *Para Não Esquecer (Fundo de Gaveta)* que descobrimos a gênese da fabulação de seu último romance. Ali estão delineados o tema, o conteúdo, a forma, o ato da criação, a feitura, o emprego do figu-

---

[41] *DM*, pp. 33-34.
[42] *DM*, p. 73.
[43] *DM*, p. 74.

rativo, do abstrato, o realismo de *A hora da estrela* e até as divagações de suas personagens, que serão estudados no decorrer deste presente trabalho. Estados de espírito antagônicos que se unificam na perfeita identificação final do narrador com a personagem, apontam para mais uma conquista de Clarice na comprovação de que a diversidade é apenas uma faceta da unicidade. Enquanto Macabéa obtém, na morte, acesso ao *estado de graça,* o narrador, agora já sem serventia após o desaparecimento de sua personagem, "se" morre experimentando a mais profunda náusea. O interessante do fato é que a náusea que o aniquilaria aos poucos, evolui em progressão diametralmente oposta ao caminhar da personagem para o *estado de graça* logo entrevisto com a proximidade da morte. Náusea[44] e leveza (estado de graça) convergem para a morte, ponteadas pelas *explosões* e/ou epifanias que funcionam como um leit-motif na obra. A personagem é criada aos poucos, através de explosões construtoras, enquanto que o narrador vai implodindo devagarinho, em conseqüência destas mesmas explosões.

Aliás, mais do que náusea, o que o romance *A Hora da estrela* exprime é o *medo*, pois se Macabéa "não sabia pensar" ela estaria incapacitada para a angústia que tem seu clímax na náusea. Interpretando o Heiddegger de *Ser e Tempo*, Benedito Nunes afirma que "Tem-se medo de algo definido, de um ser particular (intramundo); tem-se angústia sem saber de quê".[45] É claro que estes dois sentimentos são vivenciados por Macabéa. O segundo, de maneira muito vaga e passageira, enquanto que o primeiro, era mais concreto, chegando mesmo a determinar o seu modo de ser. Macabéa tinha medo de vampiros, lobisomens, e até das pessoas em geral. Uma das razões

---

[44] A náusea clariceana - que não cabe aqui ser desenvolvida - tem uma dimensão bastante distinta da de Sartre, como a própria autora insistia em afirmar e como foi objetivamente exposta por Benedito Nunes em *O Dorso do Tigre* (São Paulo, Perspectiva, 1976), nas páginas 93-102.

[45] NUNES, Benedito, *O Dorso do Tigre*, 1976, p. 94.

da falta de comunicação com seu namorado, o que acabou por ocasionar a separação, era o constante medo que tinha de ofendê-lo, de perdê-lo. Por isso nunca contrariava as pessoas com quem se relacionava. O medo de Macabéa é uma representação metafórica daquele de Clarice que, por motivos contextuais aqui já referidos, preferia abrigar-se no silêncio.

Além destes, assuntos como o remorso, a culpa, a justiça, a fome, a preocupação de não mentir os sentimentos, todos eles figurados na dor de dentes que atravessa a história da vida da personagem e a história de sua história, encontram-se já encravados nas raízes das crônicas e trechos de *A Descoberta do Mundo* e *Fundo de Gaveta.* Sobre o medo, então, temos inúmeras passagens. Mas a confissão pública deste sentimento e sua presença constante já são uma acusação das permanentes ameaças e pressões constrangendo os indivíduos. É talvez por isso que Clarice confessaria em 10 de fevereiro de 1968: "Há coisas que nunca escrevi e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum."[46]

Que coisas Clarice não escreveria por dinheiro nenhum, quando ela própria cansou de repetir que era enfadonho fazer crônicas diárias e que o fazia por ser isto seu ganha-pão? De tudo ela escreveu em suas crônicas, até sobre moda e cozinha. Que me conste, o que nunca falou, nem uma só vez, foi uma única palavra elogiosa a respeito do governo militar e de suas ações políticas. Isto, acredito, por dinheiro nenhum ela o faria. Pelo contrário, aprendeu a cultuar o silêncio (agora imposto) para que este falasse mais alto. E o grande silêncio que cultivou dentro de si veio a constituir sua fonte de inspiração. Daquele contato assimilou a essência do próprio silêncio para dela se utili-

---

[46] *DM,* p. 72

zar em seus escritos, sobretudo na feitura de *A hora da estrela,* um livro *sem palavras*, aquele que ela sempre almejara escrever. Macabéa foi elaborada com tão poucas palavras, com tão mínima consciência de si mesma, ocupando um tão exíguo espaço no mundo, que se resvalasse um único degrau mergulharia de volta ao silencioso reino dos irracionais. Com a feitura de Macabéa ela concretizou sua constante busca - perseguida nas obras anteriores - de pôr em palavras o ininteligível e o impalpável. Sua "ação" ou sua arma invencível foi a própria palavra que ela soube domar como se doma um cavalo selvagem, explorando-a, domesticando-a até a exaustão e a docilidade, até atingir o indizível, o não-dito, a entrelinha:

> *(...) o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história de palavras que se agrupam em frases e destas evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases.*[47]

> *Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto.*[48]

Ou ainda:

> *Tudo isso acontece no ano este que passa e só acabarei esta história difícil quando eu ficar exausto da luta, não sou um desertor.*[49]

---

[47] *HE,* pp. 28-29.
[48] *HE,* pp. 37-38.
[49] *HE,* p. 48.

E esta guerrilheira incansável ainda considerava *ter feito muito pouco*, ter realizado quase nada daquilo a que se propusera. Em suas crônicas, onde mais se expunha, tinha o cuidado de falar quase sempre em tempo pretérito sobre o seu desejo inato de lutar pelos direitos dos indivíduos. Esta era a sua estratégia de ataque e sobrevivência, como afirmou um dia - exatamente numa crônica de 2 de novembro de 1968, aqui já citada.[50]

O uso do pretérito também é uma das estratégias, igual a tantas outras que utilizou ao longo de seus escritos. Nos romances, contos e novelas o próprio caráter ficcional dos gêneros facilitava seus intuitos. Mas na crônica, sempre de olho no registro da história cotidiana, quando ela aludia aos fatos que aconteciam no Brasil, acrescentava um "e no mundo" para dar um tom de generalização, fugindo do específico e não se arriscando demais. Seu método é, pois, a entrelinha, artifício que desde sempre lhe fora preferencial, já dele se havendo utilizado repetidas vezes. Depois, desiludida com a ação castradora do AI5, consagrou-se por definitivo a este recurso, mostrando-se às vezes cansada e desanimada, mas nunca abandonando as armas.

No dia 7 de junho de 1969, Clarice dividiu sua coluna do Jornal do Brasil em sete pequenas crônicas que se interrelacionavam entre si e exigiam um olhar mais agudo do leitor, o qual, aliás, ela desafia desde o primeiro título: *O que é o que é?* O assunto dessa primeira "conversa" é absolutamente fútil e todo ele feito de perguntas. Mas logo em seguida ela nos faz mergulhar em *A noite mais perigosa* que mais parece uma paródia de uma confissão desconexa, arrancada de alguém numa das salas do DOI-CODI. A personagem parece narrar aquela dolorosa experiência no resfolegante

---

[50] *O que eu queria ter sido.* Cf. *DM*, p. 153.

ritmo de uma confissão rememorada, simbolizada pelo traço de união, única pontuação ali utilizada. Aos olhos do leitor, alguém transido de pavor, solta frases aparentemente desconexas que, no entanto, reconstituem uma das corriqueiras situações de tortura. Essa voz narrativa conta que "a sala de visitas estava escura", que se agasalhou no medo, que "tremia no centro dessa difícil luz e que olhava aquele centro iluminado que se movia e deslocava". Ali, "um rito fatal se cumpria e a sala estava cheia de um riso penetrante". A narradora nos fala ainda da "alma de quem acabara de morrer", de uma abelha gelada de pavor, da qual "não ficou nenhuma prova". A depoente quer morrer, mas adverte, que sua morte "não será suicídio", pois ama demais a vida e por isso jamais se suicidaria.[51] Deseja é ser ela mesma a carrasca de seus carrascos e "a claridade móvel para sentir o gosto do mel se (...) for designada para ser abelha.[52]

Dentre as crônicas que encubaram durante anos a feitura de *A hora da estrela*, onde Clarice Lispector liberou-se, enfim, de seu medo, temos ainda *Futuro improvável* que nos remete a *.Quanto ao futuro.*, um dos treze títulos de seu último romance. Em 12 de maio de 1973, ela ataca firme e ameaça agir...um dia:

> *Uma vez eu irei. Uma vez irei sozinha, sem minha alma dessa vez. (...) Mas 2 e 2 são 4, é preciso voltar, encontrar o espírito entregue aos amigos, e dizer: Como você engordou! Satisfeita até o gargalo pelos seres que mais amo. Estou morrendo meu espírito, sinto isso, sim.*[53]

---

[51] Este é um comentário sarcástico pois nos remete aos inúmeros casos de "suicídios" entre os presos políticos, acontecidos nas prisões militares daquela época.

[52] *DM*, p. 212

[53] *DM*, p. 502.

Os títulos dos escritos de Clarice, resumem sempre a idéia principal do que é dito. É o caso da crônica de 29 de dezembro de 1973, que encerra a coletânea de *A descoberta do mundo.* Ali, ela discorre sobre um cisco que sempre lhe cai, coincidentemente no olho esquerdo. Chegou a acontecer de caírem quatro vezes num mesmo ano. Ao consultar um especialista, aprendeu que um dos olhos sempre vê melhor que o outro, sendo, por isso, o mais sensível dos dois. É o olho diretor que, justamente por sua maior sensibilidade, prende o corpo estranho e não o expulsa. Autojustificando-se, a autora conclui que o melhor olho é - a um só tempo - o mais poderoso e o mais frágil. Então ela se questiona, parecendo direcionar o assunto para o que realmente deseja com a crônica - para a metáfora de sua própria visão social:

> *- Será que é só com os olhos que isto acontece?*
>
> *- Será que a pessoa que mais vê, portanto a mais potente é a que mais sente e sofre? É a que mais se estraçalha com dores tão reais quanto um cisco no olho?*[54]

Parece-me que estes questionamentos-respostas de Clarice tinham um endereço certo: estariam eles dirigidos àqueles colegas que a acusavam de omissão e mesmo indiferença ante a situação de calamidade que atingia toda a sociedade brasileira. Para esses, que chegaram mesmo a colocá-la no "cemitério" dos artistas omissos, Clarice teria anunciado em 1973: seu caso era "apenas um cisco no olho". Levaria tempo, mas Macabéa a curaria 4 anos mais tarde. Não era doença crônica.

---

[54] *DM,* p. 520.

Leituras de infância e outras leituras.

Na crônica *O primeiro livro de cada uma de minhas vidas*, Clarice Lispector nos fala de sua iniciação literária, revelando-nos que já em seu gosto infantil, a tendência para amar os desfavorecidos apontava com as primeiras preferências. O primeiro livro citado dentre suas primeiras leituras, *O patinho feio* nos remete imediatamente ao último que escreveria: *A hora da estrela.* Aquela historinha infantil a fascinava pelo seu mistério, pois o patinho era na realidade um belo cisne que só se transformaria ao atingir a idade adulta. Identificando-se com o patinho feio, Clarice se perguntava, em criança, se também ela não seria, um dia, um cisne. Na realidade, seria Macabéa, seu mísero outro-eu, quem mais tarde seria liberada de dentro da autora. Ao que parece, seu conto de fadas às avessas, onde a princesa-Clarice vira o sapo-Macabéa ao despir-se de seus traços culturais, também se contava de outra maneira.

O maniqueísmo dos contos infantis, poderia adequar-se ao imaginário de Macabéa, mas nunca ao de Clarice. No entanto, ali pode ser lida uma outra versão, mais adulta e mais culta, da dupla Clarice-Macabéa. Uma é parte da outra, integrando um todo, que não deveria ser, separável. Nelas, o belo e o feio, o bem e o mal, o cisne e o *bicho rasteiro* se identificavam. Clarice-autora era o cisne que cortava os ares num vôo sereno e orientado, enquanto Clarice-Macabéa, era a mesma ave desajeitada e manca, que mal se equilibrava em terra; uma ave trôpega, de asas desproporcionais, ainda sem chance ou perspectiva de vôo, como tão bem se descreveu Baudelaire em seu poema *L'albatros.* Na fábula de Clarice, só a morte cultural e simbólica dela pró-

pria e o sacrifício de sua personagem poderiam resgatá-la e dignificá-la. A morte seria o vôo de cisne da autora e a hora da estrela da personagem. Clarice sabia que só através da experiência de sua faceta macabéa, ela poderia se purificar e voltar à primitiva inocência:

> *A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó.*[55]

Ou ainda:

> *Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa. Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou.*[56]

Já em *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, a autora fala do gosto que experimentava naquela leitura pelo poder que desencadeava em sua imaginação infantil de conquistar as distâncias. Na maturidade, teve que reconhecer que o único gênio que lhe abriria portas seria seu poder criador.

Naqueles dois primeiros livros infantis, delineia-se a fonte de inspiração da autora. Mas ela não utilizou o realismo fantástico para narrar a história de Macabéa. Muito pelo contrário, seu realismo foi ali contundente, assumindo por vezes a crueza do naturalismo na feitura de sua personagem. A própria autodefinição de Macabéa revela a profundidade de uma alienação perversa: "Sou datilógrafa, virgem e gosto de

---

[55] *IIE*, p. 35.
[56] Loc. cit.

coca-cola",[57] costumava repetir-se quando queria se situar no mundo. Um mundo que lhe era estranho e cujo único elo entre ambos era a coca-cola. Além disso, o narrador não tinha nenhuma piedade para com a personagem. Aquela moça raquítica, "herança do sertão"[58] tinha "maus antecedentes", era fruto do cruzamento de "o quê com o quê", com uma idéia vaga qualquer dos pais famintos, tornara-se, com o tempo, apenas "matéria vivente em sua forma primária".[59] Ela trazia o estigma de um "corpo cariado",[60] seus ovários eram "murchos como um cogumelo cozido",[61] o milagre da vida não poderia ser experimentado por eles. Sempre implacável na dureza de sua caracterização, o narrador declara:

> *Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive inspirando e expirando, inspirando e expirando.*[62]

Como a experiência lhe ensinara que acreditar na realidade lhe era insuficiente, Macabéa dava-se melhor com o "irreal cotidiano". Consciente de que a realidade a ultrapassava, a autora marcou seu desafio ao estipular os treze títulos de que já falei. No entanto, é bem verdade que foi Clarice quem ultrapassou a realidade com a sua fábula reinventada, com a história de seu *patinho feio* que é também cisne, com este conto de fadas invertido, onde a mocinha ignorante imaginava que se um dia viesse a ter alguma espécie de prazer na vida, "se desencantaria de súbito de princesa que era e

---

[57] *HE*, p. 52.
[58] *HE*, p. 48.
[59] *HE*, p. 54.
[60] *HE*, p. 51.
[61] *HE*, p. 75.
[62] *HE*, p. 38.

se transformaria em bicho rasteiro". Esta teria sido a grande maldição de algum feiticeiro perverso que o narrador finge não saber identificar: "Não sei a quem acusar, mas deve haver um réu.[63] (...) Esse quem será que existe?"[64]

Sem príncipes valentes para socorrê-la, sucumbiria fatalmente, sob a ação dos bruxos invisíveis.[65] Este poderia ser o *realismo mágico* remanejado por Clarice Lispector, escrito nas entrelinhas, só desvendado pela magia das palavras não enunciadas.

Tendo os mitos do cinema como estrelas-guias de seu inocente querer, Macabéa viu a crueza da realidade revelada justamente por uma "adivinha":

> *Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fosse tão ruim. (...) Macabéa espantou-se com a revelação: até agora sempre julgara que o que a tia lhe fizera era educá-la para que ela se tornasse uma moça fina.*[66]

Sua hora de princesa ou de estrela, Macabéa só a vivenciaria nos poucos instantes que lhe antecederam a morte. Naquele breve espaço intersticial entre o ser e o não-ser, a personagem captou a essência da vida. Acima do bem e do mal, o particular emprenha-se de um significado mais abrangente, ao fundir-se com o coletivo, atingindo sua mais profunda dimensão. Ela *era*, e isso resgatava-lhe não só a dignidade individual, como a de todas as incontáveis "severinas" que povoam o universo.

---

[63] *HE*, p. 55.

[64] *HE*, p. 28.

[65] *HE*, p. 28. Na realidade, o narrador sabe e não sabe a quem acusar, pois as referências à Coca-Cola e à Mercedes-Benz já indicam o imperialismo das multinacionais dirigidas por grupos tão inatingíveis e de inidentificáveis quanto "bruxos invisíveis". Em outra passagem, quando comenta sobre as "milhares de moças" que trabalham "até a estafa", acrescenta: "Não notam sequer que são facilmente substituíveis e tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba, nenhuma reclama por não saberem a quem."

[66] *HE*, p. 94.

As outras primeiras experiências de leitura de Clarice ensinaram-lhe atitudes que bem mais tarde empregaria em seus escritos. Com a dificuldade de obter *As reinações de Narizinho* aprendeu que a ânsia da espera aguça o interesse, que o prazer adiado é sempre mais intenso.

Adolescente, conheceu Herman Hesse (*O lobo da estepe*) e Dostoiévski (*Crime e castigo*). Estas leituras despertaram-lhe, muito cedo, o gosto pela interiorização, pela aventura do espírito. Mas foi certamente aos 15 anos e com o primeiro dinheiro ganho por trabalho seu que se identificou com um romance. *Felicidade* a entusiasmou a tal ponto, que no primeiro exame do livro, ainda na livraria, exclamou maravilhada: "Mas esse livro sou eu!".[67] O romance de Katherine Mansfield lhe abriu as portas à exploração de um verdadeiro tesouro: a palavra como instrumento e finalidade de uma busca suada da extração de significados escondidos no mais recôndito dela mesma.

Adulta, conheceria a obra de Virginia Woolf, com quem seria tantas vezes identificada. Também com Pound aprenderia que "a traição das palavras começa com o uso das palavras que não atingem a verdade, que não expressam o que o autor deseja que elas digam".[68]

Concluindo esta breve resenha das leituras de Clarice Lispector, pode-se afirmar que a autora iniciou, desde a infância, sua busca incansável do significado através da justa procura do significante.

---

[67] *DM*, p. 492.
[68] *DM*, p. 493.

A produção literária de Clarice Lispector na época da ditadura militar: Uma leitura contextualizada.

Procurarei fazer uma rápida leitura dos escritos de Clarice da época da ditadura, para "pescar" o que poderia ali haver de críticas disfarçadas às repressões comandadas pelo Governo. Antes, porém , é mister esclarecer que não pretendo afirmar que a romancista tenha enquadrado suas personagens dentro de situações típicas que viessem a configurar uma explícita intencionalidade política. Nem tampouco que as intenções fundamentais de sua prosa estejam incentivados somente por esse contexto extra-poético, pois como explica Antonio Candido,

> *Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar que nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que* o ***externo*** *(no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto,* ***interno.***[69]

Apesar deste esclarecimento do renomado crítico, mas ainda apoiada em seus ensinamentos, insisto em afirmar que se sabe, no entanto, ser possível rastrear, na literatura de ficção - principalmente no romance - uma contextualização histórica que

---

[69] CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, 1985, p. 4.

marcha *pari passu* com a concepção artística. Esta contextualização deriva da poética de cada artista que o ajuda a configurar e interpretar a realidade. O que importa é "averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar".[70]

Não interessa aqui classificar Clarice Lispector na "esquerda", no "centro" ou na "direita" política brasileira, mas mostrar seu compromisso com a verdade, anelo último do verdadeiro artista. Coincidentemente, o conceito de arte expresso pela ficcionista em questão está bem longe de traduzir a ideologia capitalista e de apoiar os desmandos da truculência ditatorial.

A Paixão Segundo G.H., de 1964, dá início ao ciclo dos romances da autora sob o regime militar, embora tenha sido escrito em 1963, segundo declaração da própria Clarice.[71] Por esse motivo, ele não será incluído entre as principais obras daquela época aqui comentadas.

Logo ao ser instaurada a ditadura (1º de abril de 1964), seria promulgado o primeiro de uma série de Atos Institucionais arbitrários que se revelariam cada vez mais ferozes. De 9 a 11 de abril, prazo que o primeiro Ato havia estabelecido para as cassações, 378 cidadãos haviam sido atingidos. Os documentos da pastoral da arquidiocese de São Paulo relatam:[72]

> (...) *foram reformados compulsoriamente 77 oficiais do Exército, 14 da Marinha e 31 da Aeronáutica. Aproximadamente dez mil funcionários públicos foram demitidos e abriram-se cinco mil investigações, atingindo mais de 40 mil pessoas. Castello Branco criou a Co-*

---

[70] Id., p. 5.

[71] Entrevista de Clarice Lispector concedida ao Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro, em 1991 e publicada na Coleção Depoimentos - 7, em 1992.

[72] Cf. *Brasil: nunca mais.* Arquidiocese de São Paulo, Vozes, Petrópolis, 1985, p. 61.

> *missão Geral de Investigações (CGI) para coordenar os inquéritos das atividades policiais militares, que começavam a ser instaurados em todo o país. Foi implantado em junho o Serviço Nacional de Informações, cujo poder misterioso cresceria sem interrupção nos anos seguintes.*[73]

Nádia Batella Gotlib, reforça a idéia da atividade política de Clarice, ao afirmar que a romancista expressava em seus escritos uma espécie de incessante luta contra as repressões instituídas pelo regime militar:

> *Pode-se afirmar que os textos de Clarice Lispector refletem de modo mais ou menos direto, estas questões que fizeram nossa história dos anos 60. Afinal o tema da "repressão" está implicito aos limites das condições de vida, sobretudo da mulher, que a escritora aborda. "É liberdade ou estou sendo mandada?", pergunta a personagem do seu conto "O Ovo e a Galinha", nestes anos 60, em A Legião Estrangeira.*[74]

O esforço para alcançar a despersonalização da mudez e ao mesmo tempo narrar essa experiência vital, pode ser constatado nos escritos que Clarice publicou na época da ditadura militar, onde utiliza o narrador ou a personagem como armadura para resguardar sua individualidade de possíveis complicações com o sistema.[75]

Clarice deseja captar e transmitir a realidade do ser e da linguagem através do paradoxo. Nada mais lógico, num contexto em que todos os direitos humanos en-

---

[73] Id. *Ibid.*

[74] Cf. Gotlib, Nádia Batella, "Um fio de voz: histórias de Clarice". *In: Clarice Lispector - A Paixão Segundo G.H.* - Nunes, Benedito, coodenador., Col Arquivo, nº13, Ed. UFSC, Florianópolis, 1988, p. 162.

[75] Mais tarde, em 1976, a um ano da publicação de *A hora da estrela,* a romancista, já visivelmente alquebrada pela doença, demonstrando um enorme esgotamento, finalizou a entrevista concedida a Júlio Lerner, na TV-Cultura de São Paulo, afirmando que, no seu entender, o papel do escritor brasileiro da época era o de "falar o mínimo possível". Cf. C.L.-APSG.H. - op.cit. p. 458

contravam-se por terra e, com eles, os mais legítimos valores do homem, também degradados, o que colocava a sociedade em estado emergencial. A meta a atingir só seria, pois, possível, através do descaminho, da contra-mão da desordem institucionalizada. Esta parece ser a estratégia poética anunciada e executada por Clarice Lispector ao longo dos 13 anos em que viveu sob o regime de repressão militar: ficar à sombra, atingir uma total identidade com a não-identidade, para não se colocar em risco, para proteger sua integridade de cidadã consciente, ativa e livre. Seu projeto se realizaria sob a máscara de um ritual transgressor da própria beleza.

No dia 22 de junho de 1968, a autora participou da caminhada dos intelectuais em direção ao Palácio Guanabara, para protestar junto ao governador Negrão de Lima contra as arbitrariedades acontecidas no Rio de Janeiro. Mas o fez aterrorizada. Seu pavor era tanto maior porque o amigo Hélio Pellegrino seria o porta-voz do grupo. De temperamento apaixonado e argumentação contundente, Pellegrino interrompeu imprevisivelmente o governador que tentava defender a Polícia Militar, perguntando se ele estava "dando autorização à polícia para continuar a massacrar o povo".[76] Segundo Zuenir Ventura, naquele instante,

> *Clarice Lispector quase desmaiou. Ela passara o tempo todo tensa, morrendo de medo que o amigo Hélio cometesse algum excesso. Toda vez que o orador parecia se exaltar, Teresa Aragão, do seu lado, ouvia Clarice dizer baixinho, em tom de prece: "Pelo amor de Deus, Hélio, calma".*
>
> *Com aquela intempestiva interrupção, Teresa achou que a nossa genial escritora ia ter um ataque.*[77]

---

[76] VENTURA, Zuenir, *1968: O ano que não terminou*, p. 150.

[77] Id., *ibid.* É Zuenir Ventura quem relata o acontecimento liderado por Hélio Pellegrino, João Pedro de Andrade, Ferreira Gullar e Jânio de Freitas.

Numa retrospectiva de sua experiência nos anos anteriores, temos o quadro que se segue:

Em outubro de 1965, o governo havia editado o AI-2, que acabava com os partidos políticos, permitia ao Executivo de fechar o Congresso Nacional quando achasse necessário, tornava indiretas as eleições para presidente da República e submetia os civis à Justiça Militar..[78]

Em 1966 veio o AI-3, determinando eleições indiretas também para governadores dos Estados. Naquele mesmo ano, Costa e Silva sucedeu a Castello Branco, instituindo definitivamente a "linha dura".[79] Em março de 1967, foi elaborada uma nova Constituição, uma nova Lei de Segurança Nacional e uma nova Lei de Imprensa, todas totalmente a serviço do regime.[80] Os protestos estudantis e operários de 1968 contaram com a participação dos intelectuais e artistas e foram liderados pelas classes médias urbanas. Desses manifestos em que muitos foram punidos com perseguições, prisões e torturas, resultou o AI-5, consolidando definitivamente o regime ditatorial. O Congresso foi colocado em recesso, além de seis assembléias legislativas estaduais e muitas câmara de vereadores em todo o país.[81]

Em 1969 mais parlamentares foram cassados e, dentre eles, os três principais representantes civis do Golpe Militar: Carlos Lacerda, Adhemar de Barros e Magalhães Pinto.[82]

> *O resultado de todo esse arsenal de Atos, decretos, cassações e proibições foi a paralização quase completa do movimento popular de*

---

[78] *BNM*, p. 61.
[79] Loc. cit.
[80] *BNM*, p. 62.
[81] Loc. cit.
[82] Id.

> *denúncia, resistência e reivindicação, restando praticamente uma única forma de oposição: a clandestina.*[83]

Em meio a essa turbulência social e dividida entre o medo paralizante e a exigência de uma participação, Clarice Lispector se decide pela prudência.

No entanto, no mesmo ano de 1969, em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres,* a autora manda um recado para o leitor em forma de nota. Seria uma justificativa ou uma proteção contra as represálias à sua auto-confissão de covardia? Pelo menos, uma coisa os leitores deveriam entender naquele romance: que a escritora estava consciente de que a situação exigia dela, e cada vez mais imperiosamente, um compromisso com a liberdade. Essa liberdade só se consolidaria através da ação:

> *Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente eu tentarei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu.*[84]

Quem era mais forte do que quem? Sua consciência revolucionária ou sua práxis supostamente alienada? A intelectual aburguesada, europeizada, americanizada ou a "nordestina" oprimida e recalcada no mais profundo de seu ser? A jornalista da ***Manchete*** e outros órgãos ideologicamente mancomunados com o criminoso aparelho estatal ou aquela que, trabalhando para eles por uma questão de sobrevivência, dizia tudo o que pensava, contrariando-os sem nunca ser descoberta, fazendo sua "guerrilha

---

[83] Id.
[84] *LP,* p. 13.

intelectual urbana" com as próprias armas do inimigo?

As cobranças são cada vez mais insistentes. Clarice explica suas estratégias, seus medos, seus remorsos, na esperança de justificar-se. Mas para os radicais, nada disso tinha valor, ou não entenderam em absoluto o seu recado às vezes não muito cifrado:

> *Mas ninguém sabe como se sente por dentro aquele cujo emprego consiste em fingir que está traindo, e que termina acreditando na própria traição. Cujo emprego consiste em diariamente esquecer. Aquele de quem é exigida a aparente desonra. Nem meu espelho reflete mais um rosto que seja meu. Ou sou um agente, ou é traição mesmo.*[85]
>
> *(...)*
>
> *O meu mistério que é ser eu apenas um meio, e não tem fim, tem-me dado a mais maliciosa das liberdades: não sou boba e aproveito. Inclusive, faço um mal aos outros, francamente. O falso emprego que me deram para disfarçar a minha verdadeira função, pois bem que aproveito do falso emprego e faço dele o meu verdadeiro, inclusive o dinheiro que me dão como diária para facilitar minha vida de modo a que o ovo se faça, pois esse dinheiro eu tenho usado para outros fins e trocado em câmbio negro, desvio de verba.*[86]
>
> *(...)*
>
> *Já experimentei me estabelecer por conta própria e não deu certo; ficou-me até hoje essa mão trêmula. tivesse eu insistido um pouco mais e teria para sempre perdido a saúde.*[87]

Esta é a escancarada confissão de Clarice de como trabalha pelo social, através da linguagem literária codificada, como se fazia necessário na época.

---

[85] *DM*, p. 224.
[86] Loc. cit.
[87] *DM*, p. 255.

Respondendo à pergunta de quem é mais forte do que quem, já se pode responder que nunca saberemos, pois as duas Clarices são inseparáveis: idênticas em seu antagonismo, humanamente duais, iguais e diversas como corpo e espírito. Por isso sua arte também era ambivalente.

Uma Aprendizagem questiona a única liberdade possível concedida à mulher brasileira (e, por extensão, ao homem) da época: o amor e o sexo. Na caótica situação de desmantelamento da sociedade brasileira, amor e sexo não eram uma grande vantagem individual e social. Tudo isso, acrescentado à incapacidade de Lóri de usar a palavra, leva a "liberada" personagem a atingir o limite de si mesma e de suas probabilidades de ser feliz. Lóri é degradada ao mesmo nível de possibilidades de Macabéa. Como mulher e profissional ela é idêntica a tantas outras "severinas" da vida: tolhidas e limitadas; como "criadora", ela se iguala a Rodrigo S.M. Por isso, a didática voz de Ulisses, que a orientava, termina por silenciar. O silêncio de *Uma Aprendizagem* é pleno, visto que é a voz do "professor" que cala. Com o próprio silêncio, ele dá a entender que a desistência de falar também pode ser expressivo, pode ser uma forma de revelação...[88]

A plena realização do silêncio enquanto "descortínio" ou denúncia se daria com Macabéa, por sua total incompetência lingüística. O fato se explica, alias no conjunto da obra. É que quando a voz do professor cala, a conseqüência social é a visível regressão do homem ao estado de primata: primata-indivíduo ou primata-político, dá no mesmo...

---

[88] Aliás, a tática do silêncio como revelação já havia sido experimentado por Martim e anunciado por G.H.

Voltando à situação da política brasileira, temos que em agosto de 1969, Costa e Silva foi afastado da presidência. A Junta Militar que o substituiu provisoriamente enfrentou, com estratégias e práticas de guerra, a resistência armada que passava a seqüestrar diplomatas estrangeiros para exigir a liberação de presos políticos. Foram adotadas as penas de morte e a expulsão do país, recrudesceram-se as punições previstas pela Lei de Segurança Nacional (Decreto-lei nº 898). A Constituição foi revista pela Emenda Constitucional nº 1, que a tornou ainda mais autoritária e o Congresso Nacional foi reaberto apenas para referendar o nome do mais cruel dos presidentes militares: Emílio Garrastazu Médici.[89]

Logo no início do governo Médici (30 de outubro de 1969), o povo percebeu que estava começando um período jamais conhecido na história republicana. Na verdade, a população teve que conviver com o medo e a humilhação, impostas pela mais absoluta repressão, violência e desrespeito aos direitos humanos pela total supressão das liberdades civis. As prisões, a tortura e o assassinato transformaram-se numa macabra rotina a que foram submetidos milhares de cidadãos.[90]

Entramos em 1970 neste clima de horror que o Governo tentava encobrir com a célebre farsa do "milagre econômico" e das obras faraônicas (ponte Rio-Niterói, rodovia Transamazônica). Tudo isto era maquilado pela milionária propaganda oficial ufanista, concebida para iludir os incautos e abafar a voz dos mais lúcidos. A imprensa estava controlada pelo Estado e os jornalistas tinham que optar pela atuação marginal, ou pela submissão à mordaça da censura.[91]

---

[89] *BNM*, pp. 62-63.
[90] Id., p. 63.
[91] Loc. cit.

Naquele momento, a Igreja Católica, que já vinha passando por grandes transformações, fez sua opção pelo povo e decidiu enfrentar os abusos do Estado. Estremecidas as relações entre Igreja e Estado, os religiosos da ala progressista engajaram-se na luta da população, integrando de vez a lista negra (ou "vermelha!") da "inteligência" militar. Padres e freiras foram perseguidos, torturados e assassinados, conventos e templos cercados ou invadidos e bispos constantemente vigiados.[92]

Sempre atualizada, Clarice Lispector inaugurou esta década, em 1971, com *Felicidade Clandestina.*[93]

Com *Água Viva* romance de agosto de 1973, Clarice sabia que o terreno ainda era demasiado perigoso para quem ousasse explorá-lo. Na mesma época, o general Ernesto Geisel assumia o poder e dava início a uma "abertura controlada", tendo o general Golbery do Couto e Silva como o principal articulador desse "abrandamento" que visava apenas manter o sistema instaurado em 1964.

Mas a autocobrança da romancista era-lhe já insuportável. Por isso é que a vemos em *Água Viva* - pressionada pelos fatos! -, sentindo-se incumbida da messiânica missão de tomar conta de seu povo:[94]

> *Repare que não menciono minhas impressões emotivas: lucidamente falo de algumas milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta.*[95]

---

[92] Id.

[93] *FC.* Livro de contos cujo título se torna ainda mais sintomático quando se conhece o porquê do *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy... A nossa "felicidade clandestina" da época teria alguma semelhança com o "bonheur d'occasion" dos "québécois" de 1945?

Em seguida, com *Água Viva,* nossa romancista dava mostras de estar prestes a atingir aquele "estado de emergência" vivenciado pela escritora franco-canadense em seu contexto espaço-temporal da Montréal dos anos 40.

[94] A mesma sensação que outrora dominara a romancista Gabrielle Roy.

[95] *AV,* p. 73.

O que representaria aquele *objeto gritante,* aquela água-viva no imaginário de Clarice Lispector? Seus pólos significantes parecem antagônicos. Um deles, segundo Olga de Sá, poderia ser o lado divino, o espiritual, referido pelo Evangelho na passagem em que Jesus, à beira de um poço, pede água à samaritana, prometendo-lhe, em troca, a *água viva.*[96] Se assim é, o outro significado da palavra, dentro da ótica dual em que vêm sendo estudados os textos de Clarice, traduziria o aspecto mais degradante do "baixo-corporal". A *água viva* prometida por Jesus à samaritana era a essência do belo, da vida, de todas as aspirações da alma. A outra, seu oposto, nos é sugerida pela imagem do ser marinho, descrita na *Enciclopédia Brasileira Mérito*:

> *(...) medusa, corpo mole transparente e sem consistência, urticante, provida de pêlos pungentes nos tentáculos marginais, com os quais dá picadas ardidas na pele do homem e dos animais, chegando a causar queimaduras dolorosas.*[97]

Se levarmos em consideração que, apesar dos projetos de "abertura" e do relativo abrandamento da censura à imprensa, o sistema de segurança do novo governo em nada alterara a essência repressiva dos anos Médici, podemos optar pela segunda interpretação do termo "água viva", mais condizente com seu primeiro título do romance: *Objeto Gritante*.

Naquele romance, a tática de Clarice parece ter sido "revisitada": ela retoma suas raízes primeiras, aderindo tanto quanto possível ao discurso, como um sanguessuga. Reforça a intenção de enfatizar a linguagem, enrijece sua escritura para representar

---

[96] Cf. SÁ, Olga de, *op. cit.*, 1979, nota 27, p. 281.
[97] Id., p. 265.

a realidade dos fatos. Centra-se na palavra para adentrar-se numa espécie de "quarta dimensão".[98] Protegida neste inatingível refúgio, a narradora faz de sua escritura uma espécie de *depoimento* de um ser *torturado* em sua essência.

É em *Água Viva* que Clarice parece começar sua iniciação no uso da "palavra-arma": "Vivo a cerimônia da iniciação da palavra."[99]

Apesar de saber-se ainda hesitante, reafirma o difícil propósito de superar o medo: "(...) estou quase livre de meus erros. deixo o cavalo correr fogoso. Eu, que troto nervosa e só a realidade me limita."[100]

A narradora que tenta fotografar a essência do objeto, sabe o quanto lhe custa escrever e viver, pois não há perspectivas de futuro nem de continuidade. A única possibilidade é a vida presente. O que, aliás, já era essencial e preferencial para aqueles momentos de constantes lutos. Sua escritura, vocacionada para a música, atinge o tom macabro da própria ótica negativa do momento. Logo, em vez de melodia sublime, ela traduzirá os sentimentos derrotistas da população em "contralto" "negro espiritual" com "coro de velas acesas". Ficcionalizada, a realidade teria apenas o "requiem" como representação musical verossímil:

> *Estou transfigurando a realidade. (...) Isto que estou te escrevendo é em contralto. É negro-espiritual. Tem coro e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade?*[101]
>
> *(...)*

---

[98] "A palavra é a minha quarta dimensão". *AV*, p. 11.
[99] *AV*, p. 21.
[100] Loc. cit.
[101] *AV*, p. 78.

Mas eu denúncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante da morte (...)[102]

O clima estava já todo preparado para *A hora da estrela,* cujo narrador realizaria em sua criação aquilo que o de *Água Viva* não soubera fazer: "Morrer-se" voluntariamente.

Muitos acontecimentos nefastos ainda seriam vivenciados ao longo dos quatro anos que separam *Água Viva* de *A hora da estrela.* Parlamentares, jornalistas, religiosos, estudantes e sindicalistas, exigiam o cumprimento dos direitos humanos. Paralelamente desencadeava-se uma difícil situação no interior das Forças Armadas, que teria seu clímax em 1978, quando os generais de "linha dura" agrupados em torno de Sylvio Frota, manifestaram seus descontentamentos no tocante à estratégia "democrática" de Geisel.[103]

Antes, em outubro de 1975 o jornalista Wladimir Herzog havia sido morto sob torturas nas dependências do DOI-CODI de São Paulo. Em janeiro do ano seguinte, no mesmo local, fora a vez do metalúrgico Manoel Fiel Filho. Estes assassinatos provocaram fortes reações populares que resultaram na destituição do comandante do II Exército, o general Ednardo d'Ávila Mello e em um agravamento da crise nos meios militares. No entanto, o DOI-CODI se envolveria em outros crimes, como o ocorrido na Lapa, em dezembro de 1976.[104]

Enquanto isso alguns civis fanáticos de direita agiam em conjunto com os

---

[102] *AV,* p. 112.
[103] *BNM,* p. 67.
[104] *BNM,* pp. 64-66.

militares, constituindo o chamado "braço clandestino da repressão". O primeiro e mais alarmante dos atentados terroristas cometidos contra a resistência, aconteceu a 22 de setembro de 1976. A vítima, o bispo de Nova Iguaçu (Rio de Janeiro), D. Adriano Hipólito, foi seqüestrado, espancado e abandonado nu em um matagal da periferia. Seu carro seria explodido em frente à sede da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (**CNBB**). A impunidade do ato criminoso incentivou a ação terrorista, que passou a lançar bombas nas importantes instituições. Em agosto de 1976, os principais alvos do Rio de Janeiro foram a Ordem dos Advogados do Brasil (**OAB**) e a Associação Brasileira de Imprensa (**ABI**). Em São Paulo, o ato terrorista de maior repercussão, naquele ano de 1976, foi a explosão de uma bomba que atingiu o Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (**CEBRAP**).[105]

O Congresso Nacional, apesar do pouco espaço de liberdade, desferia denúncias quase que diárias às arbitrariedades e abusos governamentais. Como represália, e querendo controlar o bombardeamento de denúncias sobre a violação dos Direitos Humanos, o Governo voltou a cassar mandatos de parlamentares. Com o intuito de controlar o avanço da oposição nas eleições de novembro de 1976, instaurou-se a "lei Falcão" que limitava drasticamente o uso do rádio e da televisão para a propaganda eleitoral e proibia comícios e concentrações em lugares públicos.[106]

Às voltas com uma grave enfermidade e com o cancro social que se mostrava igualmente incurável, Clarice Lispector elaborou *A hora da estrela*. Este romance iria dialogar não somente com todo o seu universo ficcional, como também com a realidade que a rodeava.

---

[105] *BNM*, pp. 66-67.

A hora de Clarice Lispector.

A hora da estrela vai concretizar o projeto de seus outros romances, contos e crônicas elaborados sob o regime militar, e transpor as barreiras que o medo lhe impusera na ocasião. Aqui já não se trata dos recuos ante a exigência de uma "liberdade maior" expressa em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres,* dos "exercícios de esboço" praticados em *Água Viva,*[107] mas de um questionamento sobre as funções e objetivos da narrativa moderna, incluindo, principalmente, sua própria ficção. A história do novo romance pretende ser "exterior e explícita" como um frio "registro de fatos", não divulgados: "História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos".[108]

Ali a narradora reinventa sua antiga prática de "pescar" a comunicação nas entrelinhas dos mesmos fatos, pois esta era a única maneira possível ao brasileiro de se comunicar em segurança: "É o sussurro que me impressiona".[109]

Jornalista experiente e cautelosa, sabendo que até os fatos são "sonoros", Clarice Lispector se propôs a elaborar um romance duro como a pedra, frio como um relato, exorcizado de toda "melodia cantabile" e que tivesse um "ritmo descompassado".[110] A história prometia ser sucinta e triste, utilizando as palavras apenas como "sons transfundidos de sombras" significando aquela "rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratom o baixo grosso da dor."[111]

---

[106] *BNM,* p. 65.
[107] Cf. *AV,* p. 21.
[108] *HE,* p. 27.
[109] *HE,* p. 39.
[110] Cf. *HE,* pp. 30-31.
[111] *HE,* p. 31.

Apesar de Clarice sentir-se "amadurecida" para enfrentar o "fato", o ambiente ainda não era propício para compor uma "aria cantabile".

As mesmas intenções de *A hora da estrela* já tinham sido propostas nos trechos de *Água Viva*, abaixo transcrito:

> *(...) a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. (...) Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo.*[112]
>
> *(...)*
>
> *Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma aria cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir? mas não: caminho encostada à parede, escamoteio a melodia descoberta, ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem. Às vezes escorro pelo muro, em lugar onde nunca bate o sol. Meu amadurecimento de um tema já seria uma aria cantabile - outra pessoa que faça então outra música - a música do amadurecimento do meu quarteto. Este é antes do amadurecimento. A melodia seria o fato.*[113]

No entanto, o objetivo deste último romance de Clarice era mais ambicioso que o de *Água Viva*, pois nele ela parecia querer se superar, transgredir seus próprios limites. Atingir o âmago da palavra continuava sendo o seu propósito, é certo. Mas agora ela quer extrair dela todas as possibilidades. E, para tanto, anuncia sua dupla intenção, ou seja, atingir o máximo do grotesco e do sublime e, quiçá, fundi-los e apresentá-los como realidades inseparáveis:

---

[112] *AV*, p. 79.
[113] *AV*, p.97.

> *Bem, é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua. Ao mesmo tempo que quero também alcançar o trombone mais grosso e baixo, grave e terra tão a troco de nada que por nervosismo de escrever eu tivesse um acesso incontrolável de riso vindo do peito.*[114]

Por isso, ela deseja explorar os sussurros que sabe haver entre os fatos, excluindo deles a sonoridade. Mas o que realmente quereria dizer a afirmação: "Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro?" [115] Que os fatos, as notícias veiculadas pela imprensa eram "orquestradas" pelo poder constituído? Considero que há uma lógica nessa interpretação. Por experiência, a autora sabia que embora a imprensa estivesse forçadamente orientada pela ideologia da "situação", os "sussurros" vazavam, oralmente, pelos bastidores das notícias. Era isso que lhe interessava.

Clarice Lispector estava, pois, pronta para a "ação" que, no atual contexto, sabia ser mais premente que a "reflexão", mais importante que a "literatura". E esta ação prometia ser uma veemente declaração de guerra,[116] apesar de não excluir a "guerrilha" do escamoteamento verbal. No entanto, talvez para não destoar do conjunto de sua obra, aquele último romance também deveria expressar-se alegoricamente. Visto que o momento histórico assim o exigia, a romancista legava aos leitores a tarefa de sua decodificação e de um conseqüente comprometimento:

> *Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheceis na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza.*[117]

---

[114] *HE*, p. 21.
[115] *HE*, p. 39.
[116] Tão veemente quanto a que Gabrielle Roy empreendera um dia.
[117] *HE*, p. 33.

A autora declara sua intenção de se abster de "termos suculentos", "adjetivos esplendorosos" e "carnudos substantivos" que não condiziriam com a subnutrição de sua personagem. Resistiria mesmo à tentação de fazer uso daqueles "verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação", para não trair a humildade de Macabéa. Seria humilde com ela e por ela.[118]

Obrigando-se a lançar mão do tempo linear e cronológico para contextualizar sua história - porque precisava registrar os fatos antecedentes -[119], Rodrigo S.M. afirma que sua vontade era iniciar aquele relato pelo "fim que justificaria o começo".[120]

Dentre os "fatos antecedentes" ali registrados destacam-se o patrocínio da Coca-Cola e o tremendo poder do capital americano em todos os países do mundo. Aquele refrigerante-símbolo do poderio dos Estados Unidos parecia transcender o domínio do homem, chegando mesmo a comandar fenômenos naturais: fora ele quem "patrocinara" o último terremoto da Guatemala. É claro que sempre há possibilidades de terremotos na Guatemala, visto que sua capital, já totalmente destruída por um deles, está situada sobre uma grande falha geológica. Mas, diante do absurdo geológico que o teria desencadeado e do contexto poético do seu registro, pode-se indagar se não haveria naquela afirmação um segundo sentido referente à intromissão dos Estados Unidos na política interna daquele país e à valorosa resistência armada do povo guatemalteco.[121]

---

[118] *HE*, p. 29.
[119] *HE*, p. 26.
[120] Loc. cit.
[121] Cf. PETRAS, James, *Ensaios contra a ordem*. 1995.

Nas décadas de 60 e 70 vários movimentos populares eclodiram na América Latina. Salvo Cuba (de 1959), todos eles foram sufocados pelo poder imperialista americano, através de uma forte repressão que obrigava à cooptação e à exclusão política. No entanto, em alguns países da América Central -dentre eles a Guatemala - as forças revolucionárias "enfrentaram guerras devastadoras apoiadas e financiadas pelo governo dos Estados Unidos".[122]

A hipótese parece solidificar-se quando se lê em Florestan Fernandes que o surgimento do moderno imperialismo se deu aos poucos, por meio de empresas corporativas norte-americanas ou européias "que pareciam corresponder aos padrões ou às aspirações de crescimento nacional auto-sustentado, conscientemente almejado pelas burguesias latino-americanas e suas elites no poder ou pelos governos".[123] Recebendo apoio econômico e político irracional, elas absorveram ou destruíram as empresas nacionais:

> *As estruturas econômicas existentes foram adaptadas às dimensões e às funções das empresas corporativas, as bases para o crescimento econômico autônomo e a integração nacional da economia (...) foram postas a serviço dessas empresas e de seus poderosos interesses privados.*[124]

Afirma ainda o renomado sociólogo que o processo como um todo não pode ser atribuído únicamente aos Estados Unidos. No entanto, aquele país desempenhou "o

---

[122] PETRAS, James, *op. cit.*, p. 32.
[123] FERNANDES, Florestan, *Capitalismo Dependente e Classes Sosiais na América Latina*, 3ª ed., p. 22.
[124] Id., *ibid.*, p. 23.

papel pioneiro e dominante". No Brasil, a exemplo dos outros países da América Latina.

> *(...) O processo de modernização, iniciado sob a influência dos Estados Unidos, aparece como uma rendição total e incondicional, propagando-se por todos os níveis da economia, da segurança e da política nacionais, da educação e da cultura, da comunicação em massa e da opinião pública, e das aspirações ideais com relação ao futuro e ao estilo de vida desejável.*[125]

O aspecto mais amargo da infiltração e dominação do imperialismo norte-americano é aquele que atribui às multinacionais direitos de interferir em diversas instituições brasileiras. Dentre elas, destacam-se instituições oficiais, semi-oficiais ou privadas "encarregadas de conduzir a política de controle global das finanças, da educação, da pesquisa científica, da inovação tecnologica, dos meios de comunicação em massa, do emprego extranacional das políticas, das forças armadas e mesmo dos governos".[126]

À guisa de complementação das idéias de Florestan Fernandes, apoio-me no crítico literário e também sociólogo Antonio Candido que, comentando o reflexo do "capitalismo predatório das imensas multinacionais" nas literaturas latino-americanas contemporâneas, prefere parafrasear Mário de Andrade:

---

[125] Loc. cit.
[126] Id., p. 24.

> *(...) sobre o tronco dos idiomas ibéricos a anamorfose imperialista criou vinte orquídeas sangrentas, desiguais entre si, mas sobretudo em relação a ele.*[127]

Ainda segundo Candido, no campo cultural, instalou-se uma avassaladora influência dos Estados Unidos. Essa influência pode ser constatada na poesia de revolta, na técnica do romance abrangendo também, e principalmente, a televisão "que dissemina o espetáculo de uma violência ficcional, correspondente, à violência real não apenas da metrópole, mas de todos nós, seus satélites".[128]

Clarice Lispector, intelectual atualizada que era, não poderia deixar de perceber esta evidente relação de poder entre o imperialismo americano e a ditadura brasileira por ele apoiada e financiada.

Perseguindo a ótica, da relação imperalismo norte-americano e ditadura militar, compreende-se porque o *fim* - o esmagamento de Macabéa por um Mercedes dirigido por um estrangeiro louro justificaria o *começo*: o anonimato social e existencial de uma jovem nordestina, que vagava "invisível" e perdida pelas ruas da metrópole tida como o "coração" do país.

A autora determina que seu livro constará de umas sete personagens. No entanto, se contarmos os atores da fábula, ou seja, Macabéa, Olímpico, Glória, seu Raimundo e as quatro Marias com quem a protagonista dividia o quarto de pensão, elas já totalizam oito. Se a elas acrescentarmos os atores "coadjuvantes", como a tia morta (sempre presente na memória de Macabéa), madama Carlota, o médico, e o es-

---

[127] Cf. CANDIDO, Antonio, *A educação pela noite e outros ensaios*, 1987, p. 201.
[128] Loc. cit.

trangeiro louro do Mercedes, além do narrador que dirige toda a ação, atinge-se a marca predileta da autora: o número 13. Acontece que existe ainda uma personagem a acrescentar e esta é a própria Clarice Lispector-leitora. Seria ela quem viria contrabalançar uma possível fatalidade? Não se pode afirmar, embora o mesmo fato se dê com os títulos de seu romance, que serão treze, se não contarmos com a assinatura da autora no meio deles...

A personagem principal, Macabéa, é uma alegoria do povo nordestino coletivizado. Poderia, pois, correr o risco de ser "regionalizada". No entanto, ela adquire universalidade na marca heróica dos bíblicos macabeus, a quem seu nome alude. O regional e o universal identificam-se no conjunto do povo brasileiro.

Macabéa sonha em parecer-se com o mito encarnado por Marylin Monroe e Greta Garbo. Mas sua vocação de estrela seria realizada na morte.

Olga de Sá afirma que a anônima personagem encenou aquela hora fatal "sem nenhum ensaio".[129] A meu ver, toda a sua curta existência não passou de um ensaio para a morte. Aliás, a própria autora revela através da voz do narrador que a morte é naquela história a sua personagem principal.[130] Na realidade, o que ela não teve foi uma chance de aprendizado para a vida em plenitude. Por isso mesmo, confundiu ficção com realidade e deixou-se arrebatar pela promessa de "vida" que Madama Carlota lhe ofertara. Fascinada pelo "texto" que a cafetina pôs à sua disposição, mergulhou nele, imprudente e despreparada. Deixando-se levar pelo irresistível desejo de viver sua "hora de estrela", arriscou uma encenação sem ensaios. Num átimo de

---

[129] SÁ, Olga de, *op. cit.*, 1979, p. 271.
[130] *HE*, p. 103.

segundo a vida real destruiu sua frágil ficção. Não houve tempo sequer para a "assimilação" do novo papel ou para uma única apresentação.

Sabe-se, agora, de que maneira as personagens de Gabrielle Roy e Clarice Lispector atuaram no palco da vida, "quando" e "como" sentiram-se obrigadas a representar papéis impostos pelo desenrolar de fatos alheios a seus inocentes projetos de futuro. Inocentes, embora ambiciosos e arrojados, da parte de Florentine, ou tímidos e ainda mal definidos - sem tempo de elaboração -, no que diz respeito a Macabéa. No próximo capitulo, será analisada a maneira como aquelas personagens representaram, com o simples desenrolar de suas tão diferentes histórias, um idêntico papel. Mas esse papel que lhes fora confiado as superaria. Ele ultrapassaria igualmente as suas autoras, o restrito universo das personagens e até os espaços regionais onde cada uma, a seu modo específico, atuou.

CAPÍTULO IV

BONHEUR D'OCCASION E *A HORA DA ESTRELA* :

ESTRATÉGIAS OPOSTAS E UM SÓ ALVO.

Os diferentes tipos de realismo empregados por Gabrielle Roy e Clarice Lispector inserem-se entre os temas de primordial importância, devendo encabeçar a lista dos tópicos subseqüentes, que falarão das preferências formais de cada romancista.

Alguns tópicos de *A Cidade Sitiada* que, no nível do conteúdo, servirá de ponte literária entre a obra da autora brasileira e o romance *Bonheur d'occassion.*

Como se está analisando em que nível se deram as "revoluções tranqüilas" das citadas romancistas, a terminologia "revolucionária" será algumas vezes utilizada, como é o caso do seguinte subtítulo - "Uma questão de perspectivas". Ali será visto como se deram os diferentes enfrentamentos das autoras, através da arte literária, com os contextos histórico sociais que vivenciaram na época da feitura de suas obras: na escritora quebequense, uma espécie de "luta em campo aberto"; na brasileira, a tática das emboscadas, comuns às guerrilhas que eclodiram na América Latina (inclusive no Brasil) nos anos 60.

O subtítulo seguinte, "Narradores: posicionamento", tratará do aprendizado e prática dos narradores, verdadeiros estrategistas nesse clima de resistência ideológica e artística.

Em seguida serão acompanhados os passos da práxis literária de Clarice Lispector, no difícil caminhar em direção a um *sim*, a um total engajamento tão temido e até rejeitado. Esse trajeto será narrado pela própria escritora no entrecho de seu último romance.

Outro tema de grande importância é o aquele que tratará dos *alvos* mirados pelos dois pólos de uma América vilipendiada. Embora seus posicionamentos fossem

diversos, os alvos eram um só: denunciar a ameaçadora presença do imperialismo americano e das multinacionais. O tema dos subtítulos seguintes são uma continuação deste: a diferença entre o posicionamento e o ataque não era mais que uma questão de perspectiva de cada estrategista.

Ainda dando seqüência às estratégias e posicionamentos, o capítulo é encerrado com a escolha da arma preferencial das romancistas: o olhar silencioso, coerentemente mais explícito em Clarice Lispector, autora mais dada às sutilezas e às ambivalências.

O realismo de Gabrielle Roy e de Clarice Lispector.

Para definir os diferentes tipos de realismo empregados por Gabrielle Roy e Clarice Lispector, será necessário dizer que, *grosso modo,* a primeira romancista se enquadraria naquela divisão de Lukács[1] em que o autor toma como modelo para a caracterização artística a figura *média,* elevando-a depois ao nível de *típico.* Enquanto *média,* ele controla sua liberdade de ação, enquadrando-a num esquema cujos resultados são preestabelecidos.

A realidade narrada em *Bonheur d'occasion,* também nos diz respeito, visto que, a partir dos anos 1930, os acontecimentos sócio-econômicos passaram a ser compartilhados universalmente. Nossa contemporaneidade foi estruturada no entre-guerras, quando o mundo ocidental se viu econômica, política, social e culturalmente abala-

[1] Cf. BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira,* p. 190.

do. Daí, a paisagem quebequense de 1945 nos ser tão familiar. Um decênio antes, nos inícios de sua urbanização e desenvolvimento industrial, o Brasil vivenciou a decadência do Nordeste, o drama dos sertanejos e os sofrimentos das classes médias. Por isso, podemos fazer uma correspondência entre o realismo da autora franco-canadense e aquele de nossos romancistas de 1930 que se dedicaram à exploração de uma visão crítica das relações sociais.

Gabrielle Roy, no que concerne à literatura do Québec, estaria em certo sentido, no mesmo nível que Graciliano Ramos ocupa em nossas letras. A autora opõe-se ferrenhamente às pressões do meio social, chegando mesmo a formular, através de sua personagem Emmanuel Létourneau, ideologias de cunho socialista, contrárias àquelas apoiadas pelo Governo. Quanto às demais personagens, a maioria delas transmite ao leitor um permanente desconforto em relação às mesmas questões sociais. Em *Bonheur d'occasion,* Gabrielle Roy lançou seu veemente protesto contra a ordem constituída e a avassaladora ação do capitalismo que predestinavam seu povo a uma crescente miséria. Apesar da temática universalizante, o que há de negativo naquela obra é o fato de suas personagens estarem condicionadas à estrutura e à paisagem local. Elas interagem com a paisagem e a realidade sócio-econômica, de cuja relação estrutura-se o enredo. Além disso, sua escritura revela resquícios da atividade jornalística, computando-se alguns resvalos no estilo das reportagens ou dos documentário, onde as ações são situadas e datadas espacial e historicamente. Percebe-se também em seu discurso, além de exagerado apelo nacionalista, um escrupuloso cuidado com a verossimilhança.

Ressalte-se, porém, que Gabrielle Roy soube criar em seu texto, uma expressiva tensão crítica, denunciadora dos males sociais refletidos em todas as personagens, típicas representantes do ser humano. Deste modo, a romancista logrou atingir, com *Bonheur d'occasion,* uma densidade moral e uma verdade histórica até então jamais alcançada pelos romancistas quebequenses que a precederam e, até, por seus contemporâneos.

Como se vê, o primeiro romance de Gabrielle Roy oscila entre o que Bosi chamou de "romance de tensão mínima" e "romance de tensão crítica", conforme esquema orientado para o romance brasileiro, a partir de 1930, e de acordo com "o grau crescente de tensão entre o 'herói' e o seu mundo."[2]

Quanto ao realismo de *A hora da estrela,* este se inscreve, antes de tudo, na linha da tradição renovadora de Machado de Assis, iniciada com *Memórias póstumas de Brás Cubas.* Ali, Clarice Lispector lembra aquele do Machado da maturidade, onde já não há espaços para heróis ou missões a serem desempenhadas. Apesar de lidar com uma típica representante do que chamou de "raça anã" reduzida ao silêncio e à sorte, Clarice não faz apologias de determinismos raciais ou de sangue, comuns ao enredo e às digressões de muitos realistas. Seu humor, também herdado de Machado de Assis, centra-se no cotidiano, na extrema ingenuidade da personagem, na sua curiosidade a respeito dos conhecimentos gerais e nos parcos meios que dispunha para supri-los. Há também humor nos rasgos machistas de Olímpico, que não querendo admitir falta de instrução, acaba por revelar uma ignorância mais crassa que a da própria namorada. Tal como o de Machado, esse humor, elabora-se a partir de lugares comuns, o que

---

[2] BOSI, Alfredo, *op. cit.,* pp. 441-442.

constitui "uma ruptura extremamente fecunda, pois, roída a casca dos hábitos expressivos, o que sobrevém é uma nova forma de dizer a relação do homem com o outro e consigo mesmo."[3]

Na trilha de Machado, a Clarice Lispector de *A hora da estrela* enveredou por uma verdadeira aventura de inversão parodística de destruição dos códigos e normas do tradicional fazer literário. Comentando as inovações de *Memórias póstumas de Brás Cubas,* Bosi afirma:

> *Foi nesse livro surpreendente que Machado descobriu, antes de Pirandello e de Proust, que o estatuto da personagem na ficção não depende, para sustentar-se, da sua fixidez psicológica, nem da sua conversão em tipo; e que o registro das sensações e dos estados de consciência mais díspares veicula de modo exemplar algo que está aquém da persona: o contínuo da psique humana.*[4]

O reflexo que se vê em *A hora de estrela,* vai além da abertura e informalidade de uma estrutura feita "de lembranças casuais, de *faits divers* e cortes digressivos entre banais e cínicos da personagem-autor". O romance de Clarice joga com outro fator mais poderoso - além do humor, das ambivalências e das reiterações -, fator esse escondido debaixo das camadas mais superficiais que protegem o entrecho: a denúncia social e uma espécie de "engajamento". Naquele altura da vida da romancista, com o arrojo dos que nada mais têm a perder, ela opta por um engajamento sem abdicar de seu habitual fazer literário.

---

[3] BOSI, Alfredo, *op. cit.*, p. 201.
[4] *Id.* p. 200.

O foco narrativo de *A hora da estrela* é assumido por uma primeira pessoa que trata de dissecar friamente o cinismo e a indiferença da sociedade por vezes grotescamente ridícula. Nesse caso enquadram-se o médico de Macabéa e toda a instituição política caracterizada em Olímpico, tipo marginal e semi-analfabeto, dado a uma demagógica e cômica retórica que o faria apto a conquistar o cargo de deputado.

O medo que Rodrigo S.M. confessa a todo instante não é mais do que a personificação e reflexo de um obsessivo sentimento da autora. No instante em que ela escrevia seu último romance, a doença que a vitimaria chegava já ao estágio terminal. Daí pode-se concluir que, mais do que a notoriedade internacional, a fatalidade a anistiara de todos os antigos temores colocando-a acima do bem e do mal.

Como o tempo urgia, Clarice suspendeu um pouco sua habitual escritura europeizante, em que se deslocava o eixo da trama do tempo cronológico para privilegiar a duração psíquica do sujeito,[5] para se embeber dos estilos de seus velhos conterrâneos nordestinos. Mesmo "mudando o modo de escrever"[6] -normalmente intimista- para retomar o veio realista, ela o fez de acordo com sua própria experiência estética. Clarice mimetiza renovadoramente *por dentro* aquela corrente literária, sem por isso, deixar de dar continuidade ao "realismo bruto" inaugurado no Brasil por Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo e, em termos, pelo próprio Graciliano. Apesar de rejeitar no próprio texto de seu último romance os "ressaibos vernaculizantes", em algumas passagens estes lhe escaparam dando lugar a momentos de grande lirismo e beleza poética.

---

[5] Segundo os ensinamentos de Proust, Faulkner, Katherine Mansfield, Mauriac, Julien Green e Virginia Woolf, dentre outros.

[6] Cf. *HE*, p. 31.

A ponte: *Bonheur d'occasion* e *A Cidade Sitiada.*

Uma possível ponte entre a escritura de Clarice Lispector e Gabrielle Roy pode ser *A Cidade Sitiada,* publicado em 1949. No retrato de Lucrécia Neves, a protagonista desse romance, podem ser rastreados vários traços coincidentes com os da personagem do romance franco-canadense.

O foco narrativo de *A Cidade Sitiada,* em terceira pessoa, denota um distanciamento entre a narradora e a protagonista. Como em *Bonheur d'occasion,* a narradora ali parece olhar sua personagem de viés, obrigando a linguagem a assumir um tom irônico. Aquele romance de Clarice tem ainda em comum com o de Gabrielle Roy, um espaço e um tempo histórico determinados. Acrescente-se a esses dados a semelhança do universo ficcional de ambos: "uma cidade sitiada".

Ora, uma "cidade sitiada" não é exatamente a metáfora que Gabrielle Roy utiliza para explicar a situação emergencial da grande metrópole canadense na época do pré-guerra? Como já se sabe, Montréal foi escolhida como cenário de seu romance, justamente porque representava o centro da agressividade industrial promovida pelo governo "inglês", bem como a mais significativa imagem da inação dos "québécois".

O itinerário de Lucrécria é idêntico ao de Florentine e Rose-Anna: vagueiam em meio a personagens masculinos planos e sem densidade. Em ambos os romances, os homens são mais objetivos e práticos. Por isso, a criatividade, a curiosidade e a inventividade das personagens femininas sempre os surpreendem, deixando-lhes, por vezes, como única saída, a agressão verbal.

Em *A Cidade Sitiada,* não há espaços para visões epifânicas e sua musicalidade não ultrapassa os limites da vida interiorana, como a banda do coreto e o cantar dos galos. Igualmente em *Bonheur d'occasion,* o horizonte é sempre o da realidade dos sons que ali se "ouvem": o barulho frenético do jazz nos restaurantes e bares, o assobio dos navios, o apito das usinas e o dos trens... O ambiente de ambos é sórdido: ratos gordos (*A Cidade Sitiada*), sujeira e fuligem *(Bonheur d'occasion).* Tal como Lucrécia que "não sabe ver, seu modo de olhar é entortar a cabeça", Florentine vê de viés e através do olhar dos outros. Idêntico clima de industrialização acelerada da Montréal de Gabrielle Roy também é contextualizado no romance brasileiro: um subúrbio que se transforma desorganizadamente sob a ameaça simbólica de nefastos presságios. Há naqueles ambientes uma espécie de visão exteriorizada que prenuncia um futuro incerto e duvidoso. Tanto que a descrição do sucedido com o subúrbio de São Geraldo no processo de sua transformação em cidade, bem que poderia ser transportado para as páginas de *Bonheur d'occasion,* como exemplo do que aconteceria com Saint-Henri, o bairro francófono de Montréal:

> *Estava em seu pequeno destino insubstituível passar pela grandeza de espírito como por um perigo, e depois decair na riqueza de uma idade de ouro e de escuridão, e depois perder-se de vista - foi o que aconteceu com São Geraldo.*[7]

Existe até a previsível adoção de um sobrenome aburguesado (Neves Correia para Lucrécia e Létourneu para Florentine) adquirido através de um casamento de

---

[7] *CS,* p. 19.

conveniência. Eles lhes serviriam de pontos de apoio para a ascensão social. Nesta escalada, cumpre assinalar a inconfessada possibilidade de substituir, após a viuvez, aqueles sobrenomes por outros tão ou mais "dignos".

Lucrécia e Florentine casam-se com homens ricos, estranhos aos meios em que viviam, para fugir do anonimato. Mas embora não ousassem confessar a si próprias, ansiavam pela viuvez libertadora. Desejos esses que se realizam, pois Lucrécia Neves fica viúva e Florentine Létourneau assim se considera após a partida de Emmanuel para a guerra. A partir desse momento, elas passam a se identificar com as normas da sociedade de consumo do mundo capitalista, vivendo da aparência da felicidade que o dinheiro lhes possibilitava. Viveriam para *serem vistas* e exibidas como as vitrines da cidade. Florentine Lacasse e Lucrécia Neves representam a cidade e o espírito suburbano, marcadas que estão pela incapacidade de *ver*, assim como pela impossibilidade de ter uma voz e, conseqüentemente, uma escritura.

A paródia da visão, ou a incapacidade das personagens de verem a realidade, também está presente nos dois romances.[8] Clarice utiliza a imagem dos cavalos de São Geraldo, para parodiar o panorama visual de seus habitantes: "aqueles animais tinham um olho para ver de cada lado, nada era visto de frente (...)"[9]

No romance quebequense, a autora parece ser mais cruel em sua ironia. Ela nos apresenta Emmanuel, o mais idealista e mais puro habitante de Saint-Henri, como estrábico. Tal como os cavalos (e as personagens) de São Geraldo, Emmanuel encontrava-se na mesma impossibilidade de ver de frente. Melhor dizendo, elas não tinham

---

[8] "*A realidade precisava da mocinha para ter uma forma. "O que se vê"- era sua única vida interior; e o que se via tornou-se a sua vaga história*".- *CS*, p. 19.

[9] *CS*, p. 24.

capacidade para ver a totalidade das coisas. Na realidade, Lucrécia, Florentine, Jean e Emmanuel, viam as coisas separadamente de seu conjunto, embora cada um à sua maneira. Eles não sabiam ver, e tal como as cidades que habitavam, suas existências justificavam-se apenas no olhar exterior dos outros. Parafraseando Olga de Sá, pode-se dizer que existe aqui uma reversão irônica da função epifânica, cujo objetivo é exprimir os custos que o progresso proporciona ao homem e a decadência da qualidade de vida nas grandes cidades.[10]

Por outro lado, tem-se como pano de fundo o "estado de sítio" da nação brasileira e o do Québec, metonimizadas pelos respectivos subúrbios. Essas "cidades sitiadas" da autora brasileira e da franco-canadense são o espaço daqueles que degradaram o *ver*, reduzindo-o ao *espiar*.[11] Florentine assim o faz desde o início do romance, quando, já na primeira página ela estava "à guetter" a chegada de Jean. "Guetter" é o paradigma da visão em *Bonheur d'occasion,* que será resgatada num arremedo de momento epifânico vivido por Emmanuel ao subir as colinas de Westmount.

Bonheur d'occasion, tal como *A Cidade Sitiada,* nos apresenta a vida em seu avesso grotesco, ou seja, numa espécie de paralisia que não é a da morte".[12] No romance quebequense, a paralisia denunciada tão ironicamente simboliza a submissão de seus compatriotas, a falta de vontade de fazer valer seus direitos de cidadãos. Por isso, acredito que *A Cidade Sitiada* é a ponte que leva *Bonheur d'occasion* ao romance *A hora da estrela,* aproximando as intenções ideológicas de Gabrielle Roy às de Clarice Lispector.

---

[10] SÁ, Olga de, *op. cit.,* 1993, p. 246.
[11] Id., *ibid.*, p. 247.
[12] Id., p. 248.

Uma questão de perspectiva: luta em campo aberto x guerrilhas.

Se observadas a partir de uma leitura histórica contextualizada, nota-se que as técnicas narrativas empregadas por Gabrielle Roy em *Bonheur d'occasion* e Clarice Lispector em *A hora da estrela* obedecem a um objetivo predeterminado de ataque aos fatos. A intenção da autora franco-canadense foi claramente expressa em *Fragiles lumières de la terre*, texto que será comentado mais adiante. Já Clarice expressa várias vezes sua intenção em seu próprio romance:

> *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.*[13]

> *Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura. Estarei lidando com fatos como se fossem as irremediáveis pedras de que falei.*[14]

A maneira de realizar esse ataque é que vai marcar a diferença entre as duas autoras. A declaração de guerra de Gabrielle Roy, além de aberta, é reforçada em seu *Discours de Réception à la Société Royale do Canadá.*[15] Ali a autora explicitou a perspectiva revolucionária de seu discurso ao indicar as duas vias de reivindicação de condições mais justas para seu povo, implícitas em *Bonheur d'occasion*: a rebelião ou a greve.

---

[13] *HE*, p. 30.
[14] *HE*, p. 31.
[15] *FLT*, pp. 161-175.

Logo em suas primeiras palavras, a autora declara abertamente esperar, naquele dia, apresentar um argumento suficientemente convincente que representasse uma sólida contribuição sua na luta em prol da justiça. É que no citado romance, ela havia lançado mão da ficção para mascarar eufemisticamente a realidade. Agora, ela utiliza a própria realidade para justificar sua ficção e demonstrar que a crueza da desumanidade ali exposta estava ainda muito aquém do real vivenciado por seu povo. Realidade e ficção se fundem, colocando as personagens reais e fictícias diante de um idêntico impasse existencial: a inexistência de uma porta de saída. É neste discurso que Gabrielle Roy demonstra sua intenção de fazer guerra aos *fatos*. Aqui ela age em *campo aberto* e assume a palavra como arma e não mais como armadura.

A nova tática da escritora franco-canadense opunha-se à da Clarice jornalista que, como se sabe, adotava o estilo que chamo das "guerrilhas". Através dele, protegida pelas "entrelinhas", ela camuflava suas idéias, mostrando-se bem mais cuidadosa. Seu próprio discurso ajudava a disfarçar a intenção subversiva do relato, deixando toda a força de sua contestação a cargo da interpretação do leitor que soubesse se embrenhar no perigoso emaranhado tessitura textual. Somente escondida por detrás do mistério das palavras e apostando na dubiedade delas era que Clarice fazia seus simbólicos ataques. Ela sabia ser escorregadia e inatacável, mesmo em suas mais duras crônicas, naquelas que parecem mais diretas, tais como a *Carta ao Ministro da Educação*.

Em *A hora da estrela,* continua com seu jogo malicioso, apostando na falta de perspicácia dos censores. Ali, Clarice Lispector, tal como Gabrielle Roy, utilizou a própria realidade para justificar a ficção. Mas este é um fato literário convencional,

nada tendo de extraordinário para que se possa assinalar uma coincidência entre elas. Aliás, a autora brasileira foi mais longe do que a franco-canadense, ao denunciar o vazio do efeito, nos dias atuais, da forma tradicional do próprio romance realista e de suas dolorosas pinturas das injustiças sociais. O romance de Dostoievski, por exemplo, entrevisto por Macabéa na mesa de seu chefe, não fez mais que suscitar um fugaz interesse por parte da personagem, reflexo da própria reação dos leitores e do narrador. Na verdade, hoje em dia nós estamos insensibilizados, impermeáveis à miséria humana. Ela já faz parte de nosso cotidiano, invade-nos a intimidade, expondo-nos cenas cruéis, ao lado das quais qualquer tentativa de imitação fictícia não passaria de "melodrama". Até a própria palavra, de tão malbaratada, perdeu sua credibilidade. A realidade agora é "criada" segundo a conveniência dos poderosos. Sabe-se que por meio do poder ameaçador da manipulação da palavra, eles conseguem convencer os mais inocentes e os desavisados, alienando-os a todos. Por isso, a sugestividade do título *Humilhados e ofendidos* não conseguiu mais que fazer Macabéa pensar por alguns instantes. Logo ela concluiria que ninguém jamais a ofendera e que "as coisas eram assim mesmo" não havendo possibilidades de luta. Para que lutar?[16] A ociosidade, a não-luta, preconizada por Dostoievski em *Notes d'un souterrain,* como será visto mais tarde, seria a falsa opção estratégica da autora. É que, na verdade, ela fazia seus ataques descentralizados, atingindo todos os pontos visados.

Já que as palavras não transmitiam a realidade da vida, nem traduziam os sentimentos, a autora resolveu não fazer uso delas em seu romance "sem palavras". Evitando igualmente os desgastes da ficção, ela a renovou, escrevendo *de ouvido* e

---

[16] Clarice Lispector. Op. cit., p. 56.

com o corpo, revolucionando estilos, reinventando formas e descaracterizando gêneros. A "salada de letras" aparentemente rala e sem substância que fingiu elaborar, revelou-se bem mais poderosa que os tradicionais "coquetéis molotov" detonados na ficção e na realidade. Seu romance adaptou-se à atualidade, renovado de sua antiga roupagem realista. Ao invés das intermináveis descrições, Clarice expôs fatos silenciosos, sem explicações ou perguntas, sem mergulhos interiores e contextos externos. No entanto, ela pretendia, segundo os ditames realistas, que seu romance tivesse função idêntica à de uma fotografia muda. A diferença é que em seu romance, os fatos incontestáveis seriam, por si só, denunciadores de profundas carências físicas e psíquicas. Esta é a grande vantagem de *A hora da estrela* sobre *Bonheur d'occasion* , ou seja, de Clarice Lispector sobre Gabrielle Roy. Além do mais, a autora franco-canadense precisou sair da ficção para explicar, num discurso, o que a brasileira conseguiu expressar dentro do próprio romance. No que diz respeito à elaboração das personagens, por exemplo, Gabrielle Roy declara no *Discours*:

> *Cette petite femme du peuple, douce e imaginative, je peux bien vous avouer aujourd'hui qu'elle s'est introduite presque de force dans mon récit, qu'elle en a bouleversé la construction qu'elle en est arrivé à le dominer par la seule qualité si peu littéraire de la tendresse."*[17]

De sua parte, o narrador de *A hora da estrela* se vê forçado a desabafar:

---

[17] *BO,* p. 163.

> *Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional - e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender dela é escrever sobre ela.*[18]

No entanto, Gabrielle Roy supera Clarice Lispector no que tange o confronto direto com a realidade, já que naquele famoso *Discours* demonstra uma coragem impensável para nossa romancista mesmo se considerarmos alguns de seus artigos publicados na época da mais acirrada censura. A autora franco-canadense declara às autoridades canadenses que ao voltar a Saint-Henri vira ali um cenário bem mais carente que aquele descrito em *Bonheur d'occasion.* Afirmava que apesar da guerra já ter acabado, de já haver passado a crise econômica e de terem acontecido inúmeros avanços tecnológicos, a penúria social denunciada em seu primeiro romance não havia se modificado em nada. O grande golpe desferido contra a Sociedade Real Canadense foi a ressurreição e a atualização das personagens de *Bonheur d'occasion.* Demonstrando um perfeito domínio da técnica literária, a autora baseou-se na ficção para recriar e expor personagens reais, aquelas mesmas que serviram de modelo à sua criação artística. Com essa atitude ela arriscou invalidar o valor literário de sua obra, em nome da justiça social. Quanto a Clarice Lispector, como já foi comentado há pouco, procedeu de maneira mais artística do que a da romancista franco-canadense, preferindo inovar a própria tradição da narrativa ficcional, em *A hora da estrela.* Só que ela a reconstruiria sobre os escombros, aproveitando o mesmo antigo material que utilizou para destruí-la: a palavra.

---

[18] *HE,* p. 31.

Gabrielle Roy falaria ainda do desencanto da romancista que faz uma obra baseada em personagens reais, sofredores e miseráveis, pensando poder contribuir para a melhoria de condições de seu povo e constata, anos mais tarde, que todo o seu esforço havia sido em vão. Enquanto romancista, ela se vê, então, tomada por uma semelhante sensação de inutilidade que acometia por vezes a autora brasileira. Por sua vez, Clarice Lispector fingia não pretender modificar a ordem natural dos acontecimentos com sua narrativa, segundo confessou a Júlio Lerner, entrevistador da TV Cultura de São Paulo, em fevereiro de 1977: "Eu escrevo sem esperança que o que eu escrevo altere qualquer coisa. Não altera em nada."[19]

Após estas considerações, volto ao assunto principal do capítulo que trata das estratégias dos romances em estudo. Em *Bonheur d'occasion,* a autora contava atingir seus objetivos de modo controlado, mas convencionalmente aberto. A grande expectativa quanto ao poder transformador de sua obra, que resultou na dura decepção acima comentada, o que levaria Gabrielle Roy a interromper por quase dez anos seus projetos de engajamento social. A autora voltaria a tratar do tema social-urbano em só mais uma obra: *Alexandre Chenevert*, nove anos após seu primeiro romance.

Quanto a Clarice Lispector, ela sabia que *A hora da estrela* seria seu último texto. Era tudo ou nada. Não esperando que seu romance modificasse a sociedade, ela trabalhou o paradoxo e montou uma estratégia sobre a negação total. Do nada ela extrairia o "verbo", viabilizador da vida e da história.

---

[19] Cf. LERNER, Júlio, "A última entrevista de Clarice Lispector". *Shalom.* São Paulo, Ano XXVII (296): pp, 62-69, jun./ago./ 1992.

Os narradores: posicionamentos.

Num breve resumo, a feitura de *A hora da estrela* parodia o modo de confecção de *Bonheur d'occasion*, bem como o de todas as obras de ficção, sejam elas tradicionais ou modernas. Rodrigo S.M. se lança na aventura de narrar a partir de sua própria experiência histórica, obviamente em primeira pessoa, a história de uma personagem por ele criada. Na intenção de realizar este projeto ele se posiciona no ponto de vista de uma terceira pessoa. Guardando a distância exigida pela tradicional posição narrativa, o narrador acaba por transmitir as angústias do "eu" criador na tentativa de dar à luz um "ele" ficcional. E é justamente no próprio momento das repetidas buscas de caminhos que ele formaliza seu relato. A leitura de grandes romancistas e poetas, o diálogo intertextual, as citações, as alusões e mesmo as paródias de alguns deles o auxiliam a encontrar os parâmetros direcionadores de sua escolha. Em não se permitindo uma visão onisciente, o narrador consegue intensificar a tensão experimentada pelo artista no exato instante do ato criador. Apesar de ter em mãos todo o esqueleto estrutural com que pretende dar expressão ao objeto a ser narrado, ele não consegue evitar as aflições peculiares ao processo narrativo. Só após um contínuo e doloroso movimento de avanços e recuos é que Rodrigo S.M. dá à luz uma personagem, a princípio difusa. Mas, aos poucos, ela vai ganhando densidade e se desvinculando dele através de progressivas explosões que imitam o ato criador primeiro do universo. A posição de narrador realista permite-lhe desautorizar-se a si próprio, no que tange ao conhecimento

prévio da história em curso: "Acontece porém, que eu mesmo ainda não sei bem como esse isto terminará."[20]

O único resultado que lhe é dado conhecer, referido na "*Dedicatória do autor*", é o da função catártica inerente ao ato criador: um conhecimento maior de seu "eu" que, com a intermediação do "outro", explodirá em si próprio.[21]

Clarice Lispector, mesmo narrando em terceira pessoa, não se outorga o poder de perscrutar o coração, os pensamentos, os sentimentos, enfim, a essência de suas personagens. Seu narrador-criador assume uma postura humilde, ao vivenciar as contingências espaço-temporais humanas. O conhecimento que tem de Macabéa é genérico e incompleto. Daí porque a personagem se dá a conhecer através de gestos, atos e palavras. Aliás, mais gestos e atos que palavras, porque ela fala pouco por não ter assunto e por serem "ocos" os seus diálogos.

Quanto a Gabrielle Roy, a autora não adotou os ditames literários modernos que excluíam a onisciência do narrador. Quem assume o relato em seu romance, se nos apresenta como uma espécie de inteligência tão onisciente e ubíqua quanto a dos deuses. Mas, apesar de distinto do narrador de *A hora da estrela,* aquele que opera a tessitura do texto franco-canadense lança mão do mesmo recurso utilizado por Rodrigo S.M.: narrador e narrativa se confundem no ato de contar-se a si próprio.

Ao utilizar este recurso as autoras seguiriam os princípios estabelecidos por Kayser sobre o espírito onisciente e onipresente do romance.[22] Segundo o crítico, esse espírito é o impulso propulsor do universo romanesco que acontece e se desenvolve

---

[20] *HE*, p. 30.
[21] *HE*, p. 12.
[22] KAYSER, Wolfgang, "Qui raconte le roman?" In: *Poétique du Récit.* Paris, Seuil, 1977.

autonomamente sob a aparente autoridade de um criador. Ao anunciar, por exemplo, que o narrador romanesco é, em termos claros e analógicos, o criador mítico do universo, Kayser nos dá o exemplo de Thomas Mann que em *O Eleito* interrompe a narrativa para se perguntar "quem faz soar os sinos de Roma". Ao que ele mesmo responde que o agente da ação é, na verdade, o *espírito do romance:*

> *Cet esprit est si immatériel et si abstrait que la grammaire ne permet d'en parler qu'à la troisième personne et qu'on ne peut dire de lui que: "C'est lui".*[23]
>
> *(...)*
>
> *Toutefois, il peut aussi se contracter jusqu'à devenir un personnage, une première personne et s'incarner en un être qui parle à la première personne pour dire: "C'est moi. Je suis l'esprit du récit... (...) et qui raconte cette histoire pour votre plaisir et pour votre édification la plus grande, en commençant par sa fin providentiellement heureuse et en faisant sonner les cloches de Rome."*[24]

Portanto, não obstante as representações de Clarice Lispector, *o espírito do romance* rege seu relato tanto quanto o de Gabrielle Roy. Investido de seus narradores, ele os faz donos absolutos do tempo e do espaço, outorga-lhes os mesmos ilimitados poderes do pensamentos. A realidade é recriada para ficar submetida às novas leis do seu novo criador. Se Rodrigo S.M. parece não dispor de tanto poder é porque assim o determinou *o espírito do texto*: para resguardar a coerência do universo criado, feito mais de impecilhos, vazios e interdições do que de liberdades.

Apesar das diferenças estilísticas e formais entre as duas autoras, sabe-se

---

[23] Id., *ibid.*, p. 81.
[24] Loc. cit.

que enquanto romancistas elas criaram um universo artístico, cujos mundos e fenômenos as distinguiram no meio literário. Sabe-se também que para a realização desse ato criador, ambas demonstraram uma grande coragem, tanto na própria representação do real, quanto na resolução de assumir as conseqüências dela resultantes. Clarice Lispector, por exemplo, dado o *estado de emergência e calamidade pública* dos fatos reais em que baseia sua história, transgride seus próprios limites ao mudar de temática e adaptar seu estilo às circunstâncias contextuais. Fazendo uma pausa no assunto de sua predileção (as "coisas inefáveis"), mas sem abdicar do modo moderno de escrever, dedica-se por inteiro à crueza da realidade: "Pois o que estarei dizendo será apenas nu."[25]

Embora a imitação da técnica convencional seja perceptível no romance de Clarice Lispector, ela é ali utilizada apenas para salientar o propósito da autora de renovar a tradição romanesca. O narrador, por exemplo, ainda que possuidor de uma identidade autônoma, não é capaz de impedir a invasão de seu texto por uma entidade que lhe é nitidamente superior. Ela se impõe como uma voz toda-poderosa que o dirige e o manipula, rebaixando-o ao nível de personagem. Acontece que este deus impiedoso, já denunciado por Gide em *Les faux monnayeurs,* é apenas parodiado pelo autor-personagem do romance de Clarice. Anunciado na *Dedicatória* como sendo a própria Clarice Lispector, aquele "autor" também passa a ser manipulado, como uma marionette, por um outro "ente superior" que toma as rédeas do discurso. Ao que parece, a voz narrativa que dialoga com o texto de Rodrigo S.M., colaborando com a sua feitura, não é a da autora real tal como se havia anunciado. É que ao intervir no texto de Ro-

---

[25] *HE,* p. 30.

drigo S.M., ela se ficcionalizaria, instituindo-se como personagem-autora. Melhor dizendo, a autora implícita Clarice Lispector é, na verdade, uma personagem da escritora homônima.

Essa trama lúdico-espelhar reflete nossa condição una e múltipla. Dela também resulta a ambigüidade do tão controvertido livre-arbítrio. Na mímese literária elaborada pela autora, o *ente superior* ou *o espírito do texto* é quem decide o destino das histórias das vidas que ali se desenrolam. Aliás esta antiga questão existencial também fora enunciada em toda a sua complexidade no romance de Clarice ao determinar um falso livre arbítrio para sua história:

> *A história -determino com falso livre-arbítrio- vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro.*[26]

Com estas palavras, o narrador se coloca na posição de personagem central, revelando o caráter autobiográfico da fábula. Sua identificação com Macabéa, a personagem principal, pode ser verificada em várias passagens, principalmente na que ele fala da busca de seu "eu" mais ancestral:

> *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.*[27]

Ou ainda:

---

[26] *HE*, pp. 26 e 27.
[27] *HE*, p. 29.

Vejo a nordestina se olhando no espelho e (...) no espelho aparece meu rosto barbudo e cansado.[28]

Mas o fato mais claro da identidade de Rodrigo S.M. com Macabéa é sua morte juntamente com ela: "Macabéa morreu".[29] "Macabéa me matou".[30]

Na verdade, desaparecendo a personagem central da história, esgota-se a função narrativa e o sentido existencial do narrador. A revolta da autora expressa na tragédia de Macabéa justificaria a morte alegórica de uma Clarice temerosa e "omissa". Encerrava-se, ali, o relato autobiográfico da persona miserável que se remoía de remorsos, martirizando-se em constantes pesadelos.[31] A partir daquele instante, o projeto de engajamento toma forma em seu consciente dando início à decisiva aventura do compromisso assumido simbolizado na paródia religiosa do "sim", com que inicia e finaliza o romance.

O difícil "sim" de Clarice Lispector.

O medo do engajamento e a mais íntima e profunda experiência interior de Clarice Lispector seriam condensados na aventura espiritual e textual do narrador de A hora da estrela.

---

[28] *HE*, p.37.
[29] *HE*, p. 104.
[30] *HE*, p. 105.
[31] *Embora tenha como pano de fundo - e agora mesmo - a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo. HE*, p. 30.

Textos variados, tais como "contos, crônicas, provérbios, máximas, aforismos, reportagens, ficção científica, crítica de pintura, de escultura, de dança, de música, crítica de seus próprios textos, lendas, retratos de personagens, descrição de lugares, etc., encontram-se misturados em *Para Não Esquecer*[32]. Esses fragmentos têm dupla significação, como toda a sua obra: de um lado, eles traduzem uma poética da escrita (emissão) e da leitura (recepção); por outro lado eles são um verdadeiro relato da seqüência dos passos de Clarice através do medo, ou seja, o exercício diário de uma progressiva ousadia que culminaria na superação de si própria.

Todos os escritos de Clarice, em particular os acima citados, traduzem, de diferentes modos, posturas políticas mais ou menos engajadas. Exemplos de uma "tomada de partido", temos em *Crítica pesada*, em que a autora acusa a injusta situação do menor abandonado e em *Mineirinho,* onde ela denuncia os extremos da violência da polícia: "Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela."[33]

O objetivo de *A hora da estrela* parecia semelhante ao de seus romances anteriores, mas não o era. Através da mímese da ficção, a autora compôs um disfarce mais sofisticado para seus intentos políticos e literários, encobrindo-os por uma linguagem paradoxalmente simplória e hermética. Rodrigo S.M., a quem a autora encarrega da feitura de seu romance, parece também tremer nas bases, se autoprotegendo, escondendo-se por trás das imagens. Mas ele vai ficando cada vez mais ousado, atacando o assunto principal através de uma espécie de retratação de suas covardias, res-

---

[32] LISPECTOR, Clarice, *Para não esquecer.* Título anterior de *Fundo de Gaveta*, cujos textos a autora classificaria como meras "anotações".

[33] *DM,* p. 185.

gatando-se de suas freqüentes omissões ou esquecimento.

Uma importantíssima retratação do narrador encontra-se na página 38:

> *Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar - **pois já não agüento mais a pressão dos fatos** - o registro que em breve vai ter que começar **é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo** e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. **Aliás, foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala.** Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. **Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência.** Também porque - e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo - **porque essa bebida que tem coca é hoje.** Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente.*[34]

A passagem acima referida serve para exemplificar minha tese sobre a intencionalidade do tema da denúncia social e política como motor principal da temática de *A hora da estrela.*

A citação é decisiva e sarcástica. Indica que seu texto é um registro, e emprega duas vezes o termo, como que para enfatizá-lo. Não se trata mais apenas de uma narrativa fictícia, mas de um registro histórico contemporâneo patrocinado pela Coca-Cola, símbolo internacionalmente reconhecido como o do poder capitalista. Ofensiva e irônica, ela denuncia a exploração econômica daquela multinacional americana espalhada pelo mundo inteiro.

Como foi visto, o narrador ousa um pouco mais e denuncia as calamidades provocadas pela força ideológica capitalista. Ele lança mão da metáfora para apontar a nefasta ação daquele império econômico nos países centro-americanos. O mais irônico

---

[34] *HE*, p. 38. (grifos meus).

é que a "bebida" que patrocina tudo isso, inclusive o *registro* da autora, é amada e reverenciada em todo o mundo. Ela é a atualidade.

O fato mais importante e finalizante da trama do romance conecta-se com estes dois primeiros, que podem ser considerados didática ou taticamente uma espécie de introdução contextual do leitor na história narrada. Trata-se da morte de Macabéa, no final do romance. A personagem havia depositado toda a sua esperança recém-adquirida na aparição de um estrangeiro que a salvaria de uma existência sem futuro nem dignidade. Mas termina sendo lançada na sarjeta, atropelada por uma luxuosa Mercedes amarela, conduzida por um homem louro que nem sequer a olhou, fugindo sem lhe prestar socorro. Ora, o estranho - supostamente um "salvador" - chegando num "transatlântico", nos remete de imediato a uma versão atualizada da "descoberta" e "colonização" brasileira... A Mercedes-Benz é uma das mais poderosas multinacionais automobilística instaladas no Brasil. Há fortes motivos para que se suspeite que Clarice não tenha escolhido por acaso esta marca de carro como agente da morte de Macabéa. Sob suas rodas vorazes esmagava-se junto com a personagem toda uma sociedade, sufocada sob o jugo do capital estrangeiro. É por isso que o autor não quer contemporizar quando anuncia sua vingança:

> *E minha vida, mais forte do que eu, responde que quer porque quer vingança e responde que devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu morra depois. Se assim é, que assim seja.*[35]

---

[35] *HE*, p. 100.

É importante não esquecer que desde a primeira página do romance, a que trata dos títulos, o narrador nos faz mergulhar de ponta-cabeça no tema político de sua narrativa. Ali já nos deparamos com o pânico que o dominará ao longo de sua fábula. Pânico referente não apenas às angústias da criação literária, denotadas pelas mudanças constantes das vozes narrativas (autor / personagem; autor / narrador; autor / narrador / leitor), mas também ao pânico do próprio autor real: o pavor da certeza de estar pondo em risco sua vida ao decidir escrever aquela história que seria o resultado de uma visão gradual, que há "dois anos e meio" vinha "aos poucos descobrindo os porquês".[36] Ele parece aludir ao olho vigilante da censura sobre a sua obra ao afirmar que está escrevendo na hora mesmo em que é lido.[37] É claro que num outro nível de leitura sabe-se que ele está sendo lido por ele mesmo, investido da personagem de Clarice Lispector-leitora que tenta compreender essa complicada trama que escapava já pronta de seu inconsciente. Mas o comentário parecia ser também o desabafo desesperado do narrador seguido pelo olhar atento de Clarice Lispector que, por sua vez, assumia o papel de censor para despistar censores e não se deixar prender em suas malhas. Com a mesma intenção, o narrador nos adverte a todos que pretende contar "uma história verdadeira embora inventada".[38] E é justamente aí que se revela a astúcia da autora. A história era verdadeira, mas ela pretendia maquiá-la com a ficção para nos dar a conhecer aquele fato urgente que se impunha por ele mesmo, obrigando-a a relatá-lo, "por motivo grave de força maior ou seja, por força da lei".[39]

---

[36] *HE*, p. 36.
[37] Loc. cit.
[38] Loc. cit.
[39] *HE*, p. 32.

Se o relato de *A hora da estrela* foi conduzido pelo critério da jornalista consciente e sensível, a agudeza do olhar que o penetrou seria traduzido pela voz da romancista. É, portanto, em *A hora da estrela* que a autora se conscientiza da urgência de fazer valer seu *direito ao grito*. Mais forte que o medo, o fato se impõe absoluto, obrigando-a a pronunciar com firmeza o tão longamente ensaiado ***sim*** à vida. Só então Clarice Lispector assume a mesma *luta em campo aberto* que caracterizou o estilo combativo de Gabrielle Roy em *Bonheur d'occasion*. Mas seu clamor precisava ser expresso através da visão e aí estava a grande dificuldade, pois Macabéa passava despercebida aos olhos da sociedade:

> *A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham.*[40]

Na realidade, Macabéa existia mas *não era*. A existência precedeu-lhe à essência, que lhe foi concedida, então, pelo poder criativo do narrador. Macabéa só conseguiu *ser* na morte. As pessoas apenas conferiram aquela existência com o olhar curioso.

A autora - da qual só se conhecia a voz - escondida por detrás da do narrador, interrompendo-o ao longo do relato, aparece agora investida no papel que poderia ser a de um ativista. Ela se mostra para assumir sua parte na luta, conclamando todos a imitá-la. Ninguém mais será poupado, nem mesmo seus leitores, a quem decide acordar bruscamente com a clamorosa acusação: "Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos."[41]

---

[40] *HE*, p. 30.
[41] *HE*, p. 26.

Nenhuma chance agora para desculpar omissões. A partir desse instante, seus leitores já não poderão se esquivar da responsabilidade. Muito embora ela interdite a voz de todos, (inclusive a de seus censores!) por medo de possíveis interpretações malsãs e impiedosas.[42]

Bela manobra! Estávamos, naquela época, sob o tacão do AI-5, que negava o direito de palavra à Imprensa, fato que feria os brios da jornalista e escritora Clarice Lispector.

Forçada pela verdade da personagem que se lhe impusera, que se criara dentro dela mesma através de sucessivas explosões de clarividência, a autora se engaja na ação. Não obstante o medo que perpassa toda a história, o que provoca a longa hesitação no ato iniciador da narrativa, ela não perderia mais a convicção de que *agir vale mais que pensar.* Adia, então, para um futuro incerto, a escrita de outro de seus costumeiros romances que dissertam sobre as *inominadas sensações*:

> *Como eu disse, essa não é uma história de pensamentos. Depois provavelmente voltarei para as inominadas sensações, até sensações de Deus. Mas a história de Macabéa tem que sair senão eu estouro.*[43]

A atual emergência é a dos *fatos duros como pedras*. Deixando-se levar por uma espécie de *coragem suicida,* Clarice caminha em direção ao pecado e ao proibido: "o pecado me atrai, o que é proibido me fascina", declara irreverente.[44]

---

[42] *HE,* p. 27.
[43] *HE,* p. 63.
[44] *HE,* p. 88.

O pecado que atraía Clarice naquele momento era o exercício do pensamento expresso na palavra escrita. No entanto, ela ludibria mais uma vez a censura: "Este livro é um silêncio",[45] assegura a autora. Sempre irônica, parece querer se adiantar a seus acusadores, testemunhando diante dos prováveis futuros juízes: "Juro que este livro é feito sem palavras."[46] Na realidade, sua obra pretendia ser uma interrogação muda. Sempre utilizando recursos alegóricos, Clarice conseguiu confundir a censura e até muitos de seus leitores.

Mais que silêncio, seu romance era *música sensorial* composta pelo próprio corpo. Dele se depreende uma história difícil de ser decodificada, pois ali as palavras "são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão."[47] O barroquismo desta passagem remete seus leitores ao fragmento *A catedral de Berna domingo à noite.*[48] Ambos revelam o fazer literário de Clarice que neles teoriza sua própria arte de representação: tomar entre as mãos um material duro e rugoso e trabalhá-lo com a paciência inabalável de um artista, até fazer surgir dele estratégicos pontos de luz que lhe iluminariam o contorno, desmaterializando o compacto. A imagem que daí surgirá não mais será o compacto, mas a própria transparência.

O aspecto barroco da prosa de Clarice Lispector -ainda que matizado de negativismo- foi comentado por Sérgio Milliet e vários outros críticos que o sucederam. Benedito Nunes o assinala também na repetição, recurso tão caro à autora. O crítico paraense interpreta a enfática e por vezes monótona repetição de verbos, advérbios e

---

[45] *HE*, p.31.
[46] Loc. cit.
[47] Id., pp. 30-31.
[48] *PNE*, p. 40.

substantivos, etc., recorrentes na obra de Clarice como "um recurso poético que amplia a carga emocional da palavra".[49] Mas é quando a autora lança mão de uma determinada repetição para realçar um significado fugidio, de difícil explicitação que sua prosa se aproxima da "melhor eloqüência barroca":

> *Constituindo elos de uma teia verbal compacta, os termos repetidos estabelecem uma gradação entre diferentes significações que se unem em cadeia, reforçando mutuamente a proliferação de um significado exaurível.*[50]

Quanto ao lirismo de certos trechos de *A hora da estrela,* tão próximos do romantismo europeu, este é rapidamente devorado pela ação antropofágica do estilo da autora. Ele nos será devolvido assimilado e nu, em perfeita harmonia com a personagem e sua história. A partir dessa ótica, pode-se concluir que o tom monótono e repetitivo de *A hora da estrela,* mais que "uma dor de dentes" ou "um pesadelo", é um sentido cordel nordestino, cantado por uma voz estridente e aguda: "Eu bem avisei que era literatura de cordel, embora eu me recuse a ter qualquer piedade."[51]

Em *A Legião estrangeira,* a autora fala sobre a relação que ela faz entre repetição - "cantilena enjoada"- e o significado mais profundo que o recurso termina por revelar:

> *A Imitação (Imitação da Rosa) me deu a chance de usar um tom monótono que me satisfaz muito: a repetição me é agradável, e repe-*

---

[49] Cf. NUNES, Benedito, *O drama da linguagem,* 1989, p. 137.
[50] Id., *ibid.,* pp. 138-139.
[51] *HE,* p. 48.

> *tição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa.*[52]

No entanto aqueles sons tão em desacorde, aquele ritmo por vezes tão descompassado, não imploravam piedade. Exigiam, ao contrário, seu direito de acesso aos acordes divinos perenizados na arte melodiosa dos clássicos. Por isso a autora prenunciava dias melhores para o futuro: "Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedirei música, música, música."[53]

Com seu estilo recortado, fragmentado, comum às obras feitas de improviso e sem retoques - como os cordéis dos repentistas -, Clarice consegue criar um enorme vazio aparente onde ela pode soltar seu grito de recusa à ordem constituída, à mesma ordem que ela sempre temeu infringir:

> *(Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei.)*[54]

É bem verdade que a passagem acima citada, além de aludir ao perigo inerente à prática subversiva, também faz referência à mística religiosa, presente em outras obras mestras da autora.[55] Mas, se dermos ouvidos a Clarice, que afirmava ser

---

[52] *LE*, "A explicação inútil", p. 175.
[53] *HE*, p. 101.
[54] *HE*. p. 53.
[55] Cf. *A Maçã no Escuro* e *A Paixão Segundo G.H.*

intenção sua escrever uma história ao alcance de todos, temos que reconhecer que o assunto religioso enquanto tema principal não caberia neste projeto. As discussões sobre a religião e sua mística nunca foram temas de fácil abordagem. Na minha opinião, a autora apenas se serviu da mística como uma das várias camadas que sobrepôs a seu tema principal, amalgamando-as cuidadosamente a ele. Ademais, as camadas superpostas de *A hora da estrela* abrem espaços para leituras que, para alguns críticos se enquadram mais no campo filosófico do que no religioso. O certo é que esse núcleo central, tão laboriosamente estruturado, não é tampouco fácil de ser desvendado. O que está bastante visível e fácil de ser lido é a primeira história, a mais superficial -a de Macabéa-, *uma história lacrimogênica de cordel,* bem a gosto do povo simples. A ela se encontra atrelada a do fazer literário, que é a própria história da narrativa, elaborada talvez com o propósito de confundir certas expectativas.

Com o inimigo despistado, Clarice poderia confessar, tranqüilamente, no seu cordel caótico, que tudo o que escrevia então estava sendo acompanhado por um enfático tambor de soldado. Estaria a autora possuída de uma *coragem suicida*? Acho muito pouco provável. Ela estava simplesmente convencida do poder redentor das palavras: "desde Moisés se sabe que a palavra é divina".[56]

Tinha certeza que quando começasse a utilizá-la, silenciaria o tambor do soldado. E um dia enfim, superadas as dificuldades sociais, ela poderia voltar a entoar Aleluias e cantar loas:

> *Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado por um ruflar enfático de um tambor batido por um soldado.*

---

[56] *HE,* p. 92.

No instante mesmo em que eu começar a história -de súbito cessará o tambor.[57]

E se for triste a minha narrativa? Depois na certa escreverei algo alegre, embora alegre por quê? Porque também sou um homem de hosanas e um dia, quem sabe, cantarei loas que não as dificuldades da nordestina.[58]

Clarice concedeu-se um longo tempo de preparação e a espera parecia interminável, mas seus leitores tiveram a alegria de escutar seu corajoso *sim*. Desta vez, o "sim" à vida, à luta em favor da justiça.

Américas: Norte e Sul miram um só alvo.

Ao que parece, o alvo mirado por Clarice Lispector não difere do de Gabrielle Roy. A ameaçadora presença do poderio econômico americano e multinacional metaforizado pela alusão à Coca-Cola, em *A hora da estrela*, também se faz presente em *Bonheur d'occasion.* Aliás, no romance franco-canadense, outros símbolos da infiltração americana são citados com constância através de hábitos consolidados na época da guerra, como o cigarro e a goma de mascar, que passaram a representar, cada vez mais figurativamente, a propagação da ideologia capitalista. Dentre outros desta-

---

[57] *HE*, p. 37. Nesta passagem, a autora contraria sua própria afirmação na entrevista a Júlio Lerner. Na presente situação, a literatura para ela parece adquirir uma intenção social.

[58] *HE*, pp. 33-34.

ca-se também, um hábito alimentar que nada tem a ver com a herança francesa e tudo com a americana: o cachorro-quente.[59]

Outro símbolo referencial do poder econômico e propagandístico americano é o cinema. Em seus romances, as duas autoras não perdem de vista esse mito de nosso tempo. Elas exploram o tema com bastante habilidade. Em seus próprios títulos, *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela* já fazem alusão ao cinema. Macabéa reverenciava com ardor os símbolos sexuais da poderosa indústria hollywoodiana, enquanto Florentine adorava a arte cinematográfica que, na Segunda Guerra, estava a caminho de atingir o ápice, o que aconteceria logo mais nos anos cinqüenta. A atração das personagens por aquela indústria de sonhos indica em que nível a ilusão predominava sobre a realidade das jovens. No entanto, das duas protagonistas ora estudadas, somente Florentine seria capaz de viver a ficção dentro da ficção.[60] *Bonheur d'occasion* faz várias referências aos cinemas, ponto de encontro da juventude de Saint-Henri. A passagem em que Florentine espera em vão por Jean diante de um deles é bastante significativa. Do lado de fora do prédio, ela mal suportava o frio, o vento, a neve, a realidade. Mas a feérica iluminação natalina da fachada do cinema a convidava ao sonho.

No tocante a Macabéa, esta protagonista de *A hora da estrela* não passava de sua própria ficção. Ela era apenas um projeto de estrela à espera da explosão final que a transformaria, enfim, em luz.

---

[59] Vale lembrar a refeição preferida de Florentine - coca-cola com cachorro-quente - é a alimentação básica de Macabéa. Trata-se de uma refeição barata, rápida, imposta pela propaganda e accessível à população de baixa renda.

[60] Pois ela sabia pensar, fazer uso da imaginação. Tanto com Jean Lévesque como com Emmanuel (e principalmente com este), Florentine criou uma realidade fictícia e passou a vivenciá-la a ponto de não saber mais distinguí-la da realidade. Já Macabéa, não sabendo sequer como se pensava, estava incapacitada de viver qualquer situação que não fosse a "real".

Revelando mais uma vez a dualidade do ser (tema recorrente na obra de Clarice), a citada personagem expressava sua preferência pelos filmes de terror e os musicais. Ao que parece ambos a complementavam, levando-a para fora de sua realidade presente e mergulhando-a no âmago de sua primeira existência. O gosto pelos filmes de terror revelava seu primitivismo, sua ferocidade animalesca misturada a uma vaga tendência mística negativa que lhe falava do desconhecido e do além. O terror místico seria causa e efeito da ignorância, dos medos e dos fantasmas que povoavam o imaginário nordestino. Na figuração da preferência de Macabéa por aquele tipo de filme, apreende-se o significado de uma inconsciente conformidade ao pesadelo que era sua própria vida. Quanto aos musicais, eles talvez representassem um imperceptível pulsar de alegria e de sonho. Seria aquele lado belo da vida que ela desconhecia, mas adivinhava, ou ainda, uma mística positiva e indefinida que insistia em romper as barreiras do inconsciente. As duas preferências tão contraditórias de Macabéa parecem simbolizar a projeção de um traço cultural hereditário: os conceitos do Bem e do Mal latentes numa espécie de tendência maniqueísta que não tivera chances de se desenvolver.

Analisando o que considera "o aspecto mais interessante da literatura nos países da América", ou seja, "a adaptação dos padrões estéticos e intelectuais da Europa às condições físicas e sociais do Novo Mundo, por intermédio do processo colonizador", Antonio Candido afirma:

> *(...) em sua formação as nossas literaturas são essencialmente européias, na medida em que continuam a pesquisa da alma e da sociedade definida na tradição das metrópoles. Tanto mais quando foram transpostas à América na era do Humanismo. (...) De maneira*

> *que herdamos relativamente pouco do que havia de popular, mágico-religioso e espontâneo na Idade Média.*[61]

No que diz respeito ao romance de Clarice Lispector, apesar da inovação de sua fábula, ele não foge à regra. No entanto, vale ressaltar o fato de que sendo os colonizadores, em sua maioria, rudes e incultos, numerosas idéias que povoaram o imaginário medieval foram igualmente aqui desembarcadas. Se por um lado nós herdamos daquela época "uma literatura erudita, cheia de exigências formais e aberta a uma visão ao mesmo tempo realista e alegórica da vida"[62], o imaginário popular (sobretudo o nordestino, por seu isolamento geográfico e cultural) guardou muito do que havia de mágico-religioso e de espontaneidade do medievalismo europeu. Clarice Lispector registrou este fato, ao criar uma personagem *medieval* ou mesmo *pré-histórica.*

Além da diferença cultural entre Florentine e Macabéa, destaca-se uma dessemelhança mais definitiva: a importância do amor em suas vidas. Esta dessemelhança diz respeito ao ponto de partida da fabulação dos romances aqui comparados. Em uma passagem de *Bonheur d'occasion*, o narrador fala da importância de Jean Lévesque na vida de Florentine:

> *C'était bien lui qui l'avait tirée de ce sommeil lourd où elle avait été blottie, hors de la vie, (...) toute seule, avec des espoirs diffus qu'elle ne voyait pas trop et dont elle ne souffrait pas trop.*[63]

---

[61] CANDIDO, Antonio, "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A Educação pela Noite*, 1987, p. 164.
[62] Loc. cit.
[63] *BO*, p. 13.

Palavras semelhantes poderiam ter sido utilizadas por Rodrigo S.M., para descrever a falta de elo de Macabéa com o mundo e a importância de Olímpico em sua vida. A grande diferença é que *Bonheur d'occasion* termina no ponto onde começa *A hora da estrela.* Rodrigo S.M. nos conta a história de sua personagem antes desse despertar. O amor de Macabéa por Olímpico não fora capaz de situá-la na realidade. Já o narrador do romance franco-canadense conta a vida de Florentine, após ter sido despertada por seu *príncipe encantado.* Aliás, como Macabéa era *incapaz para a vida,* em seu conto de fadas às avessas ela sempre temera ser despertada para uma fatalidade ainda maior que era a de virar um bicho rasteiro:

> *Imaginavazinha, toda supersticiosa, que se por acaso viesse alguma vez a sentir um gosto bem bom de viver - se desencantaria de súbito de princesa que era e se transformaria em bicho rasteiro.*[64]

Os alvos da narrativa.

Uma das características de Gabrielle Roy transmitida pelo narrador é a imagem de um ser duplo, oscilando entre o desejo de segurança e de exposição aos riscos impostos pelo exercício da liberdade. Esta tendência verifica-se na oscilação do narrador entre a escolha da segurança de um pensamento bem estruturado e a tentação da liberdade de dar livre curso ao pensamento anterior à forma. Gabrielle Roy dá mostras,

---

[64] *HE,* p. 47.

em *Bonheur d'occasion,* do fascínio desse outro tempo do pensamento, onde ele voaria livre no tempo e no espaço, naquele momento primeiro em que ainda não está dentro dos moldes formais.[65] No entanto, a autora pouco se permite o prazer da "rêverie". Raras vezes se deixaria levar pelos fluxos e refluxos da consciência. Nota-se, porém, em *Bonheur d'occasion,* sua futura prática de evasão. O pragmatismo exigido pela temática de seu primeiro romance, a faria segurar as rédeas desta tentação, por considerá-la uma ameaça de anestesia da consciência, o que a desviaria de seus objetivos realistas.

Os narradores de *Bonheur d'occasion,* e *A hora da estrela* pareciam convictos de estarem destinados a realizarem uma inadiável tarefa: utilizar a arte para fazer uma grande e arriscada denúncia social, sem contudo, comprometer, em nenhum momento a literariedade do relato. Insurgiram-se contra a ordem social, sem deixar transparecer em seus textos uma posição política determinada. Este traço conferiu-lhes mais uma uma vez o traço moderno característico das literaturas recentes e de cunho universalizante: "a negação implícita sem a afirmação explícita da ideologia", para usar as palavras de Antonio Candido.[66]

O alvo mirado pelos narradores do citado romance seria a família. Pedra angular da construção do edifício social, aquela instituição era o indicador mais decisivo da iminente ascensão ou derrocada da sociedade. É por esta razão que no nível da história, a diferença social entre *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela* está representada na família. Enquanto no romance "québécois" a autora se esforça por retratar a desintegração familiar, em *A hora da estrela* a família sequer existe. Ali, as persona-

---

[65] Técnica a que ela dará livre curso em seus outros, romances, aprimorando-a, principalmente, a partir de *Rue Deschambault,* (1955).

[66] Cf. CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, 1987, p. 212.

gens são órfãs e sem nenhum vínculo familiar. Salvo Glória, que mora com os pais, todas as outras são sós, como Macabéa, Olímpico e as quatro Marias. A única idéia de "família" que a protagonista teria, viria daquela representada por Madama Carlota e sua antiga "comunidade familiar" do baixo meretrício. Portanto, no romance de Clarice não existe espaço para problemas familiares. O que já é um sintoma de degradação social muito mais clamoroso que os mais negros quadros que Gabrielle Roy possa ter descrito.

Por isso, além das ruas, os espaços onde se movimentam as personagens são principalmente os do trabalho. Eles são exígüos, escuros ou barulhentos, como os do trabalho de ambas, o banheiro, o quarto da pensão de Macabéa, a casa de Florentine, quarto de Jean, etc. Como nos ambientes de Florentine, nos de Macabéa há espelhos. Mas ali eles são enferrujados e opacos. Isso contribui para o fato da protagonista se maquilar com o exagêro próprio aos palhaços ou às prostitutas. Pode-se dizer que os espelhos de *A hora da estrela* refletem a essência do real e não a realidade material. O "eu" da personagem é deturpado, adulterado em seu real contorno, mostrando-se degradado e carcomido. Daí o travestimento de sua pessoa em imagens que oscilam entre o trágico (a prostituta) e o cômico (o palhaço).

> *Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a casa deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão.*[67]

[67] *HE*, p. 40.

A toponímia dos lugares habitados por Macabéa é também reveladora. A protagonista movimenta-se entre a rua Acre, onde habita, e a rua do Lavradio, onde trabalha. A rua Acre, nome por si já bastante sugestivo, é fétida e perigosa por sua proximidade do cais do porto. Já a rua do Lavradio, remete às suas raízes sertanejas ao mesmo tempo que sugere a possibilidade de recuperação daquela personagem tão desprovida de características humanas. Embora com o corpo corroído e "seca" por dentro, existia nela uma remota esperança de "fertilidade" no aspecto humano-espiritual.

Quanto às suas diversões, aos domingos, uma vez por mês, freqüentava os cinemas baratos do bairro. Também ia "espiar" os navios cargueiros do cais do porto, demorando-se na escuta de seus apitos. O espaço de Macabéa, tal como o de Florentine, confina com o porto e com tudo o que pode haver de sugestões de partida e de fugas. Mas aquela é uma fronteira de ultrapassagem impossível, tão irreal quanto o próprio sonho.

O mais interessante dessa leitura comparada é a constatação de que apesar de elegerem temas semelhantes, a herança cultural e o momento literário específico de cada autora as separa. Se as compararmos baseados na análise de Antonio Candido sobre a evolução do romance brasileiro na ótica da narrativa moderna, seremos forçados a identificar *Bonheur d'occasion* com o período dos romances regionalistas brasileiros. Sobre eles, o crítico afirma:

> *O desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a simpatia literária, a definir sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se en-*

> *castelava na terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo tradicional.*[68]

Já Clarice vai mais longe, explorando a própria natureza do discurso ficcional. "Sem consciência" de sua contribuição ideológica (segundo fingia acreditar!), nossa romancista dedicava-se sobretudo à renovação formal. O objetivo do escritor contemporâneo é totalmente inverso daquele em que se enquadra Gabrielle Roy. Como os mais destacados escritores da atualidade, a Clarice Lispector de *A hora da estrela* se empenhou por

> *"apagar as distâncias sociais identificando-se com a matéria popular". Por isso usa a primeira pessoa como recurso para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvencionalizado que permite fusão maior que a do indireto livre.*[69]

A conclusão que se pode tirar do assunto ora tratado é que os alvos a serem atingidos por Gabrielle Roy e Clarice Lispector se assemelham, mas o modo de mirá-los decorrente de suas respectivas culturas marca a diferença. Para que se compreenda o porquê dos diferentes direcionamentos do olhar das narradoras do Norte e do Sul americanos é preciso que se contextualize a posição de mira em que se colocaram. Este é o assunto a ser tratado a seguir.

---

[68] CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, 1987, p. 213.
[69] Loc. cit.

Um dos temas estudados por Antonio Candido em *A Educação da Noite*,[70] o das influências, está diretamente ligado ao problema da dependência causada pelo atraso cultural. Segundo o crítico, em alguns casos, "o peso da realidade local produz uma espécie de legitimação da influência retardada", podendo até adquirir "sentido criador".[71]

As literaturas americanas (Norte, Centro e Sul) são extensões e decorrências das literaturas colonizadoras. Nosso vínculo com as literaturas européias é um fato incontestável e "quase natural!" Assegura o crítico que "jamais criamos quadros originais de expressão nem técnicas expressivas básicas no sentido em que são o Romantismo, no plano das tendências; o romance psicológico, no plano dos gêneros; o estilo indireto livre, no da escrita."[72] Não obstante os resultados originais no plano das realizações expressivas, ainda aí temos que reconhecer uma dependência implícita.

As produções de obras de primeira ordem, influenciadas por exemplos nacionais anteriores -e não mais pelos modelos estrangeiros- significa um "estágio fundamental na superação da dependência. Nesses casos os empréstimos, tomados à outras culturas tornam-se até mais fecundos". É o caso dos poetas brasileiros das décadas posteriores ao Modernismo, cujos mentores intelectuais beberam suas idéias nas vanguardas européias. Aqueles nossos poetas dos anos 30 e 40, que são os sucessores imediatos dos "modernistas" -Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, que por sua vez influenciaram um João Cabral de Melo Neto- deram mostras de uma incontestável originalidade.

---

[70] Id., pp. 140-215.
[71] Id., pp. 150-151.
[72] Id., p. 151.

No campo do romance, Machado de Assis, já nos fins do século XIX, representou uma ruptura com a soberania literária européia, e com tão original modo de conceber a escrita, que lá mesmo -nos países-fontes- teria exercido influência (tal como aconteceria com Borges), não fosse a barreira da língua portuguesa na qual se expressava.

Clarice Lispector é herdeira dos movimentos estéticos do decênio de 1920, da conscientização estético-social dos anos 1930-1940. A romancista também é contemporânea da crise provocada pelo desenvolvimento industrial, que transformaria, aceleradamente, a dependência em interdependência cultural:

> *Isto não apenas dará aos escritores da América Latina a consciência de sua unidade na diversidade, mas favorecerá obras de teor maduro e original, que serão lentamente assimilado pelos outros povos, inclusive os dos países metropolitanos e imperialistas. O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca.*[73]

No caso de nossa escritora, os empréstimos culturais que recebeu de autores como Proust, Joyce, Virginia Woolf, foram ajustados e assimilados a ponto de representarem harmoniosamente problemas peculiares ao Brasil. Tratando-se de Clarice, não se pode falar de imitação ou reprodução mecânica, mas de "participação dos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência."[74]

---

[73] Id., p.155.
[74] Loc. cit.

Aliás, seu mais próximo modelo foi o do mestre Machado de Assis, criador dos melhores produtos de nossa ficção. O regionalismo como opção secundária em *A hora da estrela*, remete a Machado que, como bem assinala Antonio Candido, pôs em destaque "o *homem* existente no substrato dos *homens* de cada país, região, povoado."[75] Machado de Assis havia aberto os caminhos de uma consolidação da escolha temática, do interesse das técnicas narrativas e de uma "consciência crítica de sua posição sem preconceitos provincianos."[76]

O estilo de Clarice Lispector, como acabamos de ver, é fortemente marcado pela tendência do romance moderno, inaugurado por Proust e Joyce, nos quais os narradores particulares contam suas experiências do ponto de vista da primeira pessoa. No entanto, em *A hora da estrela,* o narrador que fala naquela primeira pessoa não está contando sua própria história, mas tentando estruturar um romance. Logo, visto deste ângulo, ele se posiciona também na ótica da terceira pessoa tradicional em relação às suas personagens e ao longo de sua elaboração artística. Embora a intenção seja a de abolir a falsa intermediação deformadora,[77] ao ficcionalizar-se a si próprio Rodrigo S.M. passa impressão de que intenciona fazer seu relato a partir do ponto de vista de uma terceira pessoa. Por detrás dele, no entanto, é possivel detectar uma outra voz, a do autor. Posicionando-se na qualidade de observador anônimo (ou mesmo leitor "simultâneo"), o autor acompanha a narrativa, comentando-a, criticando-a, envolvendo-se progressivamente em sua feitura e ação, ou seja, agindo como criador e ator. Clarice Lispector insere-se, pois, como autora moderna, coincidindo sua obra com as

---

[75] Loc. cit.
[76] Loc. cit.
[77] Recurso que já utilizara em *A Paixão Segundo G.H*

novas diretrizes do romance preconizado por Virginia Woolf, no início do século.[78] Neste novo direcionamento, constatava-se o desaparecimento do narrador objetivo e onisciente, não mais condizente com a progressiva mobilidade do mundo moderno. A impossibilidade da observação calma e completa dos acontecimentos se havia imposto como uma característica da mobilidade moderna. Esta mes-ma mobilidade provocaria o desencadeamento de uma obscuridade impenetrável em relação à vida, impossibilitando, conseqüentemente, a onisciência do narrador. Com a modernidade[79], o papel do romancista passou a ser o de representar a vida em sua fragmentação, em sua volubilidade e no que ela tem de desconhecido.

Ao eleger a forma tradicional para seu romance, Gabrielle Roy optou pela perspectiva mais larga e pela globalização do campo visual que a terceira pessoa narrativa lhe proporcionaria.

As definições formais do chamado "romance social" adequam-se mais objetivamente a *Bonheur d'occasion*, devido ao tipo de intencionalidade de sua confecção. No entanto, tal como *A hora da estrela*, seu tema abrange o regional e o histórico, além do relato da vida sentimental das principais personagens. À diferença do romance de Gabrielle Roy, o de Clarice Lispector não permite que as categorias da forma clássica tradicional, ali utilizadas apenas em forma de paródia, venham a constituir uma autêntica tipologia.

O regionalismo do romance social de Clarice Lispector coincide em alguns pontos com a prosa inovadora de Guimarães Rosa, ambos herdeiros da revolução for-

---

[78] Na própria literatura brasileira, no final do século XIX, Machado de Assis já havia concebido inovações semelhantes.

[79] Refiro-me aqui à modernidade em seu sentido mais amplo como foi apresentada no capítulo inicial deste trabalho.

mal de 1920 e do "realismo feroz" do ciclo nordestino. Para Clarice, a realidade social ou pessoal (que favorece o tema), acrescida do instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada no fato de produzirem uma realidade própria, com sua inteligibilidade específica".[80] Os citados romancistas enveredaram pela explorada e perigosa tendência regionalista, para transfigurá-la explosivamente.[81] Ambos, porém haviam aprendido com Machado de Assis que mesmo num país de literatura emergente era possível realizar obras de valor universal. Se o atraso econômico e social do sertão brasileiro é uma realidade incontestável, nada impede o ficcionista de fazer dele tema de suas obras. Mas a que eles elaboraram foi além da contingência daquela realidade regional sem, no entanto, pecar contra a verossimilhança. Clarice Lispector, tal como Guimarães Rosa mostrou "como é possível instaurar a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região":[82]

Na trilha de Guimarães Rosa, Clarice perseguiu o particular "como justificativa e como identificação; o desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores intelegíveis à comunidade dos homens":

> *Como sugeria em 1873 o artigo citado de Machado de Assis,*[83] *tratava-se de fixar o particular, mesmo sob sua forma extrema do pitoresco, como afirmação de uma autonomia interior que o transcende.*[84]

---

[80] Cf. CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, 1987, p. 206.

[81] Guimarães Rosa superou Clarice Lispector em certos aspectos. Por um lado *A hora da estrela* é o único romance da autora que aborda o tema "regionalista". Por outro lado, este mesmo romance é, de várias décadas, posterior à obra do escritor mineiro: *Sagarana* é de 1946, *Grande Sertão: veredas,* de 1956, enquanto que *A hora da estrela* é de 1977.

[82] Cf. CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, 1987, p. 207.

[83] Trata-se do artigo intitulado "Instinto de nacionalidade".

[84] CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, 1987, p. 208.

Quanto às obras cotejadas de Clarice Lispector e Gabrielle Roy, nota-se naqueles romances uma idêntica e principal temática que é o homem em sua individualidade mais específica. É claro que em *A hora da estrela*, o grande erforço do narrador constituiu a busca de um traço mínimo de humanidade da personagem para poder contextualizá-la na problemática humana universal. Sua preocupação primeira foi dar uma forma ao romance que pretendia elaborar, isto é, um "começo, um meio e um fim": "Assim é que experimentarei contra os meus hábitos, uma história com começo, meio e "gran finale", seguido de silêncio e de chuva caindo."[85]

Só no desenrolar da aventura ficcional é que o narrador descobre a técnica narrativa que tentava captar, ao mesmo tempo que transmitia aos seus leitores todas as virtualidades da idéia então perseguida. Aliás, a concepção que Clarice Lispector tem de forma e conteúdo ela já havia expressado muito antes de *A hora da estrela*, em artigo para **O Jornal do Brasil:**

> *Mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. (...) A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde da forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha.*[86]

O leitor, este outro importante elemento da forma romanesca, ganha destaque especial no romance de Clarice Lispector. Endereçando-lhe a palavra na *Dedicatória do autor*,[87] ela o transforma em personagens-leitores, incluindo-os em sua fábula.

---

[85] *HE*, p. 27.
[86] *DM*, p. 271.
[87] *HE*, p. 21.

O lance é capcioso, pois, na vivência de sua individualidade real, o mesmo leitor tem consciência de que as personagens são seres fictícios, frutos da criação de seus autores. Ao dirigir-lhes a palavra a autora transpõe a barreira existente entre ficção e realidade inserindo-os em seu mundo fabular, na categoria de personagens-leitores. Eles passam a ser, por conseguinte, criaturas igualmente fictícias que têm por finalidade observar-se a si próprias refletidas nas outras personagens.

É bem verdade que o recurso de enredar o leitor na trama da fábula também é uma herança dos romancistas do século passado como pode ser verificado em diversos escritores estrangeiros e nacionais daquela época. A título de exemplo, podem ser citados Balzac, na França e o espanhol Miguel de Unamuno (*Niebla*). No Brasil, Machado de Assis destaca-se dentre outros. Mas o que nivela Clarice Lispector a tão consagrados autores é sua capacidade de inovar no plano da expressão, ao mesmo tempo que trabalha o plano político. Em outras palavras é o fato dela explorar essa técnica como estratégia literária e política, sem que a especificidade de uma interfira na outra.

Ao anunciar seu tema, a autora delimitou os papéis do narrador e do leitor, além de separar a realidade da ficção, resguardando a verossimilhança da fábula:

> *De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza.*[88]

[88] *HE*, p. 33.

O primeiro dever do escritor, é, pois, criar. Mas este é um papel delicado, porque lhe cabe reinventar o real a partir de um material molecular preexistente. Quanto ao leitor, este teria que saber reconhecer na fábula a figuração de seus males sociais e absorver o drama individual da personagem, ciente de que sua própria realidade encontra-se ali representada. Ao compreender que na história da personagem se está tratando da repercussão de um grave erro social, o leitor deverá partir em busca de uma solução que o narrador não poderia empreender sozinho:

> *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.*[89]

O que se conclui da análise ora empreendida é que, embora a autora brasileira tenha se empenhado fingidamente, ao que parece, em negar uma possível expectativa de que seus romances incentivem os leitores a modificarem contextos, é exatamente essa esperança que a impulsiona a escrevê-los. E, nesse particular encontramos mais uma interseção entre sua intencionalidade e a da autora franco-canadense.

Gabrielle Roy tenta atingir o individual dirigindo-se a uma entidade coletiva, como mais tarde enfatizaria no *Discours de la Société Royale du Canada.* Ela espera que esta comunidade, em que cada um de seus leitores está representado, assuma e viva a mesma paixão do narrador de *Bonheur d'occasion.* Em outras palavras, ela espe-

---

[89] *HE,* p. 55.

ra, tal como Clarice, que seu texto desperte aquelas almas generosas que Goethe chamou de "alma sensível" ou "coração digno".[90]

Deduz-se também, dos comentários acima, que tanto em *A hora da estrela* quanto em *Bonheur d'occasion*, a cada vez que o narrador intermediário toma a palavra, pode-se e deve-se vê-lo dirigir-se a nós, enquanto leitores fictícios, criados por ele e inseridos no universo poético de suas obras. Em *A hora da estrela*, se não bastasse o vós interpelativo com que nos dirige a palavra, o narrador nos cria também "às avessas". É que ao nos impedir a participação na história, ele está reconhecendo a presença do leitor, cuja força transformadora finge minimizar.

Quanto à diferença existente entre autor e narrador, as técnicas utilizadas nos dois romances em questão são também obviamente bastante diversas. Clarice Lispector insiste em deixar bem marcada esta distinção ao dar voz narrativa a um homem. Mas ela assume o tradicional papel de autor para interromper o relato sempre que acha necessário apoiar ou contradizer o narrador, interpretando as perguntas dos leitores e preenchendo os vazios. Individual e pessoal, seu narrador é do tipo desiludido e irônico, ainda que um tanto ingênuo e que se deixa levar, por vezes, pelas desventuras da personagem. Neste pormenor, suas emoções revelam uma identidade com a autora que, no entanto, tinha dado a palavra a um homem, justamente para salvaguardar a objetividade e a frieza da exposição dos fatos: "porque escritora mulher pode lacrimejar piegas."[91]

Em *Bonheur d'occasion*, o narrador é, paradoxalmente, um misto de apaixonado, impiedoso e irônico, assemelhando-se ao de *Madame Bovary* no que tan-

---

[90] KAYSER, Wolfgang, *op. cit.*, 1977, p. 68.
[91] *HE*, p. 28.

ge à dificuldade de ser apreendido em sua individualidade. Sua voz onisciente e intermediária, nos conta na íntegra tudo o que as personagens pensam e sentem. Mas este personagem-narrador, despersonalizado ou neutro, nunca está ao nosso alcance.

Quanto a Rodrigo S.M., mesmo quando ele se posiciona em primeira pessoa, não pode ser considerado como um simples prolongamento de sua protagonista. O caso é bem mais complexo, pois, como vimos, ela representa uma de suas diversas máscaras, a mais escondida e grudada à sua pele. Ela é uma espécie de outro "eu" que o narrador pretende dissecar, sua verdade mais profunda a ser revelada. Por outro lado, enquanto personagem, Rodrigo S.M., é uma outra máscara do autor, cujo poder de metamorfose se manifesta claramente na organização estrutural do romance. Nesse contexto, Clarice Lispector anula agora a fronteira existente entre a primeira e a terceira pessoa narrativas, revelando-se una e plural. Estamos nos adentrando em dois assuntos interligados: o de uma estratégia de combate dissimulado por um clima de "mistério" religioso.

A trindade.

A paródia poético-religiosa com que se inicia o romance de Clarice Lispector - o *sim*[92] - continua a inspirar a autora durante todo o tempo da narrativa. A identidade entre autor-narrador-personagem, pode ser lida como uma representação profana do mistério da Trindade. Ou seja: o amor entre o autor (o Pai) e o narrador (o

[92] "Tudo no mundo começou com um sim", *HE*, p. 25.

VERBO, o Filho), gera a personagem (o Espírito de amor). Estabelecida a Trindade ou a tríade literária, o narrador (o VERBO, ou o Filho que participa da mesma natu-reza do Pai) parodia, na prece inicial, a agonia de Jesus no Jardim das Oliveiras, fazendo sua própria oferenda: dedica-se, isto é, oferece sua obra e a si próprio para a imolação. Ao mesmo tempo, ele nos convida à participação através do "Vós"[93] interpelativo, fazendo-nos testemunhas, herdeiros e destinatários de seu sacrifício.

Na verdade, existe uma enorme ambigüidade nas camadas subjacentes do jogo da identidade/alteridade entre autor-narrador-personagem de *A hora da estrela.* Enquanto "mistério", ainda que profano, o assunto remete o leitor a uma aproximação poética da Trindade Divina. É que no romance de Clarice, as entidades fictícias são trinas e unas ao mesmo tempo. Diversas e inseparáveis. O narrador do citado romance não sabe ou não sabe se sabe o que o autor conhece. Tal como o *Filho* da Trindade, ele é o *Mediador.* Mas em determinado momento, ele parece querer mudar o destino da personagem à qual tanto se afeiçoara. Ele parece querer se subtrair ao sofrimento e à morte[94] (através do sacrifício de Macabéa, e conseqüentemente o seu) para a qual estava vocacionado. Mas sabia que tinha sido criado para a imolação final. Por isso se submete humildemente à vontade do Ser Supremo, *(o Autor),* ao qual, na verdade, é "consubstancial". É que o narrador, enquanto "verbo encarnado" e mediador da vontade do autor, é passível de dúvidas e hesitações, devendo, portanto ser orientado pelo autor -leitor que segue de perto a sua obra. Daí resulta o conflito entre o parecer querer

---

[93] Esse "Vós" traz em si a mesma intenção literária autorizada por Dostoievski em *Notes d'un souterrain* (Cf. Todorov, "Le drame du langage", 1978, p.141) e fartamente utilizada entre nós por Machado de Assis.

[94] No evagelho, Jesus hesita ("Pai, se queres, afasta de mim este cálice"-Lucas, 22,42) mas se submete à vontade do pai ("Contudo, não se faça a minha vontade, mas a tua!"- Id. *ibid.*).

do narrador e o não poder mudar o destino de sua personagem. Na realidade tratava-se de um poder mudá-lo e não querer fazê-lo.

Mas, quem somos nós para que este "deus" se imole por nossa causa? Uma sociedade oprimida por uma ditadura sanguinária. É finalmente ela -Clarice Lispector- quem vai vencer o medo e falar, acusar, denunciar. Ela vai se expor ao perigo, entregar-se ao sacrifício a partir daquela prece simbólica que anuncia uma entrega e prenuncia sua imolação. O "Amém para todos nós" do final é a palavra-chave que nos enreda de vez na ação, além de significar uma submissão às conseqüências daquele ato, ou à vontade "divina". Ao concluir que a única atitude coerente seria a meditação silenciosa, a autora aceita a insuficiência das palavras e faz sua profissão de fé no indizível, no intraduzível, no abstrato-concreto do insondável. Conclui-se daí que, tal como o Filho da Trindade Santa, ela se iguala a nós - "Esse eu que é vós, pois não agüento ser apenas mim"-,[95] passando por uma lenta "desdivinização". No gradativo processo que também é o de "humanização", a autora assume a identidade do narrador para, através dele, reviver a aventura textual metaforizada no ato da *Encarnação,* quando o *Verbo* se desnudou totalmente para se identificar com o silêncio que antecedeu à compreensão plena. Na reaprendizagem de ambos, a comunicação seria realizada por meio de parábolas.

No plano literário, o processo também se realiza metaforicamente. A cada passo que o narrador dá em direção de Macabéa, esta, em movimento oposto, vai explodindo em átomos até adquirir, paradoxalmente, o dom da palavra e assumir-se enquanto "Eu". Assim, a autora cria - ao mesmo tempo que tece a trama textual - uma

---

[95] *HE,* p. 21.

versão superior dela mesma, diferente da cidadã Clarice Lispector. O relacionamento entre o autor e o texto, que é o mais complexo problema do método na fabricação de um romance, acontece, pois, num clima de perfeita harmonia em *A hora da estrela.*

Narradores: onisciência "divina" e limitação humana.

Clarice Lispector conseguiu figurar as metamorfoses de um escritor no ato da criação literária, não importando as correntes ou modos preferenciais. Exemplificando o que acabo de afirmar, veremos que *Bonheur d'occasion,* por exemplo, confirma a paródia de Clarice. É que também naquele romance, o autor desce do alto nível estilístico gramatical com que orienta sua obra para assumir o "patois" do Québec e identificar-se com suas personagens. Gabrielle Roy assume a rudeza de seu povo ao abdicar do clacissismo lingüístico que lhe era tão característico. Todos os diálogos do povo são elaborados em "joual" que é uma mistura de francês incorreto e inglês. Alphonse e Rose-Anna são as personagens mais representativas das intenções da autora neste particular:

> *Chacun sa business. (...) Et voilà betôt cinq ans qu'il est sorti de l'école à coups de pied dans la bonne place et pis qu'y cherche.*[96]
>
> *(...)*
>
> *J'en ai vu des autos faites pour la speed pis pour le fun.*[97]

---

[96] *BO*, p. 52.
[97] *BO*, p. 59.

Rose-Anna assim monologa a propósito de sua velha mãe camponesa:

> *A nous donne toujours gros chaque fois qu'on vient. (...) Peut-être qu'a croit pas un mot de ce que j'y dis. Pauv' vieille, a veut nous aider à sa manière.*[98]

No entanto, querendo esconder da mãe a miséria em que vivia na cidade, Rose-Anna utiliza o seguro recurso do emprego correto da linguagem, o que daria à Madame Laplante a impressão de que ela e sua família gozavam de uma excelente situação financeira. Aliás, esta é uma da raras vezes em que a autora não explica ao leitor uma estratégia narrativa, deixando-lhe a tarefa da interpretação daquela súbita mudança do código linguístico:

> *Yvonne est la première de la classe; les soeurs sont bien contentes d'elle. Et Philippe est à la veille de trouver de l'ouvrage. Il paraît qu'il vont en prendre des tout jeunes comme lui dans les usines de munitions... Ça fait que tous ensemble, on va finir par se tirer d'affaire, pas mal.*[99]

Logo, ao fazer uso de diversos códigos da linguagem o autor de *Bonheur d'occasion* faz pairar acima de todas as suas personagens um segundo eu representado na versão de um ser superior, onisciente e onipotente. E digo "faz pairar" e não "paira" porque não sendo referido diretamente, este autor não representado identifica-se com Gabrielle Roy, situando-a também como personagem. Assim, mesmo sem ter

---

[98] *BO*, p. 200.
[99] Loc. cit.

sido mencionada como parte integrante da estrutura narrativa de seu romance, a autora passa a funcionar como personagem, sendo dessa maneira que o leitor a vê no ato da leitura. Melhor explicando, a ausência de um eu narrativo autônomo denuncia a presença de uma autora onisciente investida da identidade de Gabrielle Roy. E ela é traída por sua mediação transformadora na fábula, no mesmo instante em que outorga às personagens seus próprios códigos morais. O leitor é capaz de reconhecer com facilidade os valores éticos que a regem através da valoração com que agracia as "boas" e das críticas implícitas endereçadas às "más".

Diferentemente do romance de Clarice, o que se vê em *Bonheur d'occasion* é um narrador disfarçado, um *raisonneur*[100] que, através das personagens, monologa, faz comentários e reflete sobre os acontecimentos. Desta maneira, ele preenche os possíveis vazios da narrativa, tratando de transmitir ao leitor todas as informações que lhe serão necessárias, impedindo-os de criar, por eles mesmos, um juízo crítico. Sua atuação parece acontecer naturalmente, ao mesmo tempo que as personagens desempenham seus papéis. Rose-Anna, e Emmanuel, por exemplo, duas das mais expressivas presenças desse romance, fazem as vezes dos chamados "narradores não-confessos". Utilizados sempre em terceira pessoa, ou seja, dirigidos pela voz do narrador, eles funcionam como as chamadas *consciências focais* da obra. É através deles que Gabrielle Roy *filtra*[101] sua narrativa. No caso de Emmanuel Létourneau, ele é mais do isso, pois esta personagem é o porta-voz moral e ideológico da autora.

No romance de Clarice existe uma combinação dos dois tipos de narradores: o eu de Rodrigo S.M., quando está falando dele mesmo e o ele, quando se posiciona

---

[100] Termo utilizado por W. Booth em "Distance et point de vue", 1977, p. 95.
[101] Loc. cit.

como narrador de terceira pessoa, em relação às suas personagens. Rodrigo S.M. conta pouco e mostra muito, estando seus comentários integrados à própria estrutura da representação. Ele chega a discutir consigo mesmo ou com o *"vós"* do leitor a elaboração de seu relato. Naquele momento, ele apreende e transmite sua impressão pessoal da realidade objetiva, substituindo a personagem no processo da busca, dada a sua incapacidade de fazê-lo. A verdade acerca de Macabéa lhe parece tão desconhecida quanto para seus leitores. Essa estratégia de Clarice é diferente da tática de Gabrielle Roy que, a exemplo de renomados autores, como Zola ou Balzac, interpretava as ações, as situações e os caracteres de suas personagens com segurança objetiva. Com reiterada freqüência ela comunica aos leitores as representações subjetivas das personagens que se entregam a longas introspecções. Mas estes monólogos interiores não tencionam reproduzir o vaguear da consciência. Os pensamentos ali são seqüenciados, quase nunca se deixam impelir pela vertigem das mudanças de impressão, pelo fluxo da consciência. Eles são ordenados e sempre religados à realidade que representam. O olhar diretor da autora os chama à realidade, dominando-os. Ao mesmo tempo, sua onisciente visão coloca à distância não só o leitor, como as próprias personagens entre si.

A arma silenciosa do olhar.

O tema do olhar sempre teve um especial relevo na literatura. "L'homme n'existe pas sans le regard de l'autre", afirma Dostoievski em *Notes d'un souterrain.*[102]

[102] TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, 1978, p. 153.

No texto "L'être et l'autre"[103], Todorov comenta a importância do olhar na obra do autor russo, apresentando um resumo de várias passagens em que a palavra *regard* é referenciada. A intenção de Dostoievski era comprovar a relação *maître x esclave* e *superioridade x inferioridade* através do compasso do olhar. Esta relação de "superioridade e inferioridade" pode ser constatada em *Bonheur d'occasion* e *A Hora da estrela*. Embora empregada de modo distinto, assemelhavam-se, no objetivo último: o de fazer do olhar uma arma silenciosa.

Clarice Lispector utilizou a idéia do olhar de modo esquemático e preciso. Primeiro, o narrador nos informa que vira Macabéa muito rapidamente, apenas um rosto em meio à multidão. Como foi visto, no desenrolar da fábula o leitor tomará conhecimento de que nunca ninguém a olhava, que ela mesma por alguns instantes não conseguia se ver no espelho, o que a fazia pensar nas histórias dos vampiros de sua infância. Quando o espelho reflete sua imagem é um rosto espantado, deformado ou desconhecido que a olha. Quanto ao mundo que a rodeava, Macabéa olhava sem pensar nele, sem vê-lo. Mais que a "visão", a audição era-lhe suficiente para existir, constituindo, os dois sentidos, suas únicas "qualificações" humanas. Tanto seu olhar exterior quanto o interior não tinham densidade. Rodrigo S. M. faria convergir para Macabéa o olhar dos transeuntes, inventando-a na morte:

> *Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa (...) só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência.*[104]

---

[103] Id., *ibid.*, pp. 152-156.
[104] *HE*, p.100.

Só na morte a personagem iria adquirir o olhar interior capaz de lhe conferir uma identidade. Ela assumiria sua identidade indiferente aos olhares dos curiosos. O importante é que Macabéa não passou a ser só porque eles a olhavam! Pelo contrário, eles a descobriram depois que ela "se fez" ao pronunciar repetidamente as palavras mágicas da existência: "eu sou". Macabéa se autocriou, passando da condição de oprimida *(escrava)*, à de senhora da situação. Ao se fazer, declinando o verbo caracteristicamente divino *(EU SOU)*, ela assumiu a posição de opressor aniquilando a antiga Macabéa e, conseqüentemente o narrador que a inventara. A partir desse momento, passaria a representar a própria Clarice Lispector e como tal está pronta para o *sim*, para encarnar o princípio e o fim de sua história.

Gabrielle Roy age de modo totalmente inverso ao de Clarice Lispector, no que tange à função do olhar na elaboração textual. Como se sabe, o narrador de *Bonheur d'occasion* posiciona-se como senhor(a) absoluto(a) de seu relato. A intenção moralizante de sua narrativa indica a força com que ele(a) utiliza tal estratégia para anular qualquer possibilidade de autonomia de suas personagens e colocá-las na condição de impotentes seres ficcionais.

Naquele romance, desde o primeiro capítulo, o leitor toma conhecimento dos fatos através do olhar de Florentine que estava *à guetter* a chegada de Jean Lévesque.[105] Mas logo no segundo parágrafo, o narrador assume o olhar da personagem para nos descrever seu ambiente de trabalho, em cujas paredes *se voyaient* não só a decoração como o reflexo do gênero de vida agitada e pobre do bairro.[106] Em seguida, ele passa a discorrer sobre o olhar vazio da protagonista que "fuyait vers le comptoir du

---

[105] *BO*, p. 9.
[106] Loc. cit.

magasin" para logo interiorizar-se na recordação do dia anterior "où elle retrouvait au fond d'elle même le visage du garçon inconnu."[107]

A súbita presença do jovem, que ela não vira entrar, ainda que estivesse a *surveiller* os clientes do restaurante, tomou-a de surpresa, desnorteando-a. O jovem a surpreende não só com sua presença, como com a brusca exigência da revelação da identidade da moça, ao interpelá-la sem rodeios: "Comment t'appelles-tu?"

Os olhos zombeteiros de Jean, fixos nos dela, exigiam-lhe a capitulação. A partir daí, o narrador nos dá a conhecer o total domínio de Jean Lévesque sobre Florentine, através deste jogo de olhar. Depois de lhe relançar aquele "regard d'une brutale familiarité", ele exigia que ela declinasse seu nome de família. Nome que por si só revelava a ironia do destino a que estava fadada. Florentine Lacasse: a junção de um prenome primaveril com um sobrenome tão popular e de mau augúrio marcava a oposição entre o sonho e a realidade da vida da protagonista. O jogo de olhares significava não só a luta pelo domínio da situação amorosa como a posse da voz narrativa:

> *(...) les yeux rivés sur ceux de Florentine, il attendait maintenant d'elle, comme dans un jeu cruel, avec patience, un premier mouvement sur lequel il réglerait le sien.*[108]

Com relutante resistência, a jovem sustentava seu olhar obrigando-o a mudar de estratégia. Jean o desviou para o espelho e passou a encará-la através da imagem ali refletida. Seu foco de visão passou a ser o imaginário. Transformada em refle-

---

[107] Id.
[108] *BO*, p. 12.

xo de sua própria realidade, Florentine é recriada numa versão mais vulnerável, à mercê da imaginação de seu criador. Despersonalizada, ela passa a ser uma simples imagem representativa das milhares de moças pobres, fortemente maquiladas, cheias de ilusões românticas alimentadas na leitura de folhetins baratos. Jean Lévesque a transforma, enfim, num ser ficcional (e coletivo) que ele passaria a manipular. Imaginando-a num suposto futuro, ele a representava sob a máscara de uma grotesca maquilagem, vestida com extremo mau gosto e com olhos que brilhavam com artificial vivacidade. A imagem negativa da personagem que ele mesmo inventara anulava toda e qualquer idealização que sua cobiça pudesse formular.

Nessa passagem o narrador reafirma sua onipotência, retomando o fio da história. A voz de Jean se distancia por uns instantes apagando aos poucos a imagem de Florentine. Recuperando as rédeas do relato, até então sob o domínio do foco visual de Jean, o narrador repõe a jovem na solidão inicial de onde a havia tirado: "(...) toute seule avec ses espoirs diffus qu'elle ne voyait pas trop et dont elle ne souffrait pas trop."[109]

Mas o efeito é favorável a Jean: "Dans les prunelles vertes de Florentine il vit déferler une colère impuissante. Cependant, elle abaissait déjà les paupières."[110]

Tendo, por fim, dominado sua presa pelo olhar, Jean dá seqüência ao processo de sedução, convidando-a para sair com ele. O lugar marcado para o encontro é o mais apropriado à situação: "aux vues", ou seja, ao cinema, onde os sonhos de ambos se entregariam de vez à ilusão visual e à imaginação. O apelo do cinema acompanhará toda a aventura vivenciada pelos dois protagonistas do romance, muito embora

---

[109] *BO*, p.13.
[110] *BO*, p. 20.

eles nunca consigam entrar juntos numa sala de espetáculo. Na verdade, eles mesmos já eram os próprios atores de uma aventura ficcional fadada ao fracasso.

Os olhares das personagens de *Bonheur d'occasion* são sempre direcionados pelo narrador que vê e fala através delas e por elas, numa constante mudança de ponto de vista. O falso olhar do eu de Florentine anulado no primeiro capítulo, o seguinte será dirigido pelo falso olhar do tu de Jean Lévesque. O terceiro capítulo será dedicado ao distanciado ele de Emmanuel Létourneau que fundirá seu olhar com o da comunidade de Saint-Henri. Paralelo aos olhares, ou sob a vista atenta das personagens, a ação do romance se desenrola. No bairro de Saint-Henri, por exemplo, Emmanuel vê avultar-se aos poucos o assunto da guerra, que desde o primeiro capítulo se havia anunciado: ora pela alusão a soldados, ora pelo espetáculo dos desfiles militares animados pelo "sourd roulement de tambours". É a iminência da guerra que vai revelar os desonestos projetos de enriquecimento da personagem Jean Lévesque.

No terceiro capítulo ele comunicaria sua decisão de trabalhar para uma indústria bélica à comunidade do bairro. Inteirados dos projetos de Jean para o futuro, os leitores ficam de sobreaviso a respeito de tudo o que se desenrolaria nas cento e cinqüenta páginas seguintes. O esqueleto da obra elaborado, o narrador só tinha que desenvolver a trama que não traria mais nenhuma surpresa para o leitor. Completa-se aqui o ponto de vista determinista do narrador e interdita-se por completo a participação de leitores e personagens no universo fabular da obra. Esse distanciamento não faz mais que aguçar no leitor a sensação de estar diante de uma reportagem histórica ficcionalizada cuja realidade diz respeito apenas à obra literária. A autora se esforça por manter um diálogo com os seus leitores, tentando criar uma ilusão realista que os ajudasse a se

identificar com os valores de cunho moral e intelectual exposto no relato. Gabrielle Roy demonstra uma perfeita harmonia com seu narrador ao fazê-lo conhecedor de como os fatos se desenrolariam. Ele conhece todo o desenrolar da história que narra, reservando às personagens cujos atos não coincidem com seus valores morais, o desempenho da função de exemplariedade fabular. É com eles que a autora representa a decadência de uma sociedade mal dirigida, decadência esta, resultante da negligência de seres humanos.

Ainda no segundo capítulo, Jean Lévesque faz uma profunda rememorção no passado, para melhor justificar seus sórdidos projetos de ascensão. Através da introspecção, ele vê a imagem que ele mesmo criara para si, no intuito de resguardar seus sonhos. O jovem a verá materializada no olhar de Florentine que a reflete: a imagem de um rapaz irônico, insensível e perverso. Mergulhando em seguida numa introspecção agora destemporalizadora da ação presente, ele se vê projetado no futuro, de onde lança um olhar para o passado (o atual presente). Neste jogo pluritemporal, o olhar dos outros era o que mais importava para confirmar a verdade de sua ficção:

> *On verrait alors qui c'était Jean Lévesque. Lui-même, plus tard, lorsqu'il se retournerait vers cette période présente de sa vie, il saurait qu'elle avait contenu en germe tous les éléments déterminants de son succès et qu'elle n'avait pas été, comme cela pouvait le paraître, misérable et inutile.*[111]

O monólogo interior de Jean nos desvenda uma personagem objetiva, com projetos determinados, que se reinventa para atingir a meta a que se propôs.

---

[111] *BO*, p. 26.

Uma outra personagem de extrema importância é Rose-Anna, cuja existência nos tinha sido revelada desde o primeiro capítulo através do olhar rememorativo de Florentine. Rose-Anna aparece no quinto capítulo, proporcionando ao leitor um novo enfoque sobre a família Lacasse. O foco cinematográfico de seu olhar sempre atento, percorre não só sua vida passada, como retrata todo o ambiente que a rodeia. Ele desnuda a miséria física e moral do povo franco-canadense e prenuncia a decadência familiar daquela sociedade. A própria guerra é enfocada com precisão na "câmera" perspicaz e "escandalizada" dos olhos de Rose-Anna Lacasse, que passa a registrar a realidade presente, e a aludir aos horrores que estavam por vir. O olhar de Rose-Anna passa ao leitor a idéia subjacente ao fundo daquele clima de tensão: a espera indefinida de algo ameaçador e ainda informe que parecia eternizar-se na espectativa. O clima que ela nos faz sentir é mais pesado do que a realidade. É como se tudo estivesse "demorando a ser tão ruim..."

> *Jamais la vie ne lui avait paru aussi menaçante et elle ne savait pas ce qu'elle redoutait. C'était comme un malheur indistinct, n'osant encore se montrer (...)*[112]

Após a apresentação de todos os olhares pela câmera diretora do narrador, a fábula tem seu verdadeiro início no sexto capítulo. Ali, todos eles vão se confundir, ou melhor, vão se organizar para dar início à aventura de Florentine e Jean Lévesque. Por trás de tudo, como pano de fundo, a ação destruidora da guerra vai minando aos poucos as estruturas familiares e sociais do povo quebequense. Entramos em plena trama

---

[112] *BO*, p. 70.

da fábula, onde os olhares de Jean e Florentine revelariam a impossibilidade de um final feliz.

O vigésimo quinto capítulo, dedicado ao olhar de Emmanuel Létourneau, está completamente deslocado na estrutura da narrativa. Tanto quanto a própria personagem que tem um papel bastante inconsistente para a grandeza da missão que o autor teria pretendido lhe atribuir. Emmanuel é um indivíduo sem nenhuma qualificação de representatividade da miséria franco-canadense. De origem pequeno-burguesa, situado na fronteira social da classe rica e da pobre, ele era uma espécie de "sem-lugar", numa sociedade onde dois pólos opostos predominavam: a extrema pobreza e o luxo. Talvez Gabrielle Roy tenha se excedido ao tentar fazê-lo desempenhar o inverossímil papel de representante do povo. A bem da verdade, em algumas passagens ela tenta recuperar a verossimilhança da personagem, ao inventar-lhe sentimentos de *dépaysement* entre os antigos amigos de infância, agora mais empobrecidos ainda com a crise do desemprego. O casamento com Florentine foi a maneira encontrada pela autora de promover a integração de Emmanuel na comunidade de Saint-Henri.

Os passos do "despertar" de Emmanuel sobre o equívoco de ver na guerra uma salvação têm três estágios. O primeiro se deu na cidade baixa, onde reencontrou seu ex-colega Alphonse na mais profunda degradação, após ter sido considerado inapto para o serviço militar. O fato fez vacilar o seu já abalado entusiasmo patriótico. O segundo estágio aconteceu na subida da montanha de Westmont, onde viu Pitou, mal saído da infância e já montando a guarda na fortaleza militar inglesa. A cena grotesca o indignou. Por fim, do alto da montanha, descortinou a extensão do contraste entre a salubridade e a paz do rico bairro inglês e a poluição e a miséria da população france-

sa. Este terceiro e último estágio consolidou sua nova convicção: a salvação de um povo através da pela guerra, idéia que ele defendera com tanto fervor, lhe parecia agora inaceitável e absurda.

Todo o sentimento de impotência do narrador nos é comunicado no desenrolar desse despertar da personagem. Do alto da montanha, Emmanuel procurava descobrir uma possível saída: "D'où viendrait la clarté que guiderait le monde?", se interrogava aflito.[113] Aos poucos, sua inquietação vai se transformando em cólera, ao compreender a injusta exploração dos pobres e das pessoas de boa-vontade. Emmanuel compreendeu, enfim, que tinha sido uma vítima inocente de manipulações criminosas:

> *Et maintenant c'était comme s'il n'avait plus le droit d'entrer dans la cité du calme, de l'ordre, avec cette odeur de misère qui le suivait tel un relent de maladie. On voulait bien là-haut du don de lui-même, mais non pas de son doute, de ses indécisions, de son problème angoissant. La richesse acceptant l'offrande du pauvre, ne pouvait voir sa face tourmentée. Elle se taisait dans la nuit, refusant de s'allier à cet intrus qui venait la regarder.*[114]

> *(...) Nous autres, ceux d'en bas qui s'enrôlent, on donne tout ce qu'on a à donner: peut-être nos deux bras, nos deux jambes.*[115]

Qual um Cristo moderno, o jovem lançou do alto da montanha um olhar desolado e profético sobre o futuro horror que ainda estava por vir. Consciente da extensão de seu próprio sacrifício, ali mesmo ofereceu-se como vítima, determinando-se a desposar Florentine antes de partir para a guerra. Com tal atitude, Emmanuel insere-os

---

[113] *BO*, p. 336.
[114] *BO*, p. 337.
[115] Loc. cit.

no contexto dos habitantes de St. Henri, os quais, para minorar os efeitos de um destino hostil, aceitavam humildes um "bonheur d'occasion".

Com a decisão do protagonista adentra-se na parte mais bem estruturada do relato, que trata do próprio papel da narrativa ficcional: o ambíguo e contraditório jogo do verdadeiro e do falso. Florentine e Emmanuel jogam o jogo um do outro e aceitam o papel fictício que ambos se inventam. Tal como o leitor de ficção, os jovens se deixam enganar, para viverem uma realidade que não é nem pode ser a deles.

No capítulo vinte e nove o leitor pode detectar os recursos que as próprias personagem utilizam para poderem se sentir reais. Um exemplo é a passagem em que são vistos em um restaurante da moda, olhando-se nos olhos, firmando silenciosos pactos de sobrevivência. Naquele ambiente, o jazz, a coca-cola e o *hot dog* pareciam ser presenças mais reais e duradouras que eles próprios. Mais que isso, aqueles símbolos da modernidade e do poder econômico americano anunciavam a capitulação da cultura franco-canadense.

Alheia a tudo que não fosse ela mesma, Florentine se deixava levar pelo presente. Emmanuel representava sua única saída e ele a queria. Logo, ela decidiu encenar a comédia da situação. A jovem mistura sentimentos falsos e reais até não mais saber separá-los. Para interditar o olhar acusador dos outros e suportar o destino ilusório que se lhe ofertava, ela joga o jogo da verossimilhança.

> *Et en ce moment, elle était si grisée par le son de sa voix, par l'élan de ses paroles, qu'elle n'était plus loin de croire que la vie lui deviendrait insuportable le jour où Emmanuel la quitterait.*[116]

---

[116] *BO*, p. 353.

Quanto a Emmanuel, também ele se agarra a uma "felicidade clandestina":

> *Mais lui, repris dans son tourment de la veille et ne pouvant concilier soudain une vision d' horreur, de confusion à une idée de bonheur même passager, se dégagea quelque peu. (...) Alors, il ne trouve rien de mieux que faire appel à la volonté de Florentine pour les sauver tous deux.*[117]

No entanto, Emmanuel não perde a lucidez:

> *Vaincu par l'émotion, incapable d'enchaîner ses mots, et cependant plus lucide qu'il ne s'était jamais senti depuis des mois, il allait au-devant de toutes les dificultés et les surmontait.*[118]

A fuga era uma perspectiva comum a ambos. Só que enquanto o jovem optava pelo amor, a moça pensava na vida de prazeres e luxo a que teria enfim acesso. No dia do casamento, para se dar um alento, ela pensava em Jean, o pai da criança que trazia em seu ventre. Ao vestir-se Florentine se esmerou na toalete, "comme pour se créer un être nouveau". Ela se preparava para enfrentar uma vida fictícia, feita de mentiras e aparências.

Em *A hora da estrela* não parece existir um ponto de vista que seja exterior ao romance. Não é a partir de um olhar exterior que personagens e fatos se desenvolvem, nem tampouco constata-se, no romance, a existência de uma realidade objetiva que seja alheia à essência daquele mundo fabular. Por conseguinte, a autora não nos

---

[117] Loc. cit.
[118] Id., p. 354.

transmite nenhum conhecimento objetivo a respeito de sua personagem. Uma das facetas da criatividade de Clarice Lispector revela-se, justamente, ao nos fazer conhecer Macabéa através dos atos e sentimentos da personagem, que vão acontecendo aos poucos, à medida que ela vai tomando consciência de si própria, ou seja, que ela vai aprendendo a se olhar. Aliás, o narrador, a princípio, não tinha sequer conhecimento sobre a essência de Macabéa. O que é absolutamente justificável, pois segundo Auerbach, "para se atingir a essência, o que só pode ser representado de modo simbólico, parte-se do invólucro concreto e superficial."[119] Acontece que, a princípio, para o narrador, o "invólucro concreto e superficial" de Macabéa era-lhe insuficiente, pois ela não passava de uma idéia, de um rosto perdido na multidão, de "vida primária que respira, respira, respira.",[120] de "fina matéria orgânica".[121] Macabéa era só essência e o seu invólucro, o corpo físico, refletia apenas o que ela parecia ser. Daí, Rodrigo S.M. se dedicar à captação atenta dos reflexos, dos *flashes* desta essência, esperar paciente as sucessivas explosões dos átomos que a criariam. Por isso Clarice Lispector se posiciona, diante da realidade do mundo que representa, de maneira distinta da postura de Gabrielle Roy. Ela atinge a realidade objetiva através da dúvida e da constante busca, no mais total desconhecimento da história de sua personagem. Quanto à ilusão realista, ela a constrói por caminho igualmente contrário aos convencionais, ou seja, através do esforço que empreende para destruí-la.

No tocante às normas morais das personagens e às suas próprias, o narrador não se diferencia nem se identifica com elas. Ele não se imiscui nos conceitos morais

---

[119] Cf. AUERBACH, *Mimesis,* p. 482.
[120] *HE,* p. 27.
[121] *HE,* p. 55.

de nenhuma delas, deixando-as à mercê de um livre-arbítrio idêntico ao que regia sua própria condição humana. Não o vemos fazer nenhum comentário de ordem moralizante a respeito de suas personagens. Ainda que a ironia por vezes mordaz, que se depreende de algumas passagens, possa ser considerada uma modalidade de manifestação crítica, sabe-se que ela constitui, antes de tudo, um dos modos da autora expressar sua raiva e sua impotência diante dos fatos. Tal como Macabéa, Rodrigo S.M. parece não conhecer o pecado, fato que faz lembrar o Meursault de Camus. O autor francês criou uma personagem aparentemente alheia a si mesma e ao mundo que a rodeava. Ao fazê-la relatar sua própria aventura existencial, Camus inovaria, com *L'Étranger*, a narrativa da personagem indiferente a toda espécie de valor ético-religioso da sociedade burguesa e da cultura judaico-cristã. Fingindo não saber que escrevem, pensam ou falam, tais narradores-personagens terminam por *filtrar* o relato por inteiro. E isto porque, inocentes que são, não reconhecem as amarras que os obrigariam a "mentir os sentimentos".

O contraditório disso tudo é que o narrador persegue a verdade através do fingimento (da mentira).

Esse recurso, que caracteriza a técnica da representação, Clarice Lispector o havia incorporado a seus escritos e com tal intensidade, que chega até a parafrasear a célebre definição de Fernando Pessoa,[122] a respeito da verdade poética:

E tanto menti que comecei a mentir até minha própria mentira.
E isso - já atordoada eu sentia - era dizer a verdade. Até que decaí

---

[122] Fernando Pessoa resumiria a dialética da verdade do fazer poético e do próprio artista no célebre poema intitulado "Autopsicografia", cuja primeira estrofe Clarice Lispector parece aludir: "O poeta é um fingidor / finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente". Cf. PESSOA, Fernando, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1977, p. 164.

tanto que a mentira eu a dizia crua, simples, curta: eu dizia a verdade bruta.[123]

[123] *PNE*, p. 38.

CONCLUSÃO

Pourquoi écrit-il? L'explication qu'il propose (il écrit pour lui-même, pour se débarrasser de ses souvenirs pénibles) n'est qu'en fait qu'une parmi d'autres suggérées à d'autres niveaux de lecture.

George Steiner.

Desde sempre, o papel do intelectual humanista é o de defender os direitos da pessoa. No caso dos romancistas, o que está a seu alcance é chamar atenção da opinião pública no intuito de abrir espaços para o cumprimento destes direitos. Notou-se desde o pós-guerra, com o estabelecimento total do capitalismo industrial, que o avanço tecnológico, não proporcionou aumento de empregos, muito pelo contrário, provocou um desemprego estrutural. Com o passar do tempo, o homem foi aprimorando a máquina, tornando-a capaz de produzir mais em menos tempo e com menos mão-de-obra humana. Mesmo quando utilizado, o homem não passa de uma peça a mais -dispensável e substituível- da máquina capitalista. Com a industrialização, vem se agravando a cada década o problema das migrações, provocadas por orientações econômicas que ignoram milhões de pessoas na escala mundial. Clarice Lispector e Gabrielle Roy, nos romances acima comparados, mencionam ou sugerem o assunto de uma globalização da economia, advertindo sutilmente o leitor sobre a gravidade do perigo que representavam as multinacionais. Elas denunciam, em seus respectivos tempos e espaços, a ameaça do domínio econômico de alguns poucos países, que se apoderam de tudo, deixando a grande maioria em situação de indigência. Na verdade,

apoderam de tudo, deixando a grande maioria em situação de indigência. Na verdade, Gabrielle Roy assistia apenas ao ensaio dessa ameaça, ao passo que Clarice Lispector a via concretizada na dureza dos fatos. Suas reações foram semelhantes, apesar dos meios empregados divergirem, pois, como muitos outros romancistas preocupados com as grandes diferenças sociais, elas deram voz ao povo. Esperavam, talvez, que a conjugação do saber popular e do saber intelectual possibilitasse, a esses excluídos, espaços de participação e de justiça no mundo. A história de Macabéa é um exemplo do grau de conscientização de sua autora de que a libertação só aconteceria quando o oprimido -a vítima do processo social - se constituísse como sujeito de sua própria vida. Rodrigo S.M. acompanha e conta à Clarice-leitora, os passos dados por Macabéa em direção a esse "nascimento" que só lhe será possível na morte... A morte do narrador, por sua vez, nos revela a consciência da autora de que o intelectual pode contribuir, mas nunca substituir ou direcionar o povo no processo de articulação de sua própria vivência. Aliás, as simbólicas passagens que antecedem e precedem o atropelamento da protagonista são as mais significativas. Só às vésperas da morte, e com Madama Carlota, Macabéa expressaria espontaneamente um sentimento de amizade. Mas nessa única vez, ela o exteriorizaria de maneira silenciosa: num ímpeto de gratidão e amor, beijou a cartomante. Deu-se aqui uma superação da linguagem realizada por Macabéa, que toma consciência de si mesma enquanto indivíduo com direito a uma história e a um futuro. Por falta de domínio da linguagem, a atitude gestual e corporal da personagem interpretou muito mais profundamente o que ela queria expressar; mais do que as palavras poderiam dizer. Atropelada, sua verdadeira comunicação com o leitor se iniciaria, perpetuando-se através do silêncio. Com idêntico simbolismo gestual que a levou

a beijar Madama Carlota, a jovem também daria espaço, na hora da morte, a um jogo superior e silencioso que superaria as palavras pela força expressiva da pureza de sentimentos nascentes.

Os romances acima citados não conseguem disfarçar a forte herança religiosa de nossa formação judaico-cristã, transmitida através da linguagem apropriada à cultura de cada uma das escritoras. Gabrielle Roy e Clarice Lispector revelaram um idêntico desejo de pôr a bagagem espiritual herdada, a serviço da gestação coletiva de uma sociedade que pudesse ter mais esperanças de vida, de justiça e de participação. Os pontos fundamentais de suas reivindicações determinam exigências em prol do reconhecimento do valor e da dignidade do ser humano.

A arte literária atua, nos romances aqui comparados, como fator de mobilização da sociedade para uma maior participação na solução das questões que dizem respeito à vida. Esta é uma atitude política de que a literatura lança mão, às vezes, como um desesperado recurso ante o «estado de emergência» social. Seu intuito é o de colaborar com a efetivação dos direitos fundamentais do homem.

Explícito em *Bonheur d'occasion* e implícito em *A hora da estrela,* existe uma acusação contra o poder constituído, pela falta de empenho no urgente combate às desigualdades entre os indivíduos, classes sociais, bem como entre as próprias regiões de cada um de seus países. Principalmente em Gabrielle Roy, o livro acusa a postura econômica de seus governantes, que fazem da economia um fim em si mesma, onde a produção é o valor supremo. Mas, em ambas as autoras, nota-se uma idêntica consciência no sentido de despertar seus dirigentes para uma imediata tomada de atitude político-social que vise à efetivação da dignidade dos seres humanos. Com tal postura,

elas se adeqüaram à nova praxis da Igreja Católica, (iniciada em 1891, com a *Rerum Novarum* de Leão XIII), que tanta reação encontrara entre os próprios membros da comunidade católica internacional. A exemplo de muitos outros humanistas, exigiam ousadas do governo o direito à dignidade humana.

Sabe-se que a atividade econômica deve estar a serviço do homem que é, antes de tudo, um ser vocacionado à liberdade. Assim, sua razão de ser justifica-se no serviço da satisfação das necessidades básicas da vida humana. Mas a praxis capitalista contraria toda a interpretação humana contida em *Bonheur d'occasion* e no núcleo da mensagem de *A hora da estrela.* Em seu linguajar poético, esses romances apelam para uma reconsideração da postura ética de quem controla o poder, na tentativa de sensibilizá-los para uma reorientação de suas políticas sociais. Um fato muitas vezes aludido ou denunciado por Gabrielle Roy e Clarice Lispector foi o da concentração de renda, que impossibilita uma vida digna para milhões de famílias, sendo causa da desagregação familiar e do rompimento do próprio tecido social como um todo. A voracidade capitalista só faz aumentar o número de trabalhadores que não mais encontram uma atividade remunerada para sustentar a vida de suas famílias.

As diferenças da prática ideológica no fazer literário de Gabrielle Roy e Clarice Lispector podem ser explicadas no pensamento dos humanistas da modernidade. Demonstraram a consciência de que o papel do intelectual não é o de dizer aos outros o que devem fazer, pois as massas não precisam de intelectuais para ensinar-lhes que deve ser feito. Opondo-se ao «formador de consciência», alguns pensadores modernos consideram que o intelectual deve ser, antes de tudo, alguém que tem o poder de dar a palavra aqueles que não têm acesso a ela.

A profunda decepção de Gabrielle Roy explícita em seu famoso *Discours*, parece indicar que a autora franco-canadense tinha expectativas sobre a função e os limites da arte literária bem distintas das de Clarice Lispector. Mas, como já foi aqui referido, uma distância de mais de trinta anos separa as duas obras. Na época de *A hora da estrela* já havia acontecido uma grande transformação no pensamento histórico e literário mundiais, bem como uma grande ampliação dos atores políticos. No tempo e no espaço de Clarice, o sujeito histórico da sociedade civil não é mais só o proletariado. A repressão e as torturas impostas pelo regime militar, as diferentes condições de organização do próprio capital, fizeram surgir outros sujeito fundamentais, paralelos. Apesar de desenvolver seu tema em torno de Macabéa e Olímpico - protótipos do proletário explorado-, a voz do narrador que nos conta simultaneamente sua história de «excluído», também ele sem lugar no mundo, nos indica a urgência de se pensar uma sociedade onde os direitos da pessoa humana sejam assegurados numa perspectiva mais ampla. Gabrielle Roy também colocou a mesma questão ao fazer de sua personagem Emmanuel o seu porta voz e ao inseri-lo entre duas classes sociais. Também nesse romance, narrador e personagens são pessoas sem lugar na sociedade.

Estes assuntos abordados ou apenas sugeridos pelas duas escritoras, e que comprovam mais um fator de identidade entre elas, não são originais. Nos dois romances, em seus respectivos países e épocas, a supremacia do capital econômico sobre o capital cultural, no campo do poder e no da própria sociedade, apenas concretiza as teses propostas pelos intelectuais do século XIX, aqui citados. Dentre eles, destaca-se, indiscutivelmente, Karl Marx. Mas uma inportante diferença no tratamento do assunto central de *Bonheur d'occasion* e *A hora da estrela* se impõe.

A impossibilidade de vida para os "excluídos" da sociedade, por exemplo, é tratado por Clarice Lispector e Gabrielle Roy em diferentes níveis de profundidade estética.

A morte de Macabéa significou a "salvação" do personagem enquanto indivíduo. Na obra da romancista quebequense a "salvação" também está configurada na morte. Tal constatação aproxima, ao mesmo tempo que aprofunda o abismo entre ambos os romances. *Bonheur d'occasion* satiriza e recusa aquela salvação coletiva proporcionada pela guerra. O texto de *A hora da estrela* é mais sutil em sua alegoria. O motor da morte de um só indivíduo - Macabéa - foi a máquina capitalista em sua mais refinada versão: uma poderosa Mercedes dirigida por um estrangeiro. Sob suas rodas vorazes um sem número de anônimos seriam esmagados.

O modo de usar os fatos brutos sem comentários, fazendo com que eles guardem em si toda a carga intolerável de sua comunicação, constitui em Clarice Lispector, uma forma de ação através da escrita. No entanto, adivinha-se na autora de *A hora da estrela* um posicionamento desfavorável quanto à utilização do romance para fins de denúncia sociais, se para tanto, o autor tiver que sacrificar as características específicas do gênero, confundindo-as com as da reportagem jornalística. Por outro lado, se a denúncia visar somente a uma compreensão histórica através da imitação de uma tragédia atual, o intelectual não faz mais que adulterar a realidade.

Esses dois casos não se aplicam a Gabrielle Roy e a Clarice Lispector, pois o que elas privilegiam em seus romances não são as lutas ou as questões ideológicas, mas os assuntos concernentes ao próprio fazer literário. Caso contrário estariam traindo a arte, visto que o discurso das tais lutas políticas e/ou ideológicas impõe uma

objetividade que impede o fluir do inconsciente, provedor daquele elemento essencial à criação artística que é o "não-dito".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências Bibliográficas.

a) Específicas.

- Obras de Gabrielle Roy.

Alexandre Chenevert. Québec, Stanké, 1979.

Bonheur d'occasion. Québec, Boréal, 2ª ed., 1993.

Fragiles Lumières de la Terre. Québec, Stanké, 1982.

La Détresse et l'Enchantement, autobiographie. Québec, Boréal, 2ª ed. 1993.

La Montagne Secrète. Québec, Boréal, 1994.

- Obras de Clarice Lispector.

A Cidade Sitiada. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 7ª ed., 1992.

A Descoberta do Mundo. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 3ª ed., 1992.

Água Viva. Rio de Janeiro, Artenova, 3ª ed., 1973.

A Hora da Estrela. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 18ª ed., 1990.

A Legião Estrangeira. São Paulo, Siciliano, 4ª ed., 1992.

Felicidade Clandestina. Rio de Janeiro, Sabiá, 1971.

Para Não Esquecer. São Paulo, Siciliano, 4ª ed., 1992.

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 19ª ed., 1993.

- Sobre a obra de Gabrielle Roy.

AMBRIÈRE, Francis. "Gabrielle Roy, écrivain canadien". In: *Revue de Paris*, 54ª année, nº 12, dez. 1947, pp. 136-139.

AMPRIMOZ, Alexandre. "Fonction gestuelle: *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy". In: *Présence Francophone / 24*, 1982, pp. 123-137.

ARCHAMBAULT, Gilles. *Bonheur d'occasion.* - **Le Devoir**, 14/11/1992, p. D-6.

BABBY, Ellen Reisman. "À la recherche du sens: De quoi t'ennuies-tu, Évelyne?" - In: *Voix et Images* / 42, vol. XIV, nº 3, Montréal, 1989, pp. 423-432.

BESSETTE, Gérard. "Bonheur d'occasion". In: *L'Action Universitaire*, Québec, out. 1984, pp. 53-74.

BISSONNETTE, Lise. *Gabrielle Roy, lumière.* - **Le Devoir** , 15/07/1983, p. 10.

BLAIS, Jacques. "L'unité organique de Bonheur d'occasion". In: *Études Françaises.* Montréal, (P.U.M.), vol. 6, nº 1, 1970, pp. 25-50.

BOURBONNAIS, Nicole. "La symbolique de l'espace dans les récits de Gabrielle Roy". In: *Voix et Images*, vol. VII, nº 2, Montréal, 1982, pp. 367-383.

BRAULT, Jacques. "Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy)". In: *Voix et Images*, op. cit., 1989, pp. 387-398.

BROCHU, André. "Le schème organisateur chez Gabrielle Roy". In: *Voix et Images*, op. cit., 1989, pp. 414-422.

———. "Thèmes et Structures de Bonheur d'occasion". In: *Écrits du Canada Français*, nº 22, 1966, pp. 163-208.

BRUNET, Berthelot. "Bonheur d'occasion". In: *La Nouvelle Relève* vol. 4, nº 4, set. 1945, pp. 352-354.

CADIEUX, Micheline. "Une question d'écriture". In: *Études Françaises* (25-1), Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1989, pp. 115-125.

CHADBOURNE, Richard M. "La part prophétique dans les premiers romans de Gabrielle Roy". In: *Voix et Images*, op. cit., 1989, pp. 399-407.

———. "Essai bibliographique: cinq ans d'études sur Gabrielle Roy", 1979-1984. In: *Études Littéraires* - Gabrielle Roy. Hommage. (Dir.) Paul Socken. Vol. 17 - nº 3, Laval, (Québec), 1984, pp. 597-609.

CHARPENTIER, Fulgence. *Gabrielle Roy ou la Condition Humaine.* - **Le Droit**, 23/07/1983, p. 6, p. 7 e p. 8.

COSINEAU, Louise. *Bonheur d'occasion et Marie Chapdelaine.* - **La Presse**, 21/10/1981, p. A-15.

DAVIAU, Pierrette. *Passion et désenchantement - une étude sémiotique de l'amour et des couples dans l'oeuvre de Gabrielle roy.* Québec, Fides, 1993.

DUCROQ-POIRIER, Madeleine. "L'art de la nouvelle chez Gabrielle Roy dans Rue Deschambault". In: PICCIONE, Marie-Lyne (org.) - *Un pays, une voix, Gabrielle Roy.* Colloque des 13 et 14 mai 1987, Centre d'Études Canadiennes, Edition de la Maison des Sciences del'Homme d'Aquitaine, 1991, pp. 21-26.

DUGRÉ, Alexandre. "Trois livres, deux réalités". In: *Relations,* 5º annés, nº 60, dez. 1945, pp. 321-325.

DUHAMEL, Roger. *Gabrielle Roy, l'honneur de notre littérature.* - **Le Devoir,** 16/07/1983, p. 9 e p. 14.

DUVAL, Monique. "Notre entrevue du jeudi". In: *L'Évènement-Journal,* Québec, 17/05/1956.

ESSAR, Daniel. "Gabrielle Roy: Figurations spatiales, une quête spirituelle." In: PICCIONE, Marie-Lyne (org.), *op. cit.*, 1991, pp. 27-35.

ÉTHIER-BLAIS, Jean. *Les lettres de Gabrielle Roy à sa soeur au signe de la mélancolie.* **Le Devoir,** 26/11/1988, p. D-8.

FABRY, Anne Arabian de. "À la recherche de l'ironie perdue chez Gabrielle Roy et Flaubert". In: *Présence Francophone*, nº 11, 1975, pp. 89-104.

FRANCOEUR, Marie Grenier. "Études de la structure anaphorique dans La Montagne Secrète de Gabrielle Roy". In: *Voix et Images*, v. I, nº 3, Montréal, 1976, pp. 387-405.

———. "Portrait de l'artiste en pédagogue dans Ces enfants de ma vie". *Études Littéraires* - op. cit., 1984, pp. 545-562.

GAGNON, Lysiane. *Trois fois minoritaires.* **La Presse**, 27/11/1982, p. A-7.

GARIÉPY, Madeleine. "Nos romans réalistes". In: *L'action Nationale,* 55, 14° année, vol. 28, 2° semestre 1946, pp. 179-188.

GARNEAU, Renée. *Jacques Ferron et Gabrielle Roy.* - **Le Devoir,** 28/11/1981, p. 29.

GAUDET, Gerald. *Thériault et Gabrielle Roy se racontent.* - **Le Devoir,** 1/06/1985, p. 23.

GEHL, Monique. "Sur la piste enneigée de Gabrielle Roy". In: *L'Évènement,* nº 69, de 27/02 a 05/03, 1986.

GENUISTE, Monique. *La création romanesque chez Gabrielle Roy.* Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1966.

HÉBERT, François. *Deux maîtres livres, issus de l'humour du coeur.* - **Le Devoir,** 12/05/1984, p. 25.

———. *Que de force derrière l'apparente précarité.* - **Le Devoir**, 06/10/1964, p. 22 e p. 28.

HERTEL, François. "La grande littérature et la petite littérature". In: *Amérique Française*, vol. 5, 5° année, nº 7, agosto-setembro 1946, pp. 46-48.

HESSE, M. G. *Gabrielle Roy par elle-même.* Montréal, Stanké, 1985.

HUGHES, Thérance. *Gabrielle Roy et Margaret Laurence: deux chemins, une recherche.* Saint Boniface (Manitoba), Ed. Du Blé, Coll. Soleil, 1987.

JUERRY, René. "Interprétation de quelques formes des discours de Gabrielle Roy". In: *Voix et Images*, vol. VI, nº 2, Montréal, 1981, pp. 293-317.

LAUTREDOUX, Florence. "Littérature féminine dans le Québec contemporain: ruptures et continuités". In: *Études Canadiennes*, nº 18, junho 1985, pp. 45-49.

LEBEL, Maurice. *Romanciers du Québec.* - **Le Droit**, 21/03/1981.

LE GRAND, Albert. "Gabrielle Roy ou l'être partagé". In: *Études Françaises*, vol. 1, nº 2, Montréal, (P.U.M.), 1965, pp. 39-65.

LEMIRE, Maurice. "Bonheur d'occasion ou le salut par la guerre". In: *Recherches sociographiques*, Québec, Centre d'Etudes Universitaires de Trois Rivières, vol. 10, nº 1, jan-abril 1969, pp. 23-35.

LEWIS, Paula Gilgert. "La dernière des grandes conteuses: une conversation avec Gabrielle Roy". In: *Études Littéraires*. Op. cit., 1984, pp. 563-576.

MAIDRON, André. "Quando donc ai-je pris conscience (...)?" In: PICCIONE, Marie-Lyne (org.), op. cit., 1991, pp. 11-19.

MARCOTTE, Gilles. "En relisant Bonheur d'occasion". In: *Action Nationale,* vol. 35, nº 3, Montréal, março de 1950.

———. "Bonheur d'occasion et le grand réalisme". In: *Voix et Images*, op. cit., 1989, pp. 408-413.

MARTEL, Réginald. *L'autobiographie de Gabrielle Roy - Une lumière sur la vie.* - **La Presse,** 20/10/1984, p. E-3.

MELANÇON, Carole. "Évolution de la réception de Bonheur d'occasion de 1945 à 1983 au Canada français". In: *Études Littéraires*, Gabrielle Roy, Hommage, op. cit., 1984, pp. 457-468.

NOVELLI, Novela. "Concomitances et coincidences dans Bonheur d'occasion". In: *Voix et Images*, vol. VII, nº 1, 1981, pp. 131-146.

PASCAL, Gabrielle. "La condition féminine dans l'oeuvre de Gabrielle Roy". In: *Voix et Images*, vol V, nº 1, Montréal, 1979, pp. 145-162.

———. "La femme dans l'oeuvre de Gabrielle Roy". In: *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 50, nº 1, Ottawa, jan.-mar. 1980, pp. 55-61.

PICCIONE, Marie-Lyne. *La femme canadienne-française chez Gabrielle Roy et Michel Tremblay ou la remise en question des valeurs familiales tradicionnelles.* Centre d'Études Canadiennes (Bordeaux), Centre d'Études et de Recherches Nord-Américaines et Canadiennes (Lille), Tomo 2, 1976, pp. 39-46.

POTVIN, Claudine. "Féminisme et Post-modernisme: La main tranchante du symbole". In: *Voix et Images*, vol. XVII, nº 1, Montréal 1991, pp. 66-74.

———. "Du féminin encore et encore". In: *Voix et Images*, vol. XX, nº 3, Montréal, 1995, pp. 702-709.

RESCH, Yannick. "Montréal dans l'imaginaire des écrivains québécois". In: *Études Canadiennes*, nº 19, dezembro 1985, pp. 139-147.

———. "Figures de l'étranger". In: PICCIONE, Marie-Lyne (org.) op. cit., 1991, pp. 75-84.

———. "La problématique urbaine dans deux romans montréalais de Gabrielle Roy: Bonheur d'occasion et Alexandre Chenevert". In: *Études Canadiennes,* Bordeaux, Centre d'Études Canadiennes de l'Université de Bordeaux, nº 1, 1975, pp. 79-87.

———. "La ville et son expression romanesque dans Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy". In: *Voix et Images*, VI, vol. IV, nº 2, dez. 1978, pp. 244-257.

RICARD, François. "La biographie de Gabrielle Roy: problèmes et hypothèses". In: *Voix et Images* / 42, vol. XIV, nº 3, Montréal, 1989, pp. 453-460.

———. "Romancières". In: *Liberté*, vol. 18, nº 105, maio-junho 1976, pp. 91-99.

———. "La métamorphose d'un écrivain. Essai biographique". In: *Études Littéraires* - Gabrielle Roy. Hommage, op. cit. 1984, pp. 441-455.

———. "Le cercle enfin uni des hommes". In: *Liberté*, vol. 18, nº 103, jan-fev. 1976, pp. 59-78.

——— (org.). *Inventaire des Archives personnelles de Gabrielle Roy.* Montréal, Boréal, 1991.

———. *Gabrielle Roy.* Montréal, Fides, 1975.

ROBIDOUX, Réjean. "Gabrielle Roy: la somme de l'oeuvre". In: *Voix et Images*, op. cit., 1989, pp. 376-379.

ROBILLARD, J-P. "Interview-éclair avec Gabrielle Roy". In: *Le Petit Journal,* Montréal, 08/01/1956.

ROY, Alain. "Écriture et désir chez Gabrielle Roy - Lecture d'un récit de La Route d'Altamont". In: *Voix et Images 58*, vol. XX, nº 1, 1994, pp. 133-161.

ROY, Paul-Émile. "Les pauvres de Saint-Henri". In: ---, *Études Littéraires*: *Germaine Guèvremont, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy*. Montréal, Ed. Du Méridien, 1989, pp. 49-132.

SAINT-MARTIN, Lori. "Gabrielle Roy et la critique au féminin". In: *Voix et Images 59*, vol. XX, nº 2, 1995, pp. 463-466.

SHEK, Ben-Z. "De quelques influences possibles sur la vision du monde de Gabrielle Roy: Georges Wilkinson et Henri Girard". In: *Voix et Images*, op. cit., 1989, pp. 437-452.

———. "Bonheur d'occasion à l'écran: fidélité ou trahison?" In: *Études Littéraires*, Gabrielle Roy. Hommage. Op. cit., 1984, pp. 481-497.

———. "L'espace et la description symbolique dans les romans montréalais de Gabrielle Roy". In: *Liberté*, Montréal, nº 73 (vol. 13, nº 1), pp. 78-96.

SIROIS, Antoine. "De l'idéologie ao mythe: la nature chez Gabrielle Roy". In: *Voix et Images,* op. cit., 1989, pp. 380-386.

———. "Gabrielle Roy et le Canada Anglais". In: *Études Littéraires* - Gabrielle Roy. Hommage. Op. cit., 1984, pp. 469-479.

———. "Costume, maquillage et bijoux dans Bonheur d'occasion. In: *Présence Francophone*, nº 18, 1979, pp. 159-163.

SOCKEN, Paul G. "L'enchantement dans la détresse: l'irréconciliable réconcilié chez Gabrielle Roy". In: *Voix et Images*, op. cit., 1989, pp. 433-436.

———. "Les dimensions mythiques dans Alexandre Chenevert". In: *Études Littéraires* - Gabrielle Roy. Hommage. Op. cit., 1984, pp. 449-459.

———. "Présentation". In: *Études Littéraires* - Gabrielle Roy. Hommage. Op. cit., 1984, pp. 437-439.

STÉPHAN, Andrée. "Attraits et contraintes du corps féminin chez Gabrielle Roy". In: PICCIONE, Marie-Lyne (org.), op. cit. 1991, pp. 57-65.

SYLVESTRE, Guy. "L'Année Littéraire 1945". In: *Revue de L'Université d'Ottawa*, abril-junho 1946, pp. 216-224.

———. "Bonheur d'occasion". In: *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 16, 1946.

TUCHMAIER, Henri. "Bonheur d'occasion, le chasseur et sa proie". In: PICCIONE, Marie-Lyne (org.), op. cit., 1991, pp. 67-74.

VACHON, Georges-André. "L'Espace politique et social dans le roman québécois". In: *Recherches sociographiques,* Les Presses de l'Université Laval, vol. VII, nº 3, Québec, 1966, pp. 259-274.

VANASSE, André. "Vers une solitude désespérante". In: *L'Action Nationale*, vol. 55, nº 7, março 1966, pp. 844-851.

VAUCHERET, Etienne. "Un faubourg dans Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy". In: *Études Canadiennes*, nº 19, dezembro 1985, pp. 105-117.

VISELI, Santé A. "La , montagne chez Gabrielle Roy". In: *Études Canadiennes*, nº 31, 1991, pp. 97-106.

WARWICK, Jack. "La montagne avant Gabrielle Roy". In: *Études Canadiennes*, nº 31, 1991, pp. 89-96.

- Sobre a obra de Clarice Lispector:

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. "O movimento como verdade do real - Clarice Lispector e o romance Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres". In: *Caleidoscópio*, pp. 64-71.

ANDRADE, Ana Luiza. "O livro dos Prazeres - A escritura e o travesti". In: *Colóquio de Letras/Letras* (101), jan-fev 1988, pp. 47-54.

———. "A escritura feita de iniciação feminina: Clarice Lispector e Virginia Woolf". In: *Rev. Dos Deptos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP),* ano XII, vol. 15, 1986, pp. 9-21.

———. "Da fama ao anonimato: A Hora e a vez da Estrela". In: *Travessia* nº 14, 1987 - 2º semestre - pp. 148-160.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. De. "A metacomunicação na linguagem de Clarice Lispector". In: *Revista de Cultura Vozes* (10), ano 66, vol. LXVI, Rio de Janeiro, Petrópolis, dez. 1972, Ed. Vozes, pp. 29-38.

BILENKY, Marlene. "Macabéa e seu criador no mundo das maravilhas". In: *Polímica (ACPCC)*, São Paulo, nov. 1979 (1), pp. 152-157.

BORELLI, Olga. "Clarice Lispector". *El Paseante*, nº 11, Madrid, pp. 39-51.

———. *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

BOSI, Alfredo. Clarice Lispector. In: ---. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo, Ática, 2ª ed. 1975, pp. 476-478.

BRASIL, Assis. *Clarice Lispector - Ensaio.* Org. Simões Editora, 1969.

CAMPOS, Maria do Carmo e PETERSON, Michel. "Le souffle du sens". In: *Études Françaises.* Les Presses de l'Université de Montréal (P.U.M.), Montréal, 1989, pp. 5-11.

CANDIDO, Antonio. "No raiar de Clarice Lispector". In: ---. *Vários Escritos,* São Paulo, Duas Cidades, 1970, pp. 125-131.

CARDOSO, Lúcio. "Perto do Coração Selvagem". *Diário Carioca*, março, 1944.

CIXOUS, Hélène. "L'Approche de Clarice Lispector". In: *Poétique (40)*, Paris, Seuil, 1979.

———. "Extrême fidélité". In: *Travessia*, nº 14, UFSC, Florianópolis, 2º semestre 1987, pp. 11-45.

———. *L'heure de Clarice Lispector.* Paris, Ed. des Femmes, 1989.

COELHO, Haydée Ribeiro. "O jogo da linguagem: a relação adulto/criança. O processo criador de Clarice Lispector". In: *Travessia*, 8/9, jan-jun 1984, pp. 82-107.

CRISTOVÃO, Fernando. "Clarice Lispector ou a estética da inevitável ruptura". In: *Cadernos de Literatura*. Instituto Nacional de Investigação Científica - Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra (6). Coimbra 1980, pp. 61-72.

DUARTE, Lélia Parreira. "Os (des)caminhos da plenitude - (Uma leitura de Perto do coração selvagem)". In: *O Eixo e a Roda (2)*, Belo Horizonte, jun 1984, pp. 138-152.

ESCOREL, Lauro. "Prêmio da 'Fundação Graça Aranha' de 1943". *A Manhã*, 29 out. 1944.

FRANCO JR, Arnaldo. "Clarice, segundo Olga Borelli". Entrevista com Olga Borelli. *Suplemento Literário*, Minas Gerais. Número especial: "Lembrando Clarice" (Org.) Nádia Battella Gotlib, nº 1091, 19 dez. 1987, pp. 8-9.

FRITZ, Earl E. "Caracterização e visão fenomenológica nos romances de Clarice Lispector e Djalma Barnes". In: *Travessia*, º 14, UFSC - Florianópolis, 2º semestre de 1987, pp. 136-147.

GOMES, Gínia Maria. "Clarice Lispector reflete sobre a criação literária". In: *Letras Hoje (33)*, Porto Alegre, set. 1976, pp. 46-52.

GOTLIB, Nádia Battella. "Um fio de voz: histórias de Clarice". In: *LISPECTOR*, Clarice. A Paixão segundo G. H. Edição crítica. (Coord.) Benedito Nunes. Paris Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, Brasília-Cnpq, 1980, pp. 161-195.

———. "As vezes a vida volta". In: *O Eixo e a Roda,* Belo Horizonte, vol. 6, julho 1989, pp. 219-228.

———. "Un apprentissage du sens". In: *Études Françaises (25-1)*, 1989. Op. cit., pp. 69-80.

———. Clarice - *Uma vida que se conta*. São Paulo, Ática, 1995.

JANINE RIBEIRO, Renato. "Os sentidos da paixão". In: *Leia*, ano X, 7º, 115, maio 1988.

JOZEF, Bella. "Clarice Lispector: La transgresión como acto de libertad". In: *Iberoamericana (98/99)*, jun./jul. 1977, Pittsburgh, USA, pp. 225-231.

———. "Clarice Lispector - A recuperação da palavra poética". In: *Travessia*, nº 14, 2º semestre 1987, pp. 63-80.

LERNER, Júlio. "A última entrevista de Clarice Lispector". *Shalom*. São Paulo, Ano XXVII (296): 62 - 1977, pp. 194-203.

LIMA, Luis Costa. "Clarice Lispector: A Paixão Segundo G. H.". Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1984, pp. 138-154.

LINS, Álvaro. "A experiência incompleta de Clarice Lispector". In: ---. *Os Mortos de Sobrecasaca.* Rio de janeiro, Civ. Brasileira, 1963, pp. 186-193.

LINS, Osman. "O tempo em Feliz Aniversário". In: *Colóquio de Letras/letras (19)*, maio 1974, pp. 16-22.

LUCAS, Fábio. "Por que escrever? À memória de Clarice Lispector". In: *Colóquio/letras (47)*, jan. 1979, pp. 74-78.

———. "Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea". In: *Travessia*, nº 14, 2º semestre de 1987, UFSC - Florianópolis, pp. 46-62.

MAVRIKAKIS, Catherine. "Femmes de chambre: du lieu de la bonne dans La Passion Selon G. H.". In: *Études Françaises*, (25-1) 1989. Op. cit., pp. 30-37.

MELLO, Maria Amália Bezerra de. "O tempo nos romances de Clarice Lispector: A eternidade versus a identidade". In: *Travessia*, nº 14, 2ºo semestre 1987, UFSC - Florianópolis, pp. 125-134.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico II (1994)*, São Paulo, Livraria Martins Ed., EDUSP, 1981, pp. 27-32.

MIRANDA, Wander Melo. "Água viva: auto-retrato (im)possível". In: *Ensaios de Semiótica.* Cadernos de Lingüística e Teoria Literária. (Org. Eneida Maria de Sousa e Vera Lúcia Andrade). Faculdade de Letras da UFMG, Depto de Lingüística e Teoria da Literatura. Ano V, nº 10, dez 1983, Belo Horizonte, pp. 221-234.

MOISÉS, Leiyla Perrone. "Devant la maison de Clarice". In: *Études Françaises (25-1)*, 1989. Op. cit., pp. 13-29.

———. "A fantástica verdade de Clarice". In: ---. *Flores da escrivaninha.* São Paulo, Companhia das Letras, 1980, pp. 159-177.

MONEGAL, Emir Rodrigues. "Clarice Lispector en sus libros y en mi recuerdo". In: *Rev. Iberoamericano (126).* Jan./mar. 1984, vol, L; Pittsburgh, USA, pp. 231-238.

NOVELLO, Nicolino. *O ato criador de Clarice Lispector.* Rio de Janeiro, Presença, 1987.

NUNES, Benedito. "O mundo imaginário de Clarice Lispector". In: ---. *O Dorso do Tigre.* São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 93-139.

———. "Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção". In: *Colóquio/ Letras (70),* nov. 1982, pp. 13-22.

———. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector.* São Paulo, Ática, 1989. (Republicação da obra Leitura de Clarice Lispector. Petrópolis, Vozes, 1979).

NUNES, Maria Luisa. "Clarice Lispector: artista andrógina ou escritora?" In: *Revista Iberoamericana (126),* jan./mar. 1987, vol. L. Pittsburgh, USA, pp. 281-289.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. "Aspectos barrocos do romance de Clarice Lispector". In: *O Eixo e a Roda (4).* Belo Horizonte, 1985, p. 13-29.

———. "O seco e o molhado: a transubstanciação do regional no romance de Clarice Lispector". In: *Travessia,* nº 14, UFSC, Florianópolis, 1º semestre de 1987, pp. 96-116.

———. "Um exemplo de mudança de código no romance de Clarice Lispector". In: *O Eixo e a Roda,* Belo Horizonte, (4), 1985, pp. 13-29.

PASOL, Bernadete. "Maniqueísmo às avessas". In: *Travessia,* nº 14, UFSC, Florianópolis, 2º semestre 1987, pp. 118-124.

PASSOS, Cleusa Rios. "Clarice Lispector: os elos da tradição". In: *Revista,* USP, jun./jul./ag. 1991, pp. 167-174.

PATAI, Dafne. "L'Essentialisme de Clarice Lispector". In: *Études Françaises*, (25-1) 1989. Op. cit., pp. 39-50.

PETERSON, Michel. "Les cafards de Clarice Lispector". In: *Études Françaises*, (25-1) 1989. Op. cit., pp. 39-50.

SÁ, Olga de. "O signo sitiado em Clarice Lispector". In: *Polímica (4),* Associação Cultural Polímica de Crítica e Criação (ACPCC), São Paulo, 1982, pp. 155-156.

———. "Clarice Lispector: processos criativos". In: *Revista Iberoamericana (126)* jan./mar. 1987, vol. L., Pittsburgh, USA, pp. 129-180.

———. *A escritura de Clarice Lispector.* Petrópolis, Vozes, 1979.

———. *A travessia do oposto.* São Paulo, Annablume, 1993.

SADLIER, Darlene J. "O texto e o palimpsesto: A bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais de Clarice Lispector". In: *Travessia,* vol. 21, "Mulher e Literatura", Florianópolis, pp. 105-119.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. "Laços de Família e Legião Estrangeira". In: —. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros.* São Paulo, Ática, 1990, pp. 157-181.

———. "Clarice: a epifania da escrita". In: —. *LISPECTOR, Clarice. A Legião Estrangeira.* São Paulo, Ática, 1985, pp. 3-7.

———. "Clarice Lispector: Linguagem". In: —. *O desemprego do poeta,* Belo Horizonte, 1962, pp. 43-60.

SCHWARZ, Roberto. "Perto do Coração Selvagem". In: —. *A Sereia e o Desconfiado - Ensaios críticos.* Rio de janeiro, Civ. Brasileira, 1965, pp. 36-41.

SIMAS, Rosa. "Pescando a entrelinha (A técnica narrativa de Clarice Lispector e Virginia Woolf)". In: *Arquipélago,* Rev. Da Universidade dos Açores - (Linguas e Literaturas), 1987, vol. IX, pp. 95-112.

SOUZA, Gilda de Mello e. "O vertiginoso Relace". In: —. *Exercicios de leitura.* São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp. 79-91.

VARIN, Claire. Clarice Lispector, *Rencontres brésiliennes.* Laval, Québec, Éditions Trois, 1987.

———. *Langues de feu. Essais sur Clarice Lispector.* Laval, Québec, Ed. Trois, 1990.

VERSIANI, Ivana. "Em torno de Laços de Família". *O Eixo e a Roda*, vol. 2, junho 1984, Belo Horizonte, pp. 124-137.

VIEIRA, Nelson. "A linguagem espiritual de Clarice Lispector". In: *Travessia*, 1987, op.cit., pp. 81-95.

b) Gerais:

AMPRIMOZ, Alexandre. "La sémiotique des gestes dans les romans québécois: problème méthodologique". In: *Présence Francophone,* n° 18, Sherbrooke, CELEF, 1979.

ARGUIN, Maurice. *Le roman québécois de 1944 à 1965.* Montréal, L'Hexagone, 1989.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil Nunca Mais.* (Prefácio de D. Evaristo Arns). Petropólis, Vozes, 24ª ed., 1985.

AUERBACH, Erich. "Le bas couleur de bruyère". In: *Mimesis.* Paris, Payot, 1978.

BARTHES, Roland. "L'effet du réel".In: *Communications,* n° 11, Paris, Seuil, 1968.

BATTAILLE, Georges. *O Erotismo.* (Introdução) - 2ª ed. Lisboa, Moraes ed., 1980. (Trad. João Bernardo da Costa)

BAUDELAIRE, Charles. "Le peintre de la vie moderne", in: *Oeuvres Complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1976.

BEAUDOIN, Réjean. *Le roman québécois*. Montréal, Boréal, 1991.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.* São Paulo, Companhia das Letras , 1986. (Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti).

BESSETTE, Gérard. *Une littérature en ébullition.* Montréal (Québec), Ed. Du Jour, 1968.

BOOTH, Wayne C. "Distance et point de vue". In: *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização.* São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1992.

———. *Céu, Inferno*, São Paulo, Ática, 1988.

BOULANGER, Jean-Claude (Dir.). *Dictionnaire Québecois d'Aujourd'hui.* Montréal, DICOROBERT INC., 1992.

BROCHU, André. *La visée critique.* Montréal, Boréal, 1988.

———. "La nouvelle relation écrivain-critique". In: *Parti pris*, vol. 2, nº 5 jan 1965, pp. 52-62.

BRUNEL, Pierre e Yves Ch. (dir.) "Les études de réception". In: *Précis de Littérature Comparée.* Paris, 1989, p". 177-216.

BRUNET, Manon. "Pour une esthétique de la production et da la réception". In: *Études Françaises* - Sociologies de la littérature,19-3, Montréal, 1983-1984, pp. 65-82.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese.* São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1978.

———. *Literatura e sociedade.* São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1985.

———. *Educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo, Ática, 1987.

———. *Ficção e confissão: ensaio sobre Graciliano Ramos.* Rio de Janeiro, ed. 34, 1992.

———. *O discurso e a cidade.* São Paulo, Duas cidades, 1993.

———. *Recortes.* São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

———. "Exposición de Antonio Candido". In: *La literatura latinoamericana como processo.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp. 78-84.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada.* (Série Princípios). São Paulo, Ática, 1986.

———. "O lugar da literatura comparada na América Latina (Preliminares de uma reflexão)". In: B*oletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade.* Vol. 47, São Paulo, nºs 1/4, jan./dez. 1986, pp. 9-16.

CIORANESCU, Alejandro (Alexandru). *Principios de literatura comparada.* Universidad de La Laguna, 1964.

CHASSAY, Jean-François. "La stratégie du désordre: une lecture des textes montréalais". In: *Études Françaises* - Sociologies de la littérature, 19-3, Montréal, 1993-1994, pp. 93-103.

DELEUZE, Gilles. "Primeira série de paradoxos: do puro devir". In: *Lógica do sentido.* São Paulo, Perspectiva, 1974. (Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes).

DUCROT e TODOROV. *Dicionário das Ciências da Linguagem.* Ed. Portuguesa. (Or.) Eduardo Prado Coelho. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1973.

DUHAMEL, Roger. "Coup d'oeil sur la littérature franco-canadienne". In: *L'Action Universitaire*, T. 14, nº 1, outubro 1947, pp. 5-13.

DULONG, Gaston. *Dictionnaire des canadianismes*. Canadá, Larousse, 1989.

DUMONT, Fernand. *Genèse de la société québécoise*. Montréal, Boréal, 1993.

ETIEMBLE. *Comparaison n'est pas raison: la crise de la littérature comparée.* Paris, Gallimard, 1963.

FERNANDES, Florestan. *Capitalismo Dependente e Classes Sociais na América Latina.* Zahar, 3ª ed., 1981.

FOURNIER, Marcel. "Littérature et sociologie au Québec". In: *Études Françaises* - 1993-1994, op. cit., pp. 5-17.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido.* Rio de janeiro, Paz e Terra, 1985.

GENETTE, Gérard. *Figures III.* Paris, Seuil, 1972.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo Uno y lo Diverso: Introducción a la literatura comparada.* Barcelona, Editorial Crítica - Grupo editorial Grijalbo, 1985.

HARVEY, David. *A condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.* São Paulo, Loyola, 1992. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves.

HARVEY, Jean-Charles. *Les demi-civilisés.* Montréal, Ed. du Jour, Québec, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 23ª edição, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Questions de Poétique.* Paris, Seuil, 1973.

JAMESON, Fredric. "Réification et utopie dans la culture de masse". In: *Études Françaises* - 1993-1994, op. cit., pp. 121-138.

KWATERCKO, Józef. *Le roman québécois de 1960 à 1975.* Coll. L'Univers des discours, Montréal, Ed. Préambule, 1989.

LAFLÈCHE, Guy. *Petit manuel des études littéraires - Pour une science générale de la littérature.* Montréal, VLB éditeur, 1977.

LE BIDOIS, Robert. "La langue des romans canadiens français". In: *Vie et langage*, nº 36, março 1955, pp. 133-138.

LEFÈBVRE, Gérard et GABOURY, Placide. *Pour un Québec qui se cherche.* Montréal, L'Agora, Bibliothèque Nationale du Québec, 1994.

LEMIRE, Maurice. "Bonheur d'occasion ou le salut par la guerre". In: *Recherches sociographiques*, Québec, Trois Rivières, 1989.

LINTEAU, Paul-André (Org.). *Histoire du Québec Contemporain.* Tomos I e II, Montréal (Québec), Boréal, 1989.

KAYSER, Wolfgang. "Qui raconte le roman?" In: *Poétique 4.* Paris, pp. 498-510.

KAYSER, Gerhard R. "Depois da segunda guerra mundial". In: *Introdução à Literatura Comparada.* Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1989, pp. 96-137.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous mêmes.* Paris, Fayard, 1988.

———. *La révolution du langage poétique.* Paris, Seuil,1974.

LIMA, Luiz Costa. (seleção, coordenação e tradução) - *A literatura e o leitor - textos de estética da recepção.* São Paulo, Paz e Terra, 1979.

———. *Mímesis e modernidade: Formas das sombras.* Rio de Janeiro, Ed. Graal (Biblioteca de Teoria e Crítica Literária), 1980.

LUKÁCS, Georges. *Écrits de Moscou.* Paris, Éditions Sociales, 1974. (Tradução e introdução de Claude Prévost).

MAILHOT, Laurent. "Romans de la parole (et du mythe)". In: *Canadian Literature,* n° 88, 1981.

MARCOTTE, Gilles (Dir.). *Anthologie de la Littérature Québécoise.* Tomo I, Montréal, Hexagone, 1994.

———. *Une littérature qui se fait.* Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1994.

———. (org.). *Présence de la critique.* Montréal, Ed. Hurtubise-HMH Ltée, 1971.

———. *Le Roman à l'Imparfait.* Montréal, L'Hexagone, 1989.

MOOG-GRÜNEWALD, Maria. "Investigación de las influencias y de la recepción". Apud SCHMELING, Manfred, *Teoría Y Praxis De La Literatura Comparada.* Barcelona, Alfa, 1984, P. 69-99.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance.* Porto Alegre, Globo, 1970. (Trad. Maria da Glória Bordini).

NEPVEU, Pierre. *L'écologie du réel.* Montréal, Boréal, 1988.

NIELSEN, Greg Marc. Esquisse d'une sociologie critique au-delà de Luckács et Goldman. In: *Études Françaises,* 1983-1984, *op. cit.*, pp. 121-138.

NITRINI, Sandra. "Em torno da literatura comparada". In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade,* pp. 39-53.

O'GORMAN, Edmond. *La Invención de América.* México, Fondo ce Cultura Económico, 1986.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad.* México, Fondo de Cultura Económico, 1992. (vigésimaprimera reimpresión).

PETRAS, James. *Ensaios contra ordem.* São Paulo, Página Aberta, 1995.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance.* São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1974. (Trad. Heloysa de Lima Dantas).

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro.* Campinas (SP), Papirus ed., 1991. (Tradução de Lucy Moreira César).

RINCON, C. *La simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina.* 2ª ed., Bogota, Universidad Nacional, 1995.

RIOUX, Marcel. *Les Québécois*. Paris, Seuil, 1974.

ROUGEMONT, Denis de. "Prefácio à edição de 1966" e "O mito de Tristão". In: ---. *O Amor e o Ocidente*. Lisboa, Moraes ed., (col. Temas e Problemas), 1968.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Por um novo conceito de literatura brasileira.* Rio de Janeiro, Eldorado, 1977.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de independente, universal. In: TOLLER GOMES, Heloisa. *O poder rural na ficção*. (Introdução). São Paulo, Ática, 1981, pp. 11-20.

———. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: *uma literatura nos trópicos.* São Paulo, Perspectiva, 1978, pp. 9-29.

SCHMELING, Manfred. "La literatura general y comparada: aspectos de una metodología comparatista". In: *Teoria y praxis de la literatura comparada.* Barcelona, Planeta, 1984, pp. 5-38.

SCHWARZ, Roberto. "As idéias fora do lugar". In: —. *Ao vencedor as batatas.* São Paulo, Duas Cidades, 1981, p. 13-27.

———. "A importação do romance e suas contradições em Alencar". Op. cit., 1981, pp. 29-60.

———. (Org). *Os pobres na literatura brasileira.* São Paulo, Brasiliense, 1983.

———. "Nacional por subtração". In: —. *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 29-48.

SYLVESTRE, Guy. "Aspects de notre roman". In: *L'action Universitaire, op. cit.*, 1947, pp. 18-34.

TEBOUL, Victor. *Le Jour. Émergence du libéralisme au Québec.* Québec, Hurtubise, HMH, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *La Conquête de l'Amérique: la question de l'autre.* Paris, Seuil, 1982.

———. *Poétique de la prose.* Paris, Seuil, 1978.

———. *Os gêneros do discurso.* São Paulo, Martins Fontes, 1980. (Trad. Elisa Angotti Kossovitch).

———. (Org.) *Théorie de la littérature.* Paris, Seuil, 1965.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura.* Porto Alegre, Globo, 1978.

VAN TIEGHEM, Paul. *La littératura comparée.* Paris, Librairie Armand Colin, 1939.

VARGAS LLOSA, Mario. "La verdad de las mentiras". In: *La verdad de la mentiras - Ensaio sobre literatura.* Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 5-20.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 28ª ed., 1988.

VEYRON, Michel. *Dictionnaire Canadien des Noms Propres.* Canada, Larousse, 1989.

WELLEK, René (e WARREN, Austin). *Teoria da Literatura.* Publicações Europa-América, Biblioteca Universitária, 4ª edição. (Trad. José Palla e Carmo).

———. "A crise da literatura comparada". In: *Conceitos de crítica.* São Paulo, Cultrix, 1963, pp. 244-255. (Trad. Oscar Mendes).

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade.* São Paulo, Companhia da Letras, 1990. (Trad. Paulo Henriques Brito).

WOOLF, Virginia. As mulheres e a ficção. In: *The Forum,* março de 1929. (Tradução pp. 105-113).

———. "Profissões para mulheres". In: *The Death of Moth,* Londres, 1942. Conferência proferida em Londres na Women's Service League. (Tradução pp. 117-123).

———. "A ficção moderna". In: *The Common Read,* 1925 (Escrito em abril de 1919), (Tradução pp. 37-45)

———. *L'Art du roman.* Paris, Seuil, 1962. (Tradução e prefácio de Rose Celli).

ZÉRAFFA, Michel. *Roman et société.* Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

———. *Personne et personnage.* Paris, Éditions Klincksieck, 1971, 1969.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura.* São Paulo, Ática, 1989.