

ENTRE A REINVENÇÃO DO PASSADO E O POSSÍVEL FUTURO: O FEMININO EM TRÂNSITO EM *HIBISCO ROXO*, DE CHIMAMANDA ADICHIE, E EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

BETWEEN THE REINVENTION OF THE PAST AND THE POSSIBLE FUTURE: THE FEMININE IN TRANSIT IN CHIMAMANDA ADICHIE (*HIBISCO ROXO*) AND IN CLARICE LISPECTOR (*A HORA DA ESTRELA*)

Luana Silva Borges¹

RESUMO: Neste texto, de veia ensaística, fecundam-se alguns corpos femininos e seus enredos: a autora que lhes escreve se entrelaça, num campo interpretativo acerca das subjetividades fronteiriças, a duas protagonistas da lavra romanesca da brasileira Clarice Lispector e da nigeriana Chimamanda Adichie. O objetivo é compreender, a partir da teoria do Romance e dos Estudos Feministas, a constituição das seguintes personagens: Kambili, protagonista da obra *Hibisco roxo*, de Adichie; e Macabéa, heroína de *A hora da estrela*, de Lispector. Observou-se, a partir da análise destas actantes, que a “escrita de si” – teorizada por Margareth Rago – faz-se presente na constituição dos romances em questão. Pela análise comparativa entre Kambili e Macabéa, concluiu-se que ambas vivem em um presente marcado por “coisas de não”; marcado pela luta por se fazer existir em uma sociedade que lhes interdita a vida. Sendo assim, deslocadas subjetivamente em um “hoje” que não lhes é favorável, elas têm de procurar ressignificá-lo: no caso de Kambili, a (re)existência se faz a partir de uma atualização e de uma vivificação de sua ancestralidade; já Macabéa, desprovida deste passado ancestral, busca-se na invenção esperançosa de um futuro. O ensaio dedica-se, pois, à compreensão destes deslocamentos entre passado e futuro que, no plano ficcional, são garantidores subversivos às personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita de si; Clarice Lispector; Macabéa; Chimamanda Adichie; Kambili.

ABSTRACT: In this essay, with an essayistic streak, some feminine bodies and their plots dialogue: the author who writes them intertwines, in an interpretive field about borderline

¹ Mestra em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Goiás – Brasil. Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal de Goiás – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1602-6048>. E-mail: lusilvaborges@gmail.com.

subjectivities, to two protagonists of the novelistic work of the Brazilian Clarice Lispector and the Nigerian Chimamanda Adichie. The objective is to understand, based on the theory of Romance and Feminist Studies, the constitution of the following characters: Kambili, protagonist of Adichie's *Purple Hibiscus*; and Macabéa, heroine of *The Hour of the Star*, by Lispector. It was observed, from the analysis of these actors, that the "Self-writing" - theorized by Margareth Rago - is present in the constitution of both novels. From the comparative analysis between Kambili and Macabéa, it was concluded that both live in a present marked by "things of no"; marked by the struggle to make itself exist in a society that forbids their lives. Thus, subjectively displaced in a "today" that is not favorable to them, they have to try to reframe it: in the case of Kambili, the (re) existence is made from an update and a vivification of her ancestry; already Macabéa, deprived of this ancestral past, seeks for the hopeful invention of a future. The essay is dedicated, therefore, to the understanding of these shifts between past and future, which, in the fictional plane, are subversive guarantors to the characters.

KEYWORDS: Self-writing; Clarice Lispector; Macabéa; Chimamanda Adichie; Kambili.

1 INTRODUÇÃO (OU DO ROMANCE DEVORADO)

Macabéa, protagonista de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, é aquela que vive no "antes" da morte. -- Eu também --. Kambili, protagonista de *Hibisco roxo*, de Chimamanda Adichie, é aquela que teve de se buscar no "fora do muro" porque, se não o fizesse, a opressão a levaria à finitude. -- Eu também --. Mas, possivelmente, a minha morte e a minha tortura sejam diferentes do que representam, no campo simbólico, a morte e a tortura dessas personagens.

Talvez eu tenha morrido menos, porque não sou migrante nordestina e pobre, como Macabéa, nem nigeriana negra marcada pelo pai torturador, como Kambili: pois meu corpo jamais fora massacrado pelo racismo, pelo etnocentrismo de classe² ou pela xenofobia. Sim. Eu morri menos, embora (não sei lhes explicar) tenha morrido algumas vezes. Desse modo, como apresentação deste ensaio, talvez haja uma pergunta primeira que deva ser considerada: por que recorro a mim, corpo feminino com uma vivência específica - assumindo o risco de incorrer em um "erro" referente aos padrões da escrita científica -, ao ler as personagens desses dois romances?

² Termo de Pierre Bourdieu do qual se apropriou Jesús Martín-Barbero, na obra *Dos meios às mediações - comunicação, cultura e hegemonia*.

Em primeiro lugar, vamos a uma explicação de ordem teórica – explicação quase “clássica” à qual os leitores contumazes de teoria do romance já devem estar acostumados. Recorrer “a si mesma” quando se lê uma obra romanesca aplica-se ao funcionamento do próprio romance enquanto gênero. É Walter Benjamin (1994) quem irá explicar: este autor irá dizer que uma das diferenças centrais entre o romance e as formas narrativas anteriores a ele – vindas da oralidade – é que, enquanto essas últimas primavam por uma audição coletiva própria ao tempo do trabalho artesanal, a forma romanesca não dispensa uma leitura solitária – própria ao individualismo de uma ética burguesa em ascensão. E assim a leitora do gênero, apartada do convívio coletivo, nutre um interesse ardente à história romanesca – ela a devora, transformando-a em “coisa sua” (BENJAMIN, 1994, p. 213).

Percebam: as narrativas orais se caracterizam por narradores marcados por uma distância que lhes confere autoridade. Bakhtin (2010) argumenta que esses gêneros declamatórios – à maneira da narrativa épica – almejam dar aos ouvintes uma sensação de atitude exemplar, isto é, fornecem heróis que induzem a uma sensação de história coletiva a ser lembrada, de lições a se seguir:

O herói está todo ali, do começo ao fim; ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo. (...) Seu ponto de vista sobre si mesmo coincide plenamente com o ponto de vista dos outros sobre ele: seu meio (sua coletividade), seu cantor, seus ouvintes (BAKHTIN, 2010, p. 423).

O mesmo não ocorre ao romance. Ao lê-lo, ninguém quer retomar um conteúdo moralizante ou uma lição. Ao devorá-lo com avidez, ninguém imagina que irá se deparar com uma atitude heroica “desesperadamente pronta” de personagens que estão “todas ali”. Ao contrário, sabemos que vamos conhecer seres fictícios que têm angústias, erros e incertezas tão reais quanto as nossas. Desta feita, pela errância mesmo das actantes, queremos compreender não o

exemplo, mas “o sentido da vida” em sua agonia. Sabemos que a personagem irá morrer – ou no sentido figurado, com o fim do romance; ou no sentido do “concreto ficcional” propriamente dito, pois não raro as protagonistas se deparam com a morte “verdadeira”, como é o caso de Macabéa. Para Benjamin, são dessas questões que se alimenta “o interesse absorvente” dos leitores:

O romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro (BENJAMIN, 1994, p. 214).

A leitura de um romance se caracteriza por operar, pois, essa chama: esta absoluta redução de distâncias entre leitores e personagens. É por isso que, ao ler *Hibisco roxo* e *A hora da estrela*, passo por mim mesma e, em uma espécie de “escrita de mim”, avizinho o meu destino às protagonistas, chego a vê-las, aquecendo-me ou me entristecendo diante de suas lutas e de suas mortes simbólicas.

É necessário ponderar que o intento deste texto é analisar a constituição das personagens Kambili, de Chimamanda Adichie, e Macabéa, de Clarice Lispector, a partir da seguinte lógica: 1) Ambas são abusadas e cindidas na vida presente – o cotidiano de Kambili é marcado pela absoluta ausência de liberdade ante o pai torturador e ante a mudez da mãe violentada; já a vida de Macabéa é feita de *coisas de não* (demissão, término, ofensas, abandono, traição, engano e, por fim, a morte); 2) Diante da impossibilidade do presente, Kambili reinventa-se a partir do passado, da ancestralidade e da busca pelo avô; 3) Já Macabéa, a partir da promessa de uma cartomante (Madama Carlota), vê-se com direito à esperança, reinventando – nem que seja apenas imaginativamente, pois ela irá morrer após ouvir as predições da cartomancia – o seu solitário presente a partir do futuro.

Para analisar este jogo temporal nas narrativas, será acionado Homi Bhabha no sentido de se compreender as fronteiras destas existências insurgentes, constituídas no limiar de um presente que, diante de tantas impossibilidades existenciais, só pode ser sustentado psiquicamente se houver a *atualização do pretérito* ou a *fabulação inventiva de um porvir*. Trata-se do presente fronteiro: atravessado pelo fluxo incessante dessas marcas temporais. No mais, Macabéa e Kambili serão lidas de acordo com as prerrogativas da “escrita de si” que, para Margareth Rago (2013), vão muito além de um discurso autocentrado.

2 A INVENÇÃO DE UM POVO (OU DA LITERATURA INSURGENTE)

Margareth Rago entende que a “escrita de si” – atitude ética estudada por Michel Foucault – não busca “uma revelação do que se oculta na consciência culpada”, não visa “a decifração de um eu supostamente alojado no coração”, nem uma “autovalorização heroica” (RAGO, 2011, p.2). Essa escrita, no uso que Rago faz dela, não é um fechamento narcísico: ao contrário, ela quer questionar “a força e os modos da linguagem estabelecida social e culturalmente, linguagem que tem o masculino branco como referência e norma” (RAGO, 2011, p.2).

Nesse sentido, é uma escrita que se abre à construção de uma narrativa contra- hegemônica. E o que isso significa? Entendamos: Chimamanda Adichie e Clarice Lispector escrevem os destinos de mulheres como Kambili e Macabéa numa sociedade marcada pela heteronomia, ou seja, pela condição de as mulheres serem “para o outro” e não para “si mesmas”.

Marilena Chauí (1985) explica que a heteronomia é estruturante do patriarcado, fazendo com que somente possamos ser consideradas “dignas de respeito” se conseguirmos orientar nossas subjetividades em prol de filhos, de maridos ou de pais: o respeito advém apenas se formos mães exclusivamente

amorosas, dedicadas esposas, viúvas eternamente inconsoláveis ou filhas boazinhas. E é evidente que, na lógica do patriarcado, essa forma peculiar de construção da subjetividade feminina é geradora de uma culpa inexorável ao nosso ser: afinal, como “acertar” se o “senhor da vontade” está *fora*, não nos pertence? Como “acertar” se tentam nos impedir de aviarmos nossa particular existência, de *sermos* enfim, a partir de nossa própria medida?

É válido salientar que, obviamente, a alteridade é importante para a construção da própria imagem do sujeito, uma vez que o indivíduo é desconhecido de si para si mesmo. A própria Marilena Chauí ressalta que *alter* é condição *sine qua non* de existência: “ser para o outro, evidentemente, é uma forma de ser que se realiza para todos, pois o que somos para nós está intimamente articulado ao que somos para os outros” (CHAUÍ, 1985, p. 48). Contudo, a filósofa explica que a outridade não determina dependência desde que as redes de relações engendrem reciprocidade e reconhecimento: “desde que a forma primordial que nos define como sujeitos não nos defina originariamente *para os outros*, mas *para nós com os outros*” (CHAUÍ, 1985, p.48).

Em *Hibisco roxo*, o funcionamento da heteronomia é evidente. Kambili é uma adolescente que vem de uma família rica de Enugu, na Nigéria. Com apenas 15 anos, a garota tenta sobreviver em uma realidade dominada pelo fanatismo religioso do católico Eugene, seu pai. Rico industrial e empresário de comunicações, Eugene nega a religião tradicional e a língua *igbo* de seus ancestrais, nega o próprio pai – Papa-Nnukwu – e rege sua família com autoritarismo: disciplina rígida de horários; ausência de lazeres tidos por ele como levianos (como música e televisão); vestimentas controladas (Kambili não usa calças nem roupas confortáveis); um absoluto silêncio e uma mudez desconcertante (a mãe de Kambili não fala, apenas sussurra).

Há ainda um andar manco desta matriarca: um caminhar quase torto após tantas agressões, pois Eugene também tortura, a cada ato que considera desobediente, filhos e esposa. Tortura e reza por perdão depois, num misto agressivo de choro, culpa e autoritarismo. É o pai, afinal, quem é o senhor da vontade e quem orienta as ações da casa. É Kambili, uma adolescente que se faz adulta, que tenta resistir e achar sua risada – a que lhe é própria e constitutivamente autônoma – em meio à rigidez de sua realidade heterônoma (orientada ao patriarca).

Com relação à obra *A hora da estrela*, Clarice Lispector lança mão de procedimentos da metaficção para fazer vir à tona a história da alagoana Macabéa: a história é captada por Rodrigo S.M., um narrador inventado que, “numa Rua do Rio de Janeiro”, pega “no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”, sem falar que ele mesmo, em menino, se criou no Nordeste (LISPECTOR, 1998, p. 12). *A hora da Estrela* se constitui, pois, de narrativas encaixadas: a história do escritor e de sua invenção de Macabéa – invenção crua e verdadeira – e a história mesma desta protagonista.

O personagem-escritor vive a dificuldade da lida com a linguagem, estando às voltas com a dureza das palavras, sem poder enfeitá-las, sem poder usar os verbos suculentos e os adjetivos esplendorosos que conhece. Se os usasse, poderia perder a história simples de sua protagonista. O drama do escritor com a linguagem aponta, irônica e invariavelmente, para a falta de linguagem que assola Macabéa, moça que tem medo das palavras, retratada de forma tão invisível que só poderia ser apartada da realidade nominada, pertencendo quase ao inominável, captada por Rodrigo em esforço extremo, sendo apenas um sussurro entre os fatos narrados.

Maca³ é datilógrafa em condição de semianalfabetismo, nordestina que migrou para o Rio de Janeiro, órfã de pai e mãe, sem ninguém no mundo, magra, virgem, faminta que se alimenta de cachorros-quentes, ganhando menos que um salário mínimo. Ela vive silenciosamente. O próprio romance se faz de silêncio. E de morte. Como Rodrigo S.M. irá dizer: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Identificar-me com essas personagens – vez que também luto num campo marcado pela heteronomia e pelo silenciamento de mim –, escrevendo estas letras a partir desta identificação, faz-se fundamental à constituição de uma rede de relatos, pois somos várias mulheres – romancistas, leitoras, professoras e comentadoras – que tematizamos as nossas experiências femininas em campos marcados pela resistência e pela luta contra “as coisas de não”. Nesse sentido, este artigo traz uma “escrita de si” que, nos dizeres de Rago, constrói “aberturas” para o outro, aberturas entre nós, compondo “espaços intersubjetivos em que se buscam a constituição de subjetividades éticas e a transformação social” (RAGO, 2011, p.2).

Vale ainda, neste tópico, uma última explicação atinente ao que significa essa aproximação da minha realidade – enquanto leitora – às angústias de Kambili e de Macabéa. Deleuze, em ensaio intitulado *A literatura e a vida*, explica que os traços individuais das personagens as elevam – e elevam os leitores – ao devir. O devir é uma zona de vizinhança: aquele que “devém” vem a ser. Ao ler literatura, eu posso vir a ser (devir) cegos, mulheres, animais, homens perseguidos... Enfim, toda uma ordem de personagens que retrata os seres desejanter que nos escapam e que estão além de nossas identidades. Por isso,

³ No decorrer do texto, Rodrigo S.M., que se reconhece na personagem, buscando chegar a si mesmo pela sua alteridade, passa a tratar a protagonista, carinhosamente, pelo nome abreviado “Maca”, como no excerto a seguir: “qual foi a verdade de minha Maca?” (LISPECTOR, 1998, p. 85).

não se trata simplesmente de um “eu”. Também não se trata de um tipo geral, pois, para chegar a se experimentar a proximidade com o outro, passou-se por uma leitura de um personagem inteiramente único.

Seguindo Deleuze (2008, p. 11), a “zona de vizinhança” advém do fato de que não nos transformamos no outro – sequer nos colocamos “no lugar” dele. Apenas – e isso já é muito – experimentamos a zona informe da proximidade. Desta feita, somos qualquer coisa de intermédio entre o eu e este outro que nos modifica no devir. E o filósofo complementa: “devir não é atingir uma forma”, mas é encontrar um “componente de fuga que se furta à sua própria formalização” (DELEUZE, 2008, p.11).

E aqui damos nossa interpretação do texto deleuziano: o leitor chega, pela mão da personagem literária à qual *se incorpora*, a um inacabamento pelo qual ele experimenta o que seria a vida do outro, sem sê-lo. De forma móvel, “o devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’” (DELEUZE, 2008, p.11). Nas palavras belíssimas de Deleuze:

Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”.) (DELEUZE, 2008, p.15).

É assim que a literatura provoca em nós o que chamamos de “reconhecimento de alteridades”. Nesse sentido, devir *um ser* que esteja para além de nós mesmos, vir a experimentá-lo nesta ponte, neste entre, é abrir um sulco na obra literária: e nesta lacuna viva, pelo trabalho estético, cabem as possibilidades subjetivas e existenciais de povos que são rechaçados constantemente por uma hegemonia que oprime. Cabem, portanto, Macabéa e Kambili, que reexistem a despeito dos nãos e das dores. A despeito da morte. É o que veremos adiante.

3 A CONSTRUÇÃO DO RISO EM HIBISCO ROXO (OU DA LUTA CONTRA A HISTÓRIA ÚNICA)

Homi Bhabha (1998, p. 20), no capítulo intitulado *Os locais da cultura*, pondera que há uma necessidade de se entender que as narrativas de subjetividades não podem se constituir por uma ideia de sujeito vindo de um lugar “originário” – fixo e inicial. Para ele, há a necessidade de se passar para além desta fixidez e unicidade, focalizando “aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais”, pois são exatamente estes entre-lugares, trânsito entre culturas, que “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores [...] de contestação”. A exemplo do que apregoa Bhabha, a constituição narrativa que vai subjetivar Kambili, na trama de *Hibisco roxo*, se faz pela derrocada da estabilidade de uma história única e fixa: a do olhar do colonizador que silencia a todos e que “higieniza”, a seu modo preconceituoso, os espaços.

A protagonista Kambili – uma garota de 15 anos – e o seu irmão Jaja, pouco mais velho do que ela, viviam em uma “realidade murada”, que impedia a visão à variedade de mundos, como se percebe pelo excerto:

Os muros que cercavam a Escola de Ensino Médio *Daughters of the Immaculate Heart* eram muito altos, como os de nossa casa. Mas, em vez de fios elétricos espiralados, eles eram encimados por pedaços de vidro verde com pontas afiadas voltadas para cima. Papa dissera que aqueles muros haviam influenciado sua decisão quando eu terminara o ensino básico. Disciplina era importante, dissera. Não se podia permitir que os jovens escalassem muros para ir à cidade e se comportar como loucos, como faziam os alunos das faculdades federais (ADICHIE, 2011, posição 534-*kindle*).

O elemento espacial “muro” é sinestesticamente trabalhado na trama: representa o esforço de Eugene, o pai católico dos adolescentes, por impedi-los de acessar as histórias-outras, como as do avô Papa-Nnukwu; como as de Tia

Ifeoma e seus filhos; como aquelas, palavradas em língua *igbo*, do povo de Abba (para Eugene só o inglês era valorizado); como as histórias de protesto das universitárias de Nsukka – cidade em que ministrava aulas a Tia Ifeoma, para quem Kambili olhava muda e admirada pela liberdade que provinha de seus gestos.

Assim é emblemático que não se possa permitir que os jovens escalem os muros. Também é crucial perceber que a rica e espaçosa casa – em que Kambili e Jaja vivem, escoltados por muralhas – seja, a despeito do tamanho, sufocante: com suas estantes de vidro absolutamente limpas, com sua sala de jantar imensa que dá numa sala de estar maior ainda, com suas paredes beges de fotos emolduradas em dourado. Esse luxo é lugar de violência e de sufoco, já percebidos pela primeira cena do livro: quando o pai de Kambili e Jaja, vendo a recusa do filho à comunhão na Igreja, atira-lhe um missal e quebra as limpíssimas e minúsculas “bailarinas de cerâmica contorcidas em diversas posições” (ADICHIE, 2011, posição 62-*kindle*) que estão sobre a estante.

O rompimento das estatuetas-bibelôs é sintomático porque, após a agressão ao menino Jaja, a mãe dos adolescentes, Beatrice, recusa-se a repô-las. Ora, o leitor descobrirá que, até esse momento, a matriarca zelava delas, limpando-as e retocando-as, sempre depois de ser violentada pelo marido, como insinua Kambili no início do romance (violência que será provada depois, no correr da narrativa):

Anos antes, quando eu ainda não entendia, eu me perguntava por que ela limpava as estatuetas sempre depois de eu ouvir aquele som vindo do quarto dela, um som que parecia ser alguma coisa batendo na porta pelo lado de dentro. Os chinelos de borracha de Mama não faziam barulho nos degraus, mas eu sabia que ela havia ido lá para baixo quando ouvia a porta de jantar sendo aberta. Eu descia e a via parada ao lado da estante de vidro com um pano de prato encharcado de água e sabão. Ela dedicava pelo menos quinze minutos a cada estatueta de bailarina. Nunca havia lágrimas em seu rosto. Da última vez, há apenas duas semanas, quando seu olho inchado ainda estava da cor preto-arroxeadada de um abacate maduro

demais, Mama rearrumara as estatuetas depois de limpá-las (ADICHIE, 2011, posição 114-*kindle*).

Não espaná-las, deixá-las de lado, dar de ombros a essas *pequenas mulheres contorcidas* (de dor?) significa, pois, o primeiro passo rumo a algo maior: tentar se agigantar e escapar da violência de Eugene. Trata-se, pois, de um índice⁴ de que algo acontecerá na trama: é através da quebra *literal* de um elemento do espaço que o leitor percebe que toda aquela esfera adornada e triste está para ruir.

Percebe-se, por esses exemplos, a força dos elementos espaciais na escritura de Chimamanda. Como vai explicar Osman Lins (1976, p. 72), o “espaço” é, no romance, tudo que, intencionalmente disposto, “diz” da personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado por ela. Também Gerard Genette, em seu *O discurso da narrativa*, endossa as argumentações que trazem a ambientação como algo ativo na trama, contrariamente à definição de “espaço-pano de fundo-passivo”. Para ele, há menos uma descrição do objeto contemplado do que uma análise da atividade perceptiva da personagem contemplante, das suas impressões, descobertas progressivas, mudanças de distância e de perspectiva, erros e correções, entusiasmos e decepções. Contemplação, na verdade, muito ativa (GENETTE, 1972).

É por isso que, ao vermos a história a partir do olhar de Kambili – mesmo que esse seja subserviente ao pai, pois o ama e o respeita –, desejamos fortemente romper o silêncio da casa, dos jantares e das rezas intermináveis, atravessar o jardim de hibiscos roxos e vermelhos – ir até Tia Ifeoma e à

⁴ Estamos diante, nestas primeiras linhas do romance, do que Roland Barthes, no ensaio *Introdução à análise estrutural da narrativa*, chamou de “índices”: unidades semânticas que se referem à atmosfera das histórias, remetendo a um significado geral da narrativa, a informações interessantes para que o leitor construa o ambiente da trama (BARTHES, 1972, p. 31). Desta feita, as notações indiciais geram, no jogo narrativo, expectativas quanto à sucessão de eventos.

liberdade da cidade de Nsukka – e sentir o vento e a chuva. Aí reside uma das maestrias narrativas de Chimamanda Ngozi Adichie: pela ambientação, a partir de um “simples” muro ou estatueta, a autora nos faz sentir – e “fazer sentir” talvez tenha mais impacto do que diretamente “dizer” – quais são os perigos da história única. Em *Hibisco roxo* eu pude ver, maravilhada, como Adichie dá uma saída estética à sua atitude política.

Expliquemos: em uma conferência ministrada no Reino Unido no ano de 2009, a escritora assume o seu lugar de contadora de histórias – lugar que lhe é tão característico – para narrar, a partir de relatos pessoais, o quão uma “única história cria estereótipos perigosos” (ADICHIE, 2009). Ela relata suas experiências de leitora, quando menina, época em que só lia histórias literárias vindas da Europa. Justamente por isso, por essa unicidade de lugares narrativos, a ainda garota Chimamanda acreditava que a arte literária só poderia ser legítima a estrangeiros: quando ela própria escrevia, todas as suas personagens, aloiradas, brincavam na neve e tomavam cervejas de gengibre – não importando se essas ações eram totalmente estranhas à realidade de Abba e Nsukka, cidades em que a escritora viveu.

A história muda quando Adichie conhece escritores do continente africano e percebe: outras histórias e protagonistas são possíveis. O romance de nossa análise – à semelhança biografemática⁵ da vida pessoal de Chimamanda – é toda uma desconstrução do muro de Kambili. Isso quer dizer que a “chave” para a leitura desta obra faz-se, justamente, da derrocada da história única da Grande Casa – rica e luxuosa – de Enugu, onde a protagonista vivia a realidade forjada pelo pai, que tentava reproduzir o modo de vida do colonizador europeu (com sua língua, sua religião, sua assepsia cristã do pecado, sua sisudez).

⁵ Refiro-me à noção barthesiana de “biografema”: por ela, imagens fragmentárias de alguns fatos da vida da autora podem ser tomadas como signos, fecundos em significações, para a interpretação literária.

3.1 Como derrubar o muro e chegar ao riso?

Em *Hibisco roxo*, o muro irá ruir a partir do trânsito: justamente a partir dos entre-lugares, como diria Homi Bhabha, autor com que abri esta discussão. Tal transitar é composto, tanto na teoria de Bhabha como no romance de Adichie, por deslocamentos subjetivos. Na escritura romanesca de nossa análise, este “deslocar-se de um lugar fixo” – empobrecedor e perigoso – é esteticamente trabalhado a partir de descrições espaciais, como explicamos no último tópico, dando-se a partir das idas de Kambili e Jaja rumo às cidades de Abba e de Nsukka.

Em Abba, cidade em que Eugene, Beatrice, Kambili e Jaja iam a cada Natal, para se reencontrarem com os membros de sua *umunna* (comunidade que é a extensão da família), havia a presença do avô, Papa-Nnukwu. Ele representa, aos filhos de Eugene, a possibilidade de outra narrativa, evidenciada por seu “dialeto muito antigo”, “sem flexões anglicizadas” (ADICHIE, 2011, posição 805-*kindle*). O avô tinha pele “negra como a terra” (ADICHIE, 2011, posição 811-*kindle*), talvez indicando sua ligação ao solo e à comunidade – comunidade essa que intercedera em seu favor para que ele pudesse ver os netos, inicialmente impedidos por Eugene de estarem ali e, depois, liberados somente a visitas controladas, de apenas 15 minutos.

Mesmo com os sucessivos rechaços que recebe do próprio filho, Papa-Nnukwu se alegra pela presença de Kambili e de Jaja em sua casa e em Abba, com um “sorriso em seu rosto”, “atirando descansadamente a comida no quintal enquanto pedia a Aní, o deus da terra, que comesse com ele” (ADICHIE, 2011, posição 815-*kindle*). Oferece o alimento (*fufu* seco e sopa rala sem nenhum pedaço de peixe ou carne) aos netos, já esperando a recusa, pois sabia que eles estavam proibidos pelo pai de se alimentarem em sua casa. Vale dizer que, aos

meninos, mesmo que “contaminados” pela visão eurocêntrica de Eugene, faz-se difícil encontrar naquela figura sábia qualquer espécie de risco:

Naquele dia eu também examinara Papa-Nnukwu, desviando o olhar quando ele me encarava, procurando um sinal que marcasse sua diferença, sua condição de pessoa ímpia. Não vi nenhum, mas estava certa de que eles deviam estar em algum lugar. Tinham de estar. (ADICHIE, 2011, posição 791-*kindle*).

Ao longo da narrativa, Abba e a presença rápida na casa do avô são *fronteiras* que conduzirão a aberturas subjetivas maiores para Kambili: conduzirão a Nsukka, cidade onde está situada a casa de Tia Ifeoma, que é ali professora universitária. Em Nsukka, o primeiro contato com a vida do avô se ampliará, pois a protagonista terá a chance de conviver mais com o ancião da família, vez que ele, adoentado, será recebido pela filha Ifeoma.

Esta tia de Kambili, dona de uma casa onde “o ar era livre para ser respirado à vontade”, brigara com o irmão, Eugene, desde que ele proibira o pai de visitá-lo. A despeito disso, quando Ifeoma encontra a família de Kambili nas festas de fim de ano em Abba, ela convence o autoritário chefe de família a deixar os filhos passarem uma temporada em Nsukka, com a desculpa de que os levaria a uma festa católica.

Ali, na cidade universitária onde a tia reside e trabalha, tudo era diferente ao olhar de Kambili, pela primeira vez longe do pai: a casa, embora muito asseada, era pequena, modesta; às vezes faltava luz e o racionamento de água era constante; todos colaboravam em um espírito comunitário, em mútua solidariedade; e, sobretudo, havia riso, um riso livre e aberto. Além da alegria, os adolescentes tinham espaço para manifestarem suas opiniões, para discutirem sem medo com os mais velhos – e assim se formavam com sensibilidade e espírito crítico.

Nesse ambiente, Kambili descobrirá que tem pernas rápidas – a partir das lições do jovem padre Amadi, frequentador assíduo da casa de Ifeoma e que leva a adolescente para a prática de exercícios. São pernas que já indicam possibilidades de saída à menina: afinal, ela poderia efetivamente *correr*, caso estivesse sob os riscos da tutela violenta do pai. Descobre-se em um amor platônico por Amadi. Vai apreender, na relação com a prima Amaka, a não se calar. São os primeiros indícios, pois, de uma construção do riso.

Tia Ifeoma, que aos olhos de Kambili parece “uma orgulhosa ancestral” que “enche o cômodo todo” com sua risada “gutural e gostosa” e com o “seu jeito de olhar direto nos olhos” (ADICHIE, 2011, posições 1010-1023-*kindle*), apresenta à garota, além da possibilidade de uma solidariedade entre as gentes⁶, o respeito às religiões tradicionais. Preocupada com o pai adoentado, suas rezas o incluem carinhosamente, em vez de ameaçá-lo com punições:

Tia Ifeoma rezou por Papa-Nnukwu. Pediu que Deus tocasse Papa-Nnukwu e o curasse como fizera com a sogra do apóstolo Pedro. Pediu que a Virgem Maria rezasse por ele. Pediu que os anjos cuidassem dele. Meu “amém” veio um pouco atrasado, um pouco surpreso. Quando Papa rezava por Papa-Nnukwu, ele pedia apenas que Deus o convertesse e o salvasse das chamas do inferno (ADICHIE, 2011, posição 1993-*kindle*).

E assim, e aos poucos, Kambili vai percebendo que o catolicismo e as religiões tradicionalistas, que o inglês e o *igbo*, que o deus cristão e os deuses ligados à natureza podiam se complementar mutuamente:

Então [Tia Ifeoma] me olhou e disse que Papa-Nnukwu não era um pagão, mas um tradicionalista, que às vezes o que era diferente era tão bom quanto o que era familiar, que quando Papa-Nnukwu fazia seu *itu-nzu* de manhã, sua declaração de inocência, era a mesma coisa de quando rezávamos o rosário. Ela disse mais algumas outras coisas, mas não escutei, pois ouvi Amaka rindo na sala com Papa-

⁶ Nas lides domésticas na casa de Nsukka, necessárias ao funcionamento rotineiro do lar, todos se uniam, inclusive as visitas Kambili e Jaja.

Nnukwu e me perguntei do que eles estariam rindo, e se por acaso iam parar se eu chegasse (ADICHIE, 2011, posição 2211-*kindle*).

Kambili, neste momento da narrativa, tem vontade de rir junto aos dois: de se juntar ao avô e à prima. Certa vez, sua tia a acordara de madrugada para ver a declaração de inocência do ancião – no romance, existe uma descrição belíssima deste ato. Quando a narradora-protagonista o presencia na “madrugada cor de topázio”, ela apenas pondera: [*Papa-Nnukwu*] “ainda sorria quando me virei silenciosamente e voltei para o quarto. Eu nunca sorria depois de rezar o rosário em casa. Nenhum de nós sorria” (ADICHIE, 2011, posição 2250-*kindle*).

Vê-se, pois, na narrativa de Chimamanda Adichie, uma descoberta progressiva de si pela alteridade representada pelo avô e pela liberdade de riso de Tia Ifeoma e de seus filhos: pelo trânsito à ancestralidade se chega ao poder do riso. Não se trata, pois, de uma ancestralidade presa ao passado, mitificada, folclórica, idealizada no “lá”. É, pelo contrário, uma manifestação simbólica “aqui”, num hoje-vivo da vida de Kambili.

Vale ainda dizer que há uma peripécia fundamental em *Hibisco Roxo*: quando Kambili retorna a Enugu – após ter presenciado a morte de Papa-Nnukwu na casa de Ifeoma –, ela leva consigo uma pintura do avô, que recebera de presente da prima Amaka. Eugene, ao encontrar o presente nas coisas da filha, espanca-a quase até a morte. No livro, estas cenas são de uma crueza dura – até mesmo de difícil leitura, tamanho o talento de Adichie ao descrevê-las.

Este espancamento, do qual Kambili se salva, é fundamental na arquitetura textual do romance por dois motivos. O primeiro deles é que, nesta cena, veremos que Kambili se fere – recebendo pontapés de seu pai – ao se jogar ao chão para tentar defender a imagem do avô. Aqui, trata-se da defesa não de um reles quadro (objeto), mas, mais do que isso, trata-se da defesa de uma

subjetividade, de uma ancestralidade já incorporada e vivenciada no “tempo do agora” de Kambili.

Por outro lado, é a partir desta violência abrupta e absurda que a mãe de Kambili, Beatrice – completamente cansada de ver a si mesma e a seus filhos de olhos arroxeados –, tomará forças para enfim se livrar do marido. E ela o faz pelo único caminho que lhe foi possível, diante da força (econômica, física, discursiva) do patriarca: ela o envenena. Apesar de triste e de cada vez mais calada, Beatrice não vai presa. Seu filho Jaja, num misto de culpa por não ter defendido a mãe e de força por finalmente zelar por ela, assumiu a responsabilidade pelo crime. Na cena final do romance, quando os advogados conseguem a liberdade de Jaja após três anos de encarceramento, Kambili sai da penitenciária, junto à mãe, e planeja a vida:

- Devíamos ir a Nsukka depois que Jaja sair daqui – eu digo a Mama quando estamos deixando a sala.

Agora eu posso falar do futuro. Mama dá de ombros e não diz nada. Ela está caminhando devagar; ficou mais manca e seu corpo se move para o lado a cada passo. Estamos perto do carro quando Mama se vira para mim e diz:

- Obrigada, *nne*.

É uma das poucas vezes nos últimos três anos em que ela diz alguma coisa sem alguém ter lhe dirigido a palavra antes. Não quero mais pensar por que ela está me agradecendo ou o que isso significa. Só sei que, de repente, não sinto mais o cheiro de mofo e de urina do pátio da prisão.

- Vamos levar Jaja primeiro a Nsukka e depois vamos aos Estados Unidos visitar tia Ifeoma [*que havia, diante das perseguições do governo e da situação complicada da universidade, se mudado para lá*]. [...]

Estou rindo. Coloco o braço em volta do ombro de Mama e ela se recosta em mim e sorri. (ADICHIE, 2011, posições 4033-4039-*kindle*).

A escritura de Chimamanda Adichie é sugestiva e metafórica, repleta de simbolismos. Por isso, tudo é emblemático no excerto acima: as personagens não saem somente da penitenciária (espaço concreto), mas elas saem de tudo

aquilo que, no plano simbólico, constituía suas prisões... Elas estão, afinal, cada vez mais distantes do cheiro de mofo e de urina... Enfim, as mulheres estão rindo... Por fim Kambili caminha: com decisão de passo e de estrada. Por fim, com possibilidade – após experimentar a ancestralidade viva e atual – de se reconstruir em um futuro autônomo.

4 O FUTURO ANTES DA MORTE EM A HORA DA ESTRELA (OU EU TAMBÉM VOU MORRER)

À diferença de Kambili, Macabéa não carrega em sua história uma possibilidade de subjetivação a partir de seu passado ancestral. A personagem era uma moça de 19 anos criada pela tia no sertão de Alagoas. Muda-se, então, com a parenta beata para a metrópole, “o inacreditável Rio de Janeiro” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Depois da morte da tia, e como havia perdido os pais aos dois anos de idade em decorrência de “febres ruins”, Macabéa passa a viver sozinha em uma vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas.

Rodrigo S.M. é o narrador que palavrará a história: ele tenta revelar a vida desta moça “que não se conhece senão através de ir vivendo à toa” (LISPECTOR, 1998, p. 15), invisível diante daqueles que passam às ruas, pessoas para as quais às vezes ela sorri. Todavia, ninguém a olha. Assim, trata-se de personagem que se reduzira a si mesma, vivendo exclusivamente no presente, sem previsões, banhada de não, magra, faminta, leve e virgem – sem um passado ancestral, pois, a retomar.

A protagonista trabalha em uma firma de representante de roldanas, chefiada pelo senhor Raimundo Silveira, a quem secretamente ama e de quem recebe um aviso de demissão. O fato de ser demitida é a explosão⁷ primeira que

⁷ A palavra “explosão” aparece no texto de *A hora da estrela* entre parênteses – (*explosão*) – a cada momento crítico, marcando ou anunciando a presença destes eventos na vida de Macabéa.

abre sua história, que depois passará por seu namoro frígido junto a Olímpico de Jesus e pela chateação com a colega Glória, que namorará seu ex-companheiro.

Mesmo assim, Macabéa dá-se aos conselhos da colega que, talvez se sentindo culpada, indica à alagoana uma cartomante, mulher que poderia “quebrar os feitiços” que inviabilizavam a felicidade da heroína. Madama Carlota – antiga prostituta e cafetina que passa a se dedicar às cartas – revela predições vindouras à Macabéa: um homem estrangeiro, chamado Hans, seria o seu marido, dando-lhe muito amor, mudando-lhe a vida, trazendo-lhe dinheiro, fazendo-a engordar.

De olhos arregalados por uma súbita voracidade pelo futuro (LISPECTOR, 1998, p. 77), já apaixonada pelo gringo inventado e desconhecido, pela primeira vez em sua vida Macabéa tinha a coragem de ter esperança. Pela primeira vez em vivo impulso, ela era agora “uma pessoa grávida de futuro” (LISPECTOR, 1998, p. 79). A partir daquele momento, ela teria chances de um destino: as palavras da cartomante – este futuro inventado – davam-lhe coragem a seguir, davam-lhe o ímpeto de querer mais, de não se bastar com os sucessivos *nãos* de sua existência. O narrador de Macabéa, Rodrigo S.M., dirá:

[A protagonista] Saiu da casa da cartomante aos tropeços e parou no beco escurecido pelo crepúsculo – crepúsculo que era hora de ninguém. [...] Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. (LISPECTOR, 1998, p. 79)

Ora, as palavras de Madama Carlota já fazem a protagonista agir de outra maneira: Maca descobre que anteriormente sua vida fora uma miséria e se percebe pela primeira vez como pessoa maltratada. Também de forma inédita resolve tentar a sorte e querer a felicidade. Sua vida é mudada por palavras, pois desde Moisés se sabe da força dessas: a palavra é ação; tê-la recebido da

cartomante dá-lhe existência, dá-lhe sentença de vida, anseio, vontade de agir. Futuro.

Mas a voz narrativa de Rodrigo, o narrador que também é personagem, é irônica e revelará o tom silente, arredio e enganador da própria sentença proferida. O *dito* pela cartomante conduzirá a protagonista não à vida, mas ao atropelamento, à morte, ao silêncio fatal dessa retirante que só pôde experimentar a esperança – e a existência ativa – uma única vez... E em seus efêmeros derradeiros minutos.

Macabéa, ao sair da cartomante, é assim atropelada por um *Mercedes Benz* amarelo. “Enorme como um transatlântico”, o carro pegava-a “e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho” (LISPECTOR, 1998, p. 79). O que Rodrigo S.M quis ao fazê-la morrer? Ora, se ele é o escritor, ele poderia mantê-la viva e esperançosa, não? Aqui há, pois, o viés irônico e de crítica social próprio à lavra de Lispector: a morte é o único rito de passagem possível para levar Macabéa à liberdade (e a Rodrigo seria impossível, pois, mentir em sua escritura). Em vida, afinal, restariam a margem e o desdém a essa semianalfabeta com curso rápido de datilografia:

Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. **E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito.** [...] Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo **capim de um verde da mais tenra esperança humana.** Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia da minha vida: nasci. [...] Prestou de repente um pouco de atenção para si mesma. O que estava acontecendo era um surdo terremoto? Tinha-se aberto em fendas a terra de Alagoas. Fixava, só por fixar, o capim. Capim na Grande Cidade do Rio de Janeiro. À toa. [...] Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes

peessoas nada haviam feito por ela, **só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência.** (LISPECTOR, 1998, p. 80-81, grifo meu).

Essa cena me conduz a um dos treze títulos do romance: o “direito ao grito”⁸. Macabéa lançara enfim o seu? Rompera a mudez? De certa forma, sim... Vemos pelo excerto que Maca é percebida pelo outro, que pelo menos a espia caída no beco, e por si mesma: “enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 82). Também vemos que é ela quem, na hora da morte, percebe o capim à toa na Grande Cidade do Rio de Janeiro. E emblematicamente, nele, há o verde-esperança.

Mas as leitoras deste artigo podem objetar: por que fazê-la morrer? Por que não deixá-la *correr atrás* de uma promessa enfim conseguida? Talvez Rodrigo S.M. queira, justamente, mostrar-nos que a “gravidez do futuro”, a esperança e a invenção da palavra (construção de linguagem que é vida) se dão – para ele, para Maca e para nós – exatamente no “antes da morte”. E “a despeito da morte”. Como ele mesmo diz, quando Macabéa está em agonia caída ao chão, depois do atropelamento:

Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto. Iria ela dar adeus a si mesma? Acho que ela não vai morrer porque tem tanta vontade de viver. E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sensual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo. As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos

⁸ “Direito ao grito” é um dos treze títulos possíveis a este romance, pois Clarice Lispector atribuíra a essa obra treze nomes, que aparecem à primeira página do livro, logo que o abrimos. São eles: *A culpa é minha; A hora da estrela; Ela que se arranje; O direito ao grito; Quanto ao futuro; Lamento de um blue; Ela não sabe gritar; Uma sensação de perda; Assovio no vento escuro; Eu não posso fazer nada; Registro dos fatos antecedentes; História lacrimogênica de cordel; Saída discreta pela porta dos fundos.*

porque quanto a mim não me perdoe a clarividência (LISPECTOR, 1998, p. 84)

Vendo-se a si mesma, a moça retorna à experiência existencial: “Tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal. [...] Ela se abraçava a si mesma com vontade do doce nada. [...] Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou”. (LISPECTOR, 1998, p. 84). Parece-me assim que o que deseja Clarice Lispector é tematizar, em sua escritura, a luta existencial – “eu sou, eu sou, eu sou” – a partir da linguagem e do silêncio. O drama linguístico é evidenciado pela força que a palavra tem ao predizer futuros e dar esperança. O silêncio é hiperbolizado na morte.

Vale ainda dizer que, por um lado, o *gran finale* de *A hora da estrela* é justamente a coroação do tom irônico e crítico que perpassa todo o romance. Por esse tom mordaz, desnudo aquilo que a linguagem silencia, só dizendo em suas lacunas: desvendo que para essa Macabéa, “deslocada do interior nordestino para a cidade grande sulista”, caminhando cotidianamente para lugar nenhum, nessa condição canhestra a que estão condenados os migrantes excluídos (HELENA, 2006, p. 138), para ela, a palavra-existência em vida não lhe caberia.

Todavia, por outro lado e paradoxalmente, apenas esse desfecho é possível para indicar o que é peculiar à escritura clariceana: Lispector traz à baila a questão do sujeito feminino na articulação com a textualidade, sujeito que, não raro, aparece nas tramas submerso em um “sem palavras” sem fim (HELENA, 2006, p. 108). No caso do romance de nossa análise, Macabéa morrera, sim. Mas antes experimentara brevemente (que seja!) o delicado da vida: a coragem da esperança, o chegar-se a si mesma (tornando-se “cada vez mais uma Macabéa”), a possibilidade de um porvir.

É certo que tal possibilidade é tão remota como a de qualquer uma ou de qualquer um de nós – mulheres e homens sobre a terra. Afinal, perdoem-me a lembrança: é sempre véspera.

[não esquecer que, por enquanto, nestes nossos eternos-derradeiros dias, a literatura faz-se também da luta conjunta de mulheres que querem, ainda e já, a coragem de ver brotar nelas próprias o capim da mais verde e tenra esperança humana. De Macabéas desejosas de futuro a Kambilis que resgatam suas histórias: somos leitoras que, na véspera da morte, fixamos em palavras nossos gritos, nossos risos, nossos desejos, nossos silêncios. E nosso nome. Sim].⁹

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU DO ATO DE SUBIRMOS JUNTAS)

Este ensaio, escrito desta forma, partiu do pressuposto de Margareth Rago: o de que a escrita de si – a de nossas escritoras aqui analisadas, mas também a minha – compõe redes intersubjetivas de dizeres que visam romper hegemonias. No caso dos romances analisados, são mulheres que agem a despeito da hegemonia masculina que as marca com *coisas de não*. Elas ressignificam suas existências sejam pela ancestralidade, seja pelo anseio de chegarem a si mesmas através da esperança futura. E lançam seus risos, dando de ombros à morte que irremediavelmente, mais cedo ou mais tarde, virá.

Chimamanda Adichie se inscreve a si própria em seu *Hibisco Roxo*: não que seu livro seja autobiográfico simplesmente. Não é. Não se trata de um discurso narcísico sobre os seus feitos e realizações. Trata-se, muito mais, de um romance que, embora ficcional, traz à tona uma escritura que é unicamente pertinente a esta escritora, que só poderia ter vindo dela, mulher negra com esta vivência específica: nascida em Abba, no estado de Anambra, ela crescera na

⁹ Aqui há uma referência explícita, utilizada em intertexto, às últimas frases de *A hora da estrela*, ditas por um narrador que simbolicamente morre com sua personagem – por tamanha identificação a ela. Meio absorto em seus pensamentos e sem poder dar saída à inexorável morte de todos nós, ele diz: “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim”.

cidade universitária de Nsukka, no sudeste nigeriano, onde se situa a Universidade da Nigéria. Assim sendo, é evidente que sua história pessoal é reelaborada ficcionalmente, compondo a força de sua obra, rompendo com a centralidade do gênero romanesco em homens brancos e europeus.

Quanto à Clarice Lispector, ela um dia dissera: “narrar é narrar-se” (GUIDIN *apud* STUCCHI, 2001, p. 43). Nesse sentido, a escritora irá comentar – em entrevista concedida a Julio Lerner em fevereiro de 1977 – sobre os motivos de *A hora da estrela*: “Eu me criei no Nordeste. E, depois, no Rio de Janeiro tem a feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio” (LISPECTOR *in* LERNER, 2007, p.26). Segundo ela, foi daí que começou a nascer sua história. “Depois eu fui a uma cartomante. Ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei [...] que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas” (LISPECTOR *in* LERNER, 2007, p.26).

A inspiração apanhada na feira carioca e a sensação particular referente à cartomancia, ocorrida à própria Lispector, aparecem, como vimos, no livro. Pertinente lembrar que, logo no início de *A hora da estrela*, há o seguinte título: *Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)*. Aí já se desnuda o jogo de identidades que se empreende na novela, pois Clarice se revela sob a máscara de Rodrigo S.M, declarando-se, com o uso dos parênteses, sempre presente na obra. E Rodrigo S.M. (na verdade Clarice Lispector) se identifica com Macabéa, fazendo dela o seu espelho invertido, morrendo com ela, alimentando-se pouco por causa dela. Ele (na verdade Lispector) irá dizer: “Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca”. (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Desta feita, copiando-se com a delicadeza de borboleta branca, inspirando-se talvez em dores vividas em sua infância pobre, ou trazendo à tona a necessidade que tem de, enquanto escritora, fazer visível essa mulher calada e

invisibilizada, Lispector endossa o que chamamos de “escrita de si” para além de um “fechamento meramente autocentrado”: ela lança voz a todas nós, mulheres invisíveis, e às nossas lutas contra a marginalidade discursiva “antes da morte”.

Por fim, quando aqui considero a escrita das duas autoras, percebo que se trata de lugares de fala que, a um só tempo, cruzam-se (afinal são *mulheres* na lida com a palavra) e se distanciam (escritoras com corpos negros e brancos). Assim, tanto Adichie quanto Lispector, ao se fazerem lidas, poderiam fazer-nos pensar numa lição muito importante de Angela Davis (2017, p.17-18): há, afinal, a necessidade de se criar um movimento multirracial de mulheres – também na literatura – para que nos ergamos, enquanto, juntas, subimos.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Hibisco roxo*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma única história*. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>. Acessado em 06 de julho de 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. Participando do debate sobre mulher e violência. In: CHAUÍ, Marilena; CARDOSO, Ruth; PAOLI, Maria Célia (Orgs.). *Perspectivas antropológicas da mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. v. 4, p. 25-62.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 11-16.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1972.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2006.

LERNER, Julio. *Clarice Lispector, essa desconhecida...*. São Paulo: Via Lettera, 2007.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth. Escritas de si, Parrésia e feminismos. In: VEIGA-NETO, A.; CASTELO BRANCO, G. (orgs). *Foucault, filosofia e política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.251-267. Disponível em: https://www.academia.edu/13316517/Escrita_de_si_parrisia_e_feminismos. Acessado em 04 de julho de 2019.

STUCCHI, Denise. *Processos de subjetivação no contexto urbano, significados a partir do texto literário A hora da estrela, de Clarice Lispector*. 105f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

Recebido em 29/05/2020.

Aceito em 11/11/2020.