

Clarice Lispector: depoimento para a posteridade no Museu da Imagem e do Som, em 20 de outubro de 1976.

**Entrevista a Julio Lerner : https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU**

* **Clarice Lispector (1920-1977) – A Hora da Estrela (1977) 🡪** penúltimo romance (ou novela) e último livro publicado em vida. A novela foi escrita à mão em diversos fragmentos de papel, a partir dos quais Lispector, com a ajuda da sua secretária, Olga Borelli, compôs a versão final do romance. O livro foi publicado em [26 de outubro](http://pt.wikipedia.org/wiki/26_de_outubro) de 1977, pouco antes de a autora ingressar no hospital do [INPS](http://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto_Nacional_de_Previd%C3%AAncia_Social) da [Lagoa](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lagoa_(bairro_do_Rio_de_Janeiro)), no Rio de Janeiro. Como nota Arêas, essa “[n]arrativa do limiar, escrita à beira da morte, configura-se como o salto mortal de Clarice, até pelo título articulando-se ao percurso sinalizado antiteticamente por *A paixão segundo G.H.* e *A via crucis do corpo*.”(p.74)
* *A hora da estrela* é a única das obras da escritora, tida (de modo um tanto equívoco) como fundamentalmente introspectiva, que enfatiza aspectos da realidade objetiva e manifesta uma intenção explicitamente social. Escrito quando padecia de um câncer avançado, o livro representaria, supostamente, um esforço de fugir da sufocante introspecção das obras anteriores, criando um texto que tivesse alguma abertura para o mundo exterior. Dirá, aliás, o narrador:*“...não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter em pé...”*. Mas haveria outras motivações, inclusive de ordem politico-ideológica, o que remete ao contexto de gestação do livro.
* **Contexto histórico-político de produção/emergência do romance**: o governo Geisel com sua “distensão lenta e gradual”, o recuo dos aparelhos repressivos, as inquietações da sociedade civil, as contestações políticas menos tímidas e a perspectiva do fim da ditadura militar podem explicar a preocupação da escritora em produzir uma obra mais “social”. Por outro lado, como bem lembra Vilma Arêas, as pressões, naquele momento, vinham também da esquerda: “Na época, a escritora foi muito cobrada politicamente em relação à questão social, foi ‘enterrada’ no ‘cemitério’ de Henfil ao lado de outros suspeitos de reacionarismo. A humilhação cívica era grande e ela se defendia como podia: ‘Na verdade, sinto-me engajada. Tudo que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos’. Durante a elaboração de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, CL participou de passeatas e fechou, às vezes, as crônicas do JB com apelos e posicionamentos ansiosos. Por exemplo, em 6 de abril de 1968, acrescentou ao texto um PS aflito: ‘Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil” (V. Arêas, CL, p.442)[[1]](#footnote-1). Assim, ao buscar no romance a *participação* por meio de um diálogo com certa vertente forte do romance social (diálogo que discutiremos adiante), o romance regionalista/nordestino, Clarice, tratando de uma nordestina que tenta fugir da [miséria](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pobreza) e do [subdesenvolvimento](http://pt.wikipedia.org/wiki/Subdesenvolvimento), abandonando [Alagoas](http://pt.wikipedia.org/wiki/Alagoas) pela possibilidade de melhores condições de vida no [Rio de Janeiro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_de_Janeiro), buscava escapar da crítica sobre o dito "hermetismo" característico da obra já consolidada (veremos adiante os equívocos dessa leitura). Na época da publicação, Eduardo Portela falou do surgimento de uma "nova Clarice", com uma narrativa extrovertida e "o coração selvagem comprometido com a situação do [Nordeste brasileiro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%A3o_Nordeste_do_Brasil)".
* **Foco narrativo**: 3ª. pessoa, por um escritor fictício chamado Rodrigo S.M.
* Algumas interpretações tendem a falar discutivelmente em **3 histórias, fios narrativos ou enredos**: a história da jovem e ingênua alagoana Macabéa no RJ; a história do narrador Rodrigo S.M., que ao andar pela rua, capta o olhar de desespero de uma jovem nordestina no meio da multidão, fazendo nascer daí Macabéa, representação da miséria inerente ao autor e a todas as pessoas; e a história do próprio livro discutindo a limitação da literatura diante da busca existencial e ironizando escritores com um pretensioso estilo original, baseado na exacerbação de adornos e modismos, que compromete o poder das palavras, além da obsessão pelo rigor formal e ortografia impecável. Os três fios narrativos aparecem tão entretecidos ou entremesclados que é impossível discerni-los separadamente.
* Leia mais em: https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/a-hora-da-estrela-resumo-da-obra-de-clarice-lispector/ Leia mais em: https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/a-hora-da-estrela-resumo-da-obra-de-clarice-lispector/
* **Temática dupla**: obra sobre a vida de uma [retirante](http://pt.wikipedia.org/wiki/Retirante) na [cidade grande](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_grande), mas também reflexão sobre o papel do escritor na sociedade moderna, pelas problematizações e descrições do processo criativo (discurso metalinguístico), constantes na obra da escritora ucraniano-pernambucana. Apesar de não inscrito no mesmo espaço periférico de Macabéa, devido à sua condição marginal de retirante, Rodrigo S.M. não deixa também de sinalizar seu desajuste, seja por ser visto com maus olhos pela [classe média](http://pt.wikipedia.org/wiki/Classe_m%C3%A9dia), seja por não conseguir alcançar àqueles socialmente equiparáveis à sua protagonista. Veremos que o narrador encena o drama e as contradições de classe do artista e intelectual (pequeno-)burguês e socialmente participante. Esse duplo relato está contínua e intimamente imbricado, mas vamos tentar abordá-lo meio em separado, por razões didáticas.
* Primeiramente, o relato sobre **Macabéa** que corresponde ao **enredo propriamente dito.** Em síntese, o livro narra a trajetória de vida medíocre no Rio da datilógrafa Macabéa, uma alagoana de 19 anos, pobre moça raquítica, feia, solitária e morrinhenta, que divide um quarto de pensão com quatro balconistas das Lojas Americanas. Pobre alienada, sem passado expressivo e sem perspectiva futura, adora ouvir a Rádio Relógio, coleciona pequenos anúncios num álbum e gostaria de ser artista de cinema. Conhece e começa a namorar o também nordestino *Olímpico de Jesus*, metalúrgico que, apesar de inculto e grosseiro, tem sonho de ascensão social e até de se tornar deputado. Percebendo as limitações de Macabéa, (*“Ela era incompetente para a vida”*, diz o narrador), Olímpico troca-a por *Glória*, estenógrafa, loira oxigenada e amiga de sua ex-namorada. Aconselhada pela própria Glória*,* Macabéa procura uma cartomante, *Madame Carlota*, antiga prostituta e cafetina. Esta, sinceramente impressionada com a vida que a moça levava, resolve animá-la com a perspectiva de um futuro sorridente, profetizando que a nordestina encontraria um estrangeiro louro de *“olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos”*, muito rico e com quem se casaria. *Macabéa* que *“nunca tinha tido coragem de ter esperança”*, sai feliz da consulta, pois *“a cartomante lhe decretara sentença de vida”*. Porém, ao atravessar a rua distraidamente é atropelada por uma Mercedes amarela. Cai no chão, agoniza e diz sua última frase, em aparência enigmática: *“Quanto ao futuro”*. Várias pessoas observam a moribunda. Alguém pousa junto ao corpo uma vela acesa. Desta maneira, Macabéa alcança, com a própria morte, a sua *hora*. É nesse ponto que compreendemos o significado do título: *A hora da estrela* é a hora de sua morte, momento em que deixa de ser invisível às pessoas, que percebem que ela existe apenas quando já não existe mais. Em entrevista concedida em fevereiro de 1977 ao repórter Júlio Lerner para a TV Cultura, CL definiria a novela que acabara de escrever como uma história sobre “uma inocência pisada, de uma miséria anônima", tendo se beneficiado, na composição, da referência de a sua própria infância no nordeste brasileiro, Recife, além de uma visita à feira nordestina de S. Cristovão no Rio, onde capturou "o ar meio perdido" do nordestino na cidade do Rio de Janeiro. (Outra inspiração para a trama do livro foi uma visita feita a uma cartomante. Na época, ela imaginou como "seria engraçado" se, na saída, fosse atropelada por um táxi depois de ouvir todas as coisas boas que a cartomante previra).

**3) Sobre Macabéa:**

A) Os primeiros aspectos definidores de Macabéa são os de **sua modesta origem social** (*“Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa”*). Órfã, criada por uma tia repressora, ela é feia, virgem, gosta de coca-cola, passa um pouco de fome e trabalha como datilógrafa no Rio de Janeiro.

B1) No entanto, o aspecto predominante de sua **medíocre personalidade é o seu despreparo para a vida inteligente.** É tão tola que sorri para as pessoas na rua, mas ninguém lhe responde ao sorriso porque sequer a olham. Sua própria cara expressa tanta pobreza mental que **parece pedir para ser esbofeteada** (LEMBRAR BAUDELAIRE D’*OS PEQUENOS POEMAS EM PROSA*. *SPLEEN DE PARIS*). Em síntese, trata-se de um **ser ínfimo**, de uma *“alma rala”*.

B2) A principal característica de Macabéa é, assim, a sua completa **alienação**. Ela não sabe nada de nada. A palavra realidade não lhe dizia nada. (...) Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. (...) Nenhuma coisa importante jamais acontecera em sua vida:

Mas vivia em tanta mesmice que de noite não se lembrava do que acontecera de manhã. (...).

Domingo ela acordava mais cedo para ficar mais tempo sem fazer nada. (...)

A sua inconsciência *não resulta apenas da ignorância do mundo*. Ela **se desconhece**: *“Quando acordava não sabia mais quem era”*. Às vezes, diante do espelho, não se enxergava, como se a sua tivesse sumido. A todo instante, Rodrigo S. M. registra a alienação de Macabéa, a sua incapacidade de percepção. Por isso, a jovem nordestina vive a dimensão do **não-ser**.

Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu” cairia estatelada no chão (...)

Só uma vez se fez uma trágica pergunta: quem sou eu. Assustou-se tanto que parou completamente de pensar. (...)

“Essa moça não sabia que ela era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era viver. Não sabia para quê, não se indagava. (...)

Sua vida era uma longa meditação sobre o nada. Só que precisava dos outros para crer em si mesma, senão se perderia nos sucessivos e redondos vácuos que havia nela. (...)

Encontrar-se consigo própria era um bem que até então ela não conhecia.(...)

Algumas definições que Rodrigo S.M. elabora para Macabéa são **tragicamente líricas**:

Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim. (...)

Tornara-se apenas vivente em sua forma primária. (...) Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isto.

c) Quase nula é a compreensão de Macabéa a respeito da existência, seja a sua, seja a da humanidade em geral. Normalmente, ela age no limite da incompreensão e da tolice: pede desculpas ao patrão por tê-lo aborrecido quando este se dispõe a demiti-la; agradece ao médico que lhe diagnostica a tuberculose e quando este ironicamente lhe receita espaguete, ela ignora o que seja isso; e no momento em que o namorado, Olímpico, lhe dá o fora, põe-se sem mais nem menos a rir. Nada a desespera, nem saber que não faz falta a ninguém ou que é muito feia e desinteressante. (“Ser feia dói?”, pergunta-lhe Glória.). Tampouco o futuro a preocupa, ela não tem futuro como não tem passado, nem presente, porque na verdade ela não existe, ela é como um vegetal: “Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim”.   
A sua pobre cultura, originária das informações inúteis da Rádio Relógio, são risíveis:

O Imperador Carlos Magno era chamado na terra dele de Carolus. (...)

Você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha reta ia passar pelo mundo todo em 28 dias? (...)

Igualmente hilariante é o diálogo que trava com o namorado, usando dados desta cultura de almanaque:

Macabéa: – O que quer dizer eletrônico?

Olímpico: – Eu sei, mas não quero dizer.

Macabéa: – O que quer dizer “renda per capita”? Olímpico: – Ora, é fácil, é coisa de médico.

d) As pouquíssimas **revelações (epifanias)** que Macabéa experimenta **não lhe suficientes para a formação de uma identidade.** Certa ocasião, chorara ao ouvir *Una furtiva lacrima*, na interpretação de Caruso, (“Adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com certo luxo de alma”.) Outro dia, em que não fora trabalhar e ficara sozinha no quarto, tinha dançado “num ato de absoluta coragem.” Porém, **a descoberta efetiva do próprio ser ocorreria apenas no breve momento que segue o atropelamento**. Ao ser atropelada, Macabéa descobre a sua essência: “Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci”. Há uma situação paradoxal: ela só nasce, ou seja, só chega a ter consciência de si mesma, na hora de sua morte. Por isso antes de morrer repete sem cessar: “Eu sou, eu sou, eu sou, eu sou”.

4**) O namoro com Olímpico**

a) “O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam”. Assim começa o namoro dos dois. “Eles não sabiam como se passeia”. No primeiro encontro, sob a chuva, param diante de uma vitrine de uma ferragem e Macabéa não suportando o silêncio, diz a Olímpico: “Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?” Nas outras vezes que se encontraram também chovia. Olímpico se irrita: “Você só sabe chover”.  
b) Ao contrário de Macabéa, (“Acho que não preciso vencer na vida.”), Olímpico quer ser muito rico, talvez até deputado. É um homem duro, disposto a tudo. Nos “cafundós do sertão” matara um desafeto seu, era um “homem com honra já lavada”. Não tem paciência ou qualquer gesto de delicadeza com a namorada. Quando esta lhe pede que telefonasse para ela, Olímpico retruca: “Telefonar para ouvir as tuas bobagens?” Certo dia, os dois vão tomar um, cafezinho e ela lhe pergunta se poderia ser “pingado” e ele responde que sim, mas se o preço fosse maior, ela devia pagar a diferença.

c) Quando Olímpico conhece Glória, amiga de Macabéa, percebe que se trata de uma mulher de outra estirpe. Ela, “apesar de branca, tinha em si a força da mulatice”. Era um degrau na escalada do nordestino. O fato de ser carioca dava a Glória a condição de integrante do “ambicionado clã do sul do país. (...) Soube que Glória tinha mãe, pai e comida quente em hora certa.” E Olímpico abandona Macabéa com sua costumeira rudeza: “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer.” Na sua mediocridade interior, a pobre datilógrafa sequer experimenta a vertigem de um autêntico sofrimento. Apenas ri quando o namorado lhe comunica o rompimento.

5) O encontro com a cartomante e com a morte:

a) Glória sugere a Macabéa que fosse a uma cartomante. Na casa da cartomante, Macabéa se deslumbra: “Lá tudo era de luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. Estava boquiaberta”. Em busca de um destino, constata – por meio das palavras de madame Carlota – que sua vida tinha sido horrível até então. As perspectivas otimistas anunciadas pela cartomante transformam Macabéa. Pela primeira vez ela sente a sua existência, está “grávida de futuro”. Por ter definido a sua existência é que Macabéa pronuncia uma frase que nenhum dos transeuntes entende: “Quanto ao futuro.” (...) “Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas.”

6) Composição das personagens segundo Franco Jr: uso de personagens-esteriótipo características do romance folhetim/melodrama e dos contos maravilhosos. Vide p. 61ss (ver sobre a vièrge souillé (violada, maculada)...)

.

**TÍTULOS**: 13, ao todo: A CULPA É MINHA ou A HORA DA ESTRELA ou ELA QUE SE ARRANJE ou O DIREITO AO GRITO ou QUANTO AO FUTURO ou LAMENTO DE UM BLUES ou ELA NÃO SABE GRITAR ou UMA SENSAÇÃO DE PERDA ou ASSOVIO NO VENTO ESCURO ou EU NÃO POSSO FAZER NADA ou REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES ou HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL ou SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS.

Arnaldo Franco Jr. observa que os 13 títulos são frases espalhadas ou distribuídas no corpo do romance à maneira de um *puzzle* (ou joguinho de esconde-esconde em que procuramos uma figura habilmente disfarçada em meio a um espaço), que indiciam a tensão entre o apelo emocional e o apelo irônico que marcam a singularidade do romance. Além disso, nota Nadia Gotlib, os títulos sugerem *a busca de identidades culturais, existenciais e sociais – por parte de seus personagens* (Gotlib, 1988,p. 29-30). A melhor explicação, no entanto, para o sentido dos títulos , é dada por Arêas no ensaio indicado, nas pp.86-87.

**NOMES PERSONAGENS**:

1. ***Macabéa*** – referência a Judas Macabeu, herói de um povo que, segundo a Bíblia, triunfou sobre todas as adversidades. Ridicularizado por Olímpico como nome que *até parece doença, doença de pele* (ele confunde “Macabéa” com *morfeia*, cf. Arêas, p. 105), é um índice irônico do fracasso da heroína de *A hora da estrela*, representante muda e dócil de *uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito* (p. 96). A raça-anã seria releitura da famosa definição euclidiana do sertanejo: “O sertanejo é antes de tudo um forte”? Vimos o risco do conformismo nessas releituras. Sobre alusão bíblica, cf. tb. Arêas, p.93.

*Acho, porém, que pode haver outras implicações na referência bíblica, conforme a definição de* ***macabeus*** *(makabim ou maqabim, "*[*martelos*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Martelo)*"), que foram os integrantes de um exército rebelde* [*judeu*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Juda%C3%ADsmo) *que assumiu o controle de partes da* [*Terra de Israel*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Terra_de_Israel)*, até então um Estado-cliente do* [*Império Selêucida*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Imp%C3%A9rio_Sel%C3%AAucida) *(um* [*estado*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Estado)[*político*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADtica)[*helenista*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Helenismo) *que existiu após a morte de* [*Alexandre III*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Alexandre,_o_Grande)[*da Macedónia*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Maced%C3%B3nia_(hist%C3%B3ria))*). Os macabeus fundaram a dinastia dos* [*Hasmoneus*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hasmoneus)*, que governou de 164 a 63 a.C., reimpuseram a religião judaica, expandiram as fronteiras de Israel e reduziram no país a influência da* [*cultura helenística*](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cultura_helen%C3%ADstica&action=edit&redlink=1)*. Seu membro mais conhecido foi* [*Judas Macabeu*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Judas_Macabeu)*, assim apelidado devido à sua força e determinação. Os macabeus durante anos lideraram o movimento que levou à independência da* [*Judéia*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jud%C3%A9ia)*, e que reconsagrou o* [*Templo de Jerusalém*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Templo_de_Jerusal%C3%A9m)*, que havia sido profanado pelos gregos. Após a independência, os hasmoneus deram origem à linhagem real que governou* [*Israel*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Israel) *até sua subjugação pelo domínio romano em* [*63 a.C.*](http://pt.wikipedia.org/wiki/63_a.C.)*. Com a proibição em* [*167 a.C.*](http://pt.wikipedia.org/wiki/167_a.C.) *da prática do* [*judaísmo*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Juda%C3%ADsmo) *pelo decreto de* [*Antíoco IV*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%ADoco_IV) *e com a introdução do culto do* [*Zeus Olímpico*](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Zeus_Ol%C3%ADmpico&action=edit&redlink=1) *no* [*Templo de Jerusalém*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Segundo_Templo)*, muitos judeus que decidem resistir a esta assimilação acabam sendo perseguidos e mortos.*

1. ***Olímpico*** – há uma dupla tensão no nome deste *cabra safado* que *era um diabo premiado e vital* (p. 71) porque ele *tinha como sobrenome apenas o de Jesus, nome dos que não têm pai* (p. 54), mas mente o próprio nome. Note-se: *Olímpico* X *de Jesus* X *Moreira Chaves*. Há uma tensão entre o *de Jesus* e os outros dois nomes, que evidenciam uma preocupação consciente com a ostentação de *status* social; encarnação degradada do *self made man* (Franco Jr., p.62) *De Olimpo, nome de vários montes da Grécia, em especial o monte entre a Tessália e a Macedônia; de aspecto grandioso, majestoso, sublime.*
2. ***Glória*** – brilho, esplendor, honra, riqueza, estima, majestade, magnificência; irônico: cheia de carnes, filha de açougueiro, mulata loira oxigenada
3. ***Madama Carlota*** – madama é uma variante popular de *madame* que remete à condição de ex-prostituta da cartomante. Além disso, o nome assinala a condição de má dama de Carlota: golpista no sexo e na leitura do destino.

**LINGUAGEM E ESTILO:** Arêas, pp.88-89-90; Arnaldo Franco Jr. apropriação irônica, por Rodrigo S.M., de clichês e frases-feitas, tomados no plano popular e inserido no plano literário (p.64); empilhamento e sinestesia (Moles reconhece como características do *kitsch*, que se caracteriza justamente pelo exagero sentimentalista, melodramático ou sensacionalista, freq. com a predileção do gosto mediano ou majoritário, e pela pretensão de, fazendo uso de estereótipos e chavões inautênticos, encarnar valores da tradição cultural (diz-se de objeto ou manifestação de teor artístico ou estético); explorado pela indústria cultural; estrutura do cúmulo (*fait divers, notícia cujo interesse reside naquilo que tem de insólito, extraordinário, surpreendente*) (Franco Jr, p. 62 n. 6)..

**Narrador:** um dos aspectos instigantes do livro de 1977 é a presença de um narrador masculino (único na obra de Clarice, já então reconhecida como escritora essencialmente *feminista*, antes mesmo de Hélène Cixous, papisa da crítica feminista, viesse a consolidar o rótulo). Essa voz genericamente marcada não deixa mesmo de colocar problemas para essa mesma vertente da crítica, sobretudo em passagens como aquela em quem alega o suposto distanciamento e isenção do ponto de vista masculino, menos intimista e sentimental e, portanto, mais capaz de entender a extensão da realidade concreta (“..*.porque escritora mulher pode lacrimejar piegas...”*). É certo que esse comentário não esconde sua dimensão irônica, mas não foi sem dificuldade que a crítica feminista teve de se debater com um comentário dessa ordem, até porque ele sempre deixa a questão de ponderarmos que essa visão maniqueísta pudesse ser um modo de reagir ao rótulo de escritora feminista.

Mas a voz narrativa coloca ainda outras tantas questões para o leitor e a crítica, que tornam ainda mais complexa inclusive a problemática *genérica,* quando,na *Dedicatória do autor*, o livro se abre com uma advertência: *“Na verdade Clarice Lispector”*. Estabelece-se, assim, uma estrita vinculação entre **Clarice** e o narrador da obra. Ambos se confundem. São um só e, ao mesmo tempo, diferentes. *Rodrigo S.M*. representaria uma outra forma de ser e de escrever de **Clarice**, um desdobramento seu. (Já se chegou mesmo a falar em heterônimo...)

Com isso, além da questão do gênero, coloca-se em xeque a própria figura do *autor* e a solução clariciana pode mesmo ser visto como resposta a certa tendência da crítica da época, dominada pelo estruturalismo francês, que radicaliza a orientação imanentista, a fundamentação textológica e a deslocação da zona da produção para a zona do produto inauguradas pelas correntes críticas anti-positivistas e anti-historicistas do primeiro quartel do século XX, representadas pelo Formalismo russo, o estruturalismo checo e o New Criticism anglo-americano. Com essas correntes, deslegitimado e *desautorizado*, “o autor passa a ser entendido como estando apenas (e sublinho apenas) antes e fora do texto, pelo que este em nada tem a ganhar (tendo pelo contrário tudo a perder) com a sua eventual subordinação àquele. É esta a origem remota do que virá a ser paradigmaticamente designado (Wimsatt e Beardsley, 1954) como a “falácia intencional”, ou seja, a falácia que consiste em querer constranger o texto e os seus sentidos à prévia existência de uma “vontade de sentido” autoral, intencionalmente reflectida no texto”. Radicalizando essas tendências, vemos, em fins dos anos 60, figuras emblemáticas do estruturalismo francês publicarem dois ensaios que são referencias decisivas nesse debate. Em 1968, Barthes publica seu polêmico estudo *"A Morte do Autor"* cujo argumento representa justamente o que título emblemático indica: o assassinato do autor como pai fundacional e o proprietário exterior da obra (desbancada em favor da noção de “texto” ou de “escrita”, plural e anônima, relacionada ainda à de intertextualidade). Dito de outro modo, Barthes enfatiza a questão da não existência do autor fora ou anterior à linguagem. Procurando apresentar a idéia do autor como sujeito social e historicamente constituído, Barthes o vê como um produto do ato de escrever - é o ato de escrever que faz o autor e não o contrário. Para ele um escritor será sempre o imitador de um gesto ou de uma palavra anteriores a ele, mas nunca originais, sendo seu único poder mesclar escritas. Barthes retira a ênfase de um sujeito que tudo sabe, unificado, intencionado como o "lugar" de produção da linguagem, esperando assim libertar a escrita do despotismo da obra - o livro”.

Um ano depois, Michel Foucault em “O que é um autor?” retoma a questão e, embora reconheça, a inanidade do conceito tradicional de autor (i. é., a ideia de autor empírico justaposto ou coincidindo com o que Aguiar e Silva nomeia de autor textual, enunciador do texto), avança no sentido de reconhecer que o desaparecimento “desse” autor não equivale ao desaparecimento autoral “tout court”. Ou seja, que o conceito de autor de algum modo *excede* o que podemos pensar como autor empírico, como escritor, em suma. Foucault propõe, então, o conceito de “função autor”, que ele significativamente define como “característico do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.” (Foucault, 1969). O que está em causa, pois, são os modos e condições de existência social do discurso, ou seja, o facto de que, ao contrário do que propunha Barthes com uma escrita anonimizada, para Foucault é a noção de discurso, bem como a inscrição social e simbólica do sujeito, que estão na raiz da reconfiguração da noção de autor (ou, mais precisamente, da *função* autor - e a introdução desta precisão implica, justamente, que o que aqui está em questão não é já tanto a coincidência entre autor empírico e autor textual como, pelo contrário, os modos “excedentários” pelos quais este último continua a manifestar-se, mesmo depois do afastamento daquele outro)[[2]](#footnote-2).

Esses ensaios foram divisores de água, que levariam críticos posteriores a seguir nesse mesma esteira, como Genette, ao lado de outros que, com alguma variabilidade e formulações algo flutuantes, aceitam a existência de uma formulação autoral distinta da instância narradora, e que recebe designações como por exemplo “autor implícito” (Booth, 1961)[[3]](#footnote-3), “Autor Modelo” (Eco, 1985 e 1995), “autor postulado” (Nehamas, 1981, 1986 e 1987), “autor inferido” (Chatman, 1990; Rimmon-Kenan, 1983), “autor textual” (Aguiar e Silva, 1986).

Para vários intérpretes, a presença ostensiva do Rodrigo S.M., os impasses literários ou mesmo existenciais que ele coloca, faz de *A hora da estrela*, entre outras coisas, um *“drama de linguagem”* (expressão de Benedito Nunes), além de um questionamento metafísico sobre o significado último da existência. Argumentam que escrever, para *Rodrigo S.M*., é algo mais do que contar uma história ou fixar um drama social. Escrever é questionar-se o tempo todo: *“Este livro é uma pergunta.”*. É, ao mesmo tempo, uma busca de autoconhecimento (*“Desculpai-me, mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido.”*); é uma tentativa de encontrar significado para a existência fora da própria interioridade (*“Bem sei que é assustador sair de si mesmo.”*); e é, também, uma suspensão parcial da morte: (*“Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias.”*). Mesmo assim, o narrador experimenta um forte sentimento de fracasso da linguagem e a certeza de que a literatura não resolve os problemas humanos. As primeiras vinte páginas do texto são de discussão dos problemas que Rodrigo S.M. enfrenta para escrever.

Mas ainda que se aceite essa interpretação sobre o conflito da escrita, o drama da linguagem e as indagações existenciais, é bom observar que elas só se colocam aí em vista da alteridade, do outro social que está no centro da cena. É em vista desse outro que se coloca a indagação pelo próprio lugar social, a reflexão sobre a linguagem, o estilo e o modo de escrita e o de narrar a serem adotados. Sabemos que o narrador se atormenta ao escrever uma novela sobre uma jovem nordestina. Questiona o tempo inteiro o seu próprio modo de narrar, o seu estilo, a sua capacidade de compreender Macabéa, moça de extração sócio-cultural humilde. Simultaneamente, tenta desvelar o jogo complicado que o seu texto empreende entre a ficção e a realidade.

É em função desse seu *outro social* que aflora também uma questão central na obra: o sentimento de *culpa* social ou má consciência do narrador em relação à Macabéa. A consciência que, de alguma maneira, ele é co-responsável pela pobreza econômica e existencial da jovem nordestina o atormenta:

*Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela.(...)*

*Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. (...)*

*Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa. (...) A moça é uma verdade da qual eu não queria saber.(...) Não sei a quem acusar, mas deve haver um réu.(...)*

A respeito dessa culpa, diz ainda Suzi Frankl Sperber, em “Jovem com ferrugem”:

“Em a *Hora da estrela* emerge o sentimento de culpa e de responsabilidade de antes do começo e para depois do fim. Sentimos a surpresa da identidade possível entre o outro e o eu, o que nos confunde. O livro parece ainda ser uma resposta a uma cobrança: ‘O final foi bastante grandioso para a vossa necessidade?’”. Os títulos encenam esses conflitos: A CULPA É MINHA; ELA QUE SE ARRANJE; ELA NÃO SABE GRITAR; SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS. “É a tematização do sentimento de culpa, com o correspondente ódio pela responsabilidade que recai sobre quem observa o indivíduo inconsciente de sua miséria; é a defesa de si mesmo por parte do leitor, que assim quer fugir da responsabilidade que cairia sobre ele”.

Há certos aspectos a se observar nesse Narrador e que diz respeito ao seu lugar social (de classe), à sua perspectiva ideológica e a sua atitude em relação à sua heroína. Aspectos esses que podem, por vezes, parecer contraditórios, certamente intencional e profundamente irônicos e que nos leva a indagar sobre seu sentido último. Assim, apenas para citar alguns exemplos, ao mesmo tempo que tematiza o sentimento de culpa e má consciência; denuncia a condição de vida abjeta de sua (anti-)heroína e vê a jovem como alguém que merece amor, piedade e até um pouco de raiva, por sua patética alienação, por outro lado, ele carrega nas tintas de sua imagem clownesca e de suas limitações (chegando ao cúmulo da miséria e da inocência, beirando a idiotia), não faltando notas de sadismo (talvez para conter o apelo sentimental, segundo Franco Jr[[4]](#footnote-4).) e referindo-se por vezes a uma atitude de desprezo e de arrogância de classe:

“*é mesmo uma verdade que quando se dá a mão, essa gentinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome de tudo. E quer mas sem direito algum, pois não é?*”.

Em outros momentos, porém, superando a distancia de classe, chega a se identificar tanto com ela a ponto de se confundirem:

*Mas eu, que não chego a ser ela, sinto que vivo para ela. (...)*

*Essa história será um dia o meu coágulo... (...)*

*Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. (...)*

Sobre a posição social e ideológica de Rodrigo S.M., diz Arêas que ele é definido por negatividades: “não tem classe social definida; embora consciente não reage ao mundo reificado e administrado; e não tem ética, pois aceita ser financiado pela Coca-Cola” (p. 77) – que, como se deve saber, à época era rejeitada pelos mais engajados radicais como símbolo do imperialismo yankee (ver ref. P. 23). Além disso, nas primeiras páginas, encena uma algo cínica nostalgia da antiga pobreza, quando tudo era sóbrio e digno e não havia ainda comido lagosta e mais adiante, depois de reconhecer que a pobreza é “feia e promíscua”, diz que, para captar a alma de sua protagonista, “precisa se alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado”, por causa da calor no cubículo em que se trancou e no qual não tem contato algum com o mundo, nem sexo nem futebol... (p.22-23). O próprio N. fala de sua posição social de modo significativo na p. 19.

**FORMAS COM QUE DIALOGA**: formas cultas e populares: Franco Jr.: recursos do romance folhetim, do melodrama, do romance social neo-realista e de um repertório kitsch. Por meio da articulação de recursos e procedimentos característicos de tais gêneros romanescos e, também, de recursos estruturais do conto maravilhoso e da chamada notícia miúda (fait divers), a escritora tensiona a polaridade arte de vanguarda X kitsch característica do Modernismo. Ambiguamente, reafirma tal polaridade para melhor questionar a hierarquia de valores dela derivada. Neste sentido, Clarice Lispector estabelece, no plano metaficcional de seu romance, uma crítica a determinadas utopias da arte moderna que balizaram alguns dos parâmetros de avaliação da crítica literária brasileira no século XX.

Em *A hora da estrela (1977),* Clarice Lispector vale-se de estruturas e procedimentos característicos do folhetim e do melodrama – identificados, sob uma perspectiva modernista, como kitsch – para, via encenação, dramatizar o embate entre um intelectual de classe-média e uma migrante nordestina miserável. O romance coloca em crise a utopia [...] do que se convencionou chamar de arte engajada, irmanando-se às estéticas contemporâneas críticas do tour de force típico das vanguardas heróicas do final do século XIX e início do século XX. Por meio da mobilização de recursos do folhetim e do melodrama e, também, por meio da utilização de recursos característicos da arte de vanguarda (fragmentariedade, metalinguagem, experimentação), *A hora da estrela* encena, no contraste estabelecido entre os blocos discursivos característicos de um e de outro gêneros (com suas respectivas vinculações a distintos estratos estético-ideológicos e socioeconômicos), uma dupla crise: a do intelectual diante do pobre, a da escritora diante da escrita e da criação literárias. Clarice, em entrevista, classificou *A hora de estrela* como novela (Lerner, 1992, p. 68), e não é difícil reconhecermos, no livro, a aproximação com o sub-gênero literário de difícil classificação, situado entre o romance e o conto, e uma aproximação com o que vulgarmente se reconhece no rótulo novela: os gêneros populares de narrativa “industrializada”, a subliteratura, o “romance de empregada”, a fotonovela, a novela de rádio e de TV – produtos que, no Brasil, se expandem com o desenvolvimento e a consolidação da indústria cultural a partir dos anos 40/50 do séc. XX. [...]Há em *A hora da estrela um viés metalinguístico de função irônica que acompanha o fazer e a reflexão sobre o fazer literário. Este viés serve: a) para dissociar o discurso estético sofisticado, identificado com o narrador-criador Rodrigo S. M., do discurso folhetinesco-melodramático identificado com Macabéa; b) para, simultaneamente, identificar um e outro gêneros discursivos e, a partir de tal identificação, operada pela reversão do sentido dos signos característica do projeto literário clariciano, desconstruir como folhetim/melodrama a pretensão de engajamento crítico do intelectual em favor do miserável; c) questionar a estigmatização modernista da função e do alcance crítico do dado sentimental em arte.*

Segundo Silviano Santiago a literatura de Clarice, que inaugura uma tradição sem fortuna, desafortunada, feminina e, por ricochete, subalterna (1997, p. 05) na literatura brasileira, sempre se marcou pelo confronto com a “ingenuidade naturalista” dos anos 30 e 40 (1997, 05) e com a crítica de orientação luckacsiana que supervaloriza o cânone realista imposto pelo romance oitocentista europeu (1997, p. 05). [...] Em A hora da estrela é a escrita sofisticada, metairônica e crítica de Rodrigo S. M. que devora o folhetinesco e o melodramático para tentar vender-se como literatura engajada. Clarice desconstrói, na própria tecedura do romance, marcada pelas idas e vindas do criador à história de sua criatura e à reflexão sobre a sua atividade de criação, o intelectual que usa o pobre como objeto de estudo (Gotlib, 1988, p. 31), transformando a miséria em pretexto para a construção de um discurso que visa justificar a sua função social e aliviar o seu sentimento de culpa. A capacidade desmitificadora de Clarice desmascara tanto o sentimentalismo pseudo-feminino quanto o racionalismo pseudo-masculino. E com sutil e perversa ironia, alerta para a atitude ambígua – e por vezes pérfida – do intelectual brasileiro, cuja força de gravitação reside neste trabalho por vezes humilde e cheio de boas intenções, mas por razões quem sabe de contexto social, marcado, por vezes involuntariamente, ora por um incontrolável pendor para a pieguice, ora pela sua inevitável e ávida prepotência competente. (GOTLIB, 1988, p. 31). O romance não repõe a oposição vanguarda X kitsch característica do Modernismo, ele investe na abordagem crítica dos limites, impasses, mistificações e alienações vinculadas a tal polaridade por meio de uma impiedosa desconstrução do eixo de oposições binárias dela derivado. A hora da estrela alimenta-se dos recursos característicos do romance folhetim e do melodrama, apropria-se dos propósitos e procedimentos neo-realistas do romance social que marcaram a literatura brasileira nas décadas de 30-40, estendendo-se, nas décadas de 50-60 e, mesmo, 70 do séc. XX, ao cinema, ao teatro e à música popular para, operando com uma identificação dos signos e recursos de um aos signos e recursos do outro, realizar a crítica de ambos ao mesmo tempo em que se realiza como ambivalente e irônica autocrítica. A habilidade de Clarice para fazer convergirem os signos e os sentidos, aparentemente opostos e rivais, do folhetim/melodrama e do romance social torna-se evidente na impossibilidade de isolarmos uma e outra instâncias discursivas no romance. Lispector enovela os dois gêneros tornando-os Indissociáveis [...] *A hora da estrela* encena, por fim, uma revisão crítica da utopia que anima as ilusões da própria vanguarda que acreditou ser possível mudar a realidade a partir da elaboração de mensagens conscientizadoras e/ou a partir da experimentação lingüística que criou textos “revolucionários”. Não é, pois à toa, que Rodrigo S. M. pergunta a si mesmo e a nós se, afinal, palavra é ação. *A hora da estrela* é um romance anti-utópico. Ele atinge o desmantelamento da utopia que anima tanto o projeto da vanguarda política – ligado aos movimentos e organizações de esquerda que marcaram a vida cultural do Brasil desde os movimentos modernistas da década de 30 e, particularmente, as décadas de 60-70 do séc. XX – como o projeto da vanguarda estética, também profundamente vinculado à política. Tal desmantelamento se dá por meio da previsibilidade que incide sobre a narrativa de Macabéa e da ironia em relação ao emolduramento desta pela metanarrativa que desmascara, na construção do texto, a boa consciência do intelectual política e esteticamente de vanguarda. A crise da utopia quase esgota as possibilidades de saída para o impasse que o romance enuncia e o decorrente mal-estar que a consciência de tal esgotamento produz. Sem negar a herança modernista de um maneira linear e ingênua, *A hora da estrela*, bem como o projeto literário de Clarice Lispector tal como aqui o compreendemos, caracteriza-se pela visada crítica e pela desconfiança em relação à pletora utópica das vanguardas modernistas, colocando-a em causa e em crise.”

* **Clarice Lispector (1920-1977) – A Hora da Estrela (1977) 🡪** penúltimo romance (ou novela) e último livro publicado em vida, pouco antes da escritora morrer. A novela foi escrita à mão em diversos fragmentos de papel, a partir dos quais Lispector, com a ajuda da sua secretária Olga Borelli, compôs a versão final do romance. O livro foi publicado em [26 de outubro](http://pt.wikipedia.org/wiki/26_de_outubro) de [1977](http://pt.wikipedia.org/wiki/1977), pouco antes de a autora ingressar no hospital do [INPS](http://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto_Nacional_de_Previd%C3%AAncia_Social) da [Lagoa](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lagoa_(bairro_do_Rio_de_Janeiro)), no Rio de Janeiro. *A hora da estrela* é a única das obras de escritora tida (um tanto equivocamente) como fundamentalmente introspectiva, que enfatiza aspectos da realidade objetiva e manifesta uma intenção explicitamente social. Escrito quando padecia de um câncer avançado, o livro representaria, supostamente, um esforço de fugir da sufocante introspecção das obras anteriores, criando um texto que tivesse alguma abertura para o mundo exterior. Dirá, aliás, o narrador:*“...não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter em pé...”*. Mas haveria outras motivações, inclusive de ordem politico-ideológica, o que remete ao contexto de gestação do livro.
* **Contexto histórico-político de produção/emergência do romance**: o governo Geisel com sua “distensão lenta e gradual”, o recuo dos aparelhos repressivos, as inquietações da sociedade civil, as contestações políticas menos tímidas e a perspectiva do fim da ditadura militar podem explicar a preocupação da escritora em produzir uma obra mais “social”. Por outro lado, como bem lembra Vilma Arêas, as pressões, à época, vinham também da esquerda: “Na época, a escritora foi muito cobrada politicamente em relação à questão social, foi ‘enterrada ’no ‘cemitério’ de Henfil ao lado de outros suspeitos de reacionarismo. A humilhação cívica era grande e ela se defendia como podia: ‘Na verdade, sinto-me engajada. Tudo que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos’. Durante a elaboração de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, CL participou de passeatas e fechou, às vezes, as crônicas do JB com apelos e posicionamentos ansiosos. Por exemplo, em 6 de abril de 1968, acrescentou ao texto um PS aflito: ‘Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil” (V. Arêas, CL, p.442). Assim, ao buscar no romance a *participação* por meio de um diálogo com certa vertente forte do romance social (diálogo que discutiremos adiante), o romance regionalista/nordestino, Clarice, tratando de uma nordestina que tenta fugir da [miséria](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pobreza) e do [subdesenvolvimento](http://pt.wikipedia.org/wiki/Subdesenvolvimento), abandonando [Alagoas](http://pt.wikipedia.org/wiki/Alagoas) pela possibilidade de melhores condições de vida no [Rio de Janeiro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_de_Janeiro), buscava escapar da crítica sobre o dito "hermetismo" característico da obra já consolidada (veremos adiante os equívocos dessa leitura). Na época da publicação, [Eduardo Portella](http://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Portella) falou do surgimento de uma "nova Clarice", com uma narrativa extrovertida e "o coração selvagem comprometido com a situação do [Nordeste brasileiro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%A3o_Nordeste_do_Brasil)".
* **Foco narrativo**: 3ª. pessoa, por um escritor fictício chamado Rodrigo S.M.
* **Temática dupla**: obra sobre a vida de uma [retirante](http://pt.wikipedia.org/wiki/Retirante) na [cidade grande](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_grande), mas também reflexão sobre o papel do escritor na sociedade moderna, pelas reflexões e descrições do processo criativo (discurso metalingüístico), constantes na obra da escritora ucraniana-pernambucana. Apesar de não inscrito no mesmo espaço periférico de Macabéa, devido à sua condição marginal de retirante, Rodrigo nao deixa também de sinalizar seu desajuste, seja por ser visto com maus olhos pela [classe média](http://pt.wikipedia.org/wiki/Classe_m%C3%A9dia), seja por não conseguir alcançar àqueles socialmente equiparáveis à sua protagonista. Veremos que o narrador encena o drama e as contradições de classe do artista e intelectual (pequeno-)burguês e socialmente participante. Embora esse duplo relato esteja contínua e intimamente imbricado, vamos abordá-lo, primeiramente, em separado, por razões didáticas.
* Primeiramente, o relato sobre **Macabéa** que corresponde ao **enredo propriamente dito.** Em síntese, o livro narra a trajetória de vida medíocre no Rio da datilógrafa Macabéa, uma alagoana de 19 anos, pobre moça raquítica, feia, solitária e morrinhenta, que divide um quarto de pensão com quatro balconistas das Lojas Americanas. Pobre alienada, sem passado expressivo e sem perspectiva futura, adora ouvir a Rádio Relógio, coleciona pequenos anúncios num álbum e gostaria de ser artista de cinema. Conhece e começa a namorar o também nordestino *Olímpico de Jesus*, metalúrgico que, apesar de inculto e grosseiro, tem sonho de ascensão social e até de se tornar deputado. Percebendo as limitações de Macabéa, (*“Ela era incompetente para a vida”*, diz o narrador), Olímpico troca-a por *Glória*, estenógrafa, loira oxigenada e amiga de sua ex-namorada. Aconselhada pela própria Glória*,* Macabéa procura uma cartomante, *Madame Carlota*, antiga prostituta e cafetina. Esta, sinceramente impressionada com a vida que a moça levava, resolve animá-la com a perspectiva de um futuro sorridente, profetizando que a nordestina encontraria um estrangeiro louro de *“olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos”*, muito rico e com quem se casaria. *Macabéa* que *“nunca tinha tido coragem de ter esperança”*, sai feliz da consulta, pois *“a cartomante lhe decretara sentença de vida”*. Porém, ao atravessar a rua distraidamente é atropelada por uma Mercedes amarela. Cai no chão, agoniza e diz sua última frase, em aparência enigmática: *“Quanto ao futuro”*. Várias pessoas observam a moribunda. Alguém pousa junto ao corpo uma vela acesa. Desta maneira, Macabéa alcança, com a própria morte, a sua *hora*. É nesse ponto que compreendemos o significado do título: *A hora da estrela* é a hora de sua morte, momento em deixa de ser invisível às pessoas, que percebem que ela existe apenas quando já não existe mais. Em entrevista concedida em fevereiro de 1977 ao reporter [Júlio Lerner](http://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%BAlio_Lerner) para a [TV Cultura](http://pt.wikipedia.org/wiki/TV_Cultura), CL definiria a novela que acabara de escrever como uma história sobre “uma inocência pisada, de uma miséria anônima", tendo se beneficiado, na composição, da referência de a sua própria infância no [nordeste brasileiro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Regi%C3%A3o_Nordeste_do_Brasil), Recife, além de uma visita à feira nordestina de S. Cristovão no Rio, onde capturou "o ar meio perdido" do nordestino na cidade do Rio de Janeiro. (Outra inspiração para a trama do livro foi uma visita feita a uma [cartomante](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cartomancia). Na época, ela imaginou como "seria engraçado" se, na saída, fosse atropelada por um táxi depois de ouvir todas as coisas boas que a cartomante previra).

**3) Sobre Macabéa:**

A) Os primeiros aspectos definidores de Macabéa são os de **sua modesta origem social** (*“Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa”*). Órfã, criada por um tia repressora, ela é **feia, virgem, gosta de coca-cola, passa um pouco de fome e trabalha como datilógrafa no Rio de Janeiro**.

B1) No entanto, o aspecto predominante de sua **medíocre personalidade é o seu despreparo para a vida inteligente.** É tão tola que sorri para as pessoas na rua, mas ninguém lhe responde ao sorriso porque sequer a olham. Sua própria cara expressa tanta pobreza mental que **parece pedir para ser esbofeteada** (LEMBRAR BAUDELAIRE DOS PEQUENOS POEMAS EM PROSA. SPLEEN DE PARIS). Em síntese, trata-se de um **ser ínfimo**, de uma *“alma rala”*.

B2) A principal característica de Macabéa é, assim, a sua completa **alienação**. Ela não sabe nada de nada. A palavra realidade não lhe dizia nada. (...) Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. (...) Nenhuma coisa importante jamais acontecera em sua vida:

Mas vivia em tanta mesmice que de noite não se lembrava do que acontecera de manhã. (...).

Domingo ela acordava mais cedo para ficar mais tempo sem fazer nada. (...)

A sua inconsciência *não resulta apenas da ignorância do mundo*. Ela **se desconhece**: *“Quando acordava não sabia mais quem era”*. Às vezes, diante do espelho, não se enxergava, como se a sua tivesse sumido. A todo instante, Rodrigo S. M. registra a alienação de Macabéa, a sua incapacidade de percepção. Por isso, a jovem nordestina vive a dimensão do **não-ser**.

Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu” cairia estatelada no chão (...)

Só uma vez se fez uma trágica pergunta: quem sou eu. Assustou-se tanto que parou completamente de pensar. (...)

“Essa moça não sabia que ela era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era viver. Não, sabia para quê, não se indagava. (...)

Sua vida era uma longa meditação sobre o nada. Só que precisava dos outros para crer em si mesma, senão se perderia nos sucessivos e redondos vácuos que havia nela. (...)

Encontrar-se consigo própria era um bem que até então ela não conhecia.(...)

Algumas definições que Rodrigo S.M. elabora para Macabéa são **tragicamente líricas**:

Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim. (...)

Tornara-se apenas vivente em sua forma primária. (...) Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isto.

c) Quase nula é a compreensão de Macabéa a respeito da existência, seja a sua, seja a da humanidade em geral. Normalmente, ela age como uma mentecapta: pede desculpas ao patrão por tê-lo aborrecido quando este se dispõe a demiti-la; agradece ao médico que lhe diagnostica a tuberculose e quando este ironicamente lhe receita espaguete, ela ignora o que seja isso; e no momento em que o namorado, Olímpico, lhe dá o fora, põe-se sem mais nem menos a rir. Nada a desespera, nem saber que não faz falta a ninguém ou que é muito feia e desinteressante. (“Ser feia dói?”, pergunta-lhe Glória.). Tampouco o futuro a preocupa, ela não tem futuro como não tem passado, nem presente, porque na verdade ela não existe, ela é como um vegetal: “Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim”.   
A sua pobre cultura, originária das informações inúteis da Rádio Relógio, são risíveis:

O Imperador Carlos Magno era chamado na terra dele de Carolus. (...)

Você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha reta ia passar pelo mundo todo em 28 dias? (...)

Igualmente hilariante é o diálogo que trava com o namorado, usando dados desta cultura de almanaque:

Macabéa: – O que quer dizer eletrônico?

Olímpico: – Eu sei, mas não quero dizer.

Macabéa: – O que quer dizer “renda per capita”? Olímpico: – Ora, é fácil, é coisa de médico.

d) As pouquíssimas **revelações (epifanias)** que Macabéa experimenta **não lhe suficientes para a formação de uma identidade.** Certa ocasião, chorara ao ouvir *Una furtiva lacrima*, na interpretação de Caruso, (“Adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com certo luxo de alma”.) Outro dia, em que não fora trabalhar e ficara sozinha no quarto, tinha dançado “num ato de absoluta coragem.” Porém, a descoberta efetiva do próprio ser ocorreria apenas depois do atropelamento.

4**) O namoro com Olímpico**

a) “O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam”. Assim começa o namoro dos dois. “Eles não sabiam como se passeia”. No primeiro encontro, sob a chuva, param diante de uma vitrine de uma ferragem e Macabéa não suportando o silêncio, diz a Olímpico: “Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?” Nas outras vezes que se encontraram também chovia. Olímpico se irrita: “Você só sabe chover”.  
b) Ao contrário de Macabéa, (“Acho que não preciso vencer na vida.”), Olímpico quer ser muito rico, talvez até deputado. É um homem duro, disposto a tudo. Nos “cafundós do sertão” matara um desafeto seu, era um “homem com honra já lavada”. Não tem paciência ou qualquer gesto de delicadeza com a namorada. Quando esta lhe pede que telefonasse para ela, Olímpico retruca: “Telefonar para ouvir as tuas bobagens?” Certo dia, os dois vão tomar um, cafezinho e ela lhe pergunta se poderia ser “pingado” e ele responde que sim, mas se o preço fosse maior, ela devia pagar a diferença.

c) Quando Olímpico conhece Glória, amiga de Macabéa, percebe que se trata de uma mulher de outra estirpe. Ela, “apesar de branca, tinha em si a força da mulatice”. Era um degrau na escalada do nordestino. O fato de ser carioca dava a Glória a condição de integrante do “ambicionado clã do sul do país. (...) Soube que Glória tinha mãe, pai e comida quente em hora certa.” E Olímpico abandona Macabéa com sua costumeira rudeza: “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer.” Na sua mediocridade interior, a pobre datilógrafa sequer experimenta a vertigem de um autêntico sofrimento. Apenas ri quando o namorado lhe comunica o rompimento.

5) O encontro com a cartomante e com a morte:

a) Glória sugere a Macabéa que fosse a uma cartomante. Na casa da cartomante, Macabéa se deslumbra: “Lá tudo era de luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. Estava boquiaberta”. Em busca de um destino, constata – por meio das palavras de madame Carlota – que sua vida tinha sido horrível até então. As perspectivas otimistas anunciadas pela cartomante transformam Macabéa. Pela primeira vez ela sente a sua existência, está “grávida de futuro”.

b) Ao ser atropelada, Macabéa descobre a sua essência: “Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci”. Há uma situação paradoxal: ela só nasce, ou seja, só chega a ter consciência de si mesma, na hora de sua morte. Por isso antes de morrer repete sem cessar: “Eu sou, eu sou, eu sou, eu sou”.

Por ter definido a sua existência é que Macabéa pronuncia uma frase que nenhum dos transeuntes entende: “Quanto ao futuro.” (...) “Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas.”

6) **O narrador e o fim do relato**

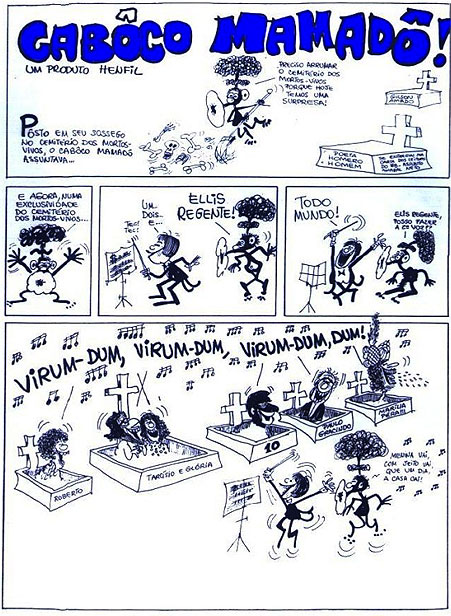
a) Terminar a narração para Rodrigo S.M. representa não apenas o fim da escrita de uma história melancólica como também a percepção de sua finitude pessoal. Perplexo, ele visualiza na morte de Macabéa a sua própria: “Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!”

b) A conclusão implícita do narrador é a de que ele, Macabéa e a própria Clarice, apesar das diferenças sociais, intelectuais e de visão de mundo que os separavam, tinham uma identidade comum, irmanavam-se e convergiam para um mesmo destino, simbolizado pela metáfora “a hora da estrela”, ou seja, a morte, “pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um, e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes”.

c) Numa série de doze títulos paralelos que Clarice – no corpo do próprio texto – estabelece para A hora da estrela figura um último, que é uma espécie de pungente referência a Macabéa, a Rodrigo S.M. e a própria Clarice: “Saída discreta pela porta dos fundos”.

Um dos momentos culminantes de Henfil e do próprio *Pasquim* foi o Cemitério dos Mortos-Vivos. Nele, o cartunista enterrava, com sete palmos de desacato e desprezo, personalidades que, a seu juízo, simpatizavam com a ditadura, ou se omitiam politicamente. Nessa espécie de "tribunal da causa justa" — precursor do politicamente correto —, Henfil pôs a nu falhas de caráter, oportunismos de toda ordem e desvios ideológicos. "Caráter não dá cupim", era a sua frase favorita ao exigir máxima coerência das pessoas. Ele assim se explicou ao jornal estudantil *WO* (agosto de 1973):

O Cemitério dos Mortos Vivos, onde Henfil enterrava colaboradores do gerenciamento militar pró-imperialismo, causou grande polêmica no início da década de 70. Nesse cemitério foram enterrados Nelson Rodrigues, Gilberto Freyre, Roberto Campos, Hebe Camargo, Sérgio Mendes, Elis Regina, Rachel de Queiroz, Filinto Müller, Bibi Ferreira, Clarice Lispector, Plínio Salgado, toda “Tradição, Família e Propriedade” (TFP), Pelé, Josué Montello, dentre muitos outros. Por pressão do Pasquim deixou de enterrar Jorge Amado, do qual cobrava um mínimo de coerência com seu passado no PCB.   
  
Por essas e outras, Henfil foi chamado de “patrulheiro ideológico” e acusado de atirar sem critério. Mas nunca errou o alvo. Ele sabia que a aparente ingenuidade servia muitas vezes de subterfúgio e absolvição para os que, direta ou indiretamente, se favoreciam da exploração e da censura. Naquele momento, ele pensava que todos tinham um inimigo comum: a ditadura fascista. E cobrava participação, principalmente, dos artistas, que nunca poderiam se omitir. Para esses, Henfil cunhou o termo “patrulha odara” (dirigido, principalmente, a Gil, Caetano e Glauber Rocha), por suas atitudes covardes diante do regime. De suas críticas também não escaparam aqueles que apoiavam a abertura “lenta, gradual e segura” do Geisel, ou os Festivais Internacionais da Canção promovidos pela Rede Globo nos anos 60 e 70, que serviam para desviar a atenção dos acontecimentos políticos e favorecer a divulgação da música estrangeira mais espúria.



**TÍTULOS**: 13, ao todo: A CULPA É MINHA ou A HORA DA ESTRELA ou ELA QUE SE ARRANJE ou O DIREITO AO GRITO ou QUANTO AO FUTURO ou LAMENTO DE UM BLUES ou ELA NÃO SABE GRITAR ou UMA SENSAÇÃO DE PERDA ou ASSOVIO NO VENTO ESCURO ou EU NÃO POSSO FAZER NADA ou REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES ou HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL ou SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS.

Arnaldo Franco Jr. observa que os 13 títulos são frases espalhadas ou distribuídas no corpo do romance à maneira de um *puzzle* (ou joguinho de esconde-esconde em que procuramos uma figura habilmente disfarçada em meio a um espaço), que indiciam a tensão entre o apelo emocional e o apelo irônico que marcam a singularidade do romance. Além disso, nota Nadia Gotlib, os títulos sugerem *a busca de identidades culturais, existenciais e sociais – por parte de seus personagens* (Gotlib, 1988,p. 29-30). A melhor explicação, no entanto, para o sentido dos títulos , é dada por Arêas no ensaio indicado, nas pp.86-87.

**NOMES PERSONAGENS**:

1. ***Macabéa*** – referência a Judas Macabeu, herói de um povo que, segundo a Bíblia, triunfou sobre todas as adversidades. Ridicularizado por Olímpico como nome que *até parece doença, doença de pele* (ele confunde “Macabéa” com *morfeia*, cf. Arêas, p. 105), é um índice irônico do fracasso da heroína de *A hora da estrela*, representante muda e dócil de *uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito* (p. 96). A raça- anã seria releitura da famosa definição euclidiana do sertanejo: “O sertanejo é antes de tudo um forte”? Vimos o risco do conformismo nessas releituras. Sobre alusão bíblica, cf. tb. Arêas, p.93.

*Acho, porém, que pode haver outras implicações na referência bíblica, conforme a definição de* ***macabeus*** *(makabim ou maqabim, "*[*martelos*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Martelo)*"), que foram os integrantes de um exército rebelde* [*judeu*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Juda%C3%ADsmo) *que assumiu o controle de partes da* [*Terra de Israel*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Terra_de_Israel)*, até então um Estado-cliente do* [*Império Selêucida*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Imp%C3%A9rio_Sel%C3%AAucida) *(um* [*estado*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Estado)[*político*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADtica)[*helenista*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Helenismo) *que existiu após a morte de* [*Alexandre III*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Alexandre,_o_Grande)[*da Macedónia*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Maced%C3%B3nia_(hist%C3%B3ria))*). Os macabeus fundaram a dinastia dos* [*Hasmoneus*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hasmoneus)*, que governou de 164 a 63 a.C., reimpuseram a religião judaica, expandiram as fronteiras de Israel e reduziram no país a influência da* [*cultura helenística*](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cultura_helen%C3%ADstica&action=edit&redlink=1)*. Seu membro mais conhecido foi* [*Judas Macabeu*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Judas_Macabeu)*, assim apelidado devido à sua força e determinação. Os macabeus durante anos lideraram o movimento que levou à independência da* [*Judéia*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jud%C3%A9ia)*, e que reconsagrou o* [*Templo de Jerusalém*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Templo_de_Jerusal%C3%A9m)*, que havia sido profanado pelos gregos. Após a independência, os hasmoneus deram origem à linhagem real que governou* [*Israel*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Israel) *até sua subjugação pelo domínio romano em* [*63 a.C.*](http://pt.wikipedia.org/wiki/63_a.C.)*. Com a proibição em* [*167 a.C.*](http://pt.wikipedia.org/wiki/167_a.C.) *da prática do* [*judaísmo*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Juda%C3%ADsmo) *pelo decreto de* [*Antíoco IV*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%ADoco_IV) *e com a introdução do culto do* [*Zeus Olímpico*](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Zeus_Ol%C3%ADmpico&action=edit&redlink=1) *no* [*Templo de Jerusalém*](http://pt.wikipedia.org/wiki/Segundo_Templo)*, muitos judeus que decidem resistir a esta assimilação acabam sendo perseguidos e mortos.*

1. ***Olímpico*** – há uma dupla tensão no nome deste *cabra safado* que *era um diabo premiado e vital* (p. 71) porque ele *tinha como sobrenome apenas o de Jesus, nome dos que não têm pai* (p. 54), mas mente o próprio nome. Note-se: *Olímpico* X *de Jesus* X *Moreira Chaves*. Há uma tensão entre o *de Jesus* e os outros dois nomes, que evidenciam uma preocupação consciente com a ostentação de *status* social; encarnação degradada do *self made man* (Franco Jr., p.62)

*De Olimpo, nome de vários montes da Grécia, em especial o monte entre a Tessália e a Macedônia; de aspecto grandioso, majestoso, sublime.*

1. cheia de carnes (e filha de açogueiro).
2. ***Madama Carlota*** – madama é uma variante popular de *madame* que remete à condição de ex-prostituta da cartomante. Além disso, o nome assinala a condição de má dama de Carlota: golpista no sexo e na leitura do destino.

**LINGUAGEM E ESTILO:** Arêas, pp.88-89-90; Arnaldo Franco Jr. apropriação irônica, por Rodrigo S.M., de clichês e frases-feitas, tomados no plano popular e inserido no plano literário (p.64); empilhamento e sinestesia (Moles reconhece como características do *kitsch*, que se caracteriza justamente pelo exagero sentimentalista, melodramático ou sensacionalista, freq. com a predileção do gosto mediano ou majoritário, e pela pretensão de, fazendo uso de estereótipos e chavões inautênticos, encarnar valores da tradição cultural (diz-se de objeto ou manifestação de teor artístico ou estético); explorado pela indústria cultural; estrutura do cúmulo (*fait divers, notícia cujo interesse reside naquilo que tem de insólito, extraordinário, surpreendente*) (Franco Jr, p. 62 n. 6)..

**FORMAS COM QUE DIALOGA**: formas cultas e populares: Franco Jr.: recursos do romance folhetim, do melodrama, do romance social neo-realista e de um repertório kitsch. Por meio da articulação de recursos e procedimentos característicos de tais gêneros romanescos e, também, de recursos estruturais do conto maravilhoso e da chamada notícia miúda (fait divers), a escritora tensiona a polaridade arte de vanguarda X kitsch característica do Modernismo. Ambiguamente, reafirma tal polaridade para melhor questionar a hierarquia de valores dela derivada. Neste sentido, Clarice Lispector estabelece, no plano metaficcional de seu romance, uma crítica a determinadas utopias da arte moderna que balizaram alguns dos parâmetros de avaliação da crítica literária brasileira no século XX.

Em *A hora da estrela (1977),* Clarice Lispector vale-se de estruturas e procedimentos característicos do folhetim e do melodrama – identificados, sob uma perspectiva modernista, como kitsch – para, via encenação, dramatizar o embate entre um intelectual de classe-média e uma migrante nordestina miserável. O romance coloca em crise a utopia [...] do que se convencionou chamar de arte engajada, irmanando-se às estéticas contemporâneas críticas do tour de force típico das vanguardas heróicas do final do século XIX e início do século XX. Por meio da mobilização de recursos do folhetim e do melodrama e, também, por meio da utilização de recursos característicos da arte de vanguarda (fragmentariedade, metalinguagem, experimentação), *A hora da estrela* encena, no contraste estabelecido entre os blocos discursivos característicos de um e de outro gêneros (com suas respectivas vinculações a distintos estratos estético-ideológicos e socioeconômicos), uma dupla crise: a do intelectual diante do pobre, a da escritora diante da escrita e da criação literárias. Clarice, em entrevista, classificou *A hora de estrela* como novela (Lerner, 1992, p. 68), e não é difícil reconhecermos, no livro, a aproximação com o sub-gênero literário de difícil classificação, situado entre o romance e o conto, e uma aproximação com o que vulgarmente se reconhece no rótulo novela: os gêneros populares de narrativa “industrializada”, a subliteratura, o “romance de empregada”, a fotonovela, a novela de rádio e de TV – produtos que, no Brasil, se expandem com o desenvolvimento e a consolidação da indústria cultural a partir dos anos 40/50 do séc. XX. [...]Há em *A hora da estrela um viés metalinguístico de função irônica que acompanha o fazer e a reflexão sobre o fazer literário. Este viés serve: a) para dissociar o discurso estético sofisticado, identificado com o narrador-criador Rodrigo S. M., do discurso folhetinesco-melodramático identificado com Macabéa; b) para, simultaneamente, identificar um e outro gêneros discursivos e, a partir de tal identificação, operada pela reversão do sentido dos signos característica do projeto literário clariciano, desconstruir como folhetim/melodrama a pretensão de engajamento crítico do intelectual em favor do miserável; c) questionar a estigmatização modernista da função e do alcance crítico do dado sentimental em arte.*

Segundo Silviano Santiago a literatura de Clarice, que inaugura uma tradição sem fortuna, desafortunada, feminina e, por ricochete, subalterna (1997, p. 05) na literatura brasileira, sempre se marcou pelo confronto com a “ingenuidade naturalista” dos anos 30 e 40 (1997, 05) e com a crítica de orientação luckacsiana que supervaloriza o cânone realista imposto pelo romance oitocentista europeu (1997, p. 05). [...] Em A hora da estrela é a escrita sofisticada, metairônica e crítica de Rodrigo S. M. que devora o folhetinesco e o melodramático para tentar vender-se como literatura engajada. Clarice desconstrói, na própria tecedura do romance, marcada pelas idas e vindas do criador à história de sua criatura e à reflexão sobre a sua atividade de criação, o intelectual que usa o pobre como objeto de estudo (Gotlib, 1988, p. 31), transformando a miséria em pretexto para a construção de um discurso que visa justificar a sua função social e aliviar o seu sentimento de culpa. A capacidade desmitificadora de Clarice desmascara tanto o sentimentalismo pseudo-feminino quanto o racionalismo pseudo-masculino. E com sutil e perversa ironia, alerta para a atitude ambígua – e por vezes pérfida – do intelectual brasileiro, cuja força de gravitação reside neste trabalho por vezes humilde e cheio de boas intenções, mas por razões quem sabe de contexto social, marcado, por vezes involuntariamente, ora por um incontrolável pendor para a pieguice, ora pela sua inevitável e ávida prepotência competente. (GOTLIB, 1988, p. 31). O romance não repõe a oposição vanguarda X kitsch característica do Modernismo, ele investe na abordagem crítica dos limites, impasses, mistificações e alienações vinculadas a tal polaridade por meio de uma impiedosa desconstrução do eixo de oposições binárias dela derivado. A hora da estrela alimenta-se dos recursos característicos do romance folhetim e do melodrama, apropria-se dos propósitos e procedimentos neo-realistas do romance social que marcaram a literatura brasileira nas décadas de 30-40, estendendo-se, nas décadas de 50-60 e, mesmo, 70 do séc. XX, ao cinema, ao teatro e à música popular para, operando com uma identificação dos signos e recursos de um aos signos e recursos do outro, realizar a crítica de ambos ao mesmo tempo em que se realiza como ambivalente e irônica autocrítica. A habilidade de Clarice para fazer convergirem os signos e os sentidos, aparentemente opostos e rivais, do folhetim/melodrama e do romance social torna-se evidente na impossibilidade de isolarmos uma e outra instâncias discursivas no romance. Lispector enovela os dois gêneros tornando-os Indissociáveis [...] *A hora da estrela* encena, por fim, uma revisão crítica da utopia que anima as ilusões da própria vanguarda que acreditou ser possível mudar a realidade a partir da elaboração de mensagens conscientizadoras e/ou a partir da experimentação lingüística que criou textos “revolucionários”. Não é, pois à toa, que Rodrigo S. M. pergunta a si mesmo e a nós se, afinal, palavra é ação. *A hora da estrela* é um romance anti-utópico. Ele atinge o desmantelamento da utopia que anima tanto o projeto da vanguarda política – ligado aos movimentos e organizações de esquerda que marcaram a vida cultural do Brasil desde os movimentos modernistas da década de 30 e, particularmente, as décadas de 60-70 do séc. XX – como o projeto da vanguarda estética, também profundamente vinculado à política. Tal desmantelamento se dá por meio da previsibilidade que incide sobre a narrativa de Macabéa e da ironia em relação ao emolduramento desta pela metanarrativa que desmascara, na construção do texto, a boa consciência do intelectual política e esteticamente de vanguarda. A crise da utopia quase esgota as possibilidades de saída para o impasse que o romance enuncia e o decorrente mal-estar que a consciência de tal esgotamento produz. Sem negar a herança modernista de um maneira linear e ingênua, *A hora da estrela*, bem como o projeto literário de Clarice Lispector tal como aqui o compreendemos, caracteriza-se pela visada crítica e pela desconfiança em relação à pletora utópica das vanguardas modernistas, colocando-a em causa e em crise.”

**Narrador:** um dos aspectos instigantes do livro de 1977 é a presença de um narrador masculino (único na obra de Clarice, já então reconhecida como escritora essencialmente *feminista*, antes mesmo de Hélène Cixous, papisa da crítica feminista, viesse a consolidar o rótulo). Essa voz genericamente marcada não deixa mesmo de colocar problemas para essa mesma vertente da crítica, sobretudo em passagens como aquela em quem alega o suposto distanciamento e isenção do ponto de vista masculino, menos intimista e sentimental e, portanto, mais capaz de entender a extensão da realidade concreta (“..*.porque escritora mulher pode lacrimejar piegas...”*). É certo que esse comentário não esconde sua dimensão irônica, mas não foi sem dificuldade que a crítica feminista teve de se debater com um comentário dessa ordem, até porque ele sempre deixa a questão de ponderarmos que essa visão maniqueísta pudesse ser um modo de reagir ao rótulo de escritora feminista.

Mas a voz narrativa coloca ainda outras tantas questões para o leitor e a crítica, que tornam ainda mais complexa inclusive a problemática *genérica,* quando,na *Dedicatória do autor*, o livro se abre com uma advertência: *“Na verdade Clarice Lispector”*. Estabelece-se, assim, uma estrita vinculação entre **Clarice** e o narrador da obra. Ambos se confundem. São um só e, ao mesmo tempo, diferentes. *Rodrigo S.M*. representaria uma outra forma de ser e de escrever de **Clarice**, um desdobramento seu. (Já se chegou mesmo a falar em heterônimo...)

Com isso, além da questão do gênero, coloca-se em xeque a própria figura do *autor* e a solução clariciana pode mesmo ser visto como resposta a certa tendência da crítica da época, dominada pelo estruturalismo francês, que radicaliza a orientação imanentista, a fundamentação textológica e a deslocação da zona da produção para a zona do produto inauguradas pelas correntes críticas anti-positivistas e anti- historicistas do primeiro quartel do século XX, representadas pelo Formalismo russo, o estruturalismo checo e o New Criticism anglo-americano. Com essas correntes, deslegitimado e *desautorizado*, “o autor passa a ser entendido como estando apenas (e sublinho apenas) antes e fora do texto, pelo que este em nada tem a ganhar (tendo pelo contrário tudo a perder) com a sua eventual subordinação àquele. É esta a origem remota do que virá a ser paradigmaticamente designado (Wimsatt e Beardsley, 1954) como a “falácia intencional”, ou seja, a falácia que consiste em querer constranger o texto e os seus sentidos à prévia existência de uma “vontade de sentido” autoral, intencionalmente reflectida no texto”. Radicalizando essas tendências, vemos, em fins dos anos 60, figuras emblemáticas do estruturalismo francês publicarem dois ensaios que são referencias decisivas nesse debate. Em 1968, Barthes publica seu polêmico estudo *"A Morte do Autor"* cujo argumento representa justamente o título emblemático indica: o assassinato do autor como pai fundacional e o proprietário exterior da obra (desbancada em favor da noçao de “texto” ou de “escrita”, plural e anônima, relacionada ainda à de intertextualidade). Dito de outro modo, Barthes enfatiza a questão da não existência do autor fora ou anterior à linguagem. Procurando apresentar a idéia do autor como sujeito social e historicamente constituído, Barthes o vê como um produto do ato de escrever - é o ato de escrever que faz o autor e não o contrário. Para ele um escritor será sempre o imitador de um gesto ou de uma palavra anteriores a ele, mas nunca originais, sendo seu único poder mesclar escritas. Barthes retira a ênfase de um sujeito que tudo sabe, unificado, intencionado como o "lugar" de produção da linguagem, esperando assim libertar a escrita do despotismo da obra - o livro”.

Um ano depois, Michel Foucault em “O que é um autor?” retoma a questão e, embora reconheça, a inanidade do conceito tradicional de autor (i. é., a ideia de autor empírico justaposto ou coincidindo com o que Aguiar e Silva nomeia de autor textual, enunciador do texto), avança no sentido de reconhecer que o desaparecimento “desse” autor não equivale ao desaparecimento autoral “tout court”. Ou seja, que o conceito de autor de algum modo *excede* o que podemos pensar como autor empírico, como escritor, em suma. Foucault propõe, então, o conceito de “função autor”, que ele significativamente define como “característico do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.” (Foucault, 1969). O que está em causa, pois, são os modos e condições de existência social do discurso, ou seja, o facto de que, ao contrário do que propunha Barthes com uma escrita anonimizada, para Foucault é a noção de discurso, bem como a inscrição social e simbólica do sujeito, que estão na raiz da reconfiguração da noção de autor (ou, mais precisamente, da *função* autor - e a introdução desta precisão implica, justamente, que o que aqui está em questão não é já tanto a coincidência entre autor empírico e autor textual como, pelo contrário, os modos “excedentários” pelos quais este último continua a manifestar-se, mesmo depois do afastamento daquele outro)[[5]](#footnote-5).

Esses ensaios foram divisores de água, que levariam críticos posteriores a seguir nesse mesma esteira, como Genette, ao lado de outros que, com alguma variabilidade e formulações algo flutuantes, aceitam a existência de uma formulação autoral distinta da instância narradora, e que recebe designações como por exemplo “autor implícito” (Booth, 1961)[[6]](#footnote-6), “Autor Modelo” (Eco, 1985 e 1995), “autor postulado” (Nehamas, 1981, 1986 e 1987), “autor inferido” (Chatman, 1990; Rimmon-Kenan, 1983), “autor textual” (Aguiar e Silva, 1986).

Para vários intérpretes, a presença ostensiva do Rodrigo S.M., os impasses literários ou mesmo existenciais que ele coloca, faz de *A hora da estrela*, entre outras coisas, um *“drama de linguagem”*, (expressão de Benedito Nunes), além de um questionamento metafísico sobre o significado último da existência. Argumentam que escrever, para *Rodrigo S.M*., é algo mais do que contar uma história ou fixar um drama social. Escrever é questionar-se o tempo todo: *“Este livro é uma pergunta.”*. É, ao mesmo tempo, uma busca de autoconhecimento (*“Desculpai-me, mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido.”*); é uma tentativa de encontrar significado para a existência fora da própria interioridade (*“Bem sei que é assustador sair de si mesmo.”*); e é, também, uma suspensão parcial da morte: (*“Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias.”*). Mesmo assim, o narrador experimenta um forte sentimento de fracasso da linguagem e a certeza de que a literatura não resolve os problemas humanos. As primeiras vinte páginas do texto são de discussão dos problemas que Rodrigo S.M. enfrenta para escrever.

Mas ainda que se aceite essa interpretação sobre o conflito da escrita, o drama da linguagem e as indagações existenciais, é bom observar que elas só se colocam aí em vista da alteridade, do outro social que está no centro da cena. É em vista desse outro que se coloca a indagação pelo próprio lugar social, a reflexão sobre a linguagem, o estilo e o modo de escrita e o de narrar a serem adotados. Sabemos que o narrador se atormenta ao escrever uma novela sobre uma jovem nordestina. Questiona o tempo inteiro o seu próprio modo de narrar, o seu estilo, a sua capacidade de compreender Macabéa, moça de extração sócio-cultural humilde. Simultaneamente, tenta desvelar o jogo complicado que o seu texto empreende entre a ficção e a realidade.

É em função desse seu *outro social* que aflora também uma questão central na obra: o sentimento de *culpa* social ou má consciência do narrador em relação à Macabéa. A consciência que, de alguma maneira, ele é co-responsável pela pobreza econômica e existencial da jovem nordestina o atormenta:

*Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela.(...)*

*Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. (...)*

*Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa. (...) A moça é uma verdade da qual eu não queria saber.(...) Não sei a quem acusar, mas deve haver um réu.(...)*

A respeito dessa culpa, diz ainda Suzi Frankl Sperber, em “Jovem com ferrugem”:

“Em a *Hora da estrela* emerge o sentimento de culpa e de responsabilidade de antes do começo e para depois do fim. Sentimos a surpresa da identidade possível entre o outro e o eu, o que nos confunde. O livro parece ainda ser uma resposta a uma cobrança: ‘O final foi bastante grandioso para a vossa necessidade?’”. Os títulos encenam esses conflitos: A CULPA É MINHA; ELA QUE SE ARRANJE; ELA NÃO SABE GRITAR; SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS. “É a tematização do sentimento de culpa, com o correspondente ódio pela responsabilidade que recai sobre quem observa o indivíduo inconsciente de sua miséria; é a defesa de si mesmo por parte do leitor, que assim quer fugir da responsabilidade que cairia sobre ele”.

Há certos aspectos a se observar nesse Narrador e que diz respeito ao seu lugar social (de classe), à sua perspectiva ideológica e a sua atitude em relação à sua heroína. Aspectos esses que podem, por vezes, parecer contraditórios, certamente intencional e profundamente irônicos e que nos leva a indagar sobre seu sentido último. Assim, apenas para citar alguns exemplos, ao mesmo tempo que tematiza o sentimento de culpa e má consciência; denuncia a condição de vida abjeta de sua (anti-)heroína e vê a jovem como alguém que merece amor, piedade e até um pouco de raiva, por sua patética alienação, por outro lado, ele carrega nas tintas de sua imagem clownesca e de suas limitações (chegando ao cúmulo da miséria e da inocência, beirando a idiotia), não faltando notas de sadismo (talvez para conter o apelo sentimental, segundo Franco Jr[[7]](#footnote-7).) e referindo-se por vezes a uma atitude de desprezo e de arrogância de classe:

“*é mesmo uma verdade que quando se dá a mão, essa gentinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome de tudo. E quer mas sem direito algum, pois não é?*”.

Em outros momentos, porém, superando a distancia de classe, chega a se identificar tanto com ela a ponto de se confundirem:

*Mas eu, que não chego a ser ela, sinto que vivo para ela. (...)*

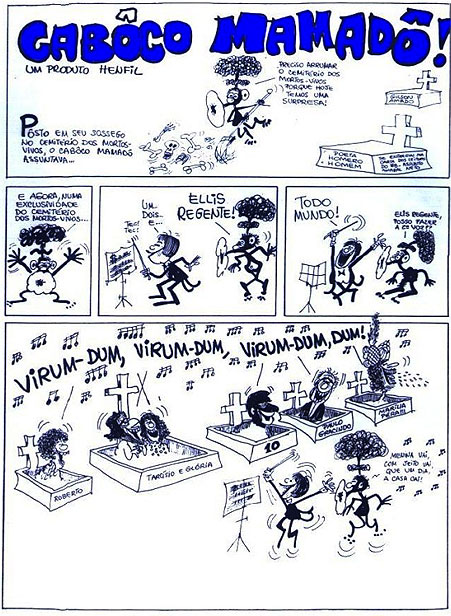
*Essa história será um dia o meu coágulo... (...)*

*Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. (...)*

Sobre a posição social e ideológica de Rodrigo S.M., diz Arêas que ele é definido por negatividades: “não tem classe social definida; embora consciente não reage ao mundo reificado e administrado; e não tem ética, pois aceita ser financiado pela Coca-Cola” (p. 77) – que, como se deve saber, à época era rejeitada pelos mais engajados radicais como símbolo do imperialismo yankee (ver ref. P. 23). Além disso, nas primeiras páginas, encena uma algo cínica nostalgia da antiga pobreza, quando tudo era sóbrio e digno e não havia ainda comido lagosta e mais adiante, depois de reconhecer que a pobreza é “feia e promíscua”, diz que, para captar a alma de sua protagonista, “precisa se alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado”, por causa da calor no cubículo em que se trancou e no qual não tem contato algum com o mundo, nem sexo nem futebol... (p.22-23). O próprio N. fala de sua posição social de modo significativo na p. 19.

**Complementares**

Um dos momentos culminantes de Henfil e do próprio *Pasquim* foi o Cemitério dos Mortos-Vivos. Nele, o cartunista enterrava, com sete palmos de desacato e desprezo, personalidades que, a seu juízo, simpatizavam com a ditadura, ou se omitiam politicamente. Nessa espécie de "tribunal da causa justa" — precursor do politicamente correto —, Henfil pôs a nu falhas de caráter, oportunismos de toda ordem e desvios ideológicos. "Caráter não dá cupim", era a sua frase favorita ao exigir máxima coerência das pessoas. Ele assim se explicou ao jornal estudantil *WO* (agosto de 1973): O Cemitério dos Mortos Vivos, onde Henfil enterrava colaboradores do gerenciamento militar pró-imperialismo, causou grande polêmica no início da década de 70. Nesse cemitério foram enterrados Nelson Rodrigues, Gilberto Freyre, Roberto Campos, Hebe Camargo, Sérgio Mendes, Elis Regina, Rachel de Queiroz, Filinto Müller, Bibi Ferreira, Clarice Lispector, Plínio Salgado, toda “Tradição, Família e Propriedade” (TFP), Pelé, Josué Montello, dentre muitos outros. Por pressão do *Pasquim* deixou de enterrar Jorge Amado, do qual cobrava um mínimo de coerência com seu passado no PCB. Por essas e outras, Henfil foi chamado de “patrulheiro ideológico” e acusado de atirar sem critério. Mas nunca errou o alvo. Ele sabia que a aparente ingenuidade servia muitas vezes de subterfúgio e absolvição para os que, direta ou indiretamente, se favoreciam da exploração e da censura. Naquele momento, ele pensava que todos tinham um inimigo comum: a ditadura fascista. E cobrava participação, principalmente, dos artistas, que nunca poderiam se omitir. Para esses, Henfil cunhou o termo “patrulha odara” (dirigido, principalmente, a Gil, Caetano e Glauber Rocha), por suas atitudes covardes diante do regime. De suas críticas também não escaparam aqueles que apoiavam a abertura “lenta, gradual e segura” do Geisel, ou os Festivais Internacionais da Canção promovidos pela Rede Globo nos anos 60 e 70, que serviam para desviar a atenção dos acontecimentos políticos e favorecer a divulgação da música estrangeira mais espúria.

  
É verdade que o tal “Enterro” da escritora acabou sendo polemizado pelos leitores. A repercussão negativa levou o cartunista a explicar-se para *O Jornal* em 1973: “Eu a coloquei no Cemitério dos Mortos-Vivos porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é alienada. Não quero com isso tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, exercer a arte pela arte. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem, a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma”, explicou **Henfil** no trecho que foi repercutido pelo site da Biblioteca Nacional.

1. Sabe-se hoje, inclusive, que ela participara da Passeata dos Cem Mil, a maior manifestação popular realizada contra a ditadura, em 26 de junho de 1968, no Rio. Após o ato, a escritora teria se reunido com religiosos, sindicalistas e artistas Colégio Santo Inácio e discursado sobre “a necessidade de união das classes contra a ditatura”. O SNI também lembrou que, em janeiro daquele ano, ela dissera, ao jornal Última Hora, que os estudantes “têm toda razão em lutar por um mundo menos podre do que este que vivemos atualmente”. E que, em junho de 1962, ela assinara um manifesto de intelectuais em apoio à política externa de San Tiago Dantas, chanceler do João Goulart, derrubado pelos militares. Clarice, cujo marido, Maury Gurgel Valente, era diplomata, fora amiga de Dantas. Documentos descobertos por Teresa Montero (*À procura da própria coisa*) revelam que a ditadura não considerava Clarice alienada. A escritora foi fichada pela polícia política. Em junho de 1973, o Serviço Nacional de Informações (SNI) produziu um pequeno dossiê sobre ela composto por dois telegramas, cópias de documentos como as certidões de casamento e de desquite de Clarice, além de cinco telexes. [↑](#footnote-ref-1)
2. “A "função-autor" não se constrói simplesmente atribuindo um texto a um indivíduo com poder criador, mas se constitui como uma *"característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade"* ([Foucault](http://www.unicamp.br/~hans/mh/biblio.html#Foucault1992), 1992, pág. 46), ou seja, indica que tal ou qual discurso deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. O que faz de um indivíduo um autor é o fato de, através de seu nome, delimitarmos, recortarmos e caracterizarmos os textos que lhes são atribuídos. [↑](#footnote-ref-2)
3. Wayne Booth, *A retórica da ficção:* autor implícito:

   *“(...) o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa. A ele devemos a categoria de autor implícito, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração”.* (Chiappini: 1991:18).

   De forma correlata a Luiz Costa Lima, Maria Lucia Dal Farra, em *O Narrador Ensimesmado* afirma que o autor é um manejador de disfarces, que encoberto pela ficção insurge do interior da narrativa denunciando sua presença através da escolha sígnica, da pontuação e das personagens que cria para deixar a sua marca.

   Mas esse jogo entre autor implícito, narrador e personagens só pode ser feito por meio do leitor. Ao discutir o conceito de Booth, Chiappini nos diz que o deslocamento do ponto de vista pode, a princípio, nos confundir, pois corremos o risco de cair em psicologismos ou confundir personagens com pessoas ou, ainda, confundir autor real com autor ficcional. Segundo a autora, Booth tomou os devidos cuidados ao considerar a obra na sua materialidade. E acrescenta ainda que,

   *“O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA.”* (1991:19). [↑](#footnote-ref-3)
4. Ele chega a falar em exercício de crueldade e sadismo, p. 62-63. [↑](#footnote-ref-4)
5. “A "função-autor" não se constrói simplesmente atribuindo um texto a um indivíduo com poder criador, mas se constitui como uma *"característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade"* ([Foucault](http://www.unicamp.br/~hans/mh/biblio.html#Foucault1992), 1992, pág. 46), ou seja, indica que tal ou qual discurso deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. O que faz de um indivíduo um autor é o fato de, através de seu nome, delimitarmos, recortarmos e caracterizarmos os textos que lhes são atribuídos. [↑](#footnote-ref-5)
6. Wayne Booth, *A retórica da ficção:* autor implícito:

   *“(...) o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa. A ele devemos a categoria de autor implícito, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração”.* (Chiappini: 1991:18).

   De forma correlata a Luiz Costa Lima, Maria Lucia Dal Farra, em *O Narrador Ensimesmado* afirma que o autor é um manejador de disfarces, que encoberto pela ficção insurge do interior da narrativa denunciando sua presença através da escolha sígnica, da pontuação e das personagens que cria para deixar a sua marca.

   Mas esse jogo entre autor implícito, narrador e personagens só pode ser feito por meio do leitor. Ao discutir o conceito de Booth, Chiappini nos diz que o deslocamento do ponto de vista pode, a princípio, nos confundir, pois corremos o risco de cair em psicologismos ou confundir personagens com pessoas ou, ainda, confundir autor real com autor ficcional. Segundo a autora, Booth tomou os devidos cuidados ao considerar a obra na sua materialidade. E acrescenta ainda que,

   *“O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA.”* (1991:19). [↑](#footnote-ref-6)
7. Ele chega a falar em exercício de crueldade e sadismo, p. 62-63. [↑](#footnote-ref-7)