

TRÊS MACABÉAS: CLARICE, ZULMIRA, CONCEIÇÃO

THREE MACABÉAS: CLARICE, ZULMIRA, CONCEIÇÃO

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57689

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/03/2025

Aceito em: 04/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Fabio Cesar Alves  

USP | fabiocesaralves@usp.br

Resumo / Abstract

Este artigo se propõe a pensar o diálogo entre o romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e os contos “Região” (2002), de Zulmira Ribeiro Tavares, e “Macabéia, Flor de mulungu” (2023), de Conceição Evaristo. Trata-se de compreender de que maneira a personagem Macabéia é livremente recriada por duas escritoras contemporâneas brasileiras, a fim de demonstrar como a noção problemática de identidade, central na obra de Clarice, ressurge nas formas concebidas pelas autoras a partir da perspectiva do neoliberalismo, seja para dar conta de uma realidade volátil, seja para postular uma essencialidade oportuna ao capitalismo tardio.

Palavras-chave: Identidade, realismo, Clarice Lispector, Zulmira Ribeiro Tavares, Conceição Evaristo.

This article aims to reflect on the dialogue between the novel *A hora da estrela* (1977), by Clarice Lispector, and the short stories “Região” (2002), by Zulmira Ribeiro Tavares, and “Macabéia, Flor de mulungu” (2023), by Conceição Evaristo. The aim is to understand how the character Macabéia is freely recreated by two contemporary Brazilian writers, in order to demonstrate how the problematic notion of identity, central to Clarice’s work, emerges reformulated, in the forms created by the authors, from the perspective of neoliberalism, either to account for a volatile reality or to postulate an opportune essentiality for the late capitalism.

Keywords: Identity, realism, Clarice Lispector, Zulmira Ribeiro Tavares, Conceição Evaristo.

ESTRELA DO NÃO

Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.

Clarice Lispector, “Em busca do Outro”

Em *A descoberta do mundo*, volume que reúne os textos de Clarice Lispector publicados no *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973, há uma entrada na qual, reproduzindo um excerto do escritor norte-americano Maxwell Struthers Burt (1882-1954), a cronista apresenta os seguintes questionamentos:

Existe essa coisa como realismo no escrever, ou em outra espécie de arte, e o realismo em arte é possível? Não será a palavra “realismo” em si mesma uma contradição quando aplicada a qualquer forma de arte, qualquer forma de expressão humana consciente e controlada? Pode-se também dizer que essa palavra está em contradição quando aplicada mesmo na suposta descrição de fatos numa coluna de jornal ou numa reportagem (Lispector, 1999, p. 70).

A indagação fornece pistas sobre as concepções de literatura e realismo para a própria Clarice: a expressão “arte realista” seria contraditória, posto que a atividade consciente de criação libertaria o artista dos liames constritores do real, produzindo um mundo outro. Tal capacidade estaria presente mesmo em textos jornalísticos, pretensamente cingidos ao factual, esboroando a distinção entre informação e criação. E, noutra crônica do mesmo volume, ao comentar a recepção de *A paixão segundo G.H.*, Clarice afirma ser a ficção “a criação de seres e acontecimentos que não existiriam realmente, mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos” (Lispector, 1999, p. 271).

Certamente, o comentário clariceano sobre as obras de ficção leva em conta a verossimilhança estruturada em torno do possível crível. Mas o que avulta nessa definição é a capacidade do texto ficcional de fazer viver a “mentirada gentil” do romance: saltando das páginas do livro, as criaturas suplantariam a própria empiria. Assim, a escritora dá pistas da complexa relação que se estabelece, em sua obra, entre mundo real e universo ficcional, descartando evidentemente o realismo de escola, mas também certo tipo de romance que, especialmente a partir dos anos 1930, tinha na “realidade brasileira” o seu ponto explícito de ancoragem. A força dessa *nova narrativa* (em fuso com as inovações propostas pelos escritores surgidos no *boom* latino-americano da segunda metade do século XX) resultaria, conforme Antonio Candido (2000, p. 206), na capacidade do texto de “criar um mundo, produzindo uma realidade própria que existe e atua na medida em que é discurso literário”.

Com efeito, a atualidade de *A hora da estrela* (1977) provém em boa parte dessa autonomia. Se é certo que a história narrada por Rodrigo S. M. pode ser lida como parte de uma longa tradição de romances que tematizam a relação do homem letrado com os pobres, donde deriva a “loquacidade atormentada do narrador” (Arêas, 2005, p. 81), ela consiste ao mesmo tempo em uma encenação que lança luzes sobre o trânsito entre ficção e experiência, ao dissolver convenções tornadas pressupostos da representação. Justo porque, n’*A hora da estrela*, são esses mesmos expedientes - narrador, personagem, enredo, autoria - que, para falar com Drummond, “rolam num rio difícil e se transformam em desprezo”.

Se não, como definir o estatuto de um narrador disposto a contar uma “história de emergência e calamidade pública” a partir de um “trabalho de carpintaria” cujo fito é devolver o texto à instância de uma “vida primária que respira, respira, respira” (Lispector, 2017, p. 49)? Dentro da convenção literária, o leitor espera que ele nos conte uma história ou tenha algo a dizer, ainda que abandone, na modernidade, a onipotência do saber. Mas Rodrigo S. M. é um “eu que explode em eu”, habitando uma “penumbra atormentada” que o impede de se conformar integralmente à máscara de escritor de classe média financiado por uma empresa de refrigerantes. Portanto, escrever sobre a retirante entrevista de relance não o desloca em definitivo para o campo do saber institucionalizado, antes o assombra: “Eu não sou intelectual, escrevo com o corpo, e o que escrevo é uma névoa úmida” (Lispector, 2017, p. 51).

Para Rodrigo S. M., “qualquer que seja o que quer dizer realidade”, esta “o ultrapassa” (Lispector, 2017, p. 52). O leitor tem então, diante de si, uma voz que está *aquém* do real, entretanto disposta a escrever porque “captou o espírito da língua” e porque, “às vezes, a forma é que faz conteúdo” (Lispector, 2017, p. 52)- isto é, as palavras são capazes de criar um mundo pela operação da dessemelhança. Tal é o árduo processo apreendido pelo romance: a fim de “apalpar o invisível na própria lama”, o narrador reconhece “não ter nada a ver” com Macabéa, ao mesmo tempo que admite a necessidade de “escrever-se todo através dela, por entre seus espantos” (Lispector, 2017, p. 58). Daí deriva igualmente a hesitação em nomeá-la (o que só acontece, de fato, na metade do livro): nomear é o primeiro ato de fazer ver, e o narrador não apenas mal divisa Macabéa, como sequer enxerga seus próprios contornos, pois os liames entre criador e criatura não se distinguem desde a primeira página. Também é rechaçada, na Dedicatória, a moderna disjunção entre autor e narrador, haja vista que Rodrigo S. M., conforme consta da abertura, é apresentado como, “na verdade, Clarice Lispector” (Lispector, 2017, p. 45): a autora existe previamente ou é criada pela ficção que, simultaneamente, a produz? De certo modo, *A hora da estrela* encena as lutas e inter-relações entre autor e personagem no processo de construção literária, bem como a necessária diferenciação entre a criação estética e os elementos do ser e do pré-dado subordinados à contingência (Bakhtin, 2023, p. 43).

Nesse traçado de incertezas, a presença dos espelhos, ao longo do romance, torna-se um índice crucial: ainda nos preâmbulos da narração, procurando a melhor maneira de contar a história, Rodrigo S. M. afirma: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e - um rufar de tambor - no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos” (Lispector, 2017, p. 56). A partir dessa cena, começa um esboço de enredo, que poderia se desdobrar na convencional forma biográfica do romance realista, mas logo a pretensão se desfaz: quem é ele, afinal? Do mesmo modo, quando Macabéa recebe a notícia de sua demissão, ela se olha maquinalmente ao espelho: “Parecia que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física?” (Lispector, 2017, p. 59). Portanto, n’*A hora da estrela*, as imagens não correspondem, em definitivo, às coisas e aos seres: narrador, personagem e autor perfazem identidades estilhaçadas, habitando uma zona cinzenta de indeterminação, dando a ver a *dissolução do imaginário da representação*. Não por acaso, Rodrigo S. M. comenta que, tanto para Macabéa quanto para ele, a palavra “realidade” não lhes dizia “nada” (Lispector, 2017, p. 66): é como se, figuras incompletas e interdependentes, ambos devessem sua existência ao capricho do verbo. Nesse sentido, o romance explicita a inseparabilidade do texto ficcional de seu ato de enunciação, uma vez que a ficção sempre fabrica os objetos aos quais parece se referir (Eagleton, 2024, p. 182).

Consequentemente, não se trata de desagregar o “eu narrativo” e o “eu personagem” para aceder à suposta dimensão recôndita do sujeito, segundo uma tradição de leitura metafísica da obra de Clarice, mas de evidenciar a impossibilidade de rosto por detrás da máscara, o que provoca um produtivo curto-circuito nas diferentes instâncias do texto. Do ponto de vista da arquitetura narrativa, temos uma exibição, em ato, do funcionamento da maquinaria romanesca cujas balizas perfazem um molde de incerteza radical, pois ali “nada é estável” (Tóibín, 2017, p. 169).

Afinal, se Rodrigo S. M. “tira-se de si como quem tira uma roupa”, Macabéa, que “era capim” e “ausente de si em si mesma”, quase *chega a ser* por meio do epifânico atropelamento do epílogo. O “quase”, aqui, é fundamental, pois deslinda uma narrativa construída sobre o limiar, incluindo os momentos finais da personagem: “Morta, os sinos badalavam, mas sem que seus bronzes lhes dessem som. Agora entendo esta história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam” (Lispector, 2017, p. 110). O estilo replica o evento que, anunciado, não chega a se consumir, assim como ao longo da obra narrador e personagem oscilam dramaticamente entre a fusão e a heteronomia. Os 13 títulos do romance, entre os quais “A culpa é minha” ou “Ela que se arranje”, expondo polaridades que se tocam, são o índice mais evidente dessa oscilação: ao final, irresolutos, tanto Rodrigo quanto Macabéa acabam impelidos à “saída discreta pela porta dos fundos” (Lispector, 2017, p. 5)- indefinição que não deixa de ser substancial a seu modo, porque transpõe literariamente o processo, *sempre inacabado*, de formação da identidade, a qual “só é possível como fracasso constitutivo da experiência subjetiva de constituição da unidade de si” (Barros, 2024, p. 45).

JARDINS SUSPENSOS

Como lembra Italo Calvino (2007, p. 11), “clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. A definição interessa ao tratar de Zulmira Ribeiro Tavares e do diálogo que um de seus contos estabelece com *A hora da estrela*. Em *Região: ficções etc.* (2012), o conto que nomeia o volume, publicado originalmente 10 anos antes, é ambientado em São Paulo, mais especificamente no bairro nobre dos Jardins. O narrador é um “sem-teto ocasional”: filho de almoxarife, toma conta de uma loja desalugada; é obcecado em contemplar as vitrines das lojas com seus manequins “sem cabeça” e em observar os moradores de rua. A narrativa propriamente dita se inicia quando ele conhece Orfília, moça “pequena, moreninha e tão bonita” que, vinda de Pernambuco, habitava “para os lados da Guarapiranga” e trabalhava como balconista em uma loja de roupas. Os poucos encontros com ela aconteciam junto a um grande muro da rua Estados Unidos, “fronteira da região” entre o fino comércio e o casario elegante. O caso dura alguns dias, até que certa feita Orfília confessa ao protagonista sua aflição, pois uma cliente havia pedido a ela “um bode preto”. Tempos depois, diante da mesma procura por parte de outra cliente, Orfília se desespera e vai até a gerente, que, furiosa, rebaixa a moça ao cargo de dobradeira: ela havia confundido a palavra que designa o animal com o vocábulo *body*, peça de vestuário. Culpado por não ter se lembrado de “cruzar os verbetes” de idiomas distintos e advertido a moça, o protagonista, divertindo-se com o episódio, despede-se definitivamente de Orfília. Esta, por sua vez, decide abandonar o emprego e voltar à condição de vendedora ambulante em Guarapiranga, lá onde o narrador, confessadamente, “nunca bateria pernas”. Na despedida, ele lhe dá ainda “uma tapiinha forte no bumbum” seguido de um conselho para que Orfília “ficasse esperta”.

Embora o narrador não seja, como Rodrigo S. M., um escritor - o que não alça a narrativa à dimensão metaficcional como em Clarice -, o diálogo com as personagens de *A hora da estrela* é evidente: os privilégios de classe do homem escolarizado em contato com a mulher subempregada e subletrada vêm, também aqui, acompanhados dos impasses ligados à linguagem e das especulações filosóficas do narrador. Mas o conto aproveita outra dimensão do texto clariceano: o esboroamento de identidades. Afinal, qual é o lugar social desse protagonista? Morar na rua por um tempo, com a garantia de “algumas economias” e “bons contatos”, não o confina à miserabilidade. Pelo contrário, ele se declara “morador antigo da região”, bairro de classe alta paulistano, e se compraz em uma espécie de *voyeurismo* mórbido, observando os catadores, que “embrulham e desembrulham como as comerciárias no fim do ano”, em meio a sacos de lixo que são “grandes pirâmides negras” de cheiro pestilento, “belas arquiteturas” por onde ele gosta de passear (Tavares, 2012, p. 293).

Trata-se então de uma perspectiva provisoriamente indefinida, a partir da qual esse “homem do solo” (em referência irônica a Dostoiévski) apreende o seu entorno, no qual se inclui a moça quase desconhecida com quem ele tem um breve caso. Dando azo à fluidez, a própria ambientação surge borrada desde a abertura do conto: “A região é conhecida como Jardins. Onde não há nenhum” (Tavares, 2012, p. 291). Os Jardins então não são jardins, assim como o bode não é bode, os sacos de lixo não são sacos, e o sem-teto não é propriamente um sem-teto. Orfília, por sua vez, passa de dobradeira a balconista e termina como provável ambulante, bem longe do bairro nobre - isto é, a narrativa se move por meio da incessante transfiguração de seus elementos.

Ainda que fugaz, o envolvimento entre o narrador e Orfília permite ao protagonista uma breve vivência da invisibilidade social:

Andamos, não muito, pelas suas curvas, eu balançando uma trouxa, ela sua cesta. [...] Conversávamos aos cochichos. Quando escutávamos passos, emudecíamos. Gente levando cachorrinho e criança por vezes parava e espiava de longe. Muitos desconfiavam que dentro daquele amontoado, só entrevisto na sombra por quem já trazia o olho acostumado pelo escuro, havia gente. Emudeciam também eles, e apressavam o passo. Naquela noite um homem chegou a nos cutucar com uma bengala dizendo para a mulher: Mas o que é isto!? O que é isto, Marieta!? A mulher foi rápida: Passa reto e não fustiga! (Tavares, 2012, p. 295)

A cena inicial desloca a clássica imagem dos retirantes, que permeou a literatura de 1930, para o espaço da metrópole. Agora, na companhia da moça, o narrador, que se orgulhava de dominar o

idioma, também emudece e se sente ameaçado, tal como os passantes: eles se tornam um amontoado sequer visto (“eu também sou o escuro da noite”, afirmava Rodrigo S. M. no romance de Clarice). No conto de Zulmira, a vivência do rebaixamento permite à voz narrativa revelar o tratamento dispensado às margens pela elite e, acima de tudo, funde imagetivamente os dois corpos, transfigurados em simples matéria (in)orgânica. Entretanto, logo o protagonista retorna à sua condição inicial, como se sobrepuhasse apenas temporariamente, à máscara de sem-teto, a máscara de morador de rua.

O aspecto cômico do conto - a confusão em torno do vocábulo em inglês desconhecido pela balconista - realça a fragilidade de *Orfilinha*, que, atormentada pela imagem do bode solicitado pelas duas freguesas, “perde de todo a cabeça e olha para os lados a pedir socorro” (Tavares, 2012, p. 300). O paralelismo sádico com os manequins sem cabeça com os quais se compraz o narrador fica claro: Orfília é um objeto de desejo para ele, como aqueles que costuma contemplar nas vitrines, nota canalha reiterada pelo tapa desferido no traseiro da moça. Tanto que, após relatar o breve caso, o conto volta às especulações do narrador em torno das vitrines:

As manecas.

Voltei a pensar nelas agora, deitado em meu território de sombra produzido pela grande árvore do outro lado do muro, aqui, boiando de leve nessa água tão verde dos verdadeiros jardins. Ontem foi que me despedi de Orfília. E metade do que lhe falei também foi de dentro de um território de sombra: de mim para comigo. [...] Agora deitado no escuro continuo recordando e refletindo; menos sobre Orfília, que já mal distingo se apagando na luz do dia indo embora. [...]. Mas algumas coisas novas soube e anotei; sobre as manecas, por exemplo. [...] Por ora, o que adianto é o meu palpite de que estão espiritualizando as vitrines cada vez mais. Pois se algumas vitrines já nem têm mais manecas, apenas cabides, e que mal são percebidos com o vestuário por cima. Com o avanço da ciência aplicada ao comércio, acredito que dia virá em que as vitrines se assemelharão ao interior de uma nave espacial exibindo roupas sem suporte estampadas no espaço; de frente para os compradores, de costas para a gravidade do mundo (Tavares, 2012, p. 302-304).

A apreensão sinestésica do espaço urbano, o emprego da imaginação diante de uma conversa irrereal (“de mim para comigo”) e o fascínio pelas vitrines que ostentam manequins progressivamente abstratizados parecem trazer algo do espírito com o qual o *flâneur* baudelairiano abandonava-se na multidão, fitando as mercadorias e, acima de tudo, partilhando a situação delas (Benjamin, 1989, p. 51). Aqui, porém, não há multidão: o protagonista discorre sobre as vitrines, cada vez mais estranhas e rarefeitas - o que, se pode indicar o caráter parcial e incompleto de toda modernização, assinala também, por meio da distópica imagem das roupas flutuantes, a expansão sem limites de um mercado globalizado. Assim, a projeção fantasmagórica de um futuro “de costas para a gravidade do mundo” guarda uma nota crítica em relação à mercantilização da vida, mas sinaliza igualmente certo deslumbre com a cientificidade mercadológica inerente ao universo ultraconectado. A Orfília, que teria sido o mote da narrativa, resta o descarte, como qualquer outro objeto. Não por acaso, o conto termina com a menção a uma loja vazia, quando as vitrines dariam lugar a tapumes de um novo empreendimento:

É ali porém que eu vou estar. Esquadrinhando do anonimato, pela brecha do papel-tapume, o vaivém das ruas. Mesmo de gatinhas, ajeitando algum tecido aqui e ali, estarei alerta para o desfile ao rés do chão de saltos finos altíssimos e metálicos, tênis opulentos como bolos gordos emborrachados, pés no chão de humanos em zigue-zague e patas de cão voando no empuxo das coleiras. Excitação e variedade me esperam. Uma nova maneira de me orientar na região e ativar a perspicácia. Aquecido, já começo a relaxar. Ainda não é o sono. E é quase a alegria (Tavares, 2012, p. 305).

Mesmo na especulação *quanto ao futuro* prevalece, como se pode notar, o gozo libidinal do protagonista com os passantes, dos quais ele se embebe e ao mesmo tempo se destaca, “perspicaz”. As coisas - saltos, tênis, pés, coleiras - ganham primazia, e os manequins se tornam muito mais im-

portantes, para ele, do que a moça recém-esquecida. O conto se encerra, então, com a disposição do protagonista de se tornar vitrinista, o que lhe permitiria aguçar ainda mais os sentidos e espiar, agora *da perspectiva do produto*, os transeuntes.

A partir das incessantes metamorfoses por que passa o narrador - morador dos Jardins, sem-teto ocasional, vigia de loja, monte escuro, vitrinista -, talvez seja possível estabelecer um paralelo entre esse princípio composicional e as peculiaridades da forma-mercadoria: além do quiproquó provocado pelo nome da peça de vestuário, enfatiza-se a constante sideração do narrador-personagem pelo mundo do consumo, disposto a, gerindo a sua própria vida, se tornar ele mesmo mercadoria a fim de se regozijar com os *flashes* da rua. No conto, as metamorfoses sistemáticas alcançam inclusive o trabalho exercido por ele, haja vista que o seu posto de vigilante acaba usurpado por um concorrente, o guardador de redes: assim como as lojas e a moça com quem vive o *affair*, o seu lugar é provisório no mundo de todos contra todos.

Desse modo, Zulmira se apropria, em “Região”, dos referenciais da sociedade de consumo presentes n’*A hora da estrela* para registrar, em profundidade, a generalização da racionalidade de mercado em suas múltiplas manifestações, equalizando indistintamente seres e coisas por meio do princípio de transfiguração.

O procedimento narrativo encontra lastro na consolidação do neoliberalismo nos anos 1990, quando o Estado brasileiro se empenhou em extirpar o legado nacional-desenvolvimentista a fim de desentruar a globalização econômica e financeira (Belieiro Júnior, 2013, p. 112). O resultado dessa política possibilitou, precisamente, “o desenvolvimento da lógica do mercado como lógica normativa generalizada”, aí incluídos o Estado e “o mais íntimo da subjetividade” (Dardot; Laval, 2016, p. 34). Nesse sentido, são sintomáticas as aflições de Orfília decorrentes da ignorância em relação à língua inglesa e o seu retorno ao trabalho de ambulante, “para os lados da Guarapiranga”: o despejo na informalidade sem nenhum tipo de assistência, contraface do processo de modernização, surge tão naturalizado quanto o idioma por excelência do mundo globalizado, como parecem naturalizadas a subjetividade do “sem-teto ocasional” mediada pela tríade consumo/concorrência/autogestão e a sua relação flutuante com o Outro.

Livremente recriadas um quarto de século depois, as figuras de Macabéa e Rodrigo S. M. cintilam em Orfília e no protagonista, permitindo a esse narrador contemporâneo exibir sem peias o ideário que fundamenta a razão neoliberal, por meio da suspensão de sua identidade e de seu lugar social.

UNA E MÚLTIPLA

Em 2023, a escritora Conceição Evaristo, também inspirada pelo romance de Clarice, publica *Macabéa: flor de mulungu*, versão final de um conto escrito em 2012. Trata-se de uma narrativa que parte do desfecho de *A hora da estrela* para reafirmar a existência dessa *Macabéa outra* a qual, ao contrário da primeira, tinha “bons antecedentes” e “abre-se em vida” naquele que seria o seu instante final, parindo a si mesma em “potência de vida”. A história é contada por uma narradora que, desde que “viu”, e “não apenas olhou” a moça, ouvindo o seu balbúcio no instante de quase morte, dispôs-se a desfazer as “verdades inventadas acerca de Macabéa”. Esta nascera raquítica, mas sobreviveu, e “sobreviverá sempre”. Assim sabemos que Macabéa, cerzideira e parteira em sua cidade natal, detinha desde o berço profundos conhecimentos dos poderes das ervas, e com eles preparava garrafadas milagrosas. Até que decidiu ser datilógrafa no Rio de Janeiro, onde conheceu suas colegas Glória, quatro balconistas das Lojas Americanas e o namorado Olímpico, que a incomodava pois “falava muito”. Já ela optava quase sempre pelo silêncio, “fingindo-se de morta para enganar coveiro”; dava preferência a conversas com os animais e os rios, “vozes das margens” que era capaz de apreender. Ao final, retomando o mote da abertura, Macabéa, “desafiante estrela impondo o seu brilho”, recusa-se à morte e dá origem à vida, tal como a árvore de mulungu, que em pleno inverno oferece suas improváveis flores às aves famintas.

A estrutura narrativa circular, na qual não há propriamente uma sucessão temporal, dá pistas sobre o ponto de vista pelo qual a história é contada. Trata-se de uma narradora que adere à perspectiva da personagem e chega a se confundir com ela: “Eu não preciso de nenhum ardil para garantir que Macabéa sou eu. Sou eu e são todos os meus” (Evaristo, 2023, p. 11). A declaração é reveladora porque, procurando se libertar dos artifícios do literário, busca a identificação imediata com o Outro - exatamente o avesso da narrativa clariceana, construída em torno da dessemelhança: “Todas,

elas e eu, nós precisamos de Macabéa, Flor de Mulungu. E mais do que isso. A árvore da vida de Macabéa, o mulungu, ereta esperava por ela. Estávamos em agosto, mês de sua única floração. A árvore matriz desafia o tempo que se diz ser o do agouro” (Evaristo, 2023, p. 35).

A imagem da planta conhecida por seus poderes sedativos, popularmente chamada de “amansa-senhor” e “capa-homem”, nomes cujos sentidos podem remeter a formas de resistência no regime escravista, torna-se então representativa de Macabéa, que por sua vez encarna o coletivo feminino, sendo “una e múltipla”. Desse modo, há uma equivalência entre a árvore-flor-matriz, a personagem e o grupo que se vê nela representado: todos são capazes de desafiar as condições adversas e se impor em meio à precariedade. Esse registro permite criar um universo narrativo sem tensões porque pautado por uma *concepção essencialista da ideia de identidade*, concepção na qual não cabem lacunas, pois em lugar de captar um sujeito em desavença consigo, transforma-o em um objeto sobre o qual incidem significações predefinidas: “Creio que a sofrida invenção que criavam para Macabéa doía mais no seu criador e talvez, bem menos, na criatura” (Evaristo, 2023, p. 8).

No conto, o encontro com a alteridade é substituído pelo critério de *verdade*: apenas Macabéa é capaz de dizer *realmente* o que sente e o que vive, e ao partilhar a sua experiência com a narradora, outras reconhecerão, na história da moça, as suas próprias dores: “E de que viver, o que escrever se não sangrassem em mim as dores da estrela”? (Evaristo, 2023, p. 11). Note-se que o coletivo existe na medida em que representa a reafirmação do sujeito, pois o Eu (no caso, Macabéa) corresponde ao Outro. A literatura, por sua vez, é condicionada por tal regime: o texto é válido quando, *regido pela transparência*, se torna capaz de materializar a experiência particular do indivíduo, na qual o(s) grupo(s) se reconhece(m). Não há lugar para a natureza dupla do discurso literário, que se apegue ao singular e se afasta dele, em virtude da multiplicidade de conotações inerentes à linguagem (Eagleton, 2024, p. 115). E muito menos para a negatividade como categoria crítica, o que torna o romance de Clarice um retrato ao avesso desta outra narrativa, voltada para a “positivação” de Macabéa.

Corrobora a ideia de totalidade o registro simbólico que se faz presente desde o título, ao equiparar, via aposição, a flor ao nome da personagem. Em literatura, o símbolo “apenas torna transparente algo que está para além de toda expressão”, sendo “manifestação sensível por meio da imagem que se forma antropomorficamente” (Santos, 2020, p. 48). Como a narradora onisciente também se identifica plenamente com Macabéa, os sentidos se abrem sem lacunas quando vêm à tona os pensamentos da protagonista:

Porém, em meio a estas embaralhadas lembranças, três imagens sobressaíam em sua memória. Uma trindade feminina. Uma jovem índia modelando uma jarra de barro. Uma mulher negra de pé, olhando as águas do mar, ao lado dela, um cesto coberto por uma toalha branca descansava. E uma velha portuguesa ocupada em servir o marido e os filhos. Nesses momentos, Macabéa, impregnada pelo efeito das três imagens, experimentava o ápice da potência feminina. E se fortalecia na certeza de que não estava sozinha (Evaristo, 2023, p. 19).

O mito das três raças formadoras da identidade brasileira, que remonta ao século XIX, reaparece aqui recriado pela óptica feminina. O poder dessa Macabéa decorre de sua simples presença: ela, que é a flor, é também fruto da mistura entre mulheres negras, brancas e indígenas, e, ao sê-lo torna-se, *automaticamente*, porta-voz de outras mulheres “iguais a elas, mesmo travestidas em Glórias” (Evaristo, 2023, p. 32). Por isso, a narradora conclui: “Todas, elas e eu, nós precisamos de Macabéa, Flor de Mulungu” (Evaristo, 2023, p. 35). Na corporeidade de Macabéa reúnem-se, pois, as mulheres do presente, do passado e do futuro.

Interessante notar como uma imagística de longa tradição em nossa cultura (de Von Martius a Gilberto Freyre, passando por Sílvia Romero e Cassiano Ricardo), especiosamente fomentada nos momentos históricos em que se forjava uma consciência imaginada sobre o nacional, aparece recriada em chave contemporânea. Todavia, não se trata mais de instituir um sentido de pertencimento e de organização social específicos a fim de assegurar a gerência da vida pública pelo Estado moderno, mas de refundar a cena primordial pela perspectiva da *identidade particularizada do grupo*, na qual o caráter público se dissolve. A ironia desse resgate reside no fato de que, durante o processo de constituição das nações modernas dos países centrais, foi justamente o imaginário em torno da nacionali-

dade o responsável pelo jugo metropolitano sobre as colônias, dominação justificada pela suposta existência de um povo genuíno delimitado a partir de um mito fundador (Anderson, 2008, p. 210).

No plano da obra, trata-se então de agregar mais um elemento à cadeia de identificação: as três mulheres ancestrais presentificam-se em Macabéa, que se presentifica na narradora e estará presentificada, por identificação, na leitora. Portanto Macabéa se torna o ponto de convergência da ideia sensível de *resistência*, que une criador e criatura. O registro simbólico do texto autoriza inclusive a narradora a se referir a essa imagem prototípica como uma variante da Santíssima Trindade: “Macabéa não ia morrer. Uma trindade feminina potencializa a existência dela. Macabéa, mulher das mezinhas, dos cerzimentos, das mãos aparadoras e anunciantes da boa-nova do nascimento da vida, não morreria jamais” (Evaristo, 2023, p. 32).

Da mesma maneira que no auto cabralino, é a vida quem responde a Macabéa, pois permite à personagem, “participe ativa de um enigma, que é o de nascer” (Evaristo, 2023, p. 24), reconhecer a sua força e com habilidade recusar-se ao seu “pré-anunciado fim”. O imaginário cristão presente tanto no anúncio da salvação quanto na ideia de redenção pelo trabalho (cerzideira, garrafeira, parteira) talvez explique também o tempo circular da narrativa, que começa com o “instante final” de Macabéa e a ele retorna ao cabo do livro, como a indicar, anunciando a boa-nova, que

[...] a posição fetal em que ela se encontrava era um indício de que uma nova vida se abria. Ela ia nascer por ela e com ela. Macabéa ia se parir. Flor de Mulungu tinha a potência de vida. Força motriz de um povo que resilientemente vai emoldurando o seu grito (Evaristo, 2023, p. 32).

O tempo circular do mito permite situar a personagem para além da História, e a torna poderosa na medida em que não mais representa aqueles que, um dia, reivindicariam o “direito ao grito”, como no romance de Clarice, mas a projeção de todos os que resistem, instalados em um presente contínuo, *porque ela vive*. No conto de Evaristo, a recorrência sem desvios ao mito tem caráter ideológico, pois, se no contexto arcaico o mito “revela uma sabedoria em conformidade essencial com aquele sistema, no contexto moderno ele contribui para a elaboração de uma falsa consciência. Ali ele mitifica o real, aqui ele o mistifica” (Fiker, 1984, p. 12).

Nesse mesmo diapasão, as desventuras de Macabéa não produzem nós narrativos significativos, porque, no limite, tudo depende de seu arbítrio. É assim que a sua partida para o Rio de Janeiro decorre do “desejo de experimentar o novo” (Evaristo, 2023, p. 27); o trabalho maçante da moça na loja a leva à decisão de “rearranjar a vida, retomando antigos ofícios” (Evaristo, 2023, p. 31); e a decisão de não sucumbir à morte se explica por sua capacidade de se fazer representante de suas iguais. Portanto, não há causalidade interna que justifique os distintos momentos do enredo, mas episódios que, ao serem mencionados, reiteram a dimensão indivisa de uma personagem sem arestas, pautada pela “resiliência” e pela “livre-iniciativa”.

NA MAGNÓLIA DAS NEBULOSAS

Um dos muitos feitos de *A hora da estrela* é o de continuar a desafiar tanto os seus leitores quanto aqueles que se propõem a dialogar ficcionalmente com a obra. A narrativa de Clarice põe a nu o caráter artificial do texto literário, e ao fazê-lo explicita, por meio do encontro com o Outro, *o impossível da identidade*. A voltagem política do romance parece brotar desse embate com a diferença, em um momento histórico em que, no Brasil, tinha curso a abertura política e os intelectuais não mais se pretendiam portavozes do povo. Mais de 20 anos depois, Zulmira Ribeiro Tavares recria a relação de Rodrigo S. M. e Macabéa a partir da identidade suspensa de seu narrador-protagonista, cuja subjetividade é moldada por princípios neoliberais. Com isso, a autora pôde se deter em um tema de sua predileção – a elite e seus espaços de circulação – associando-o à instabilidade de um mundo regido por concorrência e autogestão. Já “Macabéa: flor de mulungu” retoma a narrativa clariceana sob a perspectiva feminina e mestiça. O conto, vazado em registro simbólico e construído a partir de uma concepção essencialista de identidade, encontra o seu momento de verdade na atual lógica do capitalismo tardio, quando o *ethos* gregário passa a operar antipoliticamente – não porque a demanda particular se generaliza em direção ao comum, mas justamente porque, em um mundo ultra-acelerado, é preciso gerir identidades, fomentando um pertencimento pseudocomunitário com vistas a impedir o conflito (Barros, 2024, p. 183).

Seja por meio da identidade suspensa do conto de Zulmira ou da identidade fixa da narrativa de Evaristo, ambas as obras retomam as personagens de *A hora da estrela* e, captando aspectos da racionalidade neoliberal no Brasil, apresentam resultados objetivos nem sempre previstos por suas autoras. Se tais desencontros existem, eles apenas confirmam o pressuposto - cada vez mais ignorado - de que, no âmbito das formas, as configurações estéticas têm cidadania plena.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bootman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **O autor e a personagem na atividade estética**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2023.
- BARROS, Douglas. **O que é identitarismo?** São Paulo: Boitempo, 2024.
- BELIEIRO JÚNIOR, José Carlos Martines. Notas de análise sobre a era FHC (1994-2002). **Revista Tópos**, Presidente Prudente, v. 1, n. 1, p. 111-122, 2013. Disponível em <https://revista.fct.unesp.br/index.php/topos/article/view/2191>. Acesso em: 3 fev. 2025.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DUARTE, Constância Lima; CORTES, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosario. (org.). **Escrevivências**: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo. Belo Horizonte: Idea, 2018.
- EAGLETON, Terry. **O acontecimento da literatura**. Trad. Thomaz Kawauche. São Paulo: Editora Unesp, 2024.
- EVARISTO, Conceição. **Macabéa**: flor de mulungu. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2023.
- FIKER, Raul. Do mito original ao mito ideológico: alguns percursos. **Trans/form/ação**, Araraquara, v. 7, p. 9-19, 1984. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-31731984000100002>. Acesso em: 15 fev. 2025.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- SANTOS, José Deribaldo Gomes dos. Alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente. **Verinotio**: Revista On-line de Filosofia e Ciências Humanas, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, p. 44-64, jan.-jun. 2020. Disponível em: <https://www.verinotio.org/sistema/index.php/verinotio/article/view/516/436>. Acesso em: 2 fev. 2025.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Região**: ficções etc. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- TÓIBÍN, Colm. Uma paixão pelo vazio. In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 165-170.