

POLIANA DOS SANTOS

DESORDEM E RESISTÊNCIA NO ROMANCE *A HORA DA ESTRELA*:  
UMA LEITURA DO BRASIL EM CLARICE LISPECTOR

MACEIÓ  
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICAS

POLIANA DOS SANTOS

DESORDEM E RESISTÊNCIA NO ROMANCE *A HORA DA ESTRELA*:  
UMA LEITURA DO BRASIL EM CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas para obtenção do título de mestre em Literatura Brasileira.

Orientação:  
Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins

MACEIÓ  
2009

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
**Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale**



S237d Santos, Poliana dos.  
Desordem e resistência no romance a hora da estrela : uma leitura do Brasil em Clarice Lispector / Poliana dos Santos, 2008.  
96 f.

Orientadora: Ana Claudia Aymoré Martins.  
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística: Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2009.

Bibliografia: f. 93-96.

1. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira. 3. Crítica literária. 4. Ambiguidade. I. Título.

CDU: 869.0 (81).09

 UFAL	<b>UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS</b> <b>FACULDADE DE LETRAS</b> <b>PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA</b>	 PPGLL
-------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------

## TERMO DE APROVAÇÃO

**POLIANA DOS SANTOS**

Título do trabalho: DESORDEM E RESISTÊNCIAS NO ROMANCE A HORA DA ESTRELA: UMA LEITURA DO BRASIL EM CLARICE LISPECTOR

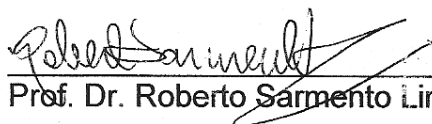
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/UFAL)

Examinadores:



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima (PPGLL/UFAL)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Walter Matias Lima (ICS/UFAL)

*Aos meus pais*

## AGRADECIMENTOS

A Deus por me dar força nos momentos de desânimo e de solidão.

À professora Ana Claudia Aymoré Martins pela orientação, pela confiança e pela contribuição na produção desta dissertação.

Ao professor Niraldo Farias pelas discussões levantadas na qualificação.

Ao professor Roberto Sarmiento Lima pelos questionamentos dados na qualificação e por sua participação na banca examinadora.

Ao professor Walter Matias pela participação na banca examinadora.

Agradeço ainda a todos os amigos que tiveram paciência e compartilharam deste trabalho, em especial, Renato Braga Correia, Fábio José dos Santos, Cristina Lucia Costa M. de Macedo e Luana Tieko Omena Tamano.

A minha irmã Raniele dos Santos e ao meu amigo Ednaldo dos Santos Silva pelas longas conversas, pelo estímulo e por acreditarem na realização desta dissertação.

À professora Ignez Barros de Lima por gentilmente elaborar o *résumé*.

À Fapeal (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Alagoas) pelo apoio financeiro, dado através de uma bolsa de estudo integral, sem a qual este trabalho não poderia ter sido concretizado.

## RESUMO

Esta dissertação faz uma análise dialética do romance *A hora da estrela* e tem o objetivo de entender como o plano estético do livro mimetiza uma dada realidade brasileira. Verificamos que a obra é movida na sua totalidade pela ambiguidade de tempos e discursos múltiplos, e por uma tensão que se funda na ideia de ordem e na construção da desordem. Assim, tem-se defendido que a ambiguidade e as tensões, apresentadas no romance, representam artisticamente peculiaridades do Brasil do regime militar. Em face disso, esta pesquisa se constitui a partir do conceito de redução estrutural, de resistência e de inacabado.

**Palavras-chave:** Literatura, História, ambiguidade, ordem, desordem

## RÉSUMÉ

Cette dissertation fait une analyse dialectique du Roman "L' heure de l' étoile", ayant pour objectif comprendre la façon par laquelle le plan esthétique du livre masque une réalité brésilienne donnée. On a vérifié que l' oeuvre est mouvementée dans sa totalité par l' ambiguïté de temps et de discours multiples, et par une tension qui se fonde dans l' idée de l' ordre et dans la construction du désordre. Ainsi, il est défendu que l' ambiguïté et les tensions, présentées dans le roman, représentent artistiquement des particularités du Brésil du régime militaire. En raison de tout cela, cette recherche se constitue à partir du concept de réduction structurelle, de résistance et d' inachevé.

**Mots clés:** Littérature, Histoire, ambiguïté, ordre, désordre



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>2. O SURGIMENTO DA ESTRELA.....</b>	<b>12</b>
2.1 O processo criador.....	12
2.2 A hora e o tempo da estrela.....	15
2.3 Algumas leituras sobre o romance.....	32
<b>3. A NARRATIVA DA DESORDEM E DO REGRESSO.....</b>	<b>38</b>
3.1 Uma narrativa de múltiplos retalhos.....	38
3.2 Os tempos da estrela.....	52
3.3 A narrativa em círculo.....	60
<b>4. MUNDOS ENTRELAÇADOS: MODERNIDADE E ARCAÍSMO N'A HORA DA ESTRELA.....</b>	<b>63</b>
4.1 Nota introdutória.....	63
4.2 Macabéa: um retrato do Brasil.....	66
4.3 A fotografia da cidade: modernidade, cultura de massa e arcaísmo.....	72
4.4 A resistência de Macabéa na cidade inconquistável.....	82
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>88</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>93</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação analisa os mecanismos formais do *livro A hora da estrela*, de Clarice Lispector, com o objetivo de mostrar como eles mimetizam uma dada realidade brasileira. Procuramos entender de que maneira a obra clariceana se relaciona com a sociedade de seu tempo, como o social toma parte na organização artística do romance. Para isso, delimitamos nosso estudo entre as décadas de 1960 e 1970, período marcado por forte repressão militar, e momento em que Lispector escreve e publica o livro (1977).

Entrevemos em *A hora da estrela* um movimento ambíguo que gravita em torno da ideia da ordem e da construção da desordem, caracterizada pela mistura de vários discursos, como também pela confusão de temporalidades diferenciadas. Esse movimento pode ser visto com intensidade no narrador e noutras personagens, como Macabéa e Olímpico. Nossa interpretação defende que essa oscilação entre o regular e o desordenado alude artisticamente às circunstâncias nacionais.

Com base nessa interpretação, procuramos fazer uma análise dialética do romance, apoiando-se em teóricos como Antonio Candido, cujo conceito de redução estrutural foi fundamental para compreender a relação entre literatura e história. Alfredo Bosi também foi basilar na elaboração deste trabalho, porque mostra que certas obras, independentemente de seu caráter político ou militante, apresentam uma forma de protesto ou de resistência à sociedade na qual são criadas. Ele explica que é no plano estético da prosa ou da poesia que se realiza uma reação contra um mundo marcado pela intolerância e pela falta de liberdade.

Outros teóricos ainda contribuíram para entendermos alguns aspectos formais de *A hora da estrela*, assim como o estilo de Clarice Lispector. Foram eles: Mikhail Bakhtin, que chama a nossa atenção para a qualidade de inacabado do romance; Maria Ângela G. Lopes, que, de modo mais específico, aponta a construção do malfeito e do feio como elemento artístico e essencial no conjunto da obra clariceana; e Neiva Pitta Kadota, cuja leitura dos textos de Lispector reflete sobre as inquietações sociais dissimuladas na tessitura da narrativa.

Embora o caráter social do livro *A hora da estrela* seja bastante estudado, ainda são poucos os autores que examinam esse social numa perspectiva histórica, ou seja, que percebam na organização estética do romance uma representação particular da sociedade brasileira. Souza, por exemplo, trabalha o social na obra de forma abrangente, vendo, “na profunda solidão” de Macabéa e “na coisificação de sua existência”, a condição do homem em geral, diante do mundo capitalista. Para a autora, Clarice Lispector fala da realidade brasileira “por uma singularidade cujas circunstâncias transcendem uma década, um país, um projeto político” (SOUZA, 2006: 40). E nesse sentido, a obra não se prendeu ao regime militar, embora fosse engendrada nele.

Outra abordagem do social é dada por Gotlib (1995: 466), que afirma que a personagem central, como nordestina, migrante e pobre, “representa a figura do brasileiro típico, população que vive, na sua maior parte, em condição de extrema miserabilidade”. O ponto de vista, adotado por este trabalho, difere da interpretação abonada pela autora, porque nos parece que a brasilidade de Macabéa é reduzida a sua pobreza e a sua condição de migrante. Aliás, Gotlib suscita, em sua leitura, alguns questionamentos: o que caracteriza um “brasileiro típico”? É a sua extrema miséria? Sua qualidade de nordestino? Cremos que a figura do brasileiro é bem mais intrigante do que o seu estado de pobreza ou o fato de ser um migrante nordestino.

Isa Martins, que estuda o caráter existencial n’*A hora da estrela*, critica a abordagem social do livro, alegando que o Nordeste em Macabéa é uma metáfora do sofrimento e da fome, uma vez que a região seria o lugar do abandono e da pobreza. Para ela (2006: 29, 32), o existencialismo, apresentado na obra, está além dos problemas sociais e peculiares vividos pelo “povo simples de Alagoas”. Martins (2006: 24) diz que:

É possível ainda entender a escolha do Nordeste como região de origem da personagem como uma escolha metafórica do romance, pois temos a partir desta uma alusão ao abandono, à solidão, à injustiça, à indiferença e a fome humana, experiências estas, geralmente, vividas pelos que nascem e vivem naquele lugar [...].

O Nordeste não é apenas fome, injustiça, abandono, solidão e indiferença. Aliás, o desamparo, a iniquidade, a fome humana não é exclusivo dessa região,

estando presente em toda parte do Brasil e, de forma geral, no mundo. A imagem que Isa Martins apresenta do Nordeste demonstra o preconceito e a falta de conhecimento que ela tem do lugar. Afirmar que o nordestino em Macabéa significa uma metáfora do sofrimento e da angústia é construir um juízo de valor distorcido e homogêneo. Talvez esse olhar perante a personagem principal aconteça, muitas vezes, porque as características de Macabéa são estudadas de maneira isolada, sem relação com um conjunto maior. cremos que o plano estético do romance contesta essa visão estereotipada de Martins, pois a nordestina é, como veremos, a contradição do próprio Brasil.

Situado isso, acreditamos que esta pesquisa é relevante para área dos estudos literários, pois além de aprofundar o diálogo sobre o social no romance clariceano, promove a interdisciplinaridade no campo da literatura e da história. Uma outra questão é que a abordagem escolhida difere da maioria das interpretações feitas sobre *A hora da estrela*, as quais tendem a estudar o social de modo abrangente ou de maneira estereotipada, isto é, através do nordestino pobre e sofrido. Este trabalho, numa direção oposta, procura analisar a obra na sua multiplicidade e ambiguidade, em conexão com os diversos elementos que a compõem.

Vale pontuar que o interesse de estudar *A hora da estrela* vem sendo motivado, já há um certo tempo, por intermédio de um estudo que enfatiza a problemática da indústria cultural no romance. A partir disso, novas leituras foram sendo realizadas, no sentido de compreender como a obra, aparentemente distante da realidade que a motiva, representa na sua estrutura traços dessa realidade. Foi com base nessa reflexão que desenvolvemos este trabalho, estruturado da seguinte maneira: o primeiro capítulo, intitulado *O surgimento da estrela*, tratará do momento histórico no qual foi concebida a obra, passando pelas discussões em torno da cultura de massa, que mobilizavam os artistas e intelectuais da época. Nessa parte inicial, abordaremos também o processo de criação do livro, a inspiração de Clarice Lispector para elaboração de sua personagem central, Macabéa. E em última instância, apontaremos, de forma breve, algumas leituras sobre o romance, mostrando as várias possibilidades de interpretação que permite a obra, e certas discordâncias sobre alguns pontos de vista.

No segundo capítulo, chamado *A narrativa da desordem e do regresso*, será estudado a ambiguidade do narrador, que se configura entre a sua vontade e o

relato que executa. Examinaremos como a desordem, “indesejada” por Rodrigo S. M., compõe a tessitura da narrativa e o tempo ficcional; e como esta mesma desordem se constrói como força resistente à pretensão de uma determinada ordem. Ainda veremos como essa tensão do narrador, que se estende para os planos temporais do romance, representa artisticamente a própria ambivalência da sociedade brasileira.

No terceiro e último capítulo, denominado *Mundos entrelaçados*: modernidade e arcaísmo n’*A hora da estrela*, será analisado a ambiguidade da personagem principal e do espaço ficcional, observando como se constitui a relação entre eles. Mostraremos como o ambíguo em Macabéa e no ambiente onde se passa a história mimetiza o Brasil do regime militar.

## CAPÍTULO I

### O SURGIMENTO DA ESTRELA

#### 2.1 O PROCESSO CRIADOR

O romance *A hora da estrela* foi escrito num período aproximado de dois anos e meio, e publicado em 1977, dois meses antes da morte de Clarice Lispector. Segundo a autora, em entrevista concedida à TV Cultura de São Paulo<sup>1</sup>, a ideia para a construção do romance surgiu durante um passeio na feira nordestina de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Foi nessa feira que Lispector teria reunido as primeiras anotações para elaboração da história, chegando a escrever umas quatro ou cinco páginas sobre sua personagem principal – Macabéa (GOTLIB, 1995: 473). Esta seria inspirada numa mulher nordestina que teria sido observada num desses passeios. Em seu depoimento, Olga Borelli nos fala como a obra se originou:

Aos domingos, invariavelmente, saíamos um pouco, sem destino, usufruindo uma liberdade que nos dias de semana não acontecia. Algumas vezes, íamos à Floresta da Tijuca, outras, ao Zoológico, onde era uma glória ouvir Clarice Lispector falar de bichos. Outras, à Feira Nordestina, no Campo de São Cristóvão. Lá, andávamos entre as barracas e eventualmente comíamos algum prato típico. Foi num desses dias que Clarice começou a escrever sobre “Macabéa”, do livro *A hora da estrela*. Sentamo-nos num banco e ela começou a fazer anotações sobre a personagem. Aos poucos, ela foi tomando vulto e se impondo. Como companheira nessa peregrinação, acompanhei-a até Recife, onde “Maca vinha” com mais facilidade, e na estruturação do livro até ser entregue à editora. (BORELLI, 1981 apud GUIDIN, 1998: 107).

Clarice Lispector também tomou como inspiração, para construir o livro, sua própria experiência de vida. Logo quando chegou ao Brasil com sua família, a escritora, ainda criança, se instalou em Maceió, partindo em seguida para Recife,

---

<sup>1</sup> Clarice Lispector (Vídeo). Programa “Panorama Especial”. São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1997. Entrevistador e produtor: Júlio Lener.

onde viveu a maior parte de sua infância. Depois de viver aproximadamente cinco anos em Pernambuco, muda-se para o Rio de Janeiro com o pai e as duas irmãs, em busca de melhores condições de vida. Em percurso parecido, Macabéa sai do sertão de Alagoas, vive um tempo em Maceió, e segue para o Rio de Janeiro. As semelhanças, entre Lispector e sua personagem, são confirmadas pela própria escritora, quando comenta que o livro *A hora da estrela* foi uma maneira que ela encontrou para expressar o Nordeste que tinha vivido (GOTLIB, 1995: 465). Sobre as noções biográficas da obra, a autora ainda declara:

- Morei no Recife, [...] me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. Daí começou a nascer a idéia. [...] Depois fui a uma cartomante e imaginei... que seria muito engraçado se um táxi me pegasse, me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas. Então daí foi nascendo também a trama da história (Clarice Lispector (Vídeo). op. cit.).

Os aspectos biográficos do romance também são bastante comentados pelos críticos. Souza (2006: 25) diz que “Macabéa, de algum modo, exorciza os fantasmas de Clarice”; Varin (2002: 168) comenta que a autora “extraí de seu passado doloroso o Nordeste de sua infância”; Guidin (1998: 13) nos conta que sua “infância nordestina com seus modelos sociais será lembrada em *A hora da estrela* por meio das personagens Olímpico e Macabéa”.

Em artigo intitulado *Macabéa e as mil pontas de uma estrela*, Gotlib (In: MOTA; ABDALA JR, 2001: 285-317) analisa o romance a partir de cinco histórias. A primeira fala de Macabéa e dos acontecimentos que a circundam (sua infância pobre, a ida para o Rio de Janeiro, a amizade com Glória, o encontro com Olímpico, o momento da morte etc.); a segunda se refere à própria execução da história, isto é, como Macabéa se realiza enquanto romance: “O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas sua elaboração é muito difícil” (HE: 19)<sup>2</sup>; a terceira, conta a relação entre a protagonista, sempre fugidia e em falta, e o narrador, na busca por atingi-la: “tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere” (HE: 22); a quarta história se volta aos dados biográficos, encontrados no livro. É ressaltada a semelhança de vida entre

---

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998: 19. As citações desse romance serão identificadas com a sigla HE, seguida do número de página.

Clarice Lispector e a personagem central (as duas viveram em Alagoas, foram para o Sudeste, tiveram uma infância de miséria, consultaram uma cartomante, entre outros). A quinta e última história diz respeito à recepção da obra. A impressão que se tem é que a protagonista está escapando o tempo todo das mãos do leitor, conservando algo de inatingível.

Além dessas cinco histórias, Gotlib (1995: 473) ainda acrescenta outra no seu livro biográfico sobre Clarice Lispector – *Clarice: uma vida que se conta*. Essa sexta história focalizaria o poder do escritor ou intelectual, que se atém ao pobre e traduz os seus desejos, mas é incapaz de atender, na prática, às demandas sociais da camada popular. Nesse sentido, o romance desmitificaria o poder do intelectual como representante do povo, uma vez que ele não consegue que este povo seja sujeito de sua história.

Nunes (1995: 169) também comenta que Clarice Lispector se “exibe, quase sem disfarce, ao lado de Macabéa”, existindo, pois, um jogo de identidades intercambiáveis entre o narrador, a nordestina e a escritora. Rodrigo S. M. é, na verdade, Lispector, e esta é também Macabéa. Para o crítico, *A hora da estrela* se combina em três histórias: 1. a da vida da nordestina; 2. a do narrador que reflete sua vida a partir de sua personagem; 3. a história da própria narrativa, das dificuldades e dos retardamentos que exigem o ato do narrar (1995: 161-162). Há certa discussão, entre a crítica, sobre quantas histórias existem no romance. Souza (2006: 73) nega a existência de três ou cinco relatos, para ela há apenas dois: no primeiro, o narrador se detém em contar a vida de Macabéa; no segundo, Rodrigo S. M. discute seus conflitos diante da narrativa moderna, da relação do escritor com sua personagem, com o leitor e consigo mesmo.

Não iremos entrar na contenda de quantas histórias podem haver no livro, pois há possibilidades para inúmeras. Compreendemos que qualquer romance permite diversas interpretações, desde que exista coerência no ponto de vista do crítico; além do mais, nenhuma obra literária está fechada, podendo ser extraídos dela outros significados. Não existe na literatura uma interpretação definitiva, pois ela permite, através dos elementos formais, leituras várias, que podem surgir diante de condições sociais diferenciadas.

Mas não é apenas n’*A hora da estrela* que a autora se inscreve; ela se presentifica em muitas de suas obras. No conto “A partida do trem” (LISPECTOR, 1999: 34), do livro *Onde estivestes de noite*, a personagem Ângela Pralini, assim



como Clarice Lispector, perde sua mãe quando tinha apenas 9 anos de idade, tem um cão que se chama Ulisses e não gosta de ambientes intelectuais. A escritora também se personifica nesse conto através da comparação que o narrador faz entre sua personagem velha, Dona Maria Rita, e outra personagem, a Sra. Jorge B. Xavier, de um outro conto – *A procura de uma dignidade*:

A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava. Fazia a velha gritar: tem! que! haver! uma! porta! de saíííida! E tinha mesmo. (LISPECTOR, 1999: 34)

Embora fique evidente que o livro *A hora da estrela*, assim como outras obras de Clarice Lispector, esteja marcado de eventos e lembranças de sua vida passada e presente, devemos tomar cuidado para não confundir e reduzir o romance ao reflexo de uma realidade particular. Em qualquer obra ficcional, os limites entre o real e a criação são muito tênues. Toda construção artística é inventiva e dissimuladora, parte de um dado real, mas o reinventa e o distorce (COSTA LIMA, 2003: 45). Lispector tomou como inspiração alguns acontecimentos que viveu ou presenciou, entretanto, o resultado da sua criação artística não pode ser relegado ao autobiográfico. A arte, de modo geral, tem sua autonomia, e não pode ser confundida com a matéria histórica de que se alimenta, uma vez que essa matéria passa por um processo de criação artística que deforma, recria e ultrapassa a realidade.

## 2.2 A HORA E O TEMPO DA ESTRELA

Na época em que *A hora da estrela* foi publicada (1977), o Brasil passava por mudanças que buscavam, gradativamente, democratizar o poder político. O “milagre econômico”, período de alto crescimento industrial e financeiro, entrara em crise, e era preciso encontrar novos meios de legitimar o Estado ditador. A solução estaria na política de distensão – programa de reformas, criado para dismantelar a coerção, simbolizada pelo Ato Institucional nº 5. Nesse momento, as grandes

agitações políticas<sup>3</sup> de 1968 a 1973 haviam sido contidas, e os setores médios da sociedade, que teriam apoiado o regime, devido aos benefícios do crescimento econômico, começavam a questioná-lo. Era necessário, portanto, conquistar novamente o apoio político e social.

As mudanças, asseguradas no governo Geisel, no geral, procuravam promover uma abertura controlada do regime. O *slogan* oficial da distensão era “continuidade sem imobilidade”. A “continuidade” significava que a liberalização política seria alcançada com base nos projetos e modelos militares anteriormente estabelecidos, isto é, na linha mestra da Segurança e do Desenvolvimento Nacional. “Sem imobilidade” era o retorno, lento e processual, ao governo democrático que podia ser evidenciado com as reformas eleitorais, a suspensão parcial da censura e as negociações com a oposição (ALVES, 2005: 224).

De acordo com os princípios da “continuidade”, ou seja, da Segurança e do Desenvolvimento Nacional, o país só seria capaz de um alto crescimento industrial, de uma extensa rede de comunicação, de avanço tecnológico e científico, se garantisse a ordem na nação. A ordem permitiria, com ajuda do capital estrangeiro, a promoção do desenvolvimento econômico, social e cultural. Por meio de um Estado forte e controlador, os militares acreditavam poder superar as contradições do sistema capitalista e impulsionar a industrialização. O objetivo era fazer do Brasil uma grande potência mundial, arrancando-o do seu subdesenvolvimento.

A mentalidade do regime era de que a Segurança Nacional iria afiançar os investimentos estrangeiros, estimulando a economia brasileira. Assim, o controle social e político, caracterizado pela violência estatal, seria fundamental para tornar o país um lugar seguro e estável. A proposta ditatorial era modernizar o Brasil, fazê-lo caminhar numa “linha evolutiva”, tornando possível sua equiparação com “as grandes nações”, principalmente os Estados Unidos. Essa ideia era expressa, de forma entusiástica, pelo general Golbery de Couto e Silva, um dos teóricos da ditadura, que afirmava: “Também nós podemos invocar um ‘destino manifesto’, tanto mais quando ele não colide no Caribe com os de nossos irmãos maiores do norte” (SILVA, 1981 apud ALVES, 2005: 56).

---

<sup>3</sup> As grandes agitações políticas dizem respeito à intensa reação dos estudantes, trabalhadores, movimentos paramilitares de esquerda, entre outros, contra o autoritarismo militar e a suspensão das garantias institucionais, acentuados com Ato Institucional n° 5, promulgado em dezembro de 1968.

O lema do governo era modernizar e desenvolver com segurança, criando uma situação atrativa para o mercado externo. E é com base nesse ideal que os militares irão consolidar o processo urbanístico, em curso no país desde a década de 50, provocando um dos mais altos desenvolvimentos urbanos na história. Em vez de trazer a estagnação com o golpe, como pensou a maioria da esquerda, a ditadura foi responsável por consolidar a modernização brasileira. Entretanto, essa modernização se faz ambigualmente, mantendo e aumentando os problemas sociais e culturais do Brasil, conservando, na estrutura do país, aspectos ainda arcaicos<sup>4</sup> (RIDENTE, 2000: 42). Por conta disso, o projeto político militar foi chamado de moderno conservador.

Essa ambiguidade temporal, em que se misturam elementos de tempos antigos e de tempos atuais, é trazida esteticamente para o romance *A hora da estrela*. A construção temporal, o espaço narrativo e as personagens de Clarice Lispector são movidos pelas contradições; eles trazem, em sua construção formal, a justaposição do moderno e do arcaico, o movimento dialético da ordem e da desordem. Nesse sentido, acreditamos que o ambíguo é o princípio formal que tece a totalidade da obra clariceana. Isso, entretanto, será discutido depois. Voltemos, então, para a estrutura, moderno-conservadora, do regime militar.

É interessante observar que essa composição, moderno-conservadora, não é uma característica peculiar da ditadura, mas um atributo da história brasileira que remonta, aproximadamente, ao Brasil Império<sup>5</sup>. Isso fica evidente quando analisamos a contradição da elite imperial brasileira que adotava os ideais liberais, procurando fazer parte do progresso e da cultura européia atual, sem deixar de lado os lucros obtidos com o mercado de escravos (Cf. SCHWARZ, 2000: 29-47). Nesse sentido, a doutrina liberal era “ajustada” aos interesses da classe dominante, aplicando-se, de forma incoerente, à sociedade escravista. Conforme Ortiz, o liberalismo não seria apenas uma espécie de ornamento ou uma falsidade, por ser

---

<sup>4</sup> No contexto deste trabalho, os elementos arcaicos são tomados como conjunto de práticas e representações antigas que, marcadas por forte grau de pobreza material e espiritual, sobrevivem em outras épocas e circunstâncias sociais diversas.

<sup>5</sup> Canclini (2008: 67-97) analisa essa heterogeneidade temporal em um âmbito mais amplo. Ele mostra que ela faz parte das contradições latino-americanas. O autor comenta que as ondas de modernização nos países latino-americanos foram somente impulsionadas com a independência, “posto que fomos colonizados pelas nações européias mais atrasadas, submetidos á Contra-Reforma e a outros movimentos antimodernos”.

desqualificado pela escravidão, mas “a vontade da classe dominante de se perceber enquanto parte da humanidade ocidental avançada” (ORTIZ, 2006: 30).

Com o Abolicionismo (1888) e a Proclamação da República (1889), a ordem liberal toma força, deixando de ser um mero valor ostentatório ou uma aspiração. As pressões da economia externa e o desejo da elite de se integrar ao mundo europeu atual aceleram o processo de modernização no Brasil. Os investimentos no país eram destinados, na sua maioria, à instalação de grandes ferrovias, à ampliação de avenidas e à destruição dos velhos casarões e salões imperiais para construção de palacetes, praças e jardins. Os gostos e os hábitos da sociedade sofrem, do mesmo modo, as mudanças desse novo tempo. O violão e a boemia passam a ser sinal de vadiagem; as festas populares são vistas como barbáries, e o carnaval ganha ares europeus com fantasias de colombinas, pierrôs e arlequins. Era preciso mostrar ao mundo a imagem de um Brasil novo e “limpo”, sem seus traços coloniais (SEVCENKO, 2003: 44-47).

Essa modernização também não elimina os elementos arcaicos da sociedade imperial, e, sim, os dissolve na nova realidade. Em meio ao analfabetismo geral do povo, o funcionamento da República era assegurado por forças tradicionais: coronelismo, voto de cabresto e capanguismo. Os cargos públicos não eram conquistados por intermédio do sucesso pessoal ou do ideal liberal, mas através do patrimonialismo, nepotismo e clientelismo. E a grande parte da população continuava na marginalidade, em condições subumanas: sem saúde, sem emprego, sem comida e moradia (SEVCENKO, 2003: 66, 71).

Embora haja grande diferença temporal entre o início da República e o regime militar de 1964, o processo de modernização ocorrido nas duas épocas é bastante parecido. A modernidade conservadora da ditadura não chegou igualmente a todos, sendo distribuída de modo desigual. A maioria da população não participou das vantagens proporcionadas pelo Estado repressor. Houve um grande investimento na indústria, em obras arquitetônicas, nos meios de comunicação de massa; nas rodovias, mas a educação e a saúde não foram priorizadas. O campo se modernizou com novas maquinarias, mas o camponês não saiu de sua situação de miséria. Enfim, a estrutura econômica e social se manteve igual. Renato Ortiz (2006: 208-210) definiu essa época como uma “moderna tradição brasileira”, uma vez que essa modernidade procura reforçar a ordem estabelecida, não rompendo com certos valores do passado e com as forças políticas dominantes.

A relação entre o moderno e o tradicional não envolveu apenas o governo autoritário, desdobrando-se nas práticas e no pensamento de vários setores da sociedade. A esquerda, por exemplo, desejava construir o homem novo por meio do passado, louvando a simplicidade do povo e do camponês. Desse modo, o campo se tornava o lugar ideal onde se encontrariam as “raízes” da nossa sociedade e o “autêntico povo brasileiro”. Em suma, a esquerda buscava, no passado, elementos para construção de uma sociedade moderna que não provocasse a desumanização do indivíduo e o consumismo desenfreado. Vale ressaltar que essa mistura do velho com o novo se apresenta diferente nos movimentos esquerdistas. Ela acontece de forma crítica, tentando romper com a ordem capitalista e a desigualdade social.

A cultura também é afetada pelo projeto modernizador da ditadura. Percebe-se o florescimento de uma indústria cultural, que tanto beneficia aos militares, na sua proposta de “unificação nacional”, como aos empresários, no seu desejo de integralizar o mercado no país. Nota-se um investimento maior nos bens culturais: o aumento na produção de papel, na publicação de livros e revistas nacionais; o alargamento do cinema e do mercado fonográfico brasileiro; a integração dos discos e das fitas cassetes nos hábitos dos consumidores; a expansão da televisão etc. Em contraposição, vemos o mercado cultural estrangeiro diminuir e perder sua força de influência no país (ORTIZ, 2006: 121-128). A cultura de massa brasileira enfraquece a presença do mercado internacional, permitindo o desenvolvimento da esfera artística nacional<sup>6</sup>.

Vale ressaltar que, para Ortiz (2006: 210), a moderna sociedade brasileira se consolida com a emergência de uma indústria cultural, isto é, quando a cultura nacional começa a fazer parte do mercado de modo incisivo. O autor data esse período a partir do final da década de 1960 e inícios da década de 1970, momento que se caracteriza pelo volume e pela extensão de bens culturais. Antes dessa ocasião (1940-1950), o mercado cultural ainda era incipiente e aventureiro, estando ainda numa fase de experimentação. As produções eram restritas, e não abrangia a todas as pessoas. Além do mais, a indústria cultural não tinha o papel integralizador que será evidenciado posteriormente.

---

<sup>6</sup> A indústria cultural brasileira não pode ser avaliada simplesmente numa perspectiva que a reduza a uma dependência cultural, ou uma imposição do comércio internacional. Ela é constituinte do próprio desenvolvimento capitalista brasileiro, tendo grande influência no exterior, uma vez que ocupava, naquele momento (1970/1980), “o sétimo mercado mundial de televisão e publicidade, e sexto na produção de discos” (ORTIZ, 2006: 202).

O mercado cultural se faz, contudo, de maneira seletiva, com censuras. Nem tudo podia ser visto, cantado ou lido. Apesar de muitas peças, livros, filmes e programas serem barrados pelo regime militar, era o Estado quem financiava grande parte da produção artística e da cultura de massa. A contradição do Estado – maior incentivador e também maior repressor das produções culturais – levou o governo a entrar em choque, muitas vezes, com os interesses dos empresários, que criticavam à política nacional, afirmando que: “nossa censura não acompanha a evolução dos costumes” (ORTIZ, 2006: 120). As contradições nas relações entre o Estado e os empresários da cultura aconteciam porque, enquanto a política de Segurança e Desenvolvimento Nacional era moralista, seja no modo como governava, seja no respeito à tradição, os comerciantes da cultura tinham interesses apenas mercadológicos.

É significativo explicar que a indústria cultural, estimulada pela ditadura, envolveu a todos os grupos e tendências intelectuais, até mesmo os que desejavam ficar a sua margem – o nacional-popular. A comercialização cultural estava tão presente nas discussões entre os artistas, que acarretava, muitas vezes, a separação e a rivalidade no meio deles. Nesse sentido, destacavam-se, no final de 1960, dois grupos de músicos que se confrontavam no universo político e estético: os tropicalistas, sob a direção de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Gal Costa; e o nacional-popular, sob a liderança de Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Edu Lobo e Chico Buarque.

A discussão entre os grupos estava sustentada na possibilidade da indústria cultural assimilar a criação artística, sem que isto significasse um fator desorientador da “identidade nacional”. O debate sobre o mercado cultural esteve presente igualmente em Clarice Lispector. Várias são as ocasiões em que a escritora alude, no romance *A hora da estrela* e em outras obras suas, à cultura de consumo. Nesse momento, contudo, fixaremos a nossa atenção às duas correntes musicais que se rivalizaram durante o período ditatorial, o nacional-popular e o tropicalismo. Feito a exposição desses movimentos artísticos, debruçaremos nosso foco na relação entre Lispector e a cultura de massa.

O nacional-popular tinha aversão à modernização tecnológica, trazida pelo regime militar. Para os representantes dessa corrente, a indústria de bens culturais empanturrava o país de estrangeirismos e alimentava o imperialismo cultural, desenraizando os costumes e as tradições populares. Esse movimento buscava

uma “autenticidade” brasileira, livre dos elementos externos que pudessem contaminar a nação. Negava-se, pois, a mistura de componentes que não fossem originários do Brasil. Assim, os temas cantados eram quase sempre sobre o homem simples do povo, os boiadeiros, os camponeses, as mulatas, os malandros, a cachaça e o samba. Os instrumentos e os arranjos musicais também deviam ser fiéis à ideia de identidade brasileira. Por isso, o violão e a viola eram as ferramentas mais utilizadas pelos músicos desse movimento. Em suma, o nacional-popular era um grupo que defendia a independência nacional, com base num passado e numa raiz cultural, nos moldes de um nacionalismo ufanista.

Em oposição a essa tendência, os tropicalistas buscavam dialogar com a modernização conservadora, usando os meios de comunicação de massa para adentrar no cotidiano das pessoas. Eles tinham a proposta de subverter a indústria cultural por dentro. Seus discos e suas músicas eram consumidos como se consomem o arroz, o feijão, os eletrodomésticos etc. Gilberto Gil, em entrevista à *Veja*, em setembro de 1993, faz uma leitura interessante sobre o tropicalismo. Seu discurso corresponde ao pensamento geral dos integrantes do movimento:

Foi um período pequeno no qual éramos lideranças contestadas. Depois virou um culto. A herança do tropicalismo foi que a cultura brasileira assimilou um experimentalismo possível, médio, ainda que ajustado ao gosto da indústria cultural. Mas nosso desempenho – Caetano, Gal Costa, eu, Tom Zé – no pós-tropicalismo foi que tornou o movimento um objeto de respeito. Eu recuso a visão de alguns críticos, como Júlio Medaglia, que dizem que nossa geração se perdeu numa coisa de ganhar dinheiro, que perdemos a capacidade de luta. Além do mais, a proposta de ver o mercado como algo interessante, ter uma vida materialmente bem sustentada, prestigiar a indústria cultural e a exploração comercial da arte estava no nosso projeto (ALMANAQUE ABRIL, 2000).

É dentro do espaço da indústria cultural que a tropicália irá lançar mão de um novo experimentalismo, na busca de letras e sons inovadores. Diferentemente da corrente anterior, esse movimento procurou mesclar elementos nacionais com estrangeiros, instrumentos arcaicos com modernos como, por exemplo, o triângulo e a guitarra, o rock e o samba, o berimbau e os instrumentos elétricos, entre outros. O tropicalismo buscava atualizar e universalizar a música nacional, deglutindo e incorporando, no ritmo brasileiro, o que estava havendo de novo no mundo. Caetano Veloso sintetiza tudo isso, quando afirma que a tropicália foi “uma tentativa de

superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento ‘cafona’ da nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico [...]” (In: RIDENTE, 2000: 394).

Devemos observar que a mistura novo mais antigo, realizada no domínio da arte, difere da articulação moderno e arcaico instaurada pela ditadura<sup>7</sup>. Na arte, essa mistura se constrói de modo crítico e criativo, contra a ordem e as instituições estabelecidas. Ela se realiza por meio da inovação, contra um nacionalismo puritano e conservador, seja na esfera política, seja na esfera estética. Os tropicalistas, por exemplo, questionavam com as suas canções à ideia vigente, na década de 1960, de Brasil e de cultura brasileira, baseada num nacionalismo ufanista avesso ao novo e ao diferente.

No que tange *A hora da estrela*, essa mistura surge como resistência à ordem que se pretende na narrativa. A combinação da modernidade e do arcaísmo cria, na ficção clariceana, a desordem, que rompe e reage contra o ritmo temporal da história, contra a linha reta do começo, meio e fim. Se a ordem é sempre disciplinadora e pode gerenciar, em algumas situações, a hostilidade e a violência; a desordem aparece como força contrária, antítese à regularidade que se quer do mundo. Isso poderá ser percebido no livro de Clarice Lispector.

Mas retornemos ainda aos tropicalistas, que irão tratar, em seus temas, sobre a mulata, a macumba, o carnaval, a palhoça, a capoeira, a barraca, a feira, o José, a Maria, enfim, todos os elementos da cultura popular. Todavia, eles não irão ficar presos a esses componentes, acrescentando, nas suas músicas, os aviões, as guerrilhas, as piscinas, Brigitte Bardot, espaçonaves, televisão, automóveis arditos em chamuscas etc. Suas músicas eram acompanhadas de ruídos, gritos, poesias e sussurros, sendo cantadas em português, inglês e espanhol. A mescla de tantos elementos promovia um estilo musical múltiplo e fragmentário.

Essa proposta do tropicalismo, de misturar o popular e o erudito, o cafona e o moderno, o novo e o velho, incorporando, na cultura brasileira, o que de fora havia de melhor, é tipicamente oswaldiana e antropofágica. O que se pretendia era devorar, de maneira crítica, a experiência musical estrangeira, buscando modernizar e atualizar a música nacional, criando, assim, novas sonoridades. Esse movimento

---

<sup>7</sup> Quando falamos em modernismo e arcaísmo, seja na arte, seja na própria realidade brasileira, não pensamos num duplo, mas na mescla de vários elementos que, ao se combinar, rompem com os limites que os separam, cruzando suas fronteiras, e possibilitando a multiplicidade.



não deixa de ser um legado da *Semana de Arte Moderna* de 1922, que também propunha a mescla cultural, voltando-se para o passado, para nossas tradições e mitos, ao mesmo tempo que olhava para o futuro, conhecendo e deglutindo as novas tendências estéticas da Europa. Caetano Veloso comenta, em entrevista, a importância que Oswald de Andrade teve na sua produção musical:

– Acho a obra de Oswald enormemente significativa. Fiquei impressionado, assustado mesmo, com aquele livro de poemas que você me deu [...]. Só conheço de Oswald esse livro e o *Rei da Vela*. E mais aquele estudo do Décio, *Marco Zero de Andrade*, maravilhoso. Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade. É fácil você compreender como Oswald de Andrade é importante para mim, tendo passado por esse processo, tendo ficado apaixonado por um certo deboche diante da mania de seriedade em que caiu a BN. Você sabe, eu compus *Tropicália* uma semana antes de ver o *Rei da Vela*, a primeira coisa que eu conheci de Oswald. Uma outra importância muito grande de Oswald para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e continuar criando, para conhecer melhor minha própria posição. Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo (In: CAMPOS, 2008: 204-205).

A influência oswaldiana não se restringe, no entanto, ao universo da música. A proposta antropofágica abrangeu igualmente o cinema novo, como por exemplo, o filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade (1969), e o teatro, com a peça o *Rei da Vela*, montada pelo diretor e ator José Celso Martinez Correia em 1967. Este faz um depoimento interessante sobre o alcance que o antropofagismo teve na época:

O tropicalismo vem da antropofagia, que apareceu no Modernismo e se confirmou no *Manifesto antropofágico*, no quadro de Tarsila do Amaral; mas depois houve um certo eclipse desse movimento, pelo Naturalismo, pelo Realismo, pelo romance regionalista. Oswald dizia para a geração que veio depois dele – a geração dos chatos-boys –, que a bola que ele jogou passaria por cima da cabeça deles e outros iriam pegar. E nós pegamos a bola do Oswald. O tropicalismo retoma a Antropofagia, que retoma o Renascimento, que retoma o Dionisismo. São movimentos muito amplos. Não são movimentos de um subúrbio da cultura (In: GOMES, 2005: 36).

O tropicalismo, assim como o Modernismo de 1922, preocupava-se não somente com a questão formal, mas também nacional. A mentalidade da tropicália era inovar a música brasileira, criar um projeto futuro. Dizia Caetano Veloso, na época: “A minha inspiração não quer mais viver de nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto do futuro” (In: CAMPOS, 2008: 144). A problemática nacionalista influenciou desde o ideal revolucionário até os pensamentos mais conservadores. E a arte não escapou dessa influência. O cinema, a música, o teatro, a literatura foram levados pelo mote nacional. Os artistas que procuravam ir além das questões nacionais eram criticados e malvistas, como é o caso de Clarice Lispector. Veloso ainda comenta:

A bossa-nova (João Gilberto) levou-me a compor e cantar, a me interessar pela modernização da música brasileira. Mas esse interesse estava incluído no fascínio que exercia sobre mim a descoberta de um Brasil culturalmente novo: eu lia a revista *Senhor* encantado; acompanhava o nascimento do “cinema novo” (lia todos os artigos de Glauber Rocha e cheguei, ainda secundarista, a publicar alguns escritos sobre cinema), descobri, assombrado, Clarice Lispector, depois Guimarães Rosa e, por fim, João Cabral de Melo Neto (In: CAMPOS, 2008: 201).

Os temas nacionais, como os sertanejos ou o migrante do Nordeste, estiveram presentes na maioria dos autores citados pelo cantor. A ressalva está em Clarice Lispector que, apesar de escrever na década de 1970 sobre uma nordestina, dedicou-se a questões mais existencialistas e filosóficas. A autora também se reconhece como resultado da semana de 22 e discute, numa conferência realizada no Texas (1963), intitulada *Literatura de Vanguarda no Brasil*, sobre o movimento e a necessidade de um conhecimento que vai além do problema nacional. Ela fala da profunda liberdade que *A semana de Arte Moderna* proporcionou:

O movimento de 1922 foi um movimento de profunda libertação. Libertação significa, sobretudo, um novo modo de ver. Libertação é sempre vanguarda. E também nessa de 1922 quem estava na linha de frente se sacrificou. Mas libertação é, às vezes, avanço apenas para quem se está libertando e pode não ter valor de moeda corrente para os outros. Para nós, 1922 significou vanguarda por exemplo, independente de qualquer valor universal. Foi movimento de posse. Um movimento de tomada de nosso modo de ser, de um dos nossos modos de ser, o mais urgente daquela época talvez. [...] Que já tenhamos inclusive ultrapassado 1922 ainda mais o reafirma como

movimento de vanguarda. Foi tão absorvido e incorporado que se superou, o que é característico de vanguarda. E se a 1922 nos referimos historicamente, na realidade somos resultados dele. [...] O Ciclo do Nordeste significou usar uma linguagem brasileira numa realidade brasileira. Isso tudo ainda era resultado de 1922 (In: VARIN, 2002: 28-29).

A discussão que Lispector desenvolve sobre o nacionalismo tem muito também da ideia de 1922, uma vez que ela pensa um nacional que não se fecha ao novo e ao diferente, mas que vai além de questões nacionais ou internacionais. É um nacional que possibilita a libertação formal da arte, nos seus diversos domínios, e permite uma compreensão profunda de nós mesmos:

Temos fome de saber de nós e grande urgência porque estamos precisando de nós mesmo mais do que dos outros. É claro que quando falo de tomada de nossa realidade não estou nem sequer à beira da palavra patriotismo, pelo menos na concepção usual do termo. Não se trata, nessa maior posse de nós mesmos, de enaltecer qualidades e nem sequer de procurar qualidades. A nossa evidente tendência nacionalista não provém de nenhuma vontade de isolamento. É movimento, sobretudo de autoconhecimento, legítimo assim como qualquer movimento de arte é sempre movimento de conhecimento, não importa se de consequência nacionais ou internacionais (In: VARIN, 2002: 29-30).

Clarice Lispector não se prende aos valores e às grandezas das terras brasileiras, não se fixa no ideal do homem brasileiro. Ela compreende o nacional num sentido mais amplo, como um movimento de conhecimento universal de nós mesmos, do que somos. É o encontro com o humano e com a liberdade. Por isso, algumas obras da autora, como *A via crucis do corpo* (1974), foram, na época, mal recebidas. Elas não atendiam à necessidade vigente de enaltecimento do Brasil. Vilma Arêas fala sobre isso:

Creio que tem interesse sublinhar o desalento de *A via crucis do corpo* em contraposição ao espírito da época em que foi publicado, 1974. Justamente no início da década o mercado literário passara a se organizar de maneira mais profissional, e o convite do editor à escritora é muito significativo desse aspecto. Entretanto, o Estado se expressava de maneira contraditória em relação ao campo cultural, oscilando entre censura e incentivo, por certo acompanhando o agravamento da crise do assim chamado “milagre econômico” e o ziguezague da política da “distensão lenta, gradual e segura”. A irritação com o que o livro de Clarice foi recebido, além dos evidentes

preconceitos, talvez assinalasse o mal-estar do contraste da carência exposta, sob todos os pontos de vistas, com as heróicas intenções da Política Nacional de Cultura (PNC). Essa política pública clamava pelo conhecimento do “âmago do homem brasileiro”, da “preservação da memória nacional”, dando a esse homem “a plena utilização de seu potencial” e de sua “personalidade brasileira”. Diante desse palavreado que certamente funcionava sub-repticiamente na sociedade, o livro de fato não podia fazer boa figura (ARÉAS, 2005: 71).

*A via crucis do corpo* é uma coletânea de contos eróticos, encomendada pelo editor Álvaro Pacheco. O livro, como a maioria das produções artística de Lispector, foge da busca do “povo brasileiro”, tão pregada pelo patriotismo ufanista. Sua má recepção advém também de um público que, embora aja de maneira revolucionária, nas ações e nos ideais políticos, é ainda conservador quando se trata de inovação estética.

É necessário sublinhar que a primeira reação da escritora, quando recebeu a proposta de escrever um livro sobre sexo, foi de negação. Dizia não saber “fazer histórias por encomendas”, e afirmava: “não escrevo por dinheiro e sim por impulso” (In: GOTLIB, 1995: 417). Todavia, escrever, para ganhar dinheiro, foi a alternativa encontrada para driblar as dificuldades financeiras. Além de vender seus textos a várias revistas, a escritora retoma a profissão de jornalista e escreve crônicas todos os sábados para o *Jornal do Brasil* (PERRONE-MOISÉS, 2000: 226).

A relação de Lispector com o mercado cultural ora é de desconforto, ora de aceitação. Encontramos, nas suas obras, várias referências à indústria cultural. No texto *O relatório da coisa* (1999: 63), a autora chega a insinuar a intenção de publicar sua história numa revista: “Eu quero mandar esse relatório para revista *Senhor* e quero que eles me paguem muito bem”. O que de fato acontece. Lispector ainda alude, no mesmo texto, a signos culturais como Pelé, faz ironicamente propaganda de marcas de cigarros e refrigerantes: “Coca-cola é, enquanto Pepsicola nunca foi. Estou fazendo propaganda de graça? Isto está errado, ouviu, Coca-cola?” (LISPECTOR, 1999: 62). No romance *A hora da Estrela*, a Coca-cola é também quem patrocina a literatura de Rodrigo S. M.:

[...] o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Aliás foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de

ter cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente (HE: 23).

Os meios tecnológicos de comunicação (cinema, rádio, jornal), que fazem mediação entre o consumidor e o produto mercadológico, estão presentes igualmente n'*A hora da estrela* e em alguns contos da escritora. Em *Onde estivestes de noite* (1999: 51), por exemplo, existe uma personagem, dono de uma loja de instrumentos musicais, que sempre escuta o rádio: “Jubileu de Almeida ouvia o rádio de pilha, sempre. ‘O mingau mais gostoso é feito com Cremogema’. E depois anunciava, de Strauss, uma valsa que por incrível que parecesse chamava-se ‘O pensador livre’”. Já no romance *A hora da estrela*, a personagem Macabéa, que segue à risca os conselhos do rádio relógio, escuta no aparelho a ópera “Una Furtiva Lacrima”, interpretada por Caruso (HE: 51):

‘Uma Furtiva Lacrima’ fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira. Mas a sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era. Quando ouviu começara a chorar. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitava que com ela era ‘assim’. Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma [...].

Clarice Lispector nos mostra que se, por um lado, a arte é submetida ao consumo, por outro, contraditoriamente aos interesses industriais, ela é capaz de desvendar aos indivíduos outros modos de sentir e ser, como acontece com Macabéa. A escritora expõe, na sua obra, a relação ambígua entre comércio e criação artística. Essas referências ao mundo comercial não deixam de questionar a própria sociedade da época, que aprofundou a relação entre o artista e o mercado, obrigando esse artista a cada vez mais produzir para ganhar dinheiro, pondo sua arte como meio de sobrevivência.

A alusão a esse universo industrial revela que Lispector não era indiferente aos conflitos culturais, sociais e políticos do seu tempo. A autora questiona a concepção de nacional vigente em sua época, menciona a cultura de massa nos

seus livros, e se engaja em manifestações contra a ditadura. Na crônica *Mineirinho* (1999), ela critica a ação violenta dos policiais, que matam um criminoso com 13 tiros, e na crônica *Estado de graça* (1999: 93), a escritora escreve em favor dos estudantes perseguidos pelo regime, acrescentando no final do relato a seguinte observação: “P. S. – Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil”. Uma foto, tirada em 22 de junho de 1968, mostra a autora em passeata com um grupo de intelectuais, entre eles o pintor Carlos Scliar, o cantor Milton Nascimento e o arquiteto Oscar Niemeyer. O grupo tinha o objetivo de induzir o governador do Rio de Janeiro a tomar uma posição a favor dos estudantes contra o abuso da polícia (GOTLIB, 1995: 379-380).

Na crônica *Literatura e justiça*, Lispector (1999: 29-30) fala aos seus possíveis críticos sobre a relação da sua obra com o problema social e a justiça, tomando-os como algo importante e óbvio:

Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os Mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir “arte”, senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era “fazer” alguma coisa, como se escrever não fosse fazer [...]. O problema da justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele – e, sem me surpreender, não consigo escrever. E também porque para mim escrever é procurar. O sentimento de justiça nunca foi procura para mim, nunca chegou a ser descoberta, e o que me espanta é que ele não seja igualmente óbvio em todos.

A maneira como Lispector capta o social irá direcionar os estudos de suas obras para o campo mais intimista, existencialista ou filosófico. Alguns críticos chegaram a afirmar, a exemplo de Costa Lima (1970 apud KADOTA, 1997: 33-34), que na escritura da autora há “uma desarticulação com a realidade”, tendo “incapacidade [...] em ir além das situações meramente singulares”. Nota-se que a dificuldade de analisar as circunstâncias sociais, na criação clariceana, advém da própria tessitura da narrativa que está alicerçada na fragmentação, no paradoxo, na introspecção, na epifania, entre outros elementos. Essa tessitura “dissimula”, cria desvios e avessos, aproximando, de forma bem articulada, o pessoal, o social e a linguagem (KADOTA, 1997: 19-21). É uma narrativa que tenta, através da linguagem, compreender o indizível, entender a experiência pessoal que, por meio

de pequenos instantes e situações particulares, rompe provisoriamente com a sociedade. Este rompimento, suscitado quando a personagem se depara com algum acontecimento, entrando, assim, em estado epifânico, já revela, em si, o social na obra clariceana.

Pode-se perceber isso muito bem no conto *Amor* (LISPECTOR, 1998: 19-29), de *Laços de família*, em que Ana, a protagonista, ao ver um cego mascando chiclete, entra em um estado íntimo de conflito, rompendo provisoriamente seus laços com o cotidiano:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca (LISPECTOR, 1998: 23).

A suspensão da rotina, não obstante, é passageira, uma vez que a personagem volta para os braços do marido e dos filhos. O que se observa na estrutura do conto é a fuga do social por intermédio de alguma situação (o cego); a abertura para um mundo novo, nivelado, em que reina o monólogo interior e a introspecção; e a volta ao mesmo social, nesse caso as relações familiares: “num gesto que não era seu (o marido), mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher (Ana), levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver” (LISPECTOR, 1998: 29).

No romance em estudo, Rodrigo S. M. escapa igualmente do cotidiano fastidioso, só que através da escrita. Esta não surge como uma escolha, mas como imposição, “por motivo grave de ‘força maior’”, “por ‘força de lei’” (HE: 18). O narrador também irá mergulhar num desconhecido por meio de sua personagem Macabéa, “verdade” indesejada e incômoda: “A moça é uma verdade da qual eu não queria saber” (HE: 39). Rodrigo S. M., ao falar da nordestina, transgride os próprios limites. Para ele, escrever sobre a datilógrafa é escrever sobre a “realidade”, realidade esta a qual não está habituado: “Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre realidade, já que essa me ultrapassa” (HE: 17).

No conto *Amor*, o cego é a passagem entre os dois universos – o da ordem (social) para a desordem (o desconhecido). É por meio dele que Ana é levada para um mundo outro. Já no livro *A hora da estrela*, será a escrita que fará a passagem do narrador para outro plano, arrancando-o de sua rotina. A literatura se torna meio de salvação para Rodrigo S. M.: “não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias” (HE: 21).

Dos livros escritos por Clarice Lispector, o romance *A hora da estrela* é o que mais diretamente trabalha as relações sociais. Essas relações, entretanto, são geralmente analisadas, pela crítica, no seu caráter universalizador, abordando os conflitos do homem no mundo que o cerca: a solidão, a falta, a miséria, o cotidiano e os vínculos familiares. As estruturas sociais, como a sociedade brasileira, são dificilmente estudadas no livro. Souza (2006: 40) justifica o fato, explicando que *A hora da estrela* não se prendeu ao período militar, apesar da obra ter sido confeccionada no centro do regime. Ela afirma que “o projeto estético do romance em nenhum momento foi circunstanciado”.

Vale salientar que, embora Clarice Lispector não estivesse interessada em escrever sobre as circunstâncias brasileiras do período militar, essas circunstâncias estão presentes em suas obras. Nenhuma criação artística pode fugir da sociedade na qual foi gerada, independente da vontade dos autores e dos leitores. É claro que a realidade não é posta num romance de forma copiosa, sem mediações. A realidade é capturada na literatura por meio da ordem simbólica, e não pode ser vista fora desta<sup>8</sup>.

O fato de Lispector tratar de temas mais existenciais, de situações singulares, em que as personagens são acometidas de conflitos interiores, traz em si uma problemática social. O desinteresse por questões que falem da realidade brasileira, e o apego à problemática da construção literária, evidenciam ainda mais esse social. Esse desligamento da sociedade objetiva se dá como forma de protesto, de resistência a uma realidade opressora e hostil. É uma tentativa de manter a arte fora da corrupção do mundo. Livre da coerção vigente. Adorno (1975: 203) explica que

---

<sup>8</sup> Será significativo, para nossa análise, o conceito de “redução estrutural” que, de acordo com Antonio Candido (2004: 9), é “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo [...]”. Assim, tentaremos mostrar, ao longo deste trabalho, como as circunstâncias sociais do período militar funcionam artisticamente no romance *A hora da estrela*.



quanto maior o peso da sociedade, mais inflexível e resistente é a formação lírica diante dela:

Seu afastamento (o poema) da mera existência torna-se em medida do que nesta é falso e mau. Protestando contra isso, o poema expressa o sonho de um mundo em que a situação seria outra. A idiossincrasia do espírito lírico frente à prepotência das coisas constitui uma forma de reação à coisificação do mundo, a [sic] dominação das mercadorias sobre os homens.

Mas não é só no poema que acontece esse tipo de protesto; na prosa também ocorre, ou melhor, em toda forma de arte. No caso de Clarice Lispector esse protesto é bem claro. Vemos uma distância significativa entre o projeto estético da autora e as condições históricas de seu tempo, marcadas pelo autoritarismo e a repressão militar. Não há nos romances clariceanos menção à ditadura e a sua violência, entretanto, a estrutura social do país se move artisticamente e de forma espontânea em suas obras. Tal estrutura não se realiza apenas porque é negada na criação literária, mas também porque as personagens inventadas pela escritora se afastam, intencionalmente ou não, do próprio mundo que as cercam, na busca de um viver livre, desordenado, sem as imposições e as normas sociais.

Bosi (2002: 129) chama a literatura de Lispector de uma escrita resistente, na medida em que há uma tensão interna que reage enquanto escrita, e não apenas enquanto tema. Ele entende essa resistência como um movimento dialético, por meio do qual o indivíduo se distancia do mundo, onde está inserido:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente os esquemas das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 2002: 134).

O resistir se apresentaria, então, nas categorias estéticas que formam o texto literário, ou seja, no foco narrativo, na esquematização das personagens e das situações, na construção temporal, no estilo da linguagem etc. A resistência à sociedade está imanente à organização interna da obra, disfarçada nas entranhas

do texto ficcional. Veremos, no próximo capítulo, como o narrador do romance *A hora da estrela* resiste à “ordem social” através do avesso, da desordem, da multiplicidade, oscilando contrariamente entre um discurso do linear e um fazer artístico descontínuo e confuso.

### 2.3 ALGUMAS LEITURAS SOBRE O ROMANCE

Muitas interpretações são conferidas ao romance *A hora da estrela*. Algumas delas se opõem ou confluem, e outras continuam suas investigações a partir de estudos já terminados. Aqui, nos deteremos sobre algumas abordagens que foram de grande importância para o desenvolvimento deste trabalho. Entre elas estão: a do ser social diante de uma sociedade hostil e excludente; a problemática da identidade e da alteridade, vistas como elementos inseparáveis na constituição do eu e do outro; a relação desigual entre o feminino e o masculino; e a temática existencialista, que procura mostrar o conflito existencial além da discussão social que muitos atribuem ao romance.

Para Souza (2006: 18), o social está presente intrinsecamente na estética do texto, compondo-se como elemento constituinte da estrutura narrativa. A história da nordestina é, nessa leitura, a condição do homem em geral, numa sociedade que o embrutece e o deixa em profunda solidão. Macabéa está além do Nordeste ou do Brasil. Ela representaria o próprio humano diante da exploração material e espiritual do sistema capitalista:

A obra não apenas expõe, de forma contundente e dramática, a condição de uma das tantas nordestinas pobres que ‘andam por aí aos montes’. Mais do que isso, *A hora da estrela*, a julgar pelo estado de emergência em que é tecida, e pela forma como atinge a natureza social do homem, pode ser a história da própria autora e de todos nós, a história do homem em um mundo que o barbariza e o expõe a situações de misérias (SOUZA, 2006: 30).

Desse modo, a narrativa revelaria um mundo fragmentado, desordenado e desumanizador, onde as relações sociais estão baseadas no interesse individual. O

ser social, representado no livro, caracterizaria a dilaceração do humano num espaço tecnológico e moderno, e a construção do sujeito como objeto descartável, mecanizado, programado apenas para apertar botões. Essa sociedade e o indivíduo que nela habita se apresentariam, portanto, no arranjo interno da obra por meio das descontinuidades, das tensões e das fragmentações do tempo e da narrativa.

Souza (2006: 38) ainda comenta que Macabéa caminha na contramão de um país que pretende marchar sempre para frente, numa “linha evolutiva”. A autora diz que Clarice Lispector mostra os bastidores de um Brasil, expondo, através de uma escrita inovadora, as condições de miséria e de abandono que o mundo do capital tenta esconder. Assim, Lispector dissolve, na obra, a realidade brasileira por meio de “uma linguagem ‘instintiva, intuitiva e sensorial’, costurando o real pelo avesso, como se não o costurasse” (SOUZA, 2006: 40).

O universo espacial, marcado pelo o avanço da tecnologia, também é tema tratado por Hermenegildo Bastos (2002: 142-150). Em seu artigo, *O custo e o preço do desleixo: trabalho e produção n’A hora da estrela*, ele discute a condição do narrador que, identificado com a tradição da alta cultura, é forçado a conviver com a indústria cultural, lugar de onde surge Macabéa. Nesse sentido, a atividade de narrar é sufocada pela cultura de massa, que se torna parte do texto e de sua produção. Rodrigo S. M. não está envolvido pela forma-mercadoria apenas porque sua criação artística é patrocinada pela Coca-Cola, mas também pela maneira como ele executa sua criação: o preço e o custo que o escritor-fictício paga para produzir sua obra é uma certa banalidade, displicência, desleixo (BASTOS, 2002: 145).

Essa banalidade é escancarada pelo próprio narrador já na “dedicatória do autor”, quando chama sua obra de “esta coisa aí”. Depois afirma que qualquer um poderia escrever o que ele escreve, com exceção de escritora mulher (HE: 14). E Adiante o autor-narrador diz: “Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns termos técnicos? Mas aí é que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará” (HE: 36). Quiçá essa “falta de rigor” explique a invasão constante que Rodrigo S. M. faz na narrativa do romance, falando de si, do que pensa sobre sua personagem e do mau êxito de sua literatura (HE: 17).

A leitura que Daniela Kahn (2000) faz sobre o livro se aproxima um pouco da interpretação feita por Souza. Ela trabalha o indivíduo a partir da relação de um eu com um outro, isto é, dentro de questões identitárias. Em seu estudo, a autora analisa algumas crônicas, e vários contos de Lispector, entre eles *A quinta história*,

*A solução, A geleia viva como placenta, Uma história de tanto amor* etc. É dedicado um capítulo inteiro ao romance *A hora da estrela*, no qual se discutem as diversas relações que se formam entre autora, narrador e personagem.

Kahn caracteriza Macabéa como o outro excluído, pois a personagem é portadora de todos os elementos que levam à exclusão social. Ela é mulher, tem um aspecto físico grotesco, é pobre e nordestina. A protagonista seria o outro indigesto, aquele que não corresponde às expectativas da sociedade à qual pertence, provocando ora repulsa, ora atração. A identidade de Macabéa é construída por meio dessa relação de fascínio e desprezo. Por um momento é desejada por Olímpico, mas logo depois é abandonada; o narrador, que diz amá-la, age também com crueldade. Essa exclusão da personagem pode ser notada até na maneira como ela se faz presente na narrativa, surgindo aos poucos no discurso do narrador, aparecendo, quase sem ser vista, entre as interpelações de Rodrigo S. M., forçando sua existência no espaço discursivo.

A composição da obra mostraria esse outro excluído, pois se organiza em camadas hierarquizadas, numa pirâmide, representando, assim, a desigualdade social (Kahn, 2000: 90-91). Clarice Lispector seria o nível mais externo da camada – o cume, vindo adiante o narrador – localizado no meio, e por último a personagem central, formando a base. Essas divisões não são independentes e claras, pois continuam interligadas umas às outras; também não são recíprocas, uma vez que estão organizadas de cima para baixo. Além disso, esses planos agem sem consciência dos planos precedentes. Assim, Rodrigo S. M. não se percebe enquanto personagem de Lispector, pondo-se como pleno criador de Macabéa, que por sua vez também não conhece o narrador nem a escritora.

A partir dessa constatação, é observado que os vínculos sociais d'*A hora da estrela* obedecem a questões relacionadas ao poder, sinalizado através da invasão do espaço do outro. Primeiro, Lispector invade, logo de início, a história que Rodrigo S. M. pretende contar. A escritora se institui como personagem, ao pôr entre parênteses a informação de que a dedicatória do autor seria, na verdade, escrita por ela: "(Na verdade Clarice Lispector)" (HE: 9). Depois vemos o narrador penetrar no espaço de Macabéa pelas inúmeras intromissões que faz na narrativa. O curioso é que o outro invadido corresponde à parte identitária de um eu, pois, como havia dito Nunes (1998: 40), Lispector é ao mesmo tempo Rodrigo S. M. e Macabéa.

Uma outra abordagem seria a do viés feminista, que trata de entender como a relação homem e mulher, imposta pelas regras sociais e masculinas, está sendo representada esteticamente no romance. Guidin (1998: 75) afirma que no livro a mulher (Macabéa) reconhece a superioridade do homem (Olímpico) e sua capacidade de ensinar e conduzir: “Ela achava Olímpico muito sabedor das coisas. Ele dizia o que ela nunca tinha ouvido” (HE: 52). Assim, Olímpico seria o macho opressor e moralista que repreende os questionamentos e a feminilidade da mulher. Gotlib (1995: 297-298) faz um comentário interessante sobre uma passagem do livro<sup>9</sup> na qual Macabéa é censurada, pelo seu namorado, por ter feito uma pergunta:

Numa só fala para camuflar a própria falha (ele não sabe o que “mimetismo” significa), o homem atribui à mulher uma moralidade (há coisas que ela não pode fazer), a ignorância (ela não precisa saber demais) e dirige-lhe uma ameaça (o castigo para mulher desobediente seria viver no mangue, como prostituta, lugar “só pra homem ir”).

Numa leitura superficial podemos perceber dois estereótipos entre as personagens: o do dominante representado pelo homem, que detém o poder, a força e a lógica; e o do dominado mimetizado na mulher, figura frágil e sentimental, submissa ao desejo e ao conhecimento masculino. Devemos tomar cuidado, entretanto, com esse tipo de leitura, com os paradigmas e as classificações de gênero, principalmente quando falamos em Clarice Lispector, porque os modelos humanos não são estanques ou fechados na autora, estando, portanto, abertos, em fendas (Cf. BRANCO; BRANDÃO, 1995: 76). Desse modo, se a autora, num primeiro momento, rotula, é para logo depois romper com as rotulações, para criticá-las, revelando sua insustentabilidade. Em algum ponto, as definições entre feminino e masculino são suspensas, quebrando com o possível maniqueísmo, pondo em cheque os papéis sociais. Assim, Olímpico também carrega, além da força, a fragilidade e a fraqueza, expostas quando havia algum enterro:

[...] Mas fraquejava em relação a enterros: às vezes ia três vezes por semana a enterros de desconhecidos, cujos anúncios saíam nos

---

<sup>9</sup> A passagem referente é: - Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo. / Olímpico olhou-a desconfiado: / - Isso é lá coisa para moça virgem falar? E para que serve saber de mais? O Mangue está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais (HE: 55).

jornais e sobretudo no *O Dia*: e seus olhos ficavam cheios de lágrimas. Era uma fraqueza, mas quem não tem a sua. Semana em que não havia enterro, era semana vazia desse homem que, se era doido, sabia muito bem o que queria [...] (HE: 57-58).

Outra análise da obra é a existencialista, na qual Isa Martins (2006) se debruça em seu trabalho dissertativo. Ela estuda o caráter existencialista, na temática, na narrativa e na linguagem do romance. O existencialismo do livro, para a autora, transporia a problemática do social. Assim, *A hora da estrela* apontaria para as angústias da existência humana, os conflitos e os fracassos do homem diante do estar-no-mundo. Martins defende que o romance mistura duas narrativas: horizontal e vertical. A primeira tende ao superficial, aos fatos, as classes, ao papel social, o cotidiano, o comportamento etc. A segunda narrativa corresponde a questões existenciais: o ser, a solidão, a busca de si mesmo, o sentimento de medo diante da liberdade, entre outros (MARTINS, 2006: 84).

Nesse sentido, a narrativa horizontal seria a pobreza de Macabéa, sua infância difícil, o seu trabalho de datilógrafa, o fato de comer sanduíche e beber Coca-Cola, o lugar onde mora, a Rádio Relógio, enfim, as relações sociais com os objetos e as pessoas. Já a narrativa vertical estaria voltada principalmente para o narrador Rodrigo S. M., que assume seu isolamento diante da sociedade, e que tem clara consciência de si e do outro. Macabéa, entretanto não estaria ileso à verticalidade da narrativa, pois é também um ser solitário e, no final da história, toma conhecimento de sua miséria e da sua solidão.

Observamos que Martins relega o social a uma função insignificante no romance, além de criticar veementemente as interpretações sociais que os estudiosos dão *A hora da estrela*, argumentando que eles obliteram ou não dão importância ao caráter existencialista da obra. A autora chega a dizer que a horizontalidade do romance motiva o elemento existencial, mas essa horizontalidade é posta num segundo plano, apenas como ponto de partida (MARTINS, 2006: 78). Martins não percebe que é nesse mundo de falta, de carência material, no qual está imerso a protagonista, onde se constrói todo o conflito existencial da trama. É, pois, através do vazio material de Macabéa que o narrador se compreende; é a miséria da personagem central que condiciona a precária consciência do seu existir.

Ademais, não cremos que a narrativa horizontal se torne superficial ao tratar das questões cotidianas, sociais. O social, em Clarice Lispector, não é superfície,

não é sem importância. Ele está encoberto na organização própria do romance, entranhado na tessitura da narrativa. Ele tem um significado profundo na obra. Como já havíamos discutido, as tramas clariceanas e as crises internas das personagens principais são, na maioria das vezes, a fuga de um social maçante, aparente, repleto de regras no qual o homem vive. Por meio do olhar epifânico, os seres fictícios da escritora transitam desse universo cotidiano para um outro, mais livre, instintivo e desordenado, que não se controla. Essa ida para uma vida mais livre é feita, muitas vezes, sem a vontade da personagem, sendo desencadeada por acontecimentos singulares, como vimos no conto *Amor*.

## CAPÍTULO II

### A NARRATIVA DA DESORDEM E DO REGRESSO

#### 3.1 UMA NARRATIVA DE MÚLTIPLOS RETALHOS

A narrativa do romance *A hora da estrela* é tecida de múltiplos fios que, para serem ordenados, se agregam desordenadamente. São pedaços de linhas diversas que se unem e se quebram para que outros pedaços possam ser acrescentados, dando flexibilidade e mobilidade à história. Esse modo de tecer impede que a obra caminhe num único trajeto, possibilitando que a narrativa perca os direcionamentos e mantenha algo de inacabado. O efeito de toda essa multiplicidade é a composição de uma tessitura complexa, ambígua e paradoxal.

Adiantamos que essa diversidade do romance exprime artisticamente um momento particular da sociedade brasileira. A forma como o diverso é tecido, opondo-se a tudo que seja regular, traz em si uma característica nacional. *A hora da estrela* se faz de desvios, contrariando os limites, transgredindo as leis, misturando o que a lógica humana separou. Essa transgressão e essa diversidade carregam uma espécie de resistência à realidade que, para se manter na “linha”, utiliza da hostilidade e da opressão. Mas se é do fazer literário que surgem o múltiplo e os desvirtuamentos, de onde parte o desejo do regular, da disciplina? Do narrador. E é aí que nos deparamos com a ambiguidade que compõe o livro. Rodrigo S. M. é um personagem-escritor que, indo de encontro a seus hábitos, busca fracassadamente fazer uma história em linha reta. Ele pretende o regular, mas constrói o desregulado, o caos. Enfim, tentaremos mostrar, neste capítulo, que o narrador do livro *A hora da estrela* mimetiza, por meio da sua imprecisão, uma dada realidade nacional.

A literatura clariceana capta a sociedade brasileira pelas entrelinhas, pelas estruturas latentes que fazem o romance. Assim, não é na temática do livro que encontraremos uma situação particular do país, mas na própria escrita de Lispector, no seu modo de tecer, sejam as personagens, seja a própria história. Não é porque Rodrigo S. M. fala de Macabéa – nordestina, pobre, raquítica e doente – que o livro



remete a um Brasil, mas porque a protagonista é composta dentro de um espaço de multiplicidade e de incongruência, no qual se confecciona a totalidade da obra. As características da personagem central não podem ser analisadas isoladamente, reduzindo a realidade nacional à pobreza da protagonista. Cremos que o Brasil é mais complexo e mais intrigante que sua miséria, e, nesse sentido, devemos estudar a nordestina dentro de um plano maior. Neste momento, no entanto, nos deteremos sobre a diversidade da narrativa e a sua estrutura ambígua; depois tentaremos explicar como essa diversidade mimetiza a realidade brasileira do regime militar de 1964. A análise de Macabéa será feita no próximo capítulo.

Os múltiplos fios, que constroem a narrativa d'*A hora da estrela*, são compostos, por exemplo, de discursos tirados da ciência; de referência ao universo religioso, seja de origem cristã, judaica ou de procedência africana; de preceitos filosóficos; de contos e de canções da cultura oral; e de chavões de linguagem. Esses elementos, no entanto, ganham novos sentidos na história, pois são recriados e ressignificados pelo narrador. Eles aparecem misturados na narrativa, e se apresentam de tal forma que passam, muitas vezes, despercebidos.

Já no começo da história, Rodrigo S. M. justifica o aparecimento de sua personagem através do discurso científico: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou” (HE: 11). Ao discutir sobre o surgimento da vida através de ligações moleculares, o narrador explica igualmente o nascimento de Macabéa, também molecular, primária: “não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso” (HE: 13). Para que a nordestina existisse era necessário que o escritor, no caso Rodrigo S. M., dissesse *sim*, afirmando, por intermédio da escrita, a vida de sua personagem, envolvendo-se com ela. O *sim* da existência é o sim da ficção. É ato de criação.

Quando o narrador aceita entrar no universo da protagonista, descortinando o seu ser, ele termina por compreender a si próprio, identificando-se com Macabéa: “a ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (HE: 20). O reconhecimento no outro é notado, em toda a obra, por meio de homologias, muitas das quais indesejáveis: “(quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos.)” (HE: 38). As

homologias surgem, entretanto, porque a solidão que ronda Macabéa é a mesma que cerca o autor-fictício:

[...] Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descobro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria [...] (HE: 13-14).

[...] Ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim mas pelo menos quero encontrar o mundo e o seu Deus (HE: 18).

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 [...] (HE: 22).

Algumas similitudes são forçadas pelo próprio narrador, como um rito inicial do processo da escrita. Ao falar de Macabéa, Rodrigo S. M. sente necessidade de deixar a barba crescer, de adquirir olheiras, de dormir pouco e andar em farrapos, de abster-se de sexo e futebol, pondo-se no nível de sua criação (HE: 19, 22). Esses atos precedem a escritura. É uma preparação ritualística cujo fim é receber a protagonista, trazê-la para perto. Essa aproximação é comparada com a hóstia que, na tradição da igreja católica, aproxima Jesus Cristo do homem, num ato de amor e comunhão:

Por enquanto quero andar nu e em farrapos, quero experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia será sentir o insosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos antigos já confortáveis (HE: 19).

Na citação, a hóstia não é, como na religião católica, o corpo real de Cristo, mas a figura de Macabéa que é transformada milagrosamente pela linguagem: “desde Moisés se sabe que a palavra é divina” (HE: 79). É por meio da consagração da escrita que a protagonista toma existência. A atitude de Rodrigo S. M. de comer a hóstia, isto é, de trazer Macabéa para si, é um ato canibal que se realiza através do código simbólico. Esse ato leva o narrador à compreensão de um novo mundo, marcado pela ausência e a falta: “Comer a hóstia será sentir o insosso do mundo e banhar-se no não”.

O cristianismo ainda se faz presente no romance por meio da menção às figuras bíblicas de Moisés e Lázaro: “(Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra)” (HE: 39). Há também no romance alusão a Pôncio Pilatos. Rodrigo S. M. faz algo parecido com o que Pilatos fez com Cristo, dizendo ser inocente da morte de Macabéa, e pedindo para que o leitor lave suas mãos e pés: “Sou inocente! Não me consumam! [...] é como se a grande culpa fosse minha. Quero que me lavem as mãos e os pés e depois – depois que os untem com óleos santos de tanto perfume” (HE: 86).

O discurso religioso tece a narrativa clariceana de diversas formas. Além da referência ao universo cristão, encontram-se na obra representações do judaísmo e da religião afro-brasileira. A personagem Glória, no caso, quebrava feitiço num terreiro de macumba:

[...] Inclusive madama Carlota também quebra feitiço que tenham feito contra gente. Ela quebrou o meu à meia-noite em ponto de uma sexta-feira treze de agosto, lá para lá de S. Miguel, num terreiro de macumba. Sagraram em cima de mim um porco preto, sete galinhas brancas e me rasgaram a roupa que já estava ensangüentada. Você tem coragem? (HE: 71).

A figura de madama Carlota, ex-prostituta e cafetina, é emblemática. Nela evidenciamos de maneira clara o sincretismo religioso. No apartamento da cartomante, onde se praticavam pequenas feitiçarias, podia ser encontrado, exposto na parede, um quadro colorido que mostrava em vermelho e dourado o coração de Cristo (HE: 73). A personagem também se dedicava à cartomancia e a desfazer trabalhos mágicos, usando o nome de Jesus repetidamente: “Porque quem está ao meu lado, está no mesmo instante ao lado de Jesus”. “ – Eu sou fã de Jesus. Sou doidinha por Ele. Ele sempre me ajudou”. Ou ainda: “Seja também fã de Jesus porque o Salvador salva mesmo [...] nem a polícia consegue desbançar Jesus” (HE: 73).

No que tange ao judaísmo, o nome da protagonista é esclarecedor, pois alude a uma antiga família judaica – os Macabeus. Não é por acaso que o narrador comenta que sua personagem se parece com uma figura bíblica. Os Macabeus, durante anos, resistiram e lutaram para conquistar a independência do seu povo contra a dominação do rei da Grécia, Antíoco Epífanes, em Jerusalém (BÍBLIA

SAGRADA, 1989). O romance recontaria essa história, trazendo-a para um cenário moderno, representado pela cidade do Rio de Janeiro. Ao passo que Macabéa simbolizaria a resistência dos Macabeus, Olímpico, namorado da datilógrafa, mimetizaria a força e o domínio do povo grego. Não é à toa que o nome do paraibano faz referência à morada dos deuses gregos – o Monte Olimpo –, e significa grandioso, majestoso.

Clarice Lispector transpõe para o romance um passado remoto, e atualiza esse passado, dando novos sentidos e significados. São ambientes, situações e personagens modernos, são resistências outras. A “grande luta” não se dá entre a alagoana e o paraibano, ela se dá com o espaço. Os dois nordestinos habitam em terra estrangeira, terra caracterizada pelo avanço tecnológico e por alto grau de urbanização. Os dois são figuras deslocadas que tentam sobreviver dentro de um ambiente moderno. Enquanto Macabéa tenta resistir aos contratemplos da cidade, Olímpico vem para dominar o espaço, para conquistar o território: “tinha dentro de si a dura semente do mal” (HE: 47); “uma grandeza demoníaca: sua força sangrava” (HE: 45).

A referência ao judaísmo também se realiza na obra pela presença constante de Deus. Inúmeras são às vezes em que Ele é proferido: “Deus é o mundo” (HE: 11), “Deus é de quem conseguir pegá-lo. Na distração aparece Deus” (HE: 26), “quero encontrar o mundo e o seu Deus” (HE: 18). Há uma procura no romance pela divindade, pelo invisível. Há um desejo de tocar o impalpável, de compreender o incompreensível. Nesse sentido, a escritura clariceana estaria condizente com a cultura judaica, que busca apreender o divino sem vê-lo ou tocá-lo. Mas em Lispector, essa busca é feita pela desobediência, pelo questionamento (WALDMAN, 2004: 251). A procura pela divindade é o caminho para a transgressão, e não para a obediência, realizando-se não mais no plano da transcendência, mas do imanente: “Deus é mundo”. O aforismo panteísta revela o divino que não habita mais acima de nós, mas habita em nós, constituindo tudo o que é vivo.

Quando Rodrigo S. M. diz que deseja encontrar o mundo e o seu Deus, ele está dizendo que aspira a conhecer a matéria universal, presente em tudo o que existe. Deus seria a matéria viva presente no homem e até mesmo numa barata. Ele seria o elemento primeiro. Essa busca é também uma procura da filosofia pré-socrática, que tentava responder às questões sobre o princípio e a ordem do mundo e do ser. Alguns exemplos são clássicos: Heráclito dizia que o fogo era o elemento

que compunha toda a vida; para Tales, o composto universal era a água; Anaxímenes pensava que o ar era o componente primordial da natureza; Demócrito acreditava que toda realidade era constituída por átomos; Pitágoras dizia ser o número o elemento fundador do universo; e Empédocles defendia que o mundo tinha sido originado a partir da combinação de quatro componentes: água, ar, fogo e terra.

A procura pelo inefável ou pelo elemento primeiro, no entanto, está fadada ao fracasso, pois é uma experiência que se pretende alcançar pela palavra. Ao tentar, através da linguagem, atingir o invisível, algo deixa de ser dito, algo se perde. Essa experiência é vivenciada e expressa por Rodrigo S. M.: “Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama” (HE: 19). Tarefa malograda que provoca, na narrativa, circulações e voltas, geradas pelo esforço de querer fisgar por meio da palavra o inatingível. O narrador parece sofrer do castigo de Sísifo, ao tentar por intermédio da linguagem tocar o impalpável, sabendo que jamais irá alcançá-lo.

Nota-se como são tênues n’*A hora da estrela* os limites entre a filosofia e a religião. Elas se encontram tão mescladas na narrativa que quase não as distinguimos. Clarice Lispector tateia entre o sagrado e o filosófico, quebrando as cercas que os afastam. Podemos ainda encontrar, diluídos na tessitura da narrativa, preceitos da filosofia, como o princípio cartesiano – *Penso, logo existo* – que é retomado, ressemantizado e dissolvido na história. Na versão do narrador, o conceito toma diferente significado: “*pensar* é um ato, *sentir* é um fato. Os dois juntos – *sou* eu que escrevo o que estou escrevendo” (HE: 11, grifo nosso). Sintetizando a ideia de Rodrigo S. M, podemos tirar da citação, através dos verbos pensar, sentir e ser, o seguinte preceito: *penso, logo sinto, e a partir daí, sou*. A racionalidade cartesiana perde sua validade no universo ficcional criado pelo narrador, sendo substituída pelas sensações ou os sentimentos: “existir é coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico” (HE: 20).

A essa diversidade de vozes no romance, que surgem de diferentes lugares, como diz Gotlib (2001: 311), mistura-se a cultura oral. O romance se costura também através de canções, contos e chavões populares. Eles fazem parte das lembranças e da linguagem das personagens que compõem o livro. Cantigas de roda como *Eu sou pobre, pobre* fazem parte da memória afetiva de Macabéa: “ela só ouvia sem participar porque a tia a queria para varrer o chão. As meninas de cabelos

ondulados com laço de fita cor-de-rosa. ‘Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci’. ‘Escolhei a qual quiser de marré’” (HE: 33). O narrador, do mesmo modo, recordava histórias antigas, comparando a protagonista a um conto popular: a história do velho que pediu ajuda a um homem para atravessar um rio, montando em seus ombros, e jamais saindo deles (HE: 21). São os chavões populares, entretanto, os mais empregados pelas personagens. Pudemos identificar um total de 19 clichês, apresentados no quadro 1:

Quadro 1:  
O uso de chavões correlatos às personagens do romance

Chavões Populares		
Personagens	Fragmentos extraídos do romance	Páginas
Narrador	“Que é que você me pede chorando que eu não lhe dê cantando?”. “Eu me dou melhor com bichos do que com gente”. “Quando se dá a mão essa gatinha quer todo o resto”. “Quem espera sempre alcança”. “Que os mortos me ajudem [...], já que de nada me valem os vivos”. “Cabra safado”. “Sopra depois de morder?”. “Até tu, Brutus?!”.	p. 27. p. 32. p. 35. p. 37. p. 42. p. 46. p. 66. p. 85.
Macabéa	“As boas maneiras são a melhor herança”. “Quero cair morta neste instante se estou mentindo”. “Quero ver minha mãe cair morta se não é verdade!”. “A tua gordura é formosura”.	p. 45. p. 56. p. 56. p. 61.
Olímpico	“Vive me encostando na parede”. “Você tem cara de quem comeu e não gostou”. “Dessa vaca não sai leite”. “Um cabelo na sopa”.	p. 50. p. 52. p. 54. p. 60.
Glória	“Sou carioca da gema”. “Ninguém manda em mim”.	p. 59. p. 65.
Médico	“Vá para os raios que te partam!”.	p. 68.

Verificam-se, no quadro 1, oito chavões empregados pelo autor-fictício, quatro de Macabéa, e quatro de Olímpico, dois de Glória e um do médico. Isto é bastante significativo, na medida em que constatamos que os clichês de linguagem, utilizados quando não conseguimos simbolizar determinado pensamento ou sentimento (TOGNOLLI, 2001: 21), estão concentrados na personagem mais instruída da história, e que detém um grande domínio da língua e dos símbolos literários. Percebe-se que o narrador é portador de uma mobilidade intensa, transitando em variadas áreas do conhecimento, seja no campo popular, seja no campo da erudição.

Ao fazer uso de uma linguagem comum e cotidiana, como também erudita e sofisticada, Rodrigo S. M. rompe com a bipolaridade do considerado culto e popular. Ao mesclar elementos culturais diversos, ele enfraquece as classificações e as hierarquias, promovendo deslocamentos, derivas e contingências. Ao combinar o religioso, o filosófico, o científico, o popular e o ficcional, o narrador quebra e questiona as divisões binárias, atravessando as fronteiras, e transpondo lugares que antes eram percebidos em separado. Essa multiplicidade termina por transgredir, a cada momento, a ordem da história. Não há lugar na trama para a fixidez e a estabilidade. A lógica que constitui a obra clariceana é o caos narrativo, a desordem. É sobre esse ritmo de desordem que dança Rodrigo S. M., embalando no seu compasso as personagens que criou. A multiplicidade é o novelo de linha que tece o fazer literário d'*A hora da Estrela*.

Essa composição do romance é bastante expressiva, pois já dá sinais de uma resistência. É na desordem e no múltiplo que a narrativa reage esteticamente à sociedade de seu tempo. A obra resiste, com uma tessitura caótica, a um Brasil que usava da hostilidade e da repressão para manter a "ordem social", tolhendo a liberdade humana. Ela protesta contra uma época que, baseada na ideia de progresso e de linearidade, tentava inibir a pluralidade do indivíduo, justificando que o plural carrega o germe da destruição. Essa resistência, todavia, não se realiza através do conteúdo ou da temática d'*A hora da estrela*, e sim, por meio da linguagem, do fazer literário, ou como fala Bosi (2002: 129), de uma escrita resistente que lança um *não* à ideologia dominante.

Sabemos que a ideia de ordem era um dos critérios fundantes da política ditatorial. Acreditava-se que por intermédio dela, o Brasil alcançaria a segurança e o desenvolvimento. Conforme os militares, a nação vivia no perigo da desordem

comunista, sendo necessário o uso da força para pôr o país nas rédeas, ou seja, na marcha do progresso e da modernidade. A esquerda, do mesmo modo, desejava a organização nacional. Para ela, o caos em que estava mergulhada a nação era provocado pelo mundo capitalista que suscitava estagnação econômica e desigualdade social. No pensamento esquerdista, era somente com a instauração do socialismo que se poderia organizar o país. Em suma, o desejo de superar a desordem através da determinação da ordem, quer pelo golpe (militares), quer pela revolução (comunistas), movia a sociedade brasileira.

A pretensão da política ditatorial de controlar o país estava, todavia, fadada ao fracasso, uma vez que o abuso de poder criou um estado de revolta e transgressão por parte de alguns segmentos da população. As guerrilhas, os atentados, os sequestros e os assaltos foram frequentes no regime, principalmente durante o final de 1960 e início de 1970. O anseio de uma nação organizada, disciplinada não passava de uma ilusão, impossível de ser praticada.

Essa tensão entre ordem e desordem, que caracteriza a sociedade brasileira da ditadura, está representada esteticamente n'*A hora da estrela*, constituindo-se numa confusão que se estabelece em torno da fala do narrador e do seu fazer literário. Rodrigo S. M. carrega o discurso da ordem, mas seu fazer literário é caótico, é diversificado. O narrador quer contar uma história com princípio, meio e fim, porém a executa distorcendo o tempo, quebrando o ritmo narrativo, interrompendo e fragmentando constantemente sua história, e tecendo nela elementos vários. A maneira como o romance se organiza formalmente desmente a possibilidade da ordem, presente na fala do narrador, e mostra sua insustentabilidade. São diversos os momentos em que Rodrigo S. M. expõe essa tensão:

[...] (Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da *Ordem* e cair no abismo povoado de gritos: o *Inferno* da liberdade. Mais continuarei.) (HE: 37, grifo nosso).

Podemos observar que as palavras “ordem” e “inferno” são destacadas, dentro da frase, através de suas letras iniciais que estão escritas em maiúscula. O termo *inferno* é muito expressivo, porque carrega no seu significado a imagem de um lugar de dor e de sofrimento, como também de tumulto e de bagunça. O narrador



tem medo de perder o controle e cair na desordem; quer se afastar do abismo que a liberdade provoca, já que esta nos permite uma vida e uma escrita sem amarras, tirando-nos dos limites a que estamos acostumados. Para fugir desse *inferno*, Rodrigo S. M. tenta experimentar, sem sucesso, uma história linear, isto é, com início, meio e um fim:

[...] Eu, Rodrigo S. M. *Relato antigo*, este, pois não quero ser *modernoso* e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e chuva caindo (HE: 13, grifo nosso).

Notamos, nessa citação, mais um equívoco do autor-fictício. Rodrigo S. M. aspira ao antigo, a um mundo que há muito perdeu sua fixidez. Ele procura resgatar o velho, em contraponto com o moderno, por meio do controle temporal, da linearidade do tempo: “história com começo, meio e ‘gran finale’”. O narrador nega a modernidade: “não quero ser modernoso”, e resiste a ela, buscando o que é regular, voltando-se à tradição: “Eu, Rodrigo S. M. *Relato antigo*”. O autor-fictício, no entanto, falha na sua busca, na medida em que escreve uma obra extremamente moderna, marcada pela pluralidade do tempo e da narrativa, por um espaço ficcional altamente urbano e tecnológico, e pela solidão do humano:

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. 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. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui (HE: 21).

Clarice Lispector demonstra artisticamente, talvez sem consciência, as circunstâncias sociais de um Brasil que pretendia se desenvolver e se modernizar, fazendo uso de mecanismos de opressão e de atos institucionais para disciplinar a nação. A utilização desses mecanismos de controle, contudo, não impediu a rebeldia e a “bagunça”; pelo contrário, só as acentuou. O romance mimetiza, através da ambiguidade do narrador, um momento particular do país. Rodrigo S. M. busca

métodos antigos para construir uma ficção aparentemente ordenada, mas não consegue. O que reina é a confusão e o conflito. A história em linha reta não é executada pelo narrador. A história é tecida de forma diferente do que foi planejada por Rodrigo S. M.. Ela é desordem no tempo e na narrativa. Nesse sentido, cremos que o narrador é mímese da sociedade brasileira, uma vez que é percebido nessa personagem o movimento dialético da ordem e da desordem, que também vemos presente na realidade nacional.

O interessante é que na ficção a busca pela ordem, pelo final “grandiloquente” é avessa ao que ocorre na realidade, visto que no fictício essa busca se realiza negando o moderno, invocando a tradição. Se na realidade, a modernidade é o fim almejado pela ditadura; na ficção o desejo é outro, o que se pretende é o antigo: “Eu, Rodrigo S. M. Relato antigo”. Essa negação do moderno é uma resposta dada pelo narrador contra uma modernidade que se constitui com base na desigualdade, na exploração e no desapego pelo ser humano. É uma reação contra a modernização capitalista, fundada no desinteresse pelos princípios da ética e da justiça. Assim, a tradição é tomada como resistência a uma sociedade cuja modernidade põe os indivíduos como objetos descartáveis, facilmente substituíveis:

*Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (HE: 14, grifo nosso).*

Entretanto, essa tradição é falha como forma de resistência, já que se pauta na ideia de um tempo e de uma história em direção única. Essa tradição, em particular, é contrária a própria pluralidade de Rodrigo S. M., sendo, por isso, um projeto irrealizável. A história em linha reta é uma história que, embora antiga, portanto, não mais condizendo com o tempo moderno, funciona com base no autoritarismo e no controle. Ela é regularizadora. Todavia, insurge contra esse lado autoritário e disciplinador do narrador, um outro, de caráter libertário, que protesta e reage a todo tipo de regulamento. É o “inferno da liberdade”, o caos, que Rodrigo S. M. também carrega consigo, e que entra em tensão com as forças repressivas do seu ser.

Devemos sublinhar ainda que a desordem é, antes de tudo, uma característica da ficção clariceana. As histórias escritas por Clarice Lispector não seguem a estrutura do começo, meio e fim. Schwarz (1981: 55) comenta, em sua crítica a *Perto do coração selvagem*, que a “falta de nexos” do livro “torna-se um princípio positivo de composição”. Essa avaliação também pode ser atribuída a *A hora da estrela*. Como vimos, sua “desorganização” não é sem importância, ela é a maneira como Lispector compõe a narrativa do romance, e, ao mesmo tempo, como a autora mimetiza a própria sociedade brasileira.

O desordenado produz na obra uma qualidade de não acabado. As interrupções, os desvios e as descontinuidades do narrador imprimem no romance a sensação de algo que corre sem direção, que não tem fim. Esse aspecto de inacabamento foi bastante criticado por Álvaro Lins (1963: 189), quando analisa o primeiro livro de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*: “Li o romance duas vezes, e ao terminar só havia uma impressão: a de que ele não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção”. Lins (1963: 192) ainda explica que Lispector se perdeu no seu primeiro e segundo romance (*O lustre*), pois as obras ficaram incompletas, como se algo de essencial deixasse de ser dito ou captado. Ele afirma (1963: 192) que o inacabado mutilou os dois primeiros livros da autora, tornando-os pedaços de romances:

Romances, porém, não se faz somente com um personagem, e pedaços de romance, romances mutilados e incompletos, são os dois livros publicados pela Sra. Clarice Lispector, transmitindo ambos nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo da arte de ficção.

O crítico não buscou perceber que esse inacabamento não é uma deficiência ou defeito estético, mas uma propriedade formal das obras de Lispector. O incompleto não tem um teor negativo, mas tem, como aponta Schwarz, um valor significativo, na medida em que compõe a organização textual dos livros clariceanos. Lopes (2001: 169) escreve que o imperfeito e o malfeito são esteticamente explorados na realização artística da autora: “o malfeito e o inacabado supõem, assim, a matéria bruta, a ganga que em alquimia inerente ao processo literário carrega consigo a virtualização do ouro final – a obra literária”.

A narrativa d'*A hora da estrela* é construída por esse malfeito estético. O erro e o feio são tecidos na história e na personagem central através da imprecisão do narrador e das características grotescas que costuram Macabéa. O erro no romance ganha estatuto de “verdade”, pois mimetiza, de um modo particular, a sociedade brasileira nas suas contradições e, de um modo geral, o próprio humano, nas suas discrepâncias, na sua falta de certeza, nas suas perspectivas futuras, que são feitas de dúvidas e inseguranças. Enfim, ele representa a própria incompletude humana. Clarice Lispector já havia exprimido sua preferência pelo não acabado e o malfeito, por intermédio da narradora de *A paixão segundo G. H.* (1998: 159):

Eu não quero mais o movimento completado que na verdade nunca se completa, e nós é que por desejo completamos; não quero mais usufruir da facilidade de gostar de uma coisa só porque, estando ela aparentemente completada, não me assusta mais, e então é falsamente minha – eu, devoradora que era das belezas.

*G. H.* procura na falha a mesma “verdade” de Rodrigo S. M., e comenta que o erro é o modo fatal como trabalha (PSGH: 112):

E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Não esquecer que o erro muitas vezes se havia tornado o meu caminho. Todas as vezes em que não dava certo o que eu pensava ou sentia – é que se fazia enfim uma brecha, e, se antes eu tivesse tido coragem, já teria entrado por ela. Mas eu sempre tivera medo de delírio e erro. Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a ‘verdade’ fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho (PSGH, p. 109).

O narrador d'*A hora da estrela* também avisa ao leitor em sua dedicatória, que o livro que escreve é incompleto: “Trata-se de um livro inacabado porque lhe falta a resposta” (HE: 10). A busca por essa resposta leva o narrador a si interrogar o tempo todo, invadindo o curso narrativo. Encontrá-la seria impossível, pois ela está sempre escapando das mãos de Rodrigo S. M., assim como Macabéa. Pode-se aproximar da resposta, mas não chegar a ela: “Qual foi a verdade de minha Maca? Basta descobrir a verdade que ela logo já não é mais: passou o momento. Pergunto: o que é? Resposta: não é” (HE: 85).

A integralidade exigida, por Álvaro Lins, nos livros de Clarice Lispector não existe dentro do romance. Para Bakhtin, esse gênero se caracteriza por seu inacabamento, e não pelo acabado e imutável. É o inacabado que possibilita o não enrijecimento do romance, criando o movimento de transitoriedade e fluidez. O incompleto acontece porque ele não está voltado a um passado longínquo, mas a um presente que estabelece continuidade e se projeta para um futuro. O presente é sempre devir:

O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixa se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode intrometer na conversas dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários, etc. (BAKHTIN, 1988: 417).

O não acabado é uma característica do fazer literário clariceano, mas é também uma qualidade própria do romance que se problematiza no tempo presente. Ao entrar em contato com a temporalidade atual, o romance ganha caráter de imperfeição, cria perspectiva sobre o porvir, predizendo, muitas vezes, o que poderia ou vai acontecer. Quando o objeto de representação literária toca no presente, passa a se integrar no movimento de incompletude:

Graças ao contato com o presente, o objeto se integra no processo inacabado do mundo a vir, e nele deixa a sua marca de inacabado. [...] Neste contexto inacabado perde-se o caráter de imutabilidade semântica do objeto: o seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente (BAKHTIN, 1988: 420).

*A hora da estrela*, como meta-romance, traz para si a problemática da criação literária que se inscreve na atualidade. A história de Macabéa se passa num agora. A narrativa acontece no momento em que está sendo escrita pelo narrador. Ela está se fazendo: “Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento” (HE: 18). Rodrigo S. M. conta e, ao mesmo tempo, escreve a vida de sua

protagonista, invadindo frequentemente a narrativa com os seus questionamentos, conversando e tripudiando do leitor:

[...] Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade. Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. Por tudo isto é que não vos dou a vez [...] (HE: 13).

O narrador ainda se aproxima de sua personagem, identifica-se com ela, e tenta adivinhar o seu destino: “Macabéa por acaso vai morrer? Como posso saber?” (HE: 82). Essas dúvidas e interrupções acontecem, porque o autor-fictício gravita em torno do presente inacabado, de uma temporalidade que se abre para múltiplas possibilidades. Possibilidades estas que permeiam toda a obra, cuja imprevisibilidade, inacabamento e desordem podem ser vistos a partir de três aspectos: qualidade do romance moderno; característica da escrita clariceana; e representação da sociedade brasileira.

### 3.2 OS TEMPOS DA ESTRELA

O tempo presente e incompleto se conjuga com outras temporalidades do livro *A hora da estrela*. Ele se mescla com um passado remoto, mítico e universal, mas também com um passado específico da história brasileira, que será mais bem analisado no terceiro capítulo. O futuro igualmente se integra nessa mistura temporal, sendo antecipadas algumas eventualidades que só ocorrerão no final do romance. O que se observa é que o tempo se faz em caos, em confusão, misturado. E nesse sentido, ele é, do mesmo modo, resistência, reação ao mundo regular, às regras sociais.

Assim, constata-se que a temporalidade no romance também se constrói sob a dialética da ordem e da desordem, acompanhando a tessitura da narrativa. Existe um confronto entre o tempo da história e o tempo da narração. O narrador pretende contar uma história teleológica “com começo, meio e ‘gran finale’”. Ele deseja um

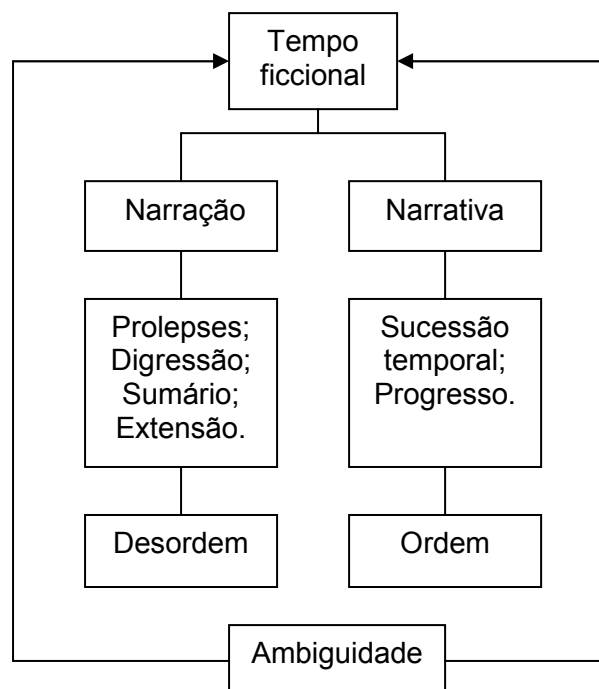
tempo organizado, que aconteça gradualmente. Essa preocupação é exposta por Rodrigo S. M. no enredo:

Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final. Acontece porém que eu mesmo ainda não sei bem como esse isto terminará. *E também porque entendo que devo caminhar passo a passo de acordo com um prazo determinado por horas*: até um bicho lida com tempo. E esta é também a minha mais primeira condição: a de *caminhar paulatinamente* apesar da impaciência que tenho em relação a essa moça (HE: 16, grifo nosso).

Essa sucessão temporal, entretanto, não acontece, porque o narrador interrompe constantemente o enredo. A todo o momento, o autor-fictício está adiando os acontecimentos da história, invadindo o relato com seus comentários. Essas invasões geram uma narrativa fragmentada, em saltos, uma vez que o narrador pula determinados eventos que serão retomados depois no romance. Rodrigo S. M. não consegue se afastar do que ele chama “inferno da liberdade”. No diagrama 1, podemos verificar, de forma esquematizada, como se realiza esse confronto temporal:

Diagrama 1:

Relação entre os dois planos temporais no romance *A hora da estrela*.



Com base nesse diagrama, fica evidenciado que o tempo ficcional, na obra em estudo, também é ambíguo. Os planos temporais caminham em direções opostas, um, desejando a linearidade, “caminhar passo a passo”, tentando alcançar o seu “gran finale”; o outro, através da anacronia e da anisocronia, fazendo-se em desordem, com quebras e descontinuidades. O tempo da narração se eleva sobre o tempo da história, não deixando que os eventos sigam um após o outro. Notamos aqui o movimento dialético da temporalidade ficcional: o plano temporal da narrativa não consegue se manter na regularidade, pois esta é desmantelada pelo desajuste do tempo da narração. A ordem temporal da história não se sustenta, sendo comumente desrespeitada e transgredida. Desse ponto de vista, percebemos que a construção temporal também mimetiza, na sua ambiguidade e nas suas oposições, a sociedade brasileira do regime militar que, como vimos, é também movida por forças contrárias, pela lógica dialética da ordem e da desordem.

As divisões temporais – passado, presente e futuro – são, por exemplo, misturadas no romance, suspendo a organização cronológica da narrativa. Assim, vemos Rodrigo S. M. quebrar e distorcer a lógica temporal, antecipando ou prevenindo, através da prolepse, alguns acontecimentos futuros. O narrador adianta eventos que só posteriormente serão realizados, aguçando a curiosidade do leitor. Podemos verificar algumas dessas antecipações no quadro 2:

Quadro 2:  
Prolepses identificadas na narrativa

Prolepse	
Páginas	Fragmentos extraídos da narrativa
p. 12.	“Só não início pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes”.
p. 13.	“uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio de silêncio e chuva caindo”.
p. 29.	“na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela”.
p. 46.	“No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele (Olímpico) terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor”.



As três primeiras prolepses, apresentadas no quadro 2, antecipam, de modo sutil, o momento do falecimento de Macabéa. Ao explicar, no início do romance, como será escrita sua história, o narrador previne que a protagonista irá morrer. O fim e o começo do enredo são comparados com a morte e a vida da personagem central: “Só não início pelo *fim* que justificaria o *começo* – como a *morte* parece dizer sobre a *vida* – porque preciso registrar os fatos antecedentes” (grifo nosso). A imagem do falecimento de Macabéa parece uma cena apocalíptica: a terra se abrindo: “O que estava acontecendo era um terremoto? Tinha-se aberto em fendas a terra de Alagoas” (HE: 80-81).; os animais revoltos, como o cavalo que aparece se empinando e relinchando, e a gaivota que surge com seu canto agudo e assustador. Tudo isso acontecendo enquanto uma leve chuva caía, como mais uma vez antecipa o narrador: “uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio de silêncio e chuva caindo”. A chuva acompanha os momentos decisivos da protagonista, como seus encontros com Olímpico e a ocasião de sua morte:

Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir.

Então começou levemente a garoar. Olímpico tinha razão: ela só sabia mesmo era chover. Os finos fios de água gelada aos poucos empapavam-lhe a roupa e isso não era confortável (HE: 81).

A hora da morte de Macabéa também parece uma cena cinematográfica. Deitada num beco escuro, e ao som de um violino, a protagonista era vista por um público que brotava no beco. As pessoas se agrupavam ao redor do seu corpo, que estava em posição fetal. Uma vela iluminava a personagem, criando um efeito de luz e sombra no ambiente: “O luxo da rica flama parecia cantar glória” (HE: 82). A multidão, que assistia ao espetáculo da morte, fazia da nordestina uma estrela, dando-lhe reconhecimento, existência. Rodrigo S. M. previne essa morte estrelada, quando comenta: “na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela”. E no final do livro ainda debocha do leitor, dizendo: “O final foi bastante grandiloquente para vossa necessidade?” (HE: 86).

A quarta e última prolepse diz respeito à Olímpico, e, diferente das demais antecipações, alude a um futuro que não será visto na história. Nesse tipo de antecipação, o porvir é logo concluído, aparecendo de primeira na narrativa: Olímpico terminará deputado e o chamarão de doutor: “No futuro, que eu não digo

nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor”.

Assim como as prolepses, as digressões também têm o papel de distorcer a ordem cronológica. A dinâmica da narrativa é constantemente rompida pelo narrador, uma vez que ele usa de sua autoridade para entrar na história, adiando-a com suas reflexões sobre a vida, sobre si e sua literatura. Essas interrupções geram uma tessitura fragmentária no romance, provocando uma suspensão do curso narrativo e uma extensão do relato. Entretanto, esse alongamento temporal não é contínuo, pois o narrador igualmente abrevia alguns acontecimentos, aumentando a velocidade de episódios que poderiam ter uma duração maior. Desse modo, é narrada através do sumário a vida da nordestina com a sua tia beata, em Alagoas:

Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas. Muito depois fora para Maceió com a tia beata, única parenta sua no mundo [...] (HE: 28).

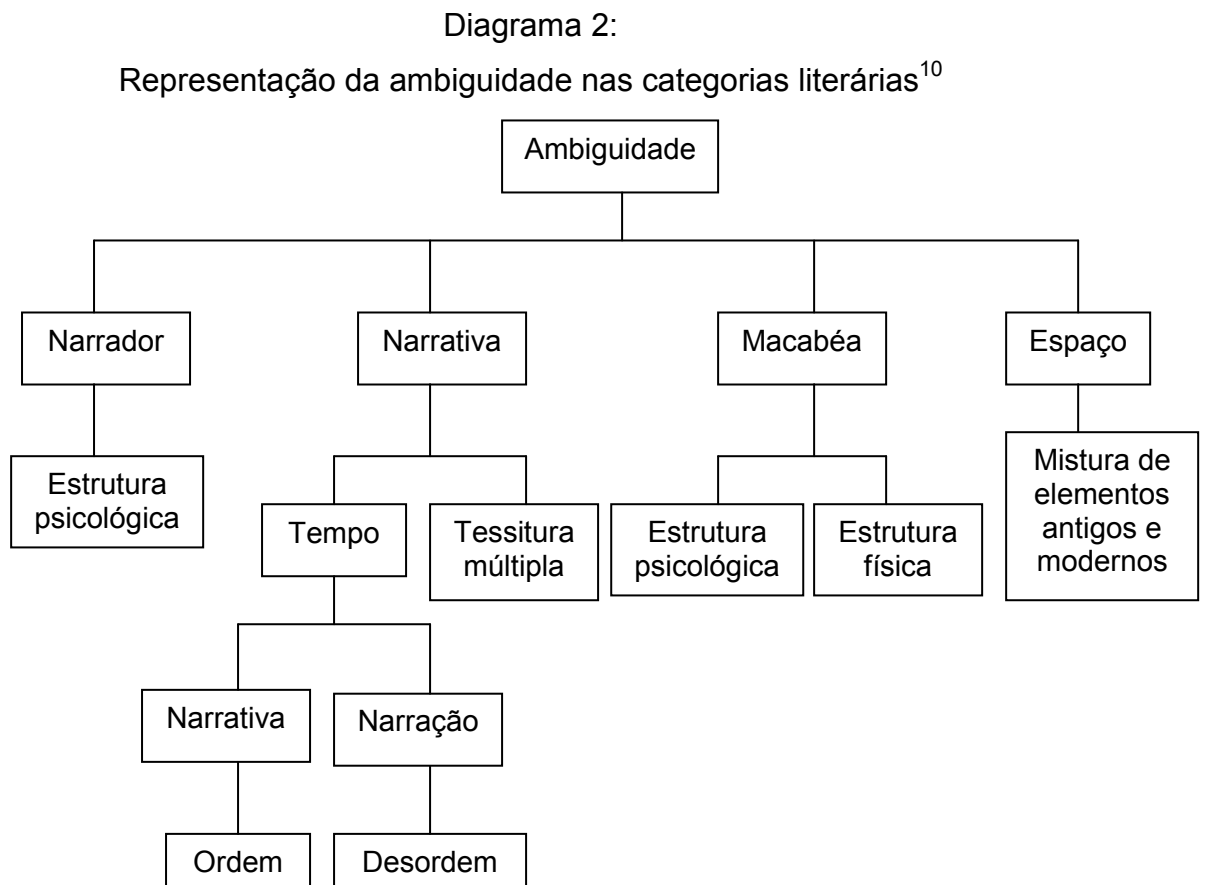
Esse aceleração temporal pode ainda ser evidenciado em outra fase da vida de Macabéa, quando Rodrigo S. M. relata o cotidiano de sua personagem, agora, no Rio de Janeiro:

Rua do Acre para morar, rua do Lavradio para trabalhar, cais do porto para ir espiar no domingo, um ou outro prolongado apito de navio cargueiro que não se sabe porque dava aperto no coração, um ou outro delicioso embora um pouco doloroso cantar de galo [...] (HE: 31).

Verifica-se que, por meio dos mecanismos formais do tempo, o ritmo da narrativa se faz descompassado, variável. O narrador acelera, estende e antecipa o tempo segundo sua vontade. Ao fazer isso, ele quebra a cadência temporal, criando o caos narrativo, já que o tempo perde suas ordenações. O autor-fictício tem consciência de que a temporalidade do enredo não ocorre em sucessão, como é do seu desejo, mas em desacordo: “É que a esta história falta melodia cantábil. O seu ritmo é às vezes descompassado” (HE: 16).

Pode-se perceber que *A hora da estrela* se movimenta ambigualmente, seja na forma como são organizados os planos temporais no romance, em descompasso,

seja na maneira como se compõe a tessitura da narrativa, também de forma descompassada. O que reina, portanto, é o desordenado, o confuso, independentemente da aspiração que tem Rodrigo S. M. à linearidade. Nesse sentido, acreditamos que o ambíguo é o princípio formal do romance, pois mobiliza quase todas as categorias literárias da obra – personagens, enredo, espaço e temporalidade – através da dialética da ordem e da desordem. Podemos observar, no diagrama 2, como a ambiguidade se faz presente n’*A hora da estrela*:



O ambíguo tem origem, de forma geral, em Rodrigo S. M.. É dele que partem todas as contradições. A ambiguidade se constrói entre o que o narrador deseja e o que ele faz. Em resumo, Rodrigo S. M. almeja uma narrativa aparentemente organizada, seguindo um começo, um meio e um final grandioso, todavia escreve uma história fragmentada, interrompida e misturada com diversos elementos. Assim, só ficamos conhecendo Macabéa por pedaços, quando unimos os fios do enredo,

<sup>10</sup> Devido a sua amplitude, a ambiguidade sobre Macabéa e o espaço, apresentada no diagrama, será estudada apenas no terceiro capítulo.

rompidos pelo autor-fictício. O narrador também pretende escrever um enredo tradicional, quer fazer um relato antigo, mas executa um romance moderno, plural. Ele ainda deseja um tempo linear, que caminhe paulatinamente, passo a passo; entretanto, compõe uma temporalidade distorcida, mesclando a divisão temporal. Nota-se que Rodrigo S. M. busca incessantemente regularizar o curso narrativo, e nessa busca se contradiz.

O discurso do narrador é carregado igualmente de contradições, de imprecisão. Ele comenta, numa passagem do romance, que para tratar de sua personagem é necessário não fazer a barba, não dormir, pondo-se ao nível da nordestina: “para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada” (HE: 19). Depois, em movimento contrário e irônico, afirma:

[...] Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo [...] (HE: 22).

Comer frutas e beber vinho branco são hábitos alimentares que não cabem no mundo de pobreza da protagonista, que se alimenta precariamente de cachorro-quente, sanduíche de mortadela, café e Coca-Cola (HE: 67). Para retratar a personagem central, o narrador busca um universo de falta e de carência, mas também, em sentido contrário, sente necessidade da ostentação e do luxo. Esse equívoco é revelador, pois, como escritor, Rodrigo S. M. tem necessidade de falar de uma jovem que é desprovida de bens materiais: “é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida” (HE: 13); ele se identifica com a solidão e a exclusão de sua personagem central, considerando-se um indivíduo marginalizado, mas sabe que não pertence ao universo de Macabéa, tem consciência que não faz parte do mundo de miséria da nordestina:

[...] Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. [...] Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. 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 (HE: 18-19).

Essa incoerência apresentada no discurso do autor-fictício representa o próprio conflito do escritor ou do intelectual brasileiro da década de 1960, que assume o papel de tradutor das demandas sociais, pondo-se como porta-voz dos anseios do povo, não pertencendo, porém, a esse povo, do qual mantém certa distância: “a classe baixa nunca vem a mim”. Gotlib (1995: 470) já havia discutido essa questão, afirmando que o romance focalizaria o poder do escritor, “que se ‘ocupa’ do pobre, traduzindo-lhe os seus sonhos, mas não lhe sendo possível concretizar tais sonhos na prática”. Por isso, conforme a autora, Rodrigo S. M. mata a protagonista no momento em que ela deseja se construir como um sujeito outro, sentindo voracidade pelo futuro, esperança violenta pela vida.

Desse modo, a ambiguidade, apresentada na totalidade do livro *A hora da estrela*, implica uma problemática nacional, igualmente ambígua. O romance mimetiza, na sua organização, a sociedade brasileira através do discurso duvidoso do narrador, e da incerteza entre esse discurso e o próprio fazer literário de Rodrigo S. M..

O Brasil, da década de 1960 e 1970, era constituído por uma tensão parecida com a que ocorre na ficção clariceana, entre o que se pretende e o que se faz na prática<sup>11</sup>. Éramos uma sociedade que planejava se modernizar através de políticas conservadoras, mantendo ainda estruturas arcaicas, e, procurando, assim, alcançar um destino grandioso. A modernidade chega a nós por meio avesso, camuflando e encobrindo a miséria do país, criando a ilusão de totalidade que de fato não existia; tínhamos um governo que justificava o autoritarismo e a repressão em nome da legalidade e da democracia (REIS, 2004: 39), e que procurava assegurar a ordem, criando o caos político e social, gerado pela violência e a intervenção militar; possuíamos uma esquerda que buscava no passado e na cultura rural elementos para construção de um futuro moderno, defendendo uma volta aos valores que a modernização capitalista havia destruído, como “comunidade, gratuidade, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encanto da vida” (RIDENTE, 2002: 25, 29).

---

<sup>11</sup> Devemos salientar, a fim de evitar equívocos, que a ambiguidade no romance não surge do real imediato. A realidade que se apresenta na ficção passa por um processo de recriação. Ela é transformada por meio dos elementos formais. Assim, o real já não é o que era antes, mas um outro, retomado e reinventado pelo imaginário. Cf. PERRONE-MOISÉS, 1990: 105-109.

O ambíguo é o fio mediador entre a literatura e a história. É através dele que o literário e o extraliterário se cruzam. Nesse sentido, vemos na realidade brasileira e n'*A hora da estrela* uma ordem que não se sustenta, que é o tempo todo interrompida, desrespeitada. É a desordem que funciona no romance e na sociedade, aparecendo como força resistente, contrária à lei e à disciplina. A linearidade, a ordem, o progresso, o final grandiloquente eram uma busca concreta do Brasil do regime militar, mas também uma procura do narrador d'*A hora da estrela*. Uma procura que, como vimos, estava fadada ao fracasso, no mundo da ficção e também na realidade nacional.

O moderno também se realiza no real e no fictício, porém ele é ambicionado pelo primeiro, e indesejado pelo segundo. No terceiro capítulo, veremos como essa modernidade se compõe no romance, através da relação entre o espaço e a personagem central, aos quais já aludimos brevemente neste capítulo. Iremos analisar o moderno, observando nele elementos ainda arcaicos. Esses elementos resistem à sociedade tecnológica, misturando-se a ela e quebrando o seu ritmo acelerado.

### 3.3 A NARRATIVA EM CÍRCULO

O tempo da narração, que se faz desordenado, quebrado, superando a temporalidade da narrativa, acaba por entranhar no romance um movimento circular, confuso, inacabado. Essa circularidade resiste, como antítese, à um tempo teleológico, com princípio, meio e fim. O movimento cíclico na história pode ser notado através de quatro formas: 1. as referências ao mundo sagrado – Macabeus, Moisés, Lázaro – que surge reatualizado na história; 2. a busca pela divindade, na tentativa fracassada e insistente de tocar através da palavra o que é inatingível; 3. as interrupções de Rodrigo S. M. na trama, que estão sempre voltadas para as dificuldades e a necessidade do seu fazer literário; e 4. o modo como é iniciado e terminado o percurso narrativo.

Há um confronto entre o tempo da sucessão e o tempo circular. O primeiro, marcado pela linearidade, pelo desejo da ordem, por uma historicidade. O segundo,

indo de encontro a esse tempo linear, tenta retornar a uma temporalidade mítica, onde os valores humanos ainda não estavam corrompidos pelo dinheiro e nem a dignidade do indivíduo era comercializável. A construção temporal n'*A hora da estrela* é movida por oposição. Ela é dialética. Aliás, a obra na sua totalidade é uma resistência contra a “regularidade social”, hostil e repressora. A desordem do tempo e da tessitura da narrativa não se deixa disciplinar, ela é vibrante, rebelde, sempre escapando e dando voltas na linha temporal.

Bosi (2000: 143) comenta que o círculo, na poesia, compensaria o desejo, muitas vezes malgrado, de voltar ao paraíso, que, na tradição bíblica, foi negado ao homem por causa dos seus pecados. Essa procura por um tempo perdido é uma forma de resistência que o poeta achou, contra os valores dominantes da sociedade atual, baseados no mercado, na tecnocracia, na indústria cultural, no individualismo, entre outros. “Há, na poesia como na linguagem (de que ela é suprema), uma capacidade de resistir e reproduzir-se que parece ter algo das formas da Natureza” (BOSI, 2000: 137). Esses elementos estéticos, que sobrevivem e resistem ao mundo moderno, têm sua origem, muitas vezes, em planos muito antigos como, por exemplo, o bíblico. Isso pode ser visto n'*A hora da estrela* através da alusão à cultura da Bíblia e do próprio nome da protagonista que metaforiza o universo judaico-cristão. Essa volta a um tempo antigo, aos princípios já remotos, gera uma narrativa circular, ondulatória, poética.

Existe uma luta travada pelo eu lírico e, igualmente, por Rodrigo S. M., contra o estado social presente, caracterizado pela queda divina do ser, este agora obrigado a trabalhar arduamente, estando suscetível às dores, às doenças, à morte e à solidão. O poeta e o narrador são forçados a viver numa sociedade e numa época que dividem trabalho, poder e pessoas. A maneira encontrada para combater isso foi a de estabelecer o confronto entre o tempo da história e o tempo mítico, do movimento circular, constante no universo da poesia, mas também presente no universo da prosa, como é o caso do romance em análise. Sobre esse confronto temporal, Bosi (2000: 138) ainda discute:

É nessa altura que se defrontam os tempos: o tempo corpóreo, inconsciente, ciclóide, ondulatório, figural, da frase concreta; e o tempo “quebrado” de histórias sociais afetadas pela divisão do trabalho e do poder, mas já capazes de criticar o poder, a divisão, a reificação.

O eu lírico busca, através da linguagem poética, deter o tempo social, adiando a duração histórica das coisas, ou tentando resistir, na forma, às mudanças temporais. Isso acontece, no poema, por meio de avanços e retrocessos, subidas e descidas, ou giros que não permitem a sucessão temporal. No romance, o narrador também procura adiar o tempo que corre, parando a história, deixando-a arrastada e despedaçada. Esse adiamento é conquistado igualmente pelas voltas, pelos regressos que Rodrigo S. M. faz ao questionar incessantemente sobre sua arte e sobre si. Ele está sempre retornando ao seu mundo interior para refletir na escrita acerca da solidão e da existência humana: “Que se há de fazer com a verdade de que todo mundo é um pouco triste e um pouco só” (HE: 40). Esse retorno constante leva à fragmentação do enredo, que se faz, assim, descontínuo e circular.

No que tange à estrutura inicial e final do romance, o narrador começa e termina a história com o advérbio *sim*. Ao encerrar com a palavra *sim* em vez de *fim*, o romance ganha continuidade, volta-se para o início, para o mesmo *sim* que deu origem a Macabéa. Essa volta ao princípio “arredonda a linha temporal” (BOSI, 2000: 137), deixando-a circular ou cíclica. A narrativa não se fecha com a morte da personagem central; sua morte simboliza o nascimento, a afirmação de que a vida segue, e por isso ainda é “tempo de morangos” (HE: 85). Desse modo, o ciclo também se realiza pela relação vida-morte-vida. Percebe-se um retorno, no final da história, a um tempo remoto, inicial, um tempo de antes: “Tudo no mundo começou com um sim” (HE: 11).

O círculo, enfim, apresenta-se de formas várias no enredo, e se constitui tanto nas pontas da narrativa como dentro dela. Ele surge como reação infinda à aparente regularidade da sociedade. *A hora da estrela* mostra através da tensão entre o tempo circular, que se faz desordenado, e o tempo da história, que se pretende linear, a própria tensão da sociedade brasileira, movida, como já temos dito, pela dialética da ordem e da desordem. A temporalidade da história se defronta com a temporalidade mítica, que destrói qualquer possibilidade de sucessão temporal. Clarice Lispector expõe em seu romance a insustentabilidade de uma sociedade que busca, através da opressão e da hostilidade, assegurar a ordem. *A hora da estrela* se faz livre, sem disciplina, desordenada, em círculos. É uma escritura resistente à lei aparente, à regra social; como escreve a narradora de *Água viva* (LISPECTOR, 1998: 22): “o mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer”.



### **CAPÍTULO III**

#### **MUNDOS ENTRELAÇADOS: MODERNIDADE E ARCAÍSMO N'A HORA DA ESTRELA**

#### 4.1 NOTA INTRODUTÓRIA

No primeiro capítulo tivemos a oportunidade de examinar a relação entre a modernidade e o arcaísmo na sociedade brasileira, mostrando que essa relação se dava, de modos diferentes, tanto na arte como na estrutura social do país. Vimos também que a mistura do novo e do velho faz parte de uma longa duração temporal, que remonta ao Brasil Império. Essa mistura era movida pelo desejo de superar o “atraso” da nação e de alcançar o progresso, e esteve presente no pensamento de grande parte da intelectualidade nacional do século XIX, estendendo-se intensamente para circunstâncias históricas outras, como é o caso da ditadura militar de 1964.

Como dissemos anteriormente, a modernidade chega ao país de forma ambígua, porque não atinge nem beneficia a todos, senão a uma pequena minoria. Em nome do moderno, a população foi expulsa de sua casa, a miséria se alastrou ainda mais e o analfabetismo cresceu. Em suma, podemos dizer que a modernidade, projetada para o Brasil, era uma modernidade incompleta, pois a estrutura econômica e social do país se manteve igual. É uma modernidade em que se misturam diferentes temporalidades históricas, isto é, um passado que resiste e se “ajusta” num presente tecnizado, e na ideia de um progresso futuro (Cf. CANCLINI, 2008: 71-75).

O projeto de Segurança e Desenvolvimento Nacional do regime militar deixava claro, por exemplo, que para alcançar o progresso era necessário primeiramente produzir e acumular, sacrificando a geração presente para promover a modernização futura (ALVES, 2005: 178). O que houve foi uma modernização urbana e tecnológica sem uma modernização política e social. É nesse contexto, portanto, que o moderno se realiza no Brasil, não eliminando os elementos arcaicos

que constituem a sociedade. Nesta se combinam tecnologia, industrialização, alto grau de urbanização, mas também níveis de pobreza extrema, de doenças e analfabetismo.

Esse entrecruzamento entre o novo e o velho não toca, contudo, apenas o social, ele paira igualmente o imaginário, a criação artística. Nesta, a mistura do moderno e do antigo ocorre de maneira diversa do real, construindo-se de um jeito crítico e criativo. A combinação da modernidade e do arcaísmo é atravessada, na arte, por um olhar questionador, que interroga e pensa a realidade. É uma combinação transgressora, que desafia a ordem institucional. Ela pode ser encontrada na música, no cinema, no teatro e na linguagem literária, da qual nos ocupamos.

A modernização, destarte, se faz em desvios no mundo real e no universo ficcional. Ela não se completa, deixando algo lacunar, que, muitas vezes, é preenchido por componente de estruturas antigas. A escritura de Clarice Lispector, por exemplo, não foge a esse contexto social e cultural, podendo encontrar nas entrelinhas de suas obras elementos primitivos e modernizantes.

Nesse sentido, vemos Lispector entranhar, no romance *A hora da estrela*, essa miscelânea entre o moderno e o antigo. Neste trabalho já foi observado, através da ambiguidade do narrador, um pouco dessa relação. Rodrigo S. M. busca escrever um relato antigo, procurando estruturá-lo numa narrativa com começo, meio e fim, mas termina por fazer uma história moderna, múltipla, fragmentada. Não é, entretanto, somente no narrador que verificamos a mistura entre o novo e o velho: as personagens e o espaço ficcional são igualmente movidos por essa mistura. Há nos seres fictícios e no ambiente, onde se passa a história, algo de primitivo e de novidade a um só tempo. A figura de Macabéa e o espaço são carregados de componentes modernos e antigos. Mas é, principalmente, na relação entre a personagem central e o ambiente, figurado na cidade do Rio de Janeiro, que vemos ainda mais forte a mescla desses elementos.

Um conto clariceano chamado *Onde estivestes de noite* (1999: 43-56), evidencia, assim como no livro *A hora da estrela*, essa modernização incompleta. O conto fala sobre uma multidão que sobe uma montanha, numa noite escura, atraída por um ser estranho, andrógino, designado Ela-ele ou Ele-ela. Este ser desperta nos indivíduos os sentimentos mais primitivos e violentos: ódio, paixão, estupro, infanticídio, bestialidade, vícios, feitiçarias, entre outros. Porém, quando termina a

noite, surgindo o primeiro raiar do dia, a multidão volta à “normalidade” da vida, e podemos entrever na claridade, uma sociedade altamente urbana e tecnológica, onde se fazem presentes os carros, os jornais, o rádio, as propagandas, o telefone etc.. O conto ainda expressa esse mundo ambivalente, misturado, que caminha em progresso, mas também em retrocesso, através de um personagem denominado o observador:

Havia o observador que escreveu assim no caderno de notas: ‘O progresso e todos os fenômenos que o cercam parece participar intimamente dessa lei de aceleração geral, cósmica e centrífuga que arrasta a civilização ao “progresso máximo”, a fim de que em seguida venha a queda. Uma queda ininterrupta ou de uma queda rapidamente contida? Aí está o problema: não podemos saber se esta sociedade se destruirá completamente ou se conhecerá apenas uma interrupção brusca e depois a retomada de sua marcha’ (LISPECTOR, 1999: 54).

É muito significativo o que escreve o observador, pois não só explica o conto, mas também a leitura que Lispector faz da modernidade. O progresso, o avanço expande até certos limites, deparando-se em um dado momento com o declive. A modernidade é feita de quedas que podem durar ou não. *Onde estiveste de noite* revela isso por meio da oscilação noite e dia. Enquanto a noite simboliza a nossa selvageria, o dia revela nosso lado civilizado, ocultando nossos instintos mais animais. O dia, todavia, não escapa ileso da escuridão, pois entrava por suas fendas um pouco das trevas do tempo anterior. A figura do açougueiro, por exemplo, ainda mantém em plena manhã seu instinto aflorado, gozando do cheiro da carne crua: “O açougueiro, que nesse dia só trabalhava das oito às onze horas, abriu o açougue: e parou embriagado de prazer ao cheiro de carnes e carnes cruas, cruas e sangrentas. Era o único que de dia continuava a noite” (LISPECTOR, 1999: 55).

No livro *A hora da estrela* também se pode entrever uma sociedade que é, ao mesmo tempo tecnológica e arcaica, altamente urbana e ainda com resquícios rurais. As personagens, que se mobilizam nesse ambiente, trazem também essas marcas, fazendo parte do progresso, e sendo igualmente esquivado por ele. Essa relação é tão bem tecida na história, tão bem articulada que passa, muitas vezes, despercebida pelo olhar. Notamos frequentemente no livro de Lispector um ir além, um deslocamento que evita as extremidades. A ficção clariceana cria mundos

entrelaçados, onde estruturas antigas cruzam com tempos modernos, como é o caso do passado bíblico que é reatualizado e costurado num tempo presente.

O que nos interessa aqui, entretanto, é saber como a modernidade e o arcaísmo estão organizados no romance em estudo, como eles mimetizam o próprio funcionamento da sociedade, não perdendo de vista o movimento dialético entre a ideia de ordem e a construção da desordem. Assim, seguimos com o raciocínio de que se a modernidade representa o avanço, sendo necessário para que ela aconteça plenamente a existência de uma certa ordem, os elementos arcaicos aparecem para romper com o ritmo linear e acelerado do moderno, para revelar sua incompletude e para trazer o caos.

Para melhor compreendermos como a amálgama novo e velho compõe o romance em estudo, iremos analisar inicialmente a protagonista e o ambiente fictício em separado, mas não de maneira estanque. Depois faremos a conexão entre personagem e espaço, mostrando como é tecida a relação entre as duas categorias literárias. Isso se fará necessário para expor de forma clara à presença constante da amálgama moderno e arcaico que compõe a obra.

#### 4.2 MACABÉA: UM RETRATO DO BRASIL

Vários são os retratos tirados de Macabéa pelo narrador. Eles estão espalhados por toda narrativa, e revelam apenas as partes ou os detalhes da personagem central. Não são fotografias de corpo inteiro, mas de pedaços de corpo e de alma que sutilmente Rodrigo S. M. joga no tecido da história para que o leitor os tome e os reúna. A protagonista é uma fotografia muda, viva, ambígua e interrogativa. Sua imagem retrata sua miséria, sua estranheza e antiguidade, como também seu silêncio, sua fragilidade e resistência. São retratos, entretanto, que não dizem tudo, por mais que tentemos juntá-los. Há algo neles que sempre escapa, que falta, mantendo-se no mistério, no inacabado: “tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere” (HE: 22). Tentaremos aqui apresentar algumas dessas fotografias da personagem, sabendo que as imagens apresentadas são um todo incompleto, impossível de fixar.

Macabéa é uma moça pobre, nordestina, que estudou até o terceiro ano primário e trabalha como datilógrafa na cidade do Rio de Janeiro. É uma personagem em trânsito, móvel, que sai do sertão de Alagoas para cidade de Maceió com sua tia, partindo depois para o Rio. Seus pais haviam morrido no sertão, quando tinha apenas dois anos de idade, sendo criada por sua tia beata, única parente que lhe sobrou no mundo. Sua infância foi marcada pela carência: não tinha amigos ou animais de estimação, não tinha bolas nem bonecas. É a tia que lhe arranja emprego na cidade e que lhe dá educação, na base dos cascudos e dos castigos. Quando morre a tia, a protagonista fica sozinha e vai morar numa vaga de quarto compartilhados com mais quatro moças. Sua diversão era o cais do porto, ir uma vez ao mês ao cinema, colecionar anúncio de jornais velhos e escutar o rádio relógio, emprestado por uma das colegas de quarto.

O corpo de Macabéa carrega os traços de sua pobreza. Ela era magra, raquítica, de ombros curvos e cabelos ralos. A nordestina ainda tinha tuberculose e cheirava mal. A imagem da ausência se destaca de modo indelével em Macabéa: sem saúde, sem casa, sem dinheiro, sem parentes e amigos. Até o que possuía, estava prestes a perder: o emprego e o namorado, que a abandonou por Glória, sua colega de trabalho. Mas a miséria não privou a datilógrafa apenas dos bens materiais e físicos, ela foi igualmente privada dos bens espirituais. Sua pobreza se refletia na escassez de sua linguagem e de sua escrita. Para a nordestina não cabia na língua, por exemplo, a junção de duas consoantes:

[...] Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar” (HE: 15).

Em contraste com o narrador, que domina o código simbólico com maestria, Macabéa era parca de palavras, não conseguia formar frases (HE: 69). Essa escassez de linguagem entra em contradição com a própria profissão da protagonista, que, sendo datilógrafa, trabalhava necessariamente com as palavras. Palavras estas que eram incompreensíveis para a nordestina, e aguçavam a sua

curiosidade, como é o caso de “efeméride”, “álgebra”<sup>12</sup>, “cultura”, “eletrônico”, “mimetismo”, entre outras. Sem “dominar” a linguagem, a protagonista acaba, de certo modo, perdendo o elo com o próprio mundo, uma vez que a língua permite a interação e a comunicação entre os indivíduos. Por isso, Macabéa vivia num certo ostracismo, teleguiada – como diz o narrador – por si mesma (HE: 18). Sem o domínio da linguagem, a datilógrafa também tinha dificuldade para mobilizar o próprio pensamento, já que a palavra organiza a imagem que temos da vida, de nós mesmos e de nossos sentimentos: “pensar era tão difícil, ela não sabia de que jeito se pensava” (HE: 54).

Embora Macabéa tivesse dificuldade de questionar a si mesma e o mundo que a cercava, possuía olhos interrogativos, “olhos enormes, redondos e saltados” que perguntavam (HE: 26). É um equívoco perceber a personagem central como um ser completamente ausente de si mesmo, pois se observa nela algumas reflexões sobre sua condição de vida. Numa conversa com Olímpico, a protagonista dizia nunca ter sido importante (HE: 56). Ao ler o título de um livro – *Humilhados e Ofendidos* –, deixado sobre a mesa do chefe, a datilógrafa ficara também pensativa como se tivesse reconhecido o estado de opressão em que vivia:

Outro retrato: nunca recebera presente. Aliás não precisava de muita coisa. Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo o que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (HE: 40).

Nota-se que o auto-reconhecimento da nordestina dura pouco, porque logo a personagem volta atrás: “ninguém jamais a ofendera”. A consciência que toma de si não perdura. São luzes que rapidamente se dissipam, vindo adiante a conformação: “tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo”. Macabéa é constituída, tanto no seu aspecto físico como interno, nesse vai-e-vem, entre o ser e o não ser. Seu corpo é carregado de imprecisão. Até mesmo seus olhos interrogativos são postos em dúvida pelo narrador, porque podem ser o resultado de

---

<sup>12</sup> A palavra correta é na verdade álgebra.

uma possível tiróide: “tinha olhar de quem tem uma asa ferida – distúrbio talvez da tiróide, olhos que perguntavam” (HE: 26).

Macabéa é um ser quimérico, estranho. Seu rosto pardacento, manchado, trazia um leve brilho de opala (HE: 27), seu corpo murcho e doente tinha um vasto e rico, e “quase ilimitado” sopro de vida (HE: 60). A datilógrafa era dona de um corpo sensual e lascivo, apesar de cariado e magro (HE: 61). Em alguns momentos ela se nos apresenta como uma figura circense – o *clown*<sup>13</sup> –, marcada pela comicidade, pelo ridículo e o exagero. Seu rosto, por exemplo, era pintado, para disfarçar as manchas, “com grossa camada de pó branco” (HE: 24). Seu nariz, refletido no espelho, era “enorme como de um palhaço de nariz de papelão” (HE: 25). E usava às vezes um batom vermelho que saía dos contornos de sua boca: “Pois em vez de batom parecia que o grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carne” (HE: 62). A imagem é de uma personagem distorcida, torta, confusa.

A ambiguidade que mais nos chama a atenção é, todavia, quando Macabéa se olha no espelho baço e escurecido, no banheiro do trabalho, e se vê toda deformada. A imagem refletida leva a nordestina a concluir que era jovem, mas com ferrugem: “Olhou-se e levemente pensou: tão *jovem* e já com *ferrugem*” (HE: 25, grifo nosso). Percebe-se nessa característica, dada pela própria personagem central, a mistura dos tempos, a amálgama entre o novo e o velho, que também compõe a realidade social brasileira. Macabéa é uma jovem de 19 anos que traz em si “uma certa flor fresca” (HE: 39), mas já carrega igualmente a ferrugem em seu corpo, a degradação do tempo. A aparência física da protagonista expressa artisticamente a sociedade brasileira do período militar que se constrói nesse movimento contraditório do moderno e do antigo.

A antiguidade de Macabéa é mencionada várias vezes por Rodrigo S. M.. Em alguns momentos, ele a define como “vida primária que respira, respira, respira” (HE: 13), “matéria vivente em sua forma primária” (HE: 38) ou “apenas fina matéria orgânica” (HE: 39). É como se a nordestina pertencesse a tempos remotos, a vida em seu estado original. Em outras situações, o narrador comenta que sua personagem é “tão antiga que podia ser uma figura bíblica” (HE: 31) ou “uma figura

---

<sup>13</sup> A figura do *clown* em Macabéa e nas demais personagens que fazem *A hora da estrela* foi analisada por Vilma Arêas (2005: 98-108), que verifica na estrutura da obra o universo circense próximo da *commedia dell'arte*.

medieval” (HE: 46). O próprio nome da datilógrafa remete, como vimos no segundo capítulo, a um tempo sagrado – a história dos Macabeus. A nordestina também pertence a um tempo rural, específico da sociedade brasileira, um tempo de característica pré-capitalista<sup>14</sup>, que caminha lento, ainda patriarcal.

Esta personagem, de características antigas, “primária”, vive, contudo, numa sociedade avançada, representada pelo Rio de Janeiro. A protagonista tem acesso, apesar da sua miséria e da sua exclusão social, aos meios de comunicação mais modernos, como o rádio, o cinema e a máquina de datilografar. Esse ser medieval pertence a um espaço altamente tecnológico, marcado pela cultura de massa. A datilógrafa é uma personagem cercada pela indústria cultural, envolvida pelos símbolos culturais de massa. Ela desejava, por exemplo, ser igual a Marilyn Monroe, usando um batom vermelho para se parecer com a atriz. No seu quarto, guardava uma foto de Greta Garbo e colecionava anúncios de jornais que tratavam de mulheres que jamais seriam ela. Enfim, a nordestina, este ser quase pré-histórico, comunica-se com os elementos mais avançados e atualizados de uma sociedade que já atingiu um alto nível de desenvolvimento.

Macabéa é uma figura composta de elementos conflitantes. Ela traz em si modernidade e arcaísmo, sendo ao mesmo tempo velha e nova – “jovem, mas com ferrugem”. É nessa imprecisão que a nordestina mimetiza esteticamente o Brasil, na mescla de diferentes temporalidades, na ambiguidade da sua pobreza e dos elementos modernos a que tem acesso. A datilógrafa é a imagem de uma sociedade que se desenvolve em quebras, na incompletude. Por isso, dizemos que o ambíguo é o princípio formal que estrutura o livro *A hora da estrela*, a qual, como vimos, mimetiza, na sua forma (pela maneira como se tece a narrativa, como se constroem as personagens, o tempo e o espaço), a realidade brasileira. Dizer que Macabéa expressa o Brasil por ser nordestina, migrante e pobre é reduzir e limitar a realidade nacional à sua pobreza. A miséria é apenas uma parte da nossa realidade, que é um todo complexo e confuso. Nesse sentido, é na desordem do conjunto que compõe a personagem central onde encontramos a representação social e cultural do país.

Além de Macabéa, outra personagem que compõe a miscelânea do moderno e do arcaico é Olímpico de Jesus, namorado da protagonista. Ele é paraibano, mora

---

<sup>14</sup> Entendemos o tempo pré-capitalista como um tempo que não atingiu um alto grau de desenvolvimento urbano, industrial e tecnológico. Um tempo que cultiva fortemente costumes e tradições rurais, ainda não fundadas no cálculo e no consumo exacerbado.



no Rio de Janeiro e trabalha como metalúrgico. Olímpico, diferentemente de Macabéa, é um indivíduo ambicioso, que quer crescer na vida. Seu sonho era se tornar deputado pelo Estado da Paraíba. É uma personagem que se acha muito inteligente e gosta de fazer discursos, aclamando e ordenando os direitos dos homens:

E não é que ele dava para fazer discurso? Tinha o tom cantado e o palavreado seboso, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem. No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor (HE: 46).

O discurso de Olímpico contradiz, porém as suas próprias ações. Se, por um lado, ele gostava de discursar sobre os direitos do indivíduo, por outro, transgredia esses direitos, roubando e até mesmo matando. Rodrigo S. M. comenta que Olímpico “era um verdadeiro técnico em roubar” (HE: 50), e antes de viver no Rio, matou um homem de canivete, no sertão da Paraíba: “matara um homem, desafeto seu, nos cafundós do sertão, o canivete comprido entrando mole-mole no fígado macio do sertanejo” (HE: 57). O narrador ainda diz que ele era um “macho de briga”, “gostava de se vingar”, “ver sangue”, e tinha vontade de ser toureiro, “não tinha pena do touro” (HE: 46). Observamos em Olímpico essa vibração entre o civilizado e o incivilizado. O discurso que essa personagem traz é um meio para se locupletar, mas também uma forma de ocultar a sua própria animalidade e o seu arcaísmo.

Vale salientar que quando dizemos arcaísmo, falamos no sentido de que Olímpico ainda busca resolver os “seus desafetos” através de atitudes que remetem a ações e atos antigos, ditos não civilizados, como é caso de matar por vingança. O primitivismo do metalúrgico e o de Macabéa pode ser mais bem evidenciado na passagem em que eles entram no açougue. Enquanto a datilógrafa era atraída pelo cheiro da carne crua, o metalúrgico era seduzido pela faca amolada do açougueiro, que cortava a carne:

[...] Por motivos diferentes entraram num açougue. Para ela o cheiro da carne crua era um perfume que a levitava toda como se tivesse comido. Quanto a ele, o que queria ver era o açougueiro e a sua faca amolada. Tinha inveja do açougueiro e também queria ser. Meter a faca na carne o excitava. Ambos saíram do açougue satisfeitos. Embora ela se perguntasse: que gosto terá está carne? E ele se

perguntava: como é que uma pessoa consegue ser açougueiro? Qual era o segredo? (HE: 53).

Essas características primitivas ou selvagens das personagens contrastam e se misturam com o próprio ambiente tecnizado e moderno, no qual elas habitam. Em resumo, o que notamos, tanto em Olímpico como em Macabéa, é a amálgama de temporalidades múltiplas, de tempos justapostos que coexistem num mesmo espaço, em movimento vibrante e contraditório. O interessante, porém, é que o ambiente onde ocorrem às ações das personagens também carrega em si essa justaposição dos tempos, podendo-se encontrar nele resquícios de uma temporalidade antiga, ainda com características rurais.

#### 4.3 A FOTOGRAFIA DA CIDADE: MODERNIDADE, CULTURA DE MASSA E ARCAÍSMO

A cidade do Rio de Janeiro é retratada no romance como um espaço altamente urbano, industrializado e tecnológico, marcado pela cultura de massa e o consumo. Nela, observa-se uma sociedade massificada, em que os meios de comunicação e a cultura já foram lançados dentro da modernidade. O espaço ficcional do romance é constituído de “vitrines faiscantes de jóias e roupas acetinadas” (HE: 34), e de anúncios comerciais veiculados no rádio, nos jornais, e no cinema. Estes instrumentos de difusão, que ditam, muitas vezes, o comportamento das pessoas, provocam identificações e valores, criam identidades, como acontece com Macabéa, que desejava ser igual à Marilyn Monroe.

A protagonista era embebida pela cultura de consumo. Ela adorava os anúncios comerciais e as curiosidades que escutava todas as madrugadas no rádio relógio, emprestado por uma das colegas de quarto:

Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava “hora certa e cultura”, e nenhuma música, só pingava em som de gotas que caem – cada gota de minuto que passava. E sobretudo esse canal de

rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais – ela adorava anúncios. Era a rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber. Foi assim que aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação. [...] Ouvira também a informação de que o único animal que não cruza com o filho era o cavalo (HE: 37).

A nordestina também adorava colecionar os anúncios, que eram retirados de jornais velhos:

Mas tinha prazeres. Nas frígidas noites, ela, toda estremecente sob o lençol de brim, costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava dos jornais velhos do escritório. É que fazia coleção de anúncios. Colava-os no álbum. Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo [...] (HE: 38).

A cultura de massa incitava o desejo da personagem central ao consumo, que, na maioria das vezes, era impossibilitado pela falta de dinheiro. Os produtos oferecidos pelo o rádio relógio ou pelos jornais eram impossíveis para Macabéa: um pote de creme que ela não poderia comprar; e um conhecimento inutilizável, fora do seu contexto histórico, como o fato do imperador Carlos Magno ser chamado em sua terra de Carolus; ou a história da mosca, que se voasse em linha reta passaria pelo mundo todo em 28 dias (HE: 56). A datilógrafa acreditava em tudo que o rádio dizia, e era obediente aos conselhos do aparelho: “outra vez ouvira: ‘Arrepende-te em Cristo e Ele te dará felicidade’. Então ela se arrependera. Como não sabia bem de quê, arrependia-se toda e de tudo. O pastor também falava que a vingança é coisa infernal. Então ela não se vingava” (HE: 37).

A cultura de massa não só estimulava o consumo, mas o desejo do outro, a vontade de generalização. A nordestina confessou a Olímpico que, ao ver Marilyn Monroe “toda cor-de-rosa” no cinema, ambicionou ser parecida com a atriz, queria ser uma “artista de cinema”. Mas logo Olímpico retruca, dizendo que ela tem cor de suja, não tendo rosto e nem corpo para ser artista (HE: 53). Ainda sim, Macabéa

compra um batom vermelho com objetivo de ter os lábios iguais aos da atriz Marylin Monroe:

[...] A festa consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivante. No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe [...] (HE: 62).

É interessante que a busca do outro e do igual está presente na maioria das personagens. Olímpico, no caso, busca essa diferença e essa igualdade através de Glória, que “tinha mãe, pai e comida quente em hora certa” (HE: 59). Além disso, o pai de Glória trabalhava em um açougue. Ao trocar Macabéa por Glória, o sonho de Olímpico, que era ser açougueiro, estava mais próximo:

[...] Não se arrependeu um só instante de ter rompido com Macabéa pois seu destino era o de subir para um dia entrar no mundo dos outros. Ele tinha fome de ser outro. No mundo de Glória, por exemplo, ele ia se locupletar, o frágil machinho. Deixaria enfim de ser o que sempre fora e que escondia até de si mesmo por vergonha de tal fraqueza: é que desde menino na verdade não passava de um coração solitário pulsando com dificuldade no espaço [...] (HE: 65-66).

Rodrigo S. M, assim como a nordestina e o seu namorado, quer igualmente entrar no mundo do outro, isto é, no universo de Macabéa. Porém, essa procura pelo outro é, para cada personagem, realizada de formas diversas. Olímpico procura o diferente por meios escusos; o narrador busca esse diferente por intermédio de sua literatura; e Macabéa através dos símbolos da indústria cultural. Nota-se que essa busca pela alteridade é acompanhada pelo desejo do sucesso, do grande, principalmente na protagonista e em Olímpico de Jesus. Isso acontece porque o Rio de Janeiro é o lugar do espetáculo e da imagem. E tanto Macabéa quanto Olímpico querem fazer parte do *show*, participar do estrelato. Ela querendo brilhar como uma “artista de cinema”, e ele pretendendo fulgurar como um deputado, discursar para o povo, locupletar-se.

A cidade do Rio de Janeiro, representada no romance, é uma cidade suntuosa, de vitrines flamejantes, de estrelas de cinema do porte de Greta Garbo e Marylin Monroe, e de carros luxuosos como a Mercedes Benz. É uma sociedade de

brilho e de personalidades famosas. Não é à toa, portanto, que as profissões, aspiradas pelas personagens, exigem estar sob os olhos de um público. São ocupações que necessitam do reconhecimento das massas. O significativo é que esse reconhecimento é, no final, conquistado pelas duas personagens. Olímpico, em um futuro não dito na história, termina deputado, “obrigando os outros a chamarem-no de doutor”. Já Macabéa só alcança o estrelato na hora da morte, quando uma multidão anônima se aproxima do seu corpo ensanguentado, caído na sarjeta, e ela vomita algo luminoso, estrela de mil pontas (HE: 85).

Devemos salientar que o espaço ficcional também é composto de outros signos culturais, além das atrizes *hollywoodianas* e de carros de luxo. Fazem parte do ambiente as lojas americanas, a marca de cosmético *Coty*, o sabão Aristolino e a Coca-Cola. Esta era a bebida preferida de Macabéa. O refrigerante dava à protagonista uma espécie de identidade que ela aceitava com prazer:

E quando acordava? Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser (HE: 36).

Rodrigo S. M. comenta que, embora essa bebida tivesse gosto de sabão Aristolino, esmalte de unhas e plástico mastigado, todos a amavam com servilidade e subserviência, porque ela era um meio da pessoa se atualizar e “pisar na hora presente” (HE: 23). Nesse sentido, a Coca-Cola era um dos elos por onde a nordestina entrava no mundo do outro, participando de uma identidade comum, já que todos amavam esse refrigerante, que era o “mais popular do mundo”, e estava “espalhado por todos os países”. Além disso, tomar Coca-Cola é ser moderno. É atualizar-se. Assim, a datilógrafa estava em “sintonia” com o novo, a moda.

O narrador, do mesmo modo, não está imune à indústria cultural: a Coca-Cola é também o refrigerante que patrocina o seu romance. Rodrigo S. M. faz de sua obra um produto comercializável. Não podemos esquecer que o autor-fictício vive na mesma sociedade técnica e consumista de Macabéa. Embora seja um escritor culto, ele não escapa da cultura de massa, sendo obrigado, para sobreviver, a comercializar a sua obra, sob o patrocínio do refrigerante mais populoso, e que segundo o próprio Rodrigo S. M. “patrocinou o último terremoto em Guatemala” (HE: 23). Diferentemente de sua personagem principal, o narrador tem consciência de

que está envolvido pela indústria cultural. Ele sabe que para criar e divulgar sua produção artística num mundo tecnizado, onde tudo vale dinheiro, é necessário pôr a sua criação à venda.

Rodrigo S. M. critica essa sociedade de consumo. O narrador ironiza e questiona esse universo industrial, dizendo ao leitor que não é vendável, quando mata, na obra, a protagonista (HE: 85). Ele ainda constrói em seu relato um artista, pois Olímpico de Jesus gostava de esculpir, no tempo livre, imagens de santos, que não vendia por achá-las bonitas demais:

[...] *Mas não sabia que era um artista: nas horas de folga esculpia figuras de santo e eram tão bonitas que ele não as vendia. Todos os detalhes ele punha e, sem faltar ao respeito, esculpia tudo do Menino Jesus. Ele achava que o que é, é mesmo, e Cristo tinha sido além de santo um homem como ele, embora sem dente de outro (HE: 46, grifo nosso).*

Olímpico era um artista que não tinha consciência da sua arte, do seu papel de artista. Ele e a sua obra estão condenados ao isolamento, ao esquecimento, já que não fazem parte do mercado cultural e não possuem um público. Clarice Lispector levanta n’*A hora da estrela* a problemática do artista diante da indústria de bens culturais. A escritora discute na obra um problema do seu tempo: fazer ou não parte da cultura de consumo? Se o preço do narrador, por estar envolvido pela indústria cultural, é a banalidade na produção do seu romance, como aponta Bastos<sup>15</sup>; qual seria o custo que Rodrigo S. M. teria de pagar, caso não estivesse envolvido com a cultura de massa? A resposta é dada através da figura de Olímpico. O custo é a marginalidade, o ostracismo do artista. Nesse sentido, entra em dilema não somente a sobrevivência do escritor, mas também a sobrevivência da própria arte. Assim, Rodrigo S. M. é obrigado, para evitar o anonimato, a fazer parte do show, da sociedade do espetáculo.

O símbolo maior dessa sociedade é a cartomante. Madama Carlota é a metáfora da cultura de massa. Tudo nela é artificial, a começar pela forma como é tratada – “madama” –, que nos dá a impressão de ser uma senhora respeitada. Entretanto, o termo pode ter outro sentido no texto, que difere da ideia de respeito. A

---

<sup>15</sup> Já discutimos no primeiro capítulo, quando analisamos a leitura que Bastos (2002: 145) fez da cultura de massa no romance *A hora da estrela*, o modo como Rodrigo S. M. define e escreve sua literatura: como coisa, realizada com desleixo. Ele chama sua obra de “esta coisa aí”, e comenta que ela não tem técnica e nem estilo, é feita “ao deus-dará”. Ver página 33.

palavra “madama” pode significar uma mulher de atitudes suspeitas, sem escrúpulos. Isso fica claro quando destacamos a primeira sílaba (ma) do restante da palavra (dama), formando, assim, outro significado: má-dama. Desse modo, a cartomante passa de uma senhora respeitada para a de uma dama má, de índole duvidosa. Essa última imagem é a que se sobressai, pois logo ficamos conhecendo Carlota – ex-prostituta, ex-cafetina, trapaceira, que vive de enganar as pessoas, afirmando que pode prever o futuro.

A aparência física da personagem carrega igualmente uma feição artificial. Segundo Rodrigo S. M., a cartomante usava no rosto uma maquilagem forte, parecendo uma boneca de louça: “madama Carlota era enxundiosa, pintava a boquinha rechonchuda com vermelho vivo e punha nas faces oleosas duas rodela de ruge brilhoso. *Parecia um bonecão de louça meio quebrado*” (HE: 72, grifo nosso). Até mesmo os dentes de Carlota eram falsos: “Por falar em morder, você não pode imaginar que dentes lindos eu tinha, todos branquinhos e brilhantes. *Mas se estragaram tanto que hoje uso dentadura postiça. Você acha que se nota que são postiços?*” (HE: 74, grifo nosso). O narrador ainda comenta que a cartomante parecia de plástico: “grande dama cujo ruge brilhante dava-lhe à pele uma lisura de matéria plástica” (HE: 76).

O aspecto impostor de madama Carlota pode ser visto também no ambiente que a cerca, pois o material que enfeita seu apartamento é igualmente de plástico: “Enquanto isso olhava com admiração e respeito a sala onde estava. *Lá tudo era de luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. Estava boquiaberta*” (HE: 72, grifo nosso). Lima (2004: 312) diz que até mesmo “a linguagem da cartomante é estilisticamente artificial”, percebendo no dizer da personagem o uso exagerado do diminutivo:

– O meu guia já tinha me avisado que você vinha me ver, minha *queridinha*. Como é mesmo o seu nome? Ah, é? É muito lindo. Entre, meu *benzinho*. Tenho uma cliente na *salinha* dos fundos, você espera aqui. Aceita um *cafezinho*, minha *florzinha*? (HE: 72, grifo nosso).

Ao fazer uso de um palavreado sebosos, madame Carlota seduzia e assustava Macabéa, que geralmente era tratada com rispidez. A cartomante iludia a protagonista com palavras carinhosas e promessas de um futuro feliz. Ela atraía a

nordestina para o mundo do belo e do fetiche, prometendo mais cabelos e seios, mais corpo e gordura:

– [...] E agora vou lhe dar um feitiço que você deve guardar dentro deste sutiã que quase não tem seio, coitada, bem em contacto com sua pele. Você não tem busto mas vai engordar e vai ganhar corpo. Enquanto você não engorda, ponha dentro do sutiã chumaços de algodão para fingir que tem [...].

[...]

– E o que é que eu faço para ter mais cabelo?, ousou perguntar porque já se sentia outra.

– Você está querendo demais. Mas está bem: lave a cabeça com sabão Aristolino, não use sabão amarelo em pedra. Esse conselho eu não cobro (HE: 77-78).

Madama Carlota vende a Macabéa promessas de um final feliz, assim como faz a cultura de massa, que ilude os indivíduos, criando neles a esperança de uma vida plena, e de produtos milagrosos, possíveis para todas as pessoas. A cartomante excita na personagem central todos os sonhos: o emprego e o namorado de volta; muito dinheiro; casamento com um gringo rico, chamado Hans; roupas de veludo, cetim e até casaco de pele. Mas o *happy end* que presenciamos, quando a datilógrafa sai do apartamento da ex-cafetina, é o atropelamento e a morte. Bastos (2002: 145) analisa o poder de engano e de sedução de Carlota, afirmando que:

O discurso sedutor constrói a verossimilhança de que Macabéa necessita para se sentir possuidora de (e possuída por) um destino. Cabe à cartomante esse papel. A cartomante é a feiticeira, cujo papel de sedução consiste em descortinar para a personagem todo um mundo do espetacular de sucesso e realização. Mas o espetáculo a que assistiremos é o da morte da personagem. O espetáculo é a ferramenta de manutenção da ordem.

É interessante que a cartomante não descortina apenas o mundo do espetacular e do sucesso para a personagem central, ela igualmente revela, com sua sedução, o mundo de miséria em que vivia Macabéa. Ela mostra o universo de carência que constituía o passado e o presente da protagonista: “Madama Carlota havia acertado tudo. Macabéa estava espantada. Só então vira que sua vida era uma miséria. Teve vontade de chorar ao ver o seu lado oposto, ela que, como eu disse, até então se julgava feliz” (HE: 79). A cartomante, todavia, expõe a pobreza



da nordestina, arrancando antes toda possibilidade de revolta, uma vez que o reconhecimento da pobreza é acompanhado com a promessa da felicidade iminente. A esperança do sucesso vindouro cria, assim, a conformação de Macabéa, que não precisa fazer nada para obtê-lo, senão esperar pelo destino.

A morte da protagonista é bastante simbólica, nesse sentido, porque revela ao leitor a inconsistência da felicidade prometida à nordestina, que morre acreditando que sua vida já estava mudada: “Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci” (HE: 80). A felicidade da datilógrafa era impossível numa sociedade técnica e excludente. Rodrigo S. M. comenta: Macabéa era “capim na grande Cidade do Rio de Janeiro. À toa” (HE: 81). O narrador mata a personagem central, porque ele não quer inventar uma falsa representação estética da vida. Sua história deve ser “verdadeira embora inventada” (HE: 12). E no mundo, em que o autor-fictício e a datilógrafa vive não há lugar para a felicidade. É um mundo de carência e falta.

Segundo Lima, o narrador d'*A hora da estrela* faz o papel do historiador, que busca seriedade no seu relato, ancorando-se no discurso da ciência, da religião e da história. Enquanto ele procura a “verdade” dos fatos, tentando controlar a narrativa por meio da linearidade, de uma visão teleológica; a cartomante tem a função de criar ilusões do real, já que inventa e mente sobre o destino de Macabéa. Madama Carlota seria uma espécie de subtexto, “uma ficção dentro da ficção”, que subverte o discurso sério do historiador Rodrigo S. M.. Assim, vemos na obra clariceana a tensão de duas falas, que se cruzam e se distanciam: a da história, representada pelo narrador; e a da ficção, mimetizada na cartomante. Clarice Lispector questiona, por meio desse conflito discursivo, a própria linguagem literária, mostrando os limites da ficção enquanto representação estética da realidade (LIMA, 2004: 305-315).

Cremos que esses dois pontos de vista – o da história e o da ficção – se mantêm presentes e vibrantes na morte da nordestina. Ao matar Macabéa, o autor-fictício, numa jogada de mestre, sustenta os dois discursos. Com o óbito da protagonista é exposta, ao leitor, a impossibilidade de uma vida plenamente feliz num espaço marcado pela falta e a solidão; entretanto, a ilusão criada pela cartomante não é destruída com a morte, mas concretizada na certeza, que teve a protagonista, da mudança e do sucesso futuro. A datilógrafa morreu acreditando cegamente que sua vida já estava mudada: “Macabéa ao cair teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de

madama Carlota, pois o carro era de alto luxo” (HE: 80). Com a morte, a ilusão se manteve viva na personagem central. Assim, vemos no falecimento da datilógrafa esse cruzamento discursivo entre “invenção” e “verdade” que compõe *A hora da estrela*.

Mas voltando para os elementos que caracterizam o Rio de Janeiro, vimos que a cidade é o espaço do espetáculo e da cultura de massa. O Rio é um lugar marcado pela tecnologia, pelo avanço industrial e pelo consumo. Nele, também observamos uma sociedade altamente urbanizada, assinalada pelos automóveis de luxo e pelos meios de comunicação mais bem desenvolvidos. Enfim, é o espaço da modernidade. Entretanto, essa modernidade se choca com a miséria, com o analfabetismo, com estruturas ainda arcaicas, restos de tempos antigos. A parte da cidade em que Macabéa morava, por exemplo, era um lugar sujo, de casarões velhos, sem a ostentação e as vitrines faiscantes, exibidas pela cidade:

O quarto ficava num *velho sobrado colonial* da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósito de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto. O cais imundo dava-lhe saudade do futuro [...].

Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre. Lá é que não piso pois *tenho terror sem nenhuma vergonha do pardo pedaço de vida imunda*.

*Uma vez por outra tinha a sorte de ouvir de madrugada um galo cantar a vida e ela se lembrava nostálgica do sertão*. Onde caberia um galo a cocoricar naquelas paragens ressequidas de artigos por atacados de exportação e importação? [...] (HE: 30, grifo nosso).

Podemos perceber que a cidade maravilhosa, o “inacreditável Rio de Janeiro” escondia, por traz de suas vitrines, de sua ostentação, todo um mundo marginal, indesejado. A rua do Acre, lugar onde o narrador diz não pisar por sentir terror “do pardo pedaço de vida imunda”, é o estigma da pobreza e da sujeira, é um espaço destinado às prostitutas, aos marinheiros e às mulheres como Macabéa, que mal tinha o que comer. A imagem que Rodrigo S. M. pinta do lugar é de desordem, fazendo parte do conjunto espacial ratos, galos, depósitos de carvão e de cimento em pó, um velho sobrado colonial e paragens de artigos por atacados. A rua do Acre contrasta com a imagem moderna e desenvolvida do Rio de Janeiro. Desse modo, o

velho sobrado colonial, no qual mora a nordestina, representa os vestígios de um tempo antigo, que existe e se mistura com o resto da cidade.

Os animais que aparecem na história também trazem para o ambiente um mundo selvagem. São cavalos, galos, ratos, gatos, entre outros, que simbolizam a existência de uma vida livre e incivilizada. Para Nunes (1976: 125), os animais, presentes na obra clariceana, representam “a existência primitiva, universal, que o cotidiano, o hábito e as relações sociais mantém represada”. No romance *A hora da estrela*, o galo, que Macabéa escutava de madrugada, tem outro significado, além do mundo primitivo e universal. O galo carrega uma especificidade histórica. Ele é a voz de um Brasil rural, que resiste numa sociedade de alto nível urbano (DÓRIA, 2007: 40). O galo vinha de um tempo distante, trazendo lembrança do sertão para nordestina: “Uma vez por outra tinha a sorte de ouvir de madrugada um galo cantar a vida e ela se lembrava nostálgica do sertão”.

Posto isso, notamos que na estrutura da cidade se cruzam e se repelem temporalidades distintas, coexistindo num mesmo espaço o moderno e o arcaico. A protagonista, através do seu movimento de ir e vir, aproxima ainda mais essas temporalidades. Ao transitar nesses dois mundos, Macabéa evita o distanciamento entre eles, e impede que se estabeleçam extremidades, promovendo uma mescla ainda maior na relação do velho e do novo: “*Veza por outra ia para a Zona Sul e ficava olhando as vitrines faiscantes de jóias e roupas acetinadas – só para se mortificar um pouco*” (HE: 34, grifo nosso).

O Rio de Janeiro, elaborado esteticamente no romance, é também uma fotografia do Brasil, tirada por Rodrigo S. M.. É um espaço marcado pela ambiguidade, pela mistura dos tempos. O movimento da modernidade e do arcaísmo, presentes no livro, mimetiza a sociedade brasileira, que buscava a consolidação do moderno, sem destruir completamente as forças tradicionais que emperravam o progresso desejado. Como fazer, então, o país marchar para frente, diante da impossibilidade de eliminar inteiramente as estruturas do “atraso”? Se os elementos de uma sociedade antiga não poderiam ser destruídos por completo, a solução encontrada seria afastar ou levar para o mais longe possível esses elementos, de modo que não sujasse a imagem espetacular da cidade.

Clarice Lispector mostra n’*A hora da estrela*, entretanto, que esse afastamento era irrealizável; a escritora revela que não se pode esconder os problemas sociais gritantes, criando a ilusão de uma sociedade plenamente

desenvolvida. A personagem Macabéa é, na ficção, a demonstração dessa irrealização, não apenas por levar na sua aparência o moderno e o antigo, mas também por sua mobilidade no espaço, que une os dois mundos, o novo e o velho.

#### 4.4 A RESISTÊNCIA DE MACABÉA NA CIDADE INCONQUISTÁVEL

A protagonista do romance *A hora da estrela* é desordem no espaço. Ela quebra o ritmo frenético da cidade do Rio de Janeiro, que tem a marca da modernidade. Sua pobreza, sua ignorância, sua fome, sua tuberculose, seu corpo cariado e magro são contrários à imagem do progresso que a cidade representa. Por isso, a personagem central é tão mal vista e rejeitada pelo ambiente que a cerca. Vários são os momentos em que Rodrigo S. M. escreve sobre essa apatia da cidade em relação à nordestina. O espaço é indiferente à Macabéa:

[...] Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humilde – *limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela*. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha o terceiro ano primário [...] (HE: 15, grifo nosso).

Ao interromper a narrativa para refletir sobre a vida e a sua personagem, o narrador comenta, utilizando uma linguagem mecanizada, que o Rio era uma cidade técnica, onde a nordestina era um parafuso desnecessário: “Pois que a vida é assim: *aperta-se o botão e a vida acende*. Só que *ela não sabia qual era o botão de acender*. Nem se dava conta de que *vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável*” (HE: 29, grifo nosso). A protagonista era inútil no ambiente tecnizado em que morava. Diz Rodrigo S. M.: “Macabéa simplesmente não era técnica, ela era só ela” (HE: 46). Ou ainda: “Era *supersônica* de vida. Ninguém percebia que ela ultrapassava com sua existência a barreira do som. *Para as pessoas outras ela não existia*” (HE: 63, grifo nosso).

O Rio de Janeiro era um lugar impossível para Macabéa: “ela era à-toa na cidade inconquistável” (HE: 81). Enquanto o espaço se desejava veloz e moderno, a datilógrafa era lenta, devagar, representando, junto com a velha arquitetura colonial da cidade, o que havia de mais arcaico e antigo: “vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaaar sobre os ooooouteiros” (HE: 34). A personagem central e o espaço caminham em direções opostas, num movimento dialético. Embora Macabéa participe do moderno, por meio dos instrumentos de comunicação e dos símbolos da indústria cultural, ela é, no geral, esquivada dos benefícios da modernidade. Sua antiguidade e sua miséria eram uma afronta ao mundo do progresso. A existência da datilógrafa era, ao mesmo tempo, um empecilho ao desenvolvimento da cidade, como também a expressão clara da feiura que a cidade tentava esconder. A presença de Macabéa expunha a ambivalência do próprio Rio de Janeiro: novidade, velhice, riqueza, pobreza, o belo, o feio, entre outros. Todos esses elementos são marcas do espaço e marcas da protagonista. Marcas do Brasil.

A nordestina reagia, contudo, às adversidades do espaço. Sua reação vinha de uma resistência inconsciente, uma vez que ela não tomava conhecimento dos contratempos que a cidade lhe reservava. Afirmava Rodrigo S. M.: “apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (HE: 80). A resistência de Macabéa é, porém, uma resistência muda, silenciosa e conformada, pois acreditava que “tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível” (HE: 40); além do mais, “tristeza era luxo”, para quem tinha dinheiro. Diante da resposta para todos os infortúnios – “as coisas são como são” –, restava à datilógrafa continuar levando a vida como se nada tivesse acontecido ou perdido. Foi desse modo que Macabéa aceitou a perda do namoro com Olímpico de Jesus:

Depois que Olímpico a despediu, já que não era uma pessoa triste, procurou continuar como se nada tivesse perdido. (Ela não sentiu desespero etc. etc.) Também que é que ela podia fazer? Pois ela era crônica. E mesmo tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo (HE: 61).

Assim, a nordestina desviava e resistia às desventuras da grande cidade do Rio de Janeiro, como também aos ultrajes de Glória, do médico e de Olímpico. Este, embora “vítima geral do mundo”, como comenta o narrador, não possuía a mesma

inocência e fragilidade de Macabéa. Sua força e resistência vinham do seu desejo de vingança, da sua violência, dos seus pequenos furtos:

[...] Olímpico pelo menos roubava sempre que podia e até do vigia das obras onde era sua dormida. Ter matado e roubar faziam com que ele não fosse um simples acontecido qualquer, davam-lhe uma categoria, faziam dele um homem com honra já lavada. Ele também se salvava mais do que Macabéa porque tinha grande talento para desenhar rapidamente perfeitas caricaturas ridículas dos retratos de poderosos nos jornais. Era a sua vingança [...] (HE: 58).

Olímpico, apesar de ser igualmente um oprimido, buscava, diferentemente da protagonista, ser um opressor, participar do sistema de opressão. Sobre isso, Bastos (2002: 142-143) esclarece que:

Macabéa é frágil, mas sua fragilidade é como uma reserva de força, e é nisso que se diferencia de Olímpico. Olímpico, embora explorado, é um conquistador, e termina, dessa forma, por reforçar o horizonte da exploração, uma vez que luta por conquistar um lugar no meio dela. Ao contrário dele, Macabéa se retira da contenda.

A resistência da personagem central, como já comentamos, está, da mesma forma, simbolizada no nome que carrega, o qual faz alusão à obstinação de um povo bíblico, os Macabeus, que lutou em desvantagem contra os abusos do poderoso império grego na cidade de Jerusalém. A história da nordestina, embora seja outra, pois se passa numa circunstância social e temporal bastante diferenciada, é verossimilhante à dos Macabeus, uma vez que se trata da fragilidade de uma jovem que resiste a um mundo técnico, todo feito contra ela. Podemos ver a resistência da protagonista na “cidade inconquistável” até mesmo na hora de sua morte, nos últimos instantes de sua vida, quando tentava agoniadamente se manter viva: “Macabéa no chão parecia cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma” (HE: 82).

A datilógrafa trava uma luta muda numa sociedade que a rejeita como parte do processo de modernização. Ela não cabe dentro do espaço moderno, no qual poucos têm ingresso, sendo, portanto, um parafuso dispensável, como diz o narrador. A nordestina, com sua múltipla temporalidade, rompe com a imagem

espetacular da cidade, desnuda a feiura latente do espaço, revelando a desordem e a mescla de elementos vários que compõe o Rio de Janeiro. Macabéa carrega em si tempos longínquos, míticos, como também tempos novos, atuais, já que fazem parte igualmente do presente. É a sua antiguidade, por conseguinte, que incomoda a cidade. O seu arcaísmo se choca com o ambiente, que busca se modernizar e alcançar o progresso. Bastos (2002: 143) já havia discutido sobre a coexistência de tempos diferentes no livro *A hora da estrela*, afirmando que:

O esvaziamento da modernidade é agravado pelo fato de que isso está ocorrendo em país obrigado a encenar de encomenda a modernidade pra [sic] inglês ver. N'*A hora da estrela*, como em tantas outras obras brasileiras, narra-se a coexistência de dois tempos diferentes – o moderno e o pré-moderno, isto é, narra-se o esvaziamento da modernidade numa sociedade que não cumpriu integralmente o ciclo histórico, o esgotamento de algo antes de sua implantação real. N'*A hora da estrela*, uma sensibilidade pré-moderna, a de Macabéa, é jogada num mundo para além do moderno, um mundo de imagens, em que tudo foi convertido em espetáculo.

Devemos salientar que a relação entre a modernidade e o arcaísmo não se mostra no romance de maneira estanque, como se apresenta na citação. Nem Macabéa é tão pré-moderna assim, nem o mundo no qual ela está inserida é tão avançado, pois, como temos tentado expor, entrevemos nas duas categorias literárias – personagem e espaço – a mistura dos tempos, do moderno e do antigo. Ademais, cremos ser precipitado afirmar que *A hora da estrela* narra o esgotamento da modernidade antes de sua implantação real. Não é que a modernidade se esgote ou não se realize de fato, mas a forma como ela vai se construindo na sociedade brasileira. A modernização, no Brasil, se realiza na incompletude, na justaposição de tempos, na mescla que se estabelece entre o atual e o velho. O moderno não é apenas uma encenação para inglês ver, ele é também um projeto nacional, uma implantação real, só que inacabada, devido às próprias circunstâncias históricas e sociais do país.

Assim, notamos uma modernização que não chega a todos os lugares nem a todas as pessoas. Vemos uma modernização na área da cultura, da infra-estrutura e dos meios de comunicação, mas não assistimos a uma transformação na vida social e política. Nesse sentido, o processo de modernização nacional é um processo desajustado e contraditório que, segundo Canclini (2008: 83), expressa “a

heterogeneidade sociocultural, a dificuldade de realizar-se em meio aos conflitos entre diferentes temporalidades históricas que convivem em um mesmo presente”. Essa contradição pode ser vista na intercessão da modernidade no campo cultural, que, durante as décadas de 1960 e 1970, proporcionou uma expansão na produção, na distribuição e no consumo da cultura que se chocava com o elevado índice de analfabetismo do país.

A modernidade brasileira não é apenas uma fachada, ela é, antes de tudo, um desejo, uma aspiração que se consolida de fato com a ideologia do regime militar, no século XX. Entretanto, essa modernidade se constrói sem romper com o velho, e com as forças tradicionais da sociedade. O moderno no Brasil se dá de modo incompleto e descompassado, fundindo temporalidades e componentes diversos. Conforme Ortiz (2006: 32) “O descompasso é um elemento da sociedade brasileira periférica”, que busca encobrir seu próprio ritmo numa ideia de ordem e de progresso impossíveis dentro das condições históricas em que está inserida.

A ideia de uma modernidade, que acabou antes de realmente acontecer, sugere, para nós, a realização de algo que poderia ocorrer de maneira impecável, perfeita, sem ambiguidades. É como se houvesse um modelo de modernidade ideal – o da Europa – que se contrapõe ao nosso arquétipo em desacordo. Canclini (2008: 71-75) mostra que, nos países europeus, o moderno também se faz na mistura de tempos vários. O autor comenta, com base na leitura de Perry Anderson, que o conjunto do modernismo europeu surge na combinação de um passado ainda utilizado, um presente tecnizado, e um futuro imprevisível. Dessa forma, acreditamos que a modernidade não é em si um movimento completado, mas inacabado, devido à própria complexidade que abrange a sua estrutura.

Pois bem, é nessa incompletude, nessa heterogeneidade temporal que *A hora da estrela* narra a sociedade brasileira. O Brasil é mimetizado no romance através da própria inconsistência das personagens, do espaço, e da relação entre eles. Entrevemos na obra clariceana o movimento dialético do novo e do velho, que também constitui a nossa realidade nacional. Mas se na realidade esse movimento é, na maioria das vezes, visto de forma acrítica, e favorece a manutenção de uma ordem, que ora utiliza a tradição para se manter no poder, ora nega essa mesma tradição, alegando como um elemento nocivo ao desenvolvimento da nação, na arte, ele é apresentado de modo crítico e inventivo. Pudemos observar isso na música com os tropicalistas, e na literatura com Clarice Lispector.



*A hora da estrela* é um romance de resistência à “ordem social”. Ela resiste à regularidade, que se tenta obter a qualquer custo numa sociedade composta pela pluralidade, pela desordem de tempos múltiplos. Lispector descortina, na sua obra, a desordem e as contradições que a sociedade brasileira tenta encobrir. A autora levanta e revela o caos como antítese de um mundo que pretende alcançar o progresso por meio da hostilidade e do controle social. Em suma, *A hora da estrela* é tecida de desordem, de ambiguidade e de resistência. Isso foi observado em Rodrigo S. M. que, vivendo igualmente num tempo moderno e plural, procura fracassadamente o linear e o antigo; e em Olímpico de Jesus e Macabéa cujos primitivismos são incongruentes com a imagem de mundo civilizado e espetacular que a cidade deseja passar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas bem sei o que eu quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente.

(Clarice Lispector)

Há um princípio formal que tece a narrativa, o tempo, o espaço e as personagens do livro *A hora da estrela*. Esse princípio é a ambiguidade que, como vimos ao longo deste trabalho, está presente na totalidade do romance. Procuramos ver o ambíguo através de dois pontos de vista: primeiro, como elemento de composição formal do livro; e segundo, como mímese de uma dada realidade brasileira, que diz respeito ao período do regime militar, momento em que a obra foi escrita.

É do narrador que parte todas as contradições. Existe em Rodrigo S. M. uma tensão interna, que se estabelece entre sua fala e o modo como executa seu romance. O narrador carrega em si dois movimentos contrários: um, voltado para o discurso da linearidade, para o desejo de fazer uma narrativa teleológica, estruturada na ideia de começo, meio e fim; o outro, voltado para efetivação do romance, fazendo-se em desordem, na mescla de múltiplos discursos e de múltiplas temporalidades. Noutras palavras, vemos em Rodrigo S. M. uma tensão dialética entre o desejo da ordem e um fazer literário que se concretiza na desordem.

Assim, o narrador pretende não ser “modernoso”, buscando escrever um relato antigo, uma história que corra paulatinamente, “passo a passo”, em sucessão temporal. Ele aspira uma narrativa ordenada, em progresso e com final grandioso. Mas diferentemente do planejado, Rodrigo S. M. executa uma narrativa confusa, em que se misturam vários elementos, como discursos da ciência, da religião (judaico, cristão e afro-brasileiro), da filosofia, da história e da ficção; além de chavões, contos e canções populares. Em vez do esperado tempo linear, o narrador compõe um

tempo desajustado, em círculos, no qual se mesclam o passado, o presente e o futuro. Dessa maneira, não é uma história antiga, ambicionada pelo narrador, que se realiza, mas uma história moderna, plural e fragmentada. Podemos notar que o desejo pela regularidade é superado pela construção do caos.

O caos é resistência. Ele insurge contra um mundo que busca se ordenar sob uma linha reta. O caos é força resistente que impede a ordem, que é hostil e autoritária. O caótico no romance *A hora da estrela* é libertário, inconcluso. O narrador, apesar de almejar o linear, vive no caos, no universo da desordem. Essa incoerência inerente a Rodrigo S. M. carrega uma especificidade histórica. Essa oscilação entre o regular e o desordenado mimetiza a própria oscilação da sociedade brasileira. Uma sociedade que, caracterizada pela repressão e a hostilidade política, procurava progredir e se modernizar por meio da linearidade, de uma marcha para frente que, porém, não acontecia. Nesse sentido, a ideia de Brasil grande, fundada na ordem e no progresso, era dissolvida pelas constantes revoltas e protestos de uma parte da população. E a modernidade idealizada era construída na confusão de tempos passados e tempos modernos, na relação entre o novo e o velho, na manutenção de políticas tradicionais.

Notamos que é também no caótico que funcionava a realidade brasileira. A regularidade exigida era aparente e ilusória. A marcha para frente era feita em tropeços, de quebras e na esperança de um futuro imprevisível, isto é, na crença do grande “destino manifesto” do Brasil. A modernidade era inconclusa, não atingindo a todos, sendo realizada em pedaços, na manutenção e na mistura de mecanismos tradicionais, arcaicos. *A hora da estrela* representa artisticamente esse movimento histórico. Rodrigo S. M. almeja fazer um relato que caminhe em linha reta, na pretensão de um “gran finale”, mas sua história se faz fragmentada, desalinhada e sem direção. Dessa forma, o futuro passa a ser algo imprevisível, enigmático. E é esse enigma que Macabéa irá levar com a morte:

Aí Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro:  
– quanto ao futuro (HE: 85).

A imprecisão do futuro se apresenta até na forma como se constrói o romance, no inacabamento, nas várias perguntas feitas pelo narrador, na maneira

como ele decide terminar sua história, deixando-a incompleta, num movimento infundável, provocado pelo advérbio *sim* que “finaliza” a obra. A aspiração pelo regular, pelo avanço, pelo grandiloquente, presente em Rodrigo S. M., é também um desejo da sociedade brasileira do regime militar, mas as vontades e os anseios, tanto na ficção, quanto no real, esbarram no imprevisível que é a própria vida e o ato da escrita. Desse modo, o narrador é, na sua ambivalência, a voz de um Brasil, que se move na tensão entre o desejo da ordem e a construção da desordem.

Vale salientar que o romance clariceano, ao mesmo tempo que é atravessado por essa tensão, afasta-se dela, transcende a realidade, dando, através de sua resistência e do desordenado, o grito de liberdade. Clarice Lispector questiona esse mundo da regularidade, dando um salto de distância, afastando-se de tudo que se queira e se deseje ordenado. Seu romance é construído e organizado no caos e na incompletude. A desordem é o fio condutor de suas obras: “Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço (LISPECTOR, 1998: 35).

Mas não é apenas Rodrigo S. M. que exprime na sua composição a realidade nacional, outros personagens, como Macabéa e Olímpico de Jesus, são, nas suas formas, representações de um Brasil. Essas personagens são construídas na combinação de tempos múltiplos: tempos modernos e tempos antigos. Elas mimetizam, nos seus movimentos e nas suas organizações internas e externas, a construção da modernidade brasileira, feita de descontinuidades, de conflito entre temporalidades diversas. Em Olímpico, por exemplo, o ambíguo é constituído entre o seu discurso polido e os seus atos escusos, e até mesmo primitivos, como matar, gostar de se vingar, roubar e mentir. Já em Macabéa, essa característica se apresenta na confusão de seu corpo, que traz a mistura do velho e do novo: “jovem e já com ferrugem”; no contraste de sua pobreza e de sua antiguidade com o mundo moderno e tecnológico, o qual pertence.

Macabéa e Olímpico desestruturam com o seu arcaísmo a imagem moderna que a cidade do Rio de Janeiro pretende representar. Mas enquanto Olímpico busca fazer parte da sociedade espetacular, participando dela como elemento explorador; Macabéa não consegue se enquadrar nesse espaço tecnizado, embora faça parte dele, e tenha acesso aos seus artefatos industriais, como o rádio, o cinema e a cultura de massa. A nordestina, caracterizada por sua lentidão, por sua miséria e por seu arcaísmo, entra em tensão com a cidade “maravilhosa”, marcada pelo seu

elevado grau de urbanização, pelo brilho das vitrines faiscantes, pelas atrizes *hollywoodianas*, pelos carros luxuosos e pela indústria cultural.

Os nexos entre a protagonista e o espaço se desenvolvem na relação da falta e da ostentação. Assim, a carência e a precariedade de Macabéa se chocam com um mundo estigmatizado pelo desejo do grande e do sucesso. A personagem central expõe para o espaço um universo de falta, desnudando, através de sua existência, os equívocos da própria cidade. A “ferrugem” da datilógrafa, qualificada pelos tempos antigos que carrega: um tempo universal (mítico) e um tempo histórico (pré-capitalista), revela a ferrugem do próprio Rio de Janeiro, que tenta esconder seus antigos casarões coloniais, seus lugares insalubres como é, por exemplo, o local onde vive Macabéa – a rua do Acre. A nordestina, desse modo, torna-se um empecilho para o espaço, uma vez que descortina nele o caos, a miscelânea de temporalidades distintas. Enfim, ela rompe, através do movimento lento que executa, o ritmo frenético da cidade. Por isso, “ela era um parafuso dispensável”, indesejável no grande Rio de Janeiro.

Entrevemos em Macabéa e no ambiente, onde se passa a história, a resistência de um tempo antigo que se confronta e se acopla com o tempo presente e moderno. Na verdade, tivemos a oportunidade de observar a existência dessa mistura temporal em Olímpico e no narrador, mas ela é bem mais clara na personagem central. Cremos que essa relação ambígua entre o moderno e o arcaico, representada no plano estético do romance *A hora da estrela*, mimetiza a modernização à brasileira, edificada, como vimos neste trabalho, na combinação do velho e do novo, na incompletude de uma modernidade que não chega a todas as pessoas nem a todos os lugares. A mobilidade de Macabéa na cidade técnica e massiva exprime o próprio movimento histórico da modernização nacional que, embora arquitetada na imagem de ordem e de desenvolvimento, fazia-se no desordenado e no inacabado.

Diante de tudo isso, podemos verificar que o romance clariceano é, na sua forma, a representação da sociedade brasileira do regime militar. A ambiguidade do narrador, de Macabéa, de Olímpico, do espaço e do tempo ficcional alude à ambiguidade do próprio Brasil. A dialética da ordem e da desordem no romance é um movimento latente que implica uma característica nacional, isto é, o desejo pela regularidade e pela disciplina ante o caos e a miscelânea que é a nossa sociedade. É nesse sentido que Clarice Lispector dissolve, na lógica interna do livro, as

circunstâncias sociais do país. Em presença de um tempo hostil e opressor, e de uma forte necessidade de controle e de regularização, a leitura que Lispector toma da vida social brasileira é da fragmentação, do ambíguo, do caótico e da mistura dos tempos.

*A hora da estrela* é um livro universal, mas também traz em si especificidades históricas. É um livro que deseja, que grita à vida, “grito puro e sem pedir esmola”. O romance é uma ode à liberdade, à existência humana plenamente vivida. A literatura, assim como toda a arte, alimenta-se desse desejo, desse grito, transcendendo e insurgindo contra toda realidade que se faz opressora. A hora da morte de Macabéa, nos vários significados que encerra, representa, dessa forma, o sonho por um viver mais livre, mais digno. A morte é a última flâmula de resistência contra um mundo que jaz na falta e no desapego ao humano. Diante da impossibilidade de uma vida íntegra, a morte passa a ser o manifesto em oposição a um mundo apático e artificial.

## REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1975.

ALMAQUE ABRIL: quem é quem na história do Brasil. São Paulo: Abril, 2000.

ALMEIDA, Joel Rosa. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*. ensaio sobre literatura e pintura. São Paulo: Nankin, 2004.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil: 1964-1984*. São Paulo: Edusc, 2005.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

ARISTOTELES. *Poética*. 2. ed. São Paulo: Ars poéticas, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BASTOS, Hermenegildo José. O custo e o preço do desleixo: trabalho e produção n'A hora da estrela. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 6. Brasília: [s.n.], 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

\_\_\_\_\_. Narrativa e resistência. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

\_\_\_\_\_. O encontro dos tempos. In: \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. Feminino feminino: Clarice com Cixous. In: *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Tradução de Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDIDO, Antonio. Direito a literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 2004.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*: estudo de teoria literária. 5. ed. rev. São Paulo: Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade*: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

DÓRIA, Carlos Alberto. A educação para o ovo. In: *Entre Livros*: o enigma Clarice Lispector, São Paulo, ano 2, n. 21, 2007.

GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: UFJF/EDUFF, 2005.

GOTLIB, Nádia Battela. A literatura feita por mulheres no Brasil. In Brandão, Izabel. *Refazendo os nós*. Florianópolis/Sta Cruz do sul: Mulheres e Edunisc, 2003.

\_\_\_\_\_. *Clarice*: uma vida que se conta. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. In: MOTA, Lourenço Dantas; ABDALA JR, Benjamin (org.). *Personae*. São Paulo: SENAC, 2001.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Roteiro de leitura*: A hora da estrela de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada*: o social em Clarice Lispector. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KAHN, Daniela Mercedes. *A via crucis do outro*: aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia – posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 67. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

LIMA, Roberto Sarmiento. *O círculo e a palavra*: constante do poema lírico. Maceió: Edufal, 1997.



\_\_\_\_\_. O historiador e a cartomante: diálogo de identidades discursivas em *A hora da estrela*. In: *Revista Leitura: Espaços Híbridos*, n. 28; n. 29. Maceió: Edufal, 2004.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice (Vídeo). Programa "Panorama Especial". São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1997. Entrevistador e produtor: Júlio Lener.

LISPECTOR, Clarice. Estado de graça. In: \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. Amor. In: \_\_\_\_\_. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A Paixão Segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. A partida do trem. In: \_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. Literatura e justiça. In: *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. O relatório da coisa. In: \_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. A estética do malfeito: Clarice Lispector e a legião estrangeira. In: \_\_\_\_\_. *A Coreografia do Desejo: cem anos de ficção brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MARTINS, Isa Ferreira. *A hora da existência na temática, na linguagem e na narrativa de Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). Universidade Federal de Fluminense, Niterói, 2006.

Macabeus. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora Ave Maria, 1989.

NUNES, Benedito. A Paixão de Clarice Lispector. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

OLIVEIRA, Francisco. Ditadura militar e crescimento econômico: a redundância autoritária. In: REIS, Daniel Arão (org.) et. al. *O golpe militar e a ditadura: 40 anos depois, 1964-2004*. São Paulo: Edusc, 2004.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: \_\_\_\_\_ . *Flores da escrivaninha: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

\_\_\_\_\_. A fantástica verdade de Clarice. In: \_\_\_\_\_ . *Flores da escrivaninha: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector em francês. In: \_\_\_\_\_ . *Inútil poesia*, São Paulo: Companhia das letras, 2000.

RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artista da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993.

SÁ, Olga. Uma metafísica da matéria ou uma poeta do corpo. In: *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. Instituto Moreira Salles. Dezembro de 2004.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SOUZA, Ana Aparecida Arguelho. *O humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser em A hora da estrela*. São Paulo: MUSA, 2006.

TOGNOLLI, Claudio Julio. *Sociedades dos chavões: presença e função do lugar-comum na comunicação*. São Paulo: Escrituras, 2001.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. Tradução de Lúcia Peixoto Cheren. São Paulo: Limiar, 2002.

WALDMAN, Berta. Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariceano. In: *Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector*. Instituto Moreira Salles. Dezembro de 2004.

ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.