

N'A hora da estrela nasce a “flor de mulungu”: Clarice Lispector e Conceição Evaristo*

Viviani Cavalcante de Oliveira Leite**

Rony Márcio Cardoso Ferreira***

Resumo

Este artigo examina a maneira por meio da qual o conto “Macabéa, Flor de mulungu”, de Conceição Evaristo (2012), reescreve e reatualiza a novela *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (1977). Para tanto, apresentamos uma leitura comparatista das referidas narrativas, a fim de ler o conto de 2012 como uma reescrita e suplemento cultural da novela de 1977. Nosso objetivo é analisar a narrativa de Evaristo enquanto uma criação paralela que suplementa a última obra publicada por Lispector em vida. Elencaremos semelhanças e diferenças entre as protagonistas da década de 1970 e de 2012, observando como se dá o relançamento da emblemática e fraca heroína de Clarice no conto de Conceição, que recria a miserável e virgem jovem alagoana, fazendo-a (re)nascer em flor de mulungu trinta e cinco anos após a ascensão da estrela. O aporte teórico deste estudo centra-se nos postulados da literatura comparada, ampliados pelas noções de “palimpsesto”, “reescrita” e “suplemento”, tais como desenvolvidas por Gérard Genette (2010), Antoine Compagnon (1996) e Jacques Derrida (2006).

Palavras-chave:

Palimpsesto; reescrita; suplemento; Clarice Lispector; Conceição Evaristo.

Abstract

This article examines the way in which the short story "Macabéa, Flor de mulungu" by Conceição Evaristo (2012), rewrites and re-actualizes Clarice Lispector's novel "The Hour of the Star" (1977). Thus, we present a comparative reading of these narratives in order to read the short story of 2012 as a rewriting and cultural supplement of the novel of 1977. Our objective is to analyze the narrative of Evaristo as a parallel creation that supplements the last work published by Lispector in life. We will highlight similarities and differences between the protagonists of the 1970s and 2012, observing how the re-launch of Clarice's emblematic and weak heroine in the Conceição's short story happens, which, in turn, recreates the miserable and virgin young from Alagoas, making her reborn in mulungu flower thirty-five years after the star's ascension. The theoretical contribution of this study is based on the postulates of the comparative literature and extended by the notions of "palimpsest", "rewriting" and "supplement" as developed by Gerard Genette (2010), Antoine Compagnon (1996) and Jacques Derrida (2006).

Keywords

Palimpsest; rewriting; supplement; Clarice Lispector; Conceição Evaristo.

* Artigo recebido em 15/08/2017 e aprovado em 22/10/2017.

** Aluna no Programa de Pós-graduação Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

*** Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Professor dos Cursos de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Campo Grande.

Na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela.

CLARICE LISPECTOR

E do que viver, o que escrever se não sangrassem em mim as dores da estrela?

CONCEIÇÃO EVARISTO

Considerações iniciais: a hora de Clarice e a literatura contemporânea

O presente trabalho visa a apresentar um estudo comparativo da novela *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e o conto “Macabéa, Flor de Mulungu”, de Conceição Evaristo, que está publicado no livro *Extratextos I – Clarice Lispector: personagens reescritos*, organizado por Mayara R. Guimarães e Luis Maffe (2012). Nosso objetivo primeiro centra-se em analisar a narrativa de Evaristo enquanto uma criação paralela à última obra publicada por Lispector em vida. Para tanto, elencaremos semelhanças e diferenças entre as protagonistas de 1977 e de 2012, observando como se dá o relançamento da emblemática e fraca heroína de Clarice no conto de Evaristo, que, por sua vez, recria a miserável e virgem jovem alagoana, fazendo nascer a flor de mulungu trinta e cinco anos após a ascensão da estrela.

A escritora contemporânea parte do epílogo do texto de Lispector e o reescreve em forma de conto, relançando a novela em nosso momento histórico e cultural. Valeremo-nos, dessa forma, dos princípios norteadores da literatura comparada, bem como das noções de “palimpsesto”, “reescrita” e “suplemento” tal como proposto por Gérard Genette (2010), em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*; por Antoine Compagnon (1996), em *O trabalho da citação*; e Jacques Derrida (2006), em *Gramatologia*; respectivamente.

Comparar as narrativas das escritoras mencionadas significa, *grosso modo*, discutir e compreender o fato da literatura se por enquanto construção que, de uma forma ou de outra, (re)visita e (re)cria obras anteriores na intenção de instaurar uma tradição que não só replica, mas, sobretudo, reatualiza em sua diferença os escritores do passado. Sob essa égide, Evaristo será tomada na condição de escritora/leitora que promove tanto a sobrevida do livro de 1977, quanto a permanência de Lispector na tradição contemporânea brasileira.

Ler/escrever: A literatura como palimpsesto

Desde o seu surgimento, a literatura comparada vem passando por evoluções, mutações e revisões indispensáveis, modificando, de maneira significativa, os seus objetos e métodos, objetivos e perspectivas. Tania Franco Carvalhal, em seu livro *Literatura Comparada* (2006), faz uma exposição minuciosa desta evolução e relata que, desde a fundação da disciplina no Século XIX, predominou-se o pensamento cosmopolita, resultante de uma ideologia colonizadora, que fortaleceu, assim, o nacionalismo literário e o eurocentrismo. Entretanto, esses pressupostos reacionários foram revistos e, paulatinamente, deixados para trás, cujo movimento resultou em modificações que se fizeram notáveis.

Leyla Perrone-Moisés (1990), em “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”, afirma que ao longo dos seus 150 anos de existência, a literatura comparada trouxe ao campo dos estudos literários o acúmulo de experiências por meio de trabalhos de alta qualidade. Segundo a pesquisadora, pertence ao campo da literatura comparada todo estudo realizado sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais, relações estas que “[...] podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 91).

No entanto, essa área de estudo também enfrenta problemas teóricos e metodológicos, pois não se podem precisar definitivamente seus campos e métodos de atuação, devido à amplitude e pluralidade dos estudos existentes até hoje. Perrone-Moisés declara que apesar das constantes tentativas de atualização, os pressupostos em que esta disciplina foi fundada não têm sido suficientemente questionados por alguns especialistas, ocasionado assim a presença de certo anacronismo acompanhado de um ranço do século XIX, traço esse pernicioso e retrógrado quando se pensa em uma expansão do campo disciplinar.

Diversos pensadores, a exemplo de Iuri Tynianov, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Jacques Derrida, entre outros, desconstruíram conceitos controversos do campo comparatista como os de dependência cultural e de afirmação de nacionalidade literária, problemas esses que, segundo Carvalhal: “[...] nos interessam diretamente e, por isso, a definição do campo de atuação do comparativista brasileiro pode começar

por aí, na investigação de questões que permitam esclarecer melhor nosso sistema literário” (CARVALHAL, 2006, p. 86).

Carvalho (2006), em “O diálogo (difícil) dos textos”, um dos subtítulos de seu livro, afirma que o processo de escrita é resultante do processo de leitura e que o texto é transformação e resposta a outro(s) texto(s), concluindo assim que para se analisar tais processos somos levados à pesquisa das relações que os textos tramam entre si para investigar a presença de um texto em outro e vice e versa. Desse modo, bem centrada na proposta dorsal do campo comparatista (colocar os textos em relação), a estudiosa afirma que “a análise dessa produtividade leva ao exame das relações que os textos tramam entre eles para verificar, como quer Gérard Genette, a presença efetiva de um texto em outro, através dos procedimentos de imitação, cópia literal, apropriação parafrástica, paródia, etc.” (CARVALHAL, 2006, p. 50).

Posto isto, percebe-se que a concepção de dependência e de dívida que antes se atribuía a um texto em relação ao seu predecessor, passa a ser revertida e, depois disso, concebida como um processo natural e contínuo de reescrita, inerente a toda e qualquer literatura. Assim, o comparatista não se detém apenas na identificação das relações entre os textos, mas, interpreta, em sua análise, os motivos que as geraram, destacando a funcionalidade dos conceitos utilizados. Para Carvalho, essa análise “[...] vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?” (CARVALHAL, 2006, p. 52 – 53).

Nesse contexto, os conceitos explorados por Gérard Genette (2010) tornaram-se pertinentes. Na introdução de seu livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, o estudioso define o palimpsesto como “[...] um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 2010, p. 05). Genette afirma que todo texto é derivado de um texto anterior, por meio de transformações ou imitações, tornando-se, então, metaforicamente, palimpsestos ou literalmente hipertextos.

Se palimpsestos são pergaminhos dos quais são raspadas suas primeiras escritas afim de que lhe sejam realizadas outras escritas por cima (lembrando que os sinais da primeira não são totalmente apagados, mas deixam seus vestígios), os palimpsestos

podem ser equiparados, metaforicamente, com hipertextos. Assim, temos o hipotexto (pergaminho) que é lido *palimpsestuosamente* (raspado) e então é reescrito e transformado em outro texto, mas que não apaga por completo as marcas do primeiro.

Segundo Genette, a transtextualidade ou a transcendência textual é “tudo que [...] coloca [determinado texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 11). O teórico francês enumera cinco tipos de transtextualidades: a intertextualidade (presença efetiva de um texto em um outro), a paratextualidade (a relação menos explícita entre textos), a metatextualidade (chamada de comentário), a arquitextualidade (relação silenciosa que articula apenas uma menção paratextual), e, por fim, a mais explorada, a hipertextualidade, definida como a ligação que une um texto posterior (hipertexto) a um texto anterior (hipotexto) com o qual ele dialoga. Podem existir situações em que aquele não fale nada desse, porém o hipertexto não existe enquanto tal sem uma leitura crítica que o estabeleça. Chamariamos esse procedimento de transformação, em que o hipertexto evoca o hipotexto, sem necessidade de falar dele ou citá-lo diretamente, tornando-se essa relação um processo estabelecido no ato de leitura, na esfera da recepção.

Para que o leitor possa atribuir sentido a um texto que se relaciona a outros não é necessário que ele tenha conhecimento de seus hipotextos, pois segundo Genette “[...] um hipertexto pode ao mesmo tempo ser lido por si mesmo, e na sua relação com seu hipotexto” (GENETTE, 2010, p. 141). Por outro lado, o desconhecimento desse retira o hipertexto de uma dimensão real, ou seja, o fato de o leitor ignorar a existência do hipotexto, não o impedirá de atribuir sentido ao texto, mas o inviabilizará de analisar as relações que se tramam entre eles, e também de concebê-lo enquanto hipertexto. Genette observa também que, muitas vezes, os escritores deixam pistas das relações estabelecidas nos índices paratextuais de seus próprios textos, a exemplo dos títulos, das epígrafes e das dedicatórias.

Genette adota dois termos gerais para nomear as práticas hipertextuais: a transformação, que é constituída pelos gêneros paródia e travestimento, e a imitação, por sua vez, representada pelos gêneros pastiche satírico e pastiche, as quais subdividem-se em sérias e satíricas. Considerando a proposta deste trabalho, interessa-nos mencionar a transposição (transformações sérias) que, para o estudioso francês, é a mais importante de todas as práticas hipertextuais e que ele nos apresenta em duas categorias fundamentais: “as transposições em princípio (e em intenção) puramente

formais, que só atingem o sentido por acidente ou por uma consequência perversa e não buscada [...] e as transposições aberta e deliberadamente *temáticas*, nas quais a transformação do sentido, manifestada e até oficialmente, faz parte do propósito” (GENETTE, 2010, p. 62, grifos do autor).

Entretanto, não há possibilidade de se considerar um livro como finito, acabado ou fechado, pois dele podem nascer infinitas produções hipertextuais. Isso torna a literatura inesgotável e, de acordo com Genette, “ainda é necessário nos ocuparmos da hipertextualidade que tem em si mesma o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido” (GENETTE, 2010, p. 144), pois sempre existirão inúmeras sequências de uma obra para relançá-la, seja qual for o propósito. A sequência, aqui, “difere da continuação, pois não continua uma obra visando levá-la a termo, mas ao contrário, para lançá-la além do que inicialmente era considerado seu fim. O motivo é geralmente um desejo de explorar um primeiro ou até mesmo um segundo sucesso” (GENETTE, 2010, p. 56).

A sequência é uma classe de hipertexto que não tem por objetivo concluir uma obra, mas sim relançá-la dentro de suas infinitas possibilidades, assim como foi, ressaltadas as diferenças, registrado na própria literatura de Clarice Lispector: “embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem” (LISPECTOR, 1998, p. 93), e como afirma Genette “[...] nos dias de hoje, vimos herdeiros perspicazes produzir sequências intermináveis para aventuras já mil vezes terminadas” (GENETTE, 2010, p. 57). Nas considerações finais, de seu livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, Gérard Genette afirma que a literatura é inesgotável e que “hipertextualidade” é apenas um dos nomes que se dá às inúmeras práticas de circulação dos textos. A inesgotabilidade se daria porque todo texto é passível de releitura e reescrita, máxima essa presente nos conhecidos escritos de Jorge Luis Borges.

Segundo Genette, “assim se completa a utopia borgesiana de uma Literatura em transfusão perpétua – perfusão transtextual –, constantemente presente em si mesma na sua totalidade e como Totalidade, cujos autores todos são apenas um, e todos os livros são um vasto Livro, um único Livro infinito” (GENETTE, 2010, p. 145, grifos do autor). Por essas razões, o crítico francês entende que a hipertextualidade seria, entre os vários mecanismos possíveis, um dos meios que possibilita a incessante circulação dos textos, sem a qual a literatura não avança e outras perspectivas se dão por existentes. Vale ressaltar que o termo “totalidade” presente no fragmento não pressupõe uma visão

reduzida de um todo da esfera literária, até mesmo porque esse todo se dá de forma utópica, assim como poetizado na literatura de Borges por meio de labirintos, caminhos bifurcados, traduções, bibliotecas e reescritas infinitas.

Da citação enquanto trabalho ao suplemento cultural

No livro *O trabalho da citação* (1996), Antoine Compagnon, apresenta uma analogia entre o recortar/colar, prazer experimentado na infância que, na vida adulta, transforma-se em leitura/escrita, e a citação, em que se dá continuidade de maneira privilegiada a um prazeroso remontar infindo. Segundo Compagnon,

recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel [...] são experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias e efêmeras [...]. Gosto do segundo tempo da escrita, quando recorto, junto e recomponho. Antes ler depois escrever: momentos de puro prazer preservado (COMPAGNON, 1996, p. 11).

Assim depreendemos que a citação é leitura e escrita, pois une o ato de ler ao de escrever. Em outras palavras, é a forma original de todas as práticas do papel, por isso não é possível determinar precisamente um conceito para que se possa defini-la. Nessa perspectiva, a substância da leitura é solicitação e excitação, enquanto a da escrita é reescrita. Por isso, Compagnon afirma que “[...] não é mais possível falar da citação por si mesma, mas somente de seu trabalho, do trabalho da citação” (COMPAGNON, 1996, p. 44). O sentido é o suplemento do trabalho, a citação não tem sentido em si mesma porque só se realiza enquanto trabalho.

Escrever, nessa perspectiva, seria em todo tempo reescrever, procedimento ocasionado do trabalho. Dessa maneira, o trabalho de escrita torna-se uma reescrita, por sua vez, um trabalho da citação, uma força que desloca a citação fazendo-a agir, trata-se de uma transformação de elementos separados e interrompidos em um todo harmonioso e fascinante. Supõe-se então que, por meio da citação, um outro se apossa de uma “palavra” e a empregue em outro contexto, “pois se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação [...]. Esse é o ponto limite para o qual tenderia uma escrita que, enquanto reescrita, se concebesse até o fim como devir do ato de citação” (COMPAGNON, 1996, p. 42 – 43).

Desse modo, podemos reconhecer a citação como um mecanismo da reescrita que transforma o texto de tal maneira que o impossibilita de ser chamado simplesmente

de cópia, pois converte-o em outro texto. Assim, “se o modelo da citação, do texto, todo ele reescrito, assusta, fascina ainda mais. Ele toca no limite em que a escritura se perde em si mesma, na cópia” (COMPAGNON, 1996, p. 42). Em outras palavras, seria como o ato de recortar/colar em que a “palavra” recortada apesar de ter sido retirada exatamente como era (cópia), ao ser remontada em outro contexto transforma-se em uma “palavra” outra por meio da reescrita. Trata-se de um trabalho mútuo que se dá entre o texto e a citação a partir da qual se possibilita novos sentidos, pois, segundo Compagnon, o jogo do recorte/colagem gera um sentido outro e não é indiferente para o sentido a maneira em que a colagem acontece. Entretanto, ele afirma que “[...] era preciso começar a falar da citação sem se deter no sentido: o sentido vem por acréscimo, ele é o suplemento do trabalho; era preciso distingui-lo do ato e da produção para não ignorar esses últimos, para não confundir o sentido da citação (do enunciado) com o ato de citar (a enunciação)” (COMPAGNON, 1996, p. 46).

Se, para Genette, o suplemento é o *post scriptum*, posto para suprir, substituir e apagar o que ele completa, trazendo a ideia de uma adição facultativa, excêntrica e marginal, podemos dizer que ele acrescenta um algo mais à obra de um outro. Esse algo surge sobretudo do comentário ou da interpretação livre e até mesmo abertamente abusiva, resultando assim em uma transformação de sentidos e valores sobre o hipotexto. Para Compagnon, a escrita (reescrita) é um trabalho, pois o sentido vem como um adicional, como um suplemento do trabalho, pois “[...] a mola do trabalho não é uma paixão pelo sentido, mas pelo fenômeno, pelo working ou o *playing*, pelo manejo da citação. A leitura (solicitação e excitação) e a escrita (reescrita) não trabalham com o sentido: são manobras e manipulações, recortes e colagens” (COMPAGNON, 1996, p. 46).

Dessa maneira, depreendemos que enquanto para Genette o suplemento seria uma prática hipertextual que resulta na transformação de sentidos e valores, para Compagnon o suplemento seria o sentido que resulta do trabalho, ou seja, para ambos a noção está relacionada ao sentido e ao resultado do afã. Porém, o primeiro valoriza assumidamente o deslocamento temático e a transformação concebida pelo suplemento, já para o segundo o importante é o trabalho da escrita e da citação. Assim, o suplemento para Compagnon seria apenas um resultado da reescrita, enquanto para Genette uma categoria de hipertexto.

Entretanto, de modo oposto, para Jacques Derrida “o suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso” (DERRIDA *apud* SANTIAGO, 1976, p. 88). O filósofo franco-argelino também relaciona o suplemento ao sentido quando trata da relação entre significante e significado, mas apresenta-o em forma de substituição e suprimento pelo excesso. Já o mecanismo, ou melhor, o “movimento do jogo das substituições no campo da linguagem” (DERRIDA *apud* SANTIAGO, 1976, p. 88), Derrida nomeia de suplementaridade.

Evando Nascimento (2001) afirma existir algo de desconcertante nos termos “suprir” e “suplemento”: a possibilidade de substituição de algo anterior sem necessariamente constituir uma totalidade, quando a intenção parecia ser a de acrescentar um elemento a uma outra plenitude. Para Nascimento, “se *suprir* diz do excesso que recobre a falta, *o que falta* desde o início é a completude do Todo” (NASCIMENTO, 2001, p. 180, grifos do autor). Nessa perspectiva, o estudioso explica como se dá o estranhamento encontrado na maneira de pensarmos o suplemento:

a estranha lógica do suplemento se encontra consignada na própria definição do verbo *supléer* do *littré*, citada por Derrida “acrescentar o que falta, fornecer o que é preciso como excedente”. A primeira parte da definição faz de *suprir* uma espécie de sinônimo de *completar*, porém a segunda parte rompe com todo convencionalismo, pois se trata de um excesso (*surplus*) que paradoxalmente vem *suprir* uma falta, uma necessidade (NASCIMENTO, 2001, p. 179 – 180).

Dessa maneira, depreendemos que a dupla possibilidade de interpretação da concepção do verbo “suprir” provoca certo estranhamento, porque, ao “acrescentar o que falta” e “fornecer o que é preciso como excedente”, emergem desse verbo duas noções diferentes para conceituar um só termo. Assim, a suplementaridade se funda nesse jogo de alternâncias entre substituições e excessos. Todavia, podemos também entender esse excesso como um suplente que ocupa o lugar vago de um outro, mas que não se constitui enquanto esse outro, por meio do eterno jogo das diferenças. Assim,

enquanto jogo permanente do indecível, o movimento supletivo do rastro faz com que um traço anteriormente inscrito possa de novo retornar, porém na diferença. Bom e mau, permanente e instável, familiar e estranho etc. passam a ser considerados como formas opositivas sobredeterminadas pelo gesto avaliativo e criativo, isto é, dotado de uma *força avaliativa* que não extrai valores *ex nihilo* mas os põe numa perspectiva de ultrapasse do horizonte fenomenológico em que surgem (NASCIMENTO, 2001, p. 183, grifos do autor).

Substituir um lugar vazio (que se deu por consequência de uma falta ou como queira por uma necessidade) pelo excesso que supre. Essa substituição não procede pelo

complemento, que, por sua vez, é “um fragmento que se une a outros fragmentos de um todo a ser acabado, reintegrado, completado em suma” (NASCIMENTO, 2001, p. 180). Ao contrário do complemento, o suplemento é “[...] aquilo que parece se acrescentar como um pleno a outro pleno, é também aquilo que supre” (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 2001, p. 176).

Em seu livro *Gramatologia* (2006), Jacques Derrida apresenta algumas noções de suplemento por meio de uma analogia entre a fala e a escrita. O filósofo faz uma leitura de Jean Jacques Rousseau, que, por seu turno, vê a fala (representação natural do pensamento) como superior à escritura, pois essa na visão dele seria uma destruição da presença e uma doença da fala, afirmando também que a escritura é o suplemento da fala. Todavia, Derrida afirma que

[...] o suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que *substitui*. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa, não pode-se preencher *de si mesma*, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa (DERRIDA, 2006, p. 178, grifos do autor).

Por essas razões, Derrida concebe o suplemento de maneira distinta da proposta por Rousseau, já que a suplência não pode ser vista como destruição da presença, mas sim como substituição e suprimimento da ausência. Ademais, o suplemento também não pode ser entendido como doença daquilo que suplementa. Em outras palavras, segundo a afirmação de Derrida, na citação acima, a palavra é o suplemento do próprio “objeto”, ela se coloca no lugar de algo que não está lá para representá-lo e fazer sua vez. Dito de outro modo, o suplemento “sempre será mexer a língua ou agir pelas mãos de outrem. Tudo aqui é reunido: o progresso como possibilidade de perversão, a regressão em direção a um mal que não é natural e que se prende ao poder de suplência que nos permite ausentarmo-nos e agirmos por procuração, por suplência, por representação, pelas mãos de outrem. Por escrito. Esta suplência sempre tem a forma dos signos” (DERRIDA, 2006, p. 181).

Desse modo, se há necessidade de suplência é porque previamente existe toda uma organização da qual, por meio da ausência, subtrai-se uma presença, deixando um lugar vazio que precisa ser representado pelas mãos de outros, de uma alteridade. Nesse sentido, o suplemento acontece como diferença e repetição, diferença pela relação

opositiva que ocorre no suprimento da falta e repetição porque se dá por meio das relações de semelhanças, jamais de igualdade, guiadas pelas diferenças.

De estrela à flor, a hora de mulungu

A reflexão a seguir, à luz das noções desenvolvidas, busca evidenciar as diferenças e semelhanças entre dois textos enquanto narrativas que se suplementam. Logo no início do conto de Evaristo, mais precisamente por meio do título e da epígrafe podemos identificar um tipo de relação transtextual com a obra *A hora da estrela*, de Lispector. Relação essa que, na esteira de Genette, chamaríamos de paratextualidade, pois a primeira parte do título é o nome da personagem principal da obra de Clarice, mas na segunda, logo após o nome “Macabéa”, a escritora contemporânea apresenta-nos ao invés de “estrela” a “flor”, a “flor de mulungu”, sinalizando assim uma transformação a seguir.

A Macabéa narrada por Rodrigo S.M. é raquítica e miserável. Submetida a uma condição sub-humana, não se dá conta de sua infelicidade, além de ser calada por não ter o que dizer. Muitas vezes, S.M. utiliza-se de palavras hostis para denotar as características da fraca protagonista: “É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois *reduzia-se a si*” (LISPECTOR, 1998, p. 18, grifo nosso). Entretanto, no conto de Evaristo, Macabéa é narrada em uma nova perspectiva: “[...] eu vi a moça, a outra. Uma Macabéa outra. E essa outra, vi em seu estado de breve floração” (EVARISTO, 2012, p. 15).

No conto, nasce, dessa forma, a flor de mulungu, que, apesar de continuar uma trajetória de dores, deixa de ser fraca transformando-se em uma Macabéa que também não se dá ao muito falar, pois como afirma a narradora: “entre o ouro do silêncio e a prata da palavra, *escolhia recolher-se a si*, em muitas ocasiões” (EVARISTO, 2012, p. 16, grifo nosso). Observemos que para justificar o silêncio de sua Macabéa, S.M. utiliza a expressão “reduzia-se a si”, denotando uma autodiminuição da personagem, enquanto a narradora do conto opta por “escolhia recolher-se a si”, demonstrando que sua Macabéa tinha capacidade de escolher com sabedoria o “ouro do silêncio” no momento certo.

A narradora do conto prossegue dando à moça muitas outras qualidades não presentes na Macabéa de Clarice Lispector. Nas palavras da narradora, “Macabéa não era uma pessoa de raso conhecimento. Era capaz de fingir de morta, para enganar o

coveiro. Passava despercebida por muitos, enquanto nem sombra se movia longe dos sentidos dela” (EVARISTO, 2012, p. 16). Em outras palavras, a narradora afirma que Macabéa não era tola, pelo contrário, era tão perspicaz que se fingia de tola conforme a necessidade, traços esses bem distantes da protagonista clariceana.

Em *A hora da estrela*, Macabéa é descrita como uma alienada que não tem consciência do seu “direito ao grito”. Por isso, o escritor-narrador Rodrigo S.M. afirma sentir-se na obrigação de se colocar enquanto mediador, alguém que empresta sua voz e grita em favor da pobre moça: “o que escrevo é mais que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas [...] porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir esmolas” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Mais adiante, em sua narrativa, S.M. menciona novamente o direito ao grito, afirmando que Macabéa “pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (LISPECTOR, 1998, p. 80). Já em “Macabéa, flor de mulungu”, a moça deixa de ser uma personagem alienada e ainda é descrita como porta-voz das mulheres e intérprete das dores de homens:

Flor de mulungu tinha a potência da vida. Força motriz de um povo que resilientemente vai emoldurando seu grito. Mulheres como Macabéa não morrem. Costumam ser porta-vozes de outras mulheres, iguais a elas, mesmo travestidas em Glórias, e também costumam ser intérpretes das dores de homens, cabras-machos, vítimas algozes, como Olímpico de Jesus (EVARISTO, 2012, p. 20).

Em estudo sobre a novela de 1977, Carlos Vinicius Figueiredo (2008), afirma que a própria obra pode ser lida enquanto uma espécie de “grito” da própria escritora Clarice Lispector, frente às mazelas da sociedade brasileira, marcada pela injustiça e discriminação. Nas palavras de Figueiredo,

evidenciamos em *A hora da estrela* o momento de grande lucidez crítica da escritora, tal qual em sua obra toda; nesse livro Lispector expõe sua face frente à história [...] enfrentando questões como a da injustiça social brasileira e diferenças culturais gritantes, como se ela necessitasse colocar para fora suas angústias e frustrações a respeito da problemática social brasileira (FIGUEIREDO, 2008, s. p.).

Entendemos desse modo que, em Clarice, o “direito ao grito” se dá como uma incitação e conscientização da existência desse direito. Já em *Conceição*, o “grito” se dá com a consciência já adquirida de que o direito, bem como sua manifestação, existe, pois no conto contemporâneo, o grito da protagonista e da própria escritora já ecoa forte, na hora de um povo resiliente emoldurar seu grito nos quadros da história.

De todas, talvez a mais importante diferença entre os dois narradores seja o fato de S.M. ser um homem e a narradora do conto de *Conceição* uma mulher. Rodrigo

S.M., após uma de suas reflexões, conclui que, assim como sua personagem principal, ele não faz a menor falta, e poderia ser substituído por qualquer outro escritor desde que fosse um escritor homem: “Aliás – descobro eu agora – eu também não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Ao analisar essa passagem da novela, o crítico Edgar Cézar Nolasco (2007) afirma que: “[...] a escritora Clarice Lispector valendo-se da *persona* do escritor Rodrigo S.M., zomba, brinca, dá uma gargalhada irônica na figura do narrador masculino de toda tradição narrativa da literatura brasileira anterior a ela. Tal passagem nos autoriza a dizer que o que temos ai é uma escritora mulher escrevendo, e sem ‘lacrimejar piegas’” (NOLASCO, 2007, p. 35).

Porém, no conto de Evaristo, deparamo-nos com uma narradora mulher que afirma: “Macabéa, a flor de mulungu sou eu. Tal a minha parença-mulher com ela. Repito, sou eu e são todos os meus” (EVARISTO, 2012, p. 16). Podemos dizer que a escritora contemporânea traz em seu conto uma narradora mulher forte, conquistadora de um espaço muito maior na sociedade. Aliás, ela também se impõe de tal maneira que pode até mesmo representar um grupo, principalmente quando afirma “sou eu, e são todos os meus” (EVARISTO, 2012, p. 16). Podemos ler, por extensão, sou eu e todos os negros, todas as mulheres negras. Todavia, temos, então, a figura de uma mulher forte que se mostra não só enquanto representante de um gênero, mas também enquanto representante de outros grupos.

Em meio às diferenças sobre as duas “Macabéas”, somos levados a crer por alguns momentos que a flor de mulungu é outra. Contudo, quando estamos a um passo dessa conclusão, Evaristo usa de estratégias para deixar claro que a flor de mulungu é outra e a mesma Macabéa, simultaneamente. A presença dos outros personagens da novela no conto contemporâneo faz-nos depreender que não se trata somente de outra protagonista, mas da mesma Macabéa que se vê suplementada. Em outras palavras, a Macabéa da década de 1970 é reescrita e transcrita na cultura brasileira do século XXI. Um dos recursos narrativos do conto de 2012 é (re)apresentar índices que já aparecem na novela de 1977, a saber: seu Raimundo, a amiga Glória, as balconistas das Lojas Americanas e Olímpico de Jesus, como podemos observar a seguir:

E diversas vezes Macabéa se perdia nas ordens dadas por seu Raimundo, seu patrão. Voz e conteúdo de mensagem se transformavam em tec-tec-tec; tec-tec-tec; tec-tec-tec... Glória, sua companheira de trabalho não tinha outro assunto a não ser tec-tec-

tec. As quatro moças, balconistas das Lojas Americanas multiplicavam por quatro o infinito tec-tec-tec de suas conversas. E até tarde da noite, mesmo cansadas, preocupadas com Macabéa, tentativas faziam para arrancar a moça do seu mutismo e aliciá-la para o tec-tec-tec de vários assuntos. Mas o pior era a hora do encontro com Olímpico de Jesus. Estava apaixonada por ele. Dizem que o amor é cego, Macabéa queria que fosse também surdo. Tudo em Olímpico era tec-tec-tec e ele trazia em si um defeituoso dom, falava muito (EVARISTO, 2012, p. 19 – 20).

Atentemos agora, para a maneira por meio da qual os antecedentes da Macabéa de Clarice são apresentados. Na novela, o narrador afirma que a personagem tinha maus antecedentes, pois a pobre moça havia nascido mulher, em meio à pobreza, herdando dessa forma a miserabilidade: “Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço”(LISPECTOR, 1998, p. 27). Todavia, no conto, seus antecedentes são portadores de boas heranças, deixando para a jovem herdeira muitas riquezas, entre elas a sabedoria: “De onde Macabéa, flor de mulungu, tirava suas sabedorias? De seus bons antecedentes. Sapiência ancestral” (EVARISTO, 2012, p. 17). Conceição Evaristo não só transforma a perspectiva dos antecedentes de Macabéa como também traz à tona a figura dos ancestrais, denotando um deslocamento temático no qual evidencia a valorização da cultura negra, já que a ancestralidade é uma marca muito forte na construção histórico-social do negro no Brasil.

Rodrigo S.M. expressa, em sua narração, um grande esforço para escrever Macabéa pois, para ele, é necessário um colocar-se no lugar da moça para tanto, lugar esse que, segundo S.M., é extremamente desconfortável, conforme nos declara:

para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina (LISPECTOR, 1998, p. 19 – 20).

Além disso, no início de sua narrativa, S.M. também faz um apelo ao leitor para que cada um reconheça em si mesmo a sua história (verdadeira apesar de inventada), argumentando que “todos nós somos um” e aqueles que não têm pobreza de dinheiro sofrem de outro tipo de miséria. Assim, o narrador apela para a empatia com sua personagem, tanto da parte dele, enquanto escritor-narrador, quanto da parte dos leitores de sua narrativa. Contudo, em várias passagens, essa empatia aparece deixada de lado, principalmente quando S.M. mostra-se irritado com a falta de reação de sua Macabéa:

(Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já

sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce obediente.) (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Em proposta análoga, a narradora do conto de Evaristo também manifesta uma relação muito próxima com a personagem, afirmando também que a Flor de Mulungu é ela mesma. Essa afirmação se justifica por meio de um comentário da narradora a partir do escritor francês Gustave Flaubert e sua obra *Madame Bovary*: “Se ele, para se defender da severa moral da época, precisou afirmar que Emma Bovary era ele, eu não preciso de nenhum artil para garantir que Macabéa, a Flor de Mulungu sou eu. Repito, sou eu e são todos os meus” (EVARISTO, 2012, p. 16). Observemos que a escritora contemporânea transforma a sentença “todos nós somos um” (LISPECTOR, 1998, p. 12) em “sou eu e são todos os meus” (EVARISTO, 2012, p. 16). Entendemos essa transformação como um anúncio do que acontecerá com a personagem do conto, lembrando que ambas as afirmações encontram-se no início das duas narrativas. No decorrer da novela de Clarice, tornam-se notórias as marcas de uma representação da desigualdade social presentes na primeira Macabéa (1977), que são sobrepostas na segunda (2012), a qual, por sua vez, pode ser vista como uma representação contra outras desigualdades suplementadas.

Edgar Nolasco (2007) esclarece que na crítica contemporânea há uma necessidade de não se esquecer da figura do escritor enquanto um intelectual marcado por traços culturais e biográficos, pois “[...] quando se levam em conta traços culturais, biográficos do sujeito escritor, ou seja, quando se toma a vida e ficção nas mesmas proporções, pode-se fazer uma leitura crítica melhor culturalmente falando” (NOLASCO, 2007, p. 24). Nolasco faz uma leitura de *A hora da estrela* embasado nessa perspectiva, afirmando que,

se pelo lado histórico-biográfico-cultural podemos dizer, sempre metaforicamente, que Clarice é muito mais Macabéa; pelo lado biográfico-literário ela é muito mais Rodrigo S.M. No tocante à representação, máscaras, fingimentos e a denegação que envolvem a vida e a ficção da escritora chegam ao máximo no livro *A hora da estrela*, uma vez que aí qualquer resquício de corpo do “eu” autoral é rasurado até o limite (NOLASCO, 2007, p. 27).

Da mesma forma podemos analisar, salvo as possíveis diferenças, o conto de Conceição Evaristo considerando os traços culturais e biográficos da escritora mineira, pois, por diversas vezes, pode-se ver uma possível relação entre a escritora negra que escreve e sua narradora, sem contar que as marcas de sua luta em favor da mulher negra

estão de certa forma em sua literatura. Suas experiências de vida e ficção fundem-se e transformam-se em “escrevivência” como a própria crítica costuma afirmar:

[...] a escritora, que completa 70 anos em novembro, diz que na infância não viveu a pobreza, mas a própria miséria na favela do Pendura Saia, encravada no alto da Avenida Afonso Pena, área nobre de Belo Horizonte. Ali, da mãe e das tias, ouviu muitas histórias e inventou outras. A ficção era indispensável à sobrevivência, uma forma de sublimar a realidade. Essa experiência é o alimento da sua escrita ou, como ela afirma, da sua “escrevivência” (CAZES, 2016, s. p.).

A prática e/ou brincadeira do recortar e colar, como quer Compagnon, também está metaforicamente presente tanto na vida e na obra de Clarice Lispector, quanto na vida e na obra de Conceição Evaristo. Conforme Yudith Rosenbaum (2002), Lispector costumava fazer recortes em situações cotidianas e fazia suas anotações em qualquer papel que encontrasse pela frente: “Clarice tinha o hábito de guardar folhas soltas — guardanapos, tíquetes, papéis de chiclete etc. — com ideias surgidas ao longo das mais variadas situações cotidianas” (ROSENBAUM, 2012, p. 29). Por seu turno, Evaristo reescreve a Macabéa da novela em seu conto, imprimindo na personagem algumas características que ela tira de sua própria vivência. Daí, como já dito, o termo “escrevivência” passa a ser adotado pela própria escritora para definir sua literatura. Em entrevista ao jornal *O Globo* (2016), Evaristo afirma: “— Eu sempre tenho dito que a minha condição de mulher negra marca a minha escrita, de forma consciente inclusive. Faço opção por esses temas, por escrever dessa forma. Isso me marca como cidadã e me marca como escritora também” (CAZES, 2016, s. p.).

Ainda nessa mesma entrevista, Evaristo discorre sobre sua infância, deixando sinais de que seu interesse pela literatura começara com a brincadeira do recortar e colar, metaforicamente falando. Conforme conta, sua mãe, mesmo sem saber ler, recolhia livros, revistas e mostrava a ela e a suas irmãs as imagens, que serviam de mote para as histórias a serem criadas pelas meninas. Nas palavras de Evaristo, “Ela [mãe] recolhia livros e revistas e mostrava para nós, mesmo sem saber ler. Víamos as figuras e inventávamos novas histórias. Meu interesse pela literatura nasce daí” (CAZES, 2016, s. p.). Percebemos, com isso, que a literatura de Evaristo nasceu de um processo de leitura/recorte dessas imagens, que eram “recontadas” oralmente. Esse processo do recontar oral sempre esteve muito presente em sua infância, pois a escritora afirma que não nasceu em meio aos livros, mas sim em meio às palavras (Cf. CAZES, 2016, s. p.).

Podemos, sob esta perspectiva, entender o conto “Macabéa, Flor de Mulungu” como uma sequência da novela *A hora da estrela*, pois ele a relança para além do que

era, em princípio, considerado o seu fim. Conceição Evaristo inicia sua narrativa a partir das últimas páginas da novela de Clarice Lispector, pouco antes de Rodrigo S.M. anunciar a morte da estrela: “Tanto estava viva que [Macabéa] se mexeu devagar e acomodou o corpo em *posição fetal*” (LISPECTOR, 1998, p. 84, grifo nosso). A personagem de Evaristo, salvo engano, parece ter sido reescrita a partir dessa passagem, sobretudo quando nos lembramos da seguinte afirmação da narradora: “desde quando vi e não só olhei de relance a moça Macabéa, caída e semimorta no chão, imaginei que a flor de mulungu seria para ela” (EVARISTO, 2012, p. 15). A narradora retoma a *posição fetal* em que Macabéa se encontrava, no fim da narrativa de S.M., para dar vida à flor de mulungu e negar a morte: “A flor de mulungu não ia fenecer. Não. A *posição fetal* em que ela se encontrava era o indício que uma nova vida se abria. Ela ia nascer por ela e com ela. Macabéa ia se parir. Flor de mulungu tinha a potência da vida” (EVARISTO, 2012, p. 20, grifo nosso).

Desse modo, podemos entender o conto como um relançamento da novela no século XXI. O texto da escritora contemporânea também pode ser visto como um suplemento cultural à novela de Lispector, pois traz à tona as questões étnico-raciais, que não veem evidentes, ao menos em um primeiro plano, na novela de 1977. Assim como afirma Edgar Nolasco (2007), se “[...] em *A hora da estrela* é a hora de a pseudo-escritora entornar o caldo contra as ideias e conceitos elitistas e intelectualizantes, excludentes e hegemônicos” (NOLASCO, 2007, p. 14), podemos dizer que no conto “Macabéa, Flor de Mulungu” é a hora de Evaristo acrescentar um suplemento cultural e entornar um pouco mais esse mesmo caldo. A sentença “flor de mulungu” acrescentada e posta junto ao nome de Macabéa no título do conto é um dos fortes indícios desse suplemento cultural. Isso pode ser comprovável quando nos lembramos da extensa explicação apresentada pela narradora contemporânea a respeito dessa flor:

O chá das folhas maceradas de mulungu tinha efeitos sedativos. Servia para abaixar pressão, acalmar e adormecer as pessoas. Para uns o oferecimento do chá poderia ser em abundância. Amansava feras bravias, senhores e senhoras, no gozo de escravização do outro, até a profundidade final [...]. Boa infusão a das folhas da árvore mulungu, apelidada como “amansa senhor”, “capa homem” e outras alcunhas [...]. Os povos das florestas e aqueles que tinham chegado, banhados da água salgada do mar, mantinham uma vital intimidade com as plantas [...]. De Macabéa, era o refinamento no preparo de garrafadas para uma infinidade de males. Remédios feitos nas urgências da vida. E em cada mesinha preparada, tanto era o desejo, tanta era a intenção de cura, [...] que muitos doentes acreditavam que até o aroma dos aliviantes líquidos curtidos pela flor de mulungu, como bálsamo, curava feridas do corpo e fendas da alma (EVARISTO, 2012, p. 17-18).

Metaforicamente, podemos entender a flor de mulungu como o excesso suplementar necessário para representação da cultura iniciada por Lispector na década de 1970. Em outras palavras, é chegado o momento e a vez mulungu e dos renascimentos das mil e uma “Macabéas”. Isso nos remete a enumeração feita por Nolasco, em *Caldo de Cultura* (2007), no que se refere à obra de Clarice Lispector: “A hora da estrela. A hora de Clarice. A hora de Macabéa. A hora da morte. A hora do marginalizado. A hora do excluído. A hora do rebotalho. A hora do consumo. A hora das culturas. A hora do anti-intelectual. A hora do lixo. A hora da fome. A hora da culpa. A hora do malfeito. A hora do feio. A hora do grotesco” (NOLASCO, 2007, p. 13 – 14).

Nessa perspectiva, o conto de Conceição Evaristo suplementa *A hora da estrela*, reescrevendo e relançando as fracas aventuras da pobre heroína, retomando a questão da fome e da miséria ainda presentes em cenário nacional, (re)lançando a outrora escritora estranhada em um presente tão emblemático quanto ao da década de 1970. Tornando-se, assim, a narrativa de Evaristo: A hora de mulungu. A hora de Evaristo. A hora da mulher negra. A hora da vida. A hora da resiliência. A hora da escrevivência. A hora de emoldurar o grito.

Considerações finais

Passados mais de trinta anos, o conto “Macabéa, flor de mulungu”, de Conceição Evaristo, relança de 1977 a obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, promovendo a permanência da novela na contemporaneidade literária e cultural brasileira. Nessa perspectiva, o conto de Evaristo torna-se uma construção em palimpsesto, que reescreve e suplementa narrativa de Clarice. Palimpsesto, pergaminho raspado, em que foi realizada a segunda escrita, não escondendo a primeira por completo, de modo que deixa sempre a possibilidade de uma sedutora leitura de contato.

A reescrita, a brincadeira do recorte e da colagem, transforma-se em trabalho, uma força que desloca a personagem da década de 1970 para o Século XXI, transformando-a, de maneira harmoniosa e fascinante, em uma Macabéa-outra e uma Macabéa-mesma. Em outras palavras, Evaristo se apossa de nordestina de Lispector reescrevendo-a em outro cenário e suplementando-a culturalmente na medida em que sinais de subtração provenientes de *A hora da estrela* são reescritos e reinventados na literatura de Evaristo.

Esse movimento “supletivo” possibilita que a novela de Clarice possa de novo retornar, porém em meio a um jogo de diferenças e repetições, trazidas pelo suprimento necessário na cultura brasileira do presente. Esta é, nesse sentido, uma das infindáveis leituras possíveis do conto “Macabéa, Flor de Mulungu” que reescreve e relança a célebre personagem clariceana na atualidade, por meio de um exercício suplementar de reescrita literária e cultural. Além disso, o conto de Evaristo se põe como movimento de suplência digno de ser lembrado neste ano em que se a crítica rememora o seu luto ante os quarenta anos da saída discreta de Clarice Lispector pelas portas dos fundos da literatura brasileira.

Referências

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CAZES, Leonardo. “Conceição Evaristo: a literatura como arte da ‘escrevivência’”. In. *O Globo*, 11.07.2016. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/conceicao-evaristo-literatura-como-arte-da-escrevivencia-19682928>. Acesso em: 11.07.2016.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DERRIDA, Jacques. “Este perigoso suplemento”. In _____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

EVARISTO, Conceição. “Macabéa, Flor de Mulungu”. In GUIMARÃES, Mayara R.; MAFFEI, Luis (Orgs.). *Extratextos 1 – Clarice Lispector, personagens reescritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p. 13 – 21.

FIGUEIREDO, Carlos Vinicius da Silva. “O direito ao grito no Brasil de 70”. In. NITRINI, Sandra [et. al.] (Orgs). *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/071/CARLOS_FIGUEIREDO.pdf. Acesso em 20.10.2016.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibele Braga [et. al.]. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

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

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Niteroi: EDUFF, 2001.

NOLASCO, Edgar Cézar. *Caldo de cultura: A hora da estrela e a vez de Clarice Lispector*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”. In _____. *Flores na Escriv ninha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91 – 99.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha Explica)

SANTIAGO, Silviano (Org). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976. p. 88 – 91.