CÉSAR MOTA TEIXEIRA

NARRAÇÃO, DIALOGISMO E CARNAVALIZAÇÃO: UMA LEITURA DE *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

SÃO PAULO
2006
CÉSAR MOTA TEIXEIRA

NARRAÇÃO, DIALOGISMO E CARNAVALIZAÇÃO: UMA LEITURA DE *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor na área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo sob orientação do Prof. Dr. Alcides Celso de Oliveira Villaça.

SÃO PAULO
2006
LISTA DE GRAVURAS

Figura 1 - CHAGALL, Marc. À Rússia, aos Asnos e aos Outros	89
Figura 2 - CHAGALL, Marc. A Mão de Sete Dedos.....	92
Figura 3 - CHAGALL, Marc. O Violinista Verde.....	96
Figura 4 - WARHOL, Andy. As Duas Marilyn, 1962.....	213
Figura 5 - WARHOL, Andy. Marilyn, 1964.....	213
Figura 6 - WARHOL, Andy. Marilyn Monroe, Diptych (1962).....	214

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PCS - *Perto do Coração Selvagem*

APSGH - *A Paixão Segundo G. H.*

AV - *Água Viva*

HE - *A Hora da Estrela*

RESUMO

Esta tese é um estudo analítico-interpretativo do romance *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Com base nas teorias de Mikhail Bakhtin, explicitam-se os elementos dialógicos que estariam na base da composição do romance final de Lispector. Por dialogismo, entendem-se as várias interações crítico-paródicas que o narrador Rodrigo S.M., persona masculina criada pela autora, estabelece com outros discursos no processo metaliterário que embasa a construção da narrativa. Entre estes discursos, a análise dá especial atenção à paródia que o narrador faz de diferentes formas narrativas e dramáticas, entre as quais se destacam o romance de folhetim, o melodrama, o romance regional, o romance social e o romance psicológico. O tom dialógico-paródico dominante na obra permite detectar traços de carnavalização usados como arma de crítica e denúncia social. No âmbito desta carnavalização, destaca-se a presença de máscaras ancestrais da arcaica romanesca retomadas e atualizadas por Lispector, em especial as máscaras do tolo, do bufão e do trapaceiro, personagens arquetípicos que, oriundos do solo da cultura popular, teriam importante papel na consolidação do romance como gênero fundamentalmente voltado para a representação/encenação crítica de discursos (ainda segundo Bakhtin). Analisam-se também algumas crônicas de Lispector consideradas importantes para a compreensão da figuração do “personagem tolo” sem sua obra. Trata-se de crônicas que tematizam o longo contato da escritora com empregadas domésticas, personagens que antecipam e inspiram a criação de Macabéa. A importância do tolo é destacada, na medida em que ele se apresenta como uma “máscara” que permite interagir criticamente com os discursos instituídos, ou seja, com a ideologia dominante. O tolo que estranha e não compreende a sociedade que o cerca torna-se um importante elemento de denúncia da falsidade e do perniciosismo das relações sociais estabelecidas. A ele se junta o bufão, representado ironicamente na persona burlesca do narrador masculino Rodrigo S.M., que, em clima de carnavalização, desmascara e destrona discursos no processo autocrítico de construção da narrativa.

Palavras-chave: romance; dialogismo; paródia; carnavalização; máscaras populares.

ABSTRACT

This thesis is an analysis and interpretation of Clarice Lispector's novel *The Hour Of The Star*. Based on Mikhail Bakhtin's theories, the work focuses attention on various forms and degrees of dialogic orientation in the discourse of the narrator Rodrigo S.M., who is a kind of fictional "male mask" created by the author in order to develop parodic stylization of a series of other discourses, specially of epic and dramatic forms, such as the melodrama, the "serialized novel" ("feuilleton-roman"), the social novel, the regional novel and the psychological novel. The dialogic and parodic tone of Lispector's novel implies the use of carnivalization as a tool of social criticism. It is also considered that the novelist has constructed the main characters, including the narrator, out of ancient and durable popular masks which, according to Bakhtin, had a great role in the constitution of the specific dialogism of novelistic discourse. These masks, which correspond to the figures or artistic images of the fool, the clown and the rogue, go back into the depths of folklore and have a vital connection with the public square and the public spectacle. In the context of the novel, these popular masks assist the author in the task of parodying the languages of others as well as different literary and non - literary discourses. Besides, the analysis focuses on some Lispector's short stories which were regarded important for the understanding of the image of the fool character, mainly those ones well known to be based on her real life. The theme of such stories is Lispector's daily contact with housemaids, an inspiration for the creation of Macabéa, the "fool" protagonist of *The Hour Of The Star*. The importance of the fool is emphasized in this study due to the fact that his stupidity and incomprehension of the conventions of society and its canonized discourses (religious, political, judicial, scholarly) turn to be a dialogic category whose function is to rip off ideological falsehood. In addition to the fool, there is the clown, a role played by Rodrigo S. M., the male narrator who, as a mask, has the right to speak in otherwise languages and maliciously distort and turn them upside-down.

Keywords: novel; dialogism; parody; carnivalization; popular masks.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Fábio de Souza Andrade, pela leitura precisa e iluminadora dos primeiros capítulos.

Ao Prof. Dr. Adriano Machado Ribeiro, pela gentileza com que prontamente aceitou o convite para a banca de qualificação.

À Paula Arbex, ao José Emílio e ao Roberto Daud, pela força e pela amizade.

À Nelly Edith, que me abriu muito gentilmente a casa e a crítica jornalística a respeito de Clarice Lispector.

À Marília Mendes Ferreira, pela ajuda com o material bibliográfico em língua estrangeira.

À Polyana Alves, amiga e cantora, que esclareceu dúvidas sobre a ópera.

À Maria (“a dona Maria” da pensão da Vila Mariana), que deu força em momentos muito difíceis.

À Keyla (do colégio Nacional), sempre pronta para arranjar ou trocar horários para as viagens e todo o resto.

Ao Luiz Carlos Soares (o “Luiz”), que lembrou, muito a propósito, que “Macabéa não tinha nome.”

Ao Luiz Carlos Costa (in memoriam), professor e amigo.

À Claudete e ao André, presenças marcantes.

Ao Rodrigo Leôncio, pela formatação e pela paciência.

Ao Nil, pela capa.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Ao Prof. Dr. Alcides Celso de Oliveira Villaça (“o Alcides”), por tudo aquilo que a palavra não pode dizer: a fineza da pessoa, a urbanidade do trato, a simplicidade do estilo, a paciência da orientação. (Juro que este agradecimento é sem palavras).

À memória de meu pai (cujo coração não resistiu a tempo).

À minha mãe, personagem clariciana.

Às pequenas Lúcia e Sara, "bolinhas" do coração.

“Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: ‘era uma vez...’ Para crianças? Perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída...”
(Clarice Lispector)

“Tento neste livro meio doido, meio farfalhante, meio dançando nu pelas estradas, meio palhaço, meio bobo da corte do rei”.
(Clarice Lispector)

“Um ouvido sensível sempre adivinha as repercussões, mesmo as mais distantes, da cosmovisão carnavalesca”.
(Mikhail Bakhtin)

“Pelo tom é o sujeito que se revela e faz a letra falar”.
(Alfredo Bosi)

CAPÍTULO I – EM BUSCA DA VOZ: ROMANCE E DIALOGISMO

Esta tese pretende investigar os elementos dialógicos que estruturam a narrativa de *A Hora da Estrela* (1977)¹, último romance de Clarice Lispector, publicado alguns meses antes da morte da autora. Por elementos dialógicos, entendemos, num primeiro momento, os mecanismos formais, que a análise detida visa a identificar, através dos quais o discurso narrativo entra em interação com vários gêneros, tanto literários quanto extraliterários, fazendo do romance de Lispector, autocrítico por excelência, espaço de representação/encenação de diferentes linguagens. A hipótese primeira, ainda sob a forma de uma impressão inicial² de leitura, é a de que a fala do narrador de **HE** (figura masculina criada pela autora) não está exclusivamente voltada para o objeto da representação (a história a ser narrada), abrindo-se antes para um diálogo (paródico) com outros discursos. Entre o desejo de contar uma história e a tentativa (difícil) de encontrar o estilo e a forma mais adequados, assume-se a consciência problemática, porque moderna, de que há uma distância grande entre discurso e realidade, posto que entre eles se interpõem falas e inflexões diversas, o que impede uma aproximação direta ou imediata a um objeto sobre o qual incide uma espécie de “saturação” lingüístico-ideológica.³ Neste ponto, o leitor avisado já percebeu que nossa proposta de análise fundamenta-se na concepção bakhtiniana de romance, que define o gênero, sob a perspectiva de uma estilística particular, como um gênero dialógico ou

¹ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1981. Todas as citações extraídas do romance serão seguidas da abreviação **HE** (em negrito) e do número das páginas. Citações de outros romances de Lispector seguirão o mesmo padrão: a respectiva abreviação seguida do número das páginas.

² Usamos aqui o termo “impressão”, considerando o sentido que a ele atribui Antonio Candido quando afirma que “toda crítica viva parte de uma impressão para chegar a um juízo”. Segundo o autor, não pode haver trabalho analítico-interpretativo sem se levar em consideração o conjunto de sugestões e intuições trazidas pela primeira leitura, espécie de “timbre” individual do crítico e vestíbulo importante para a investigação paciente da análise. Cf. CANDIDO, Antonio. “O Terreno e as Atitudes Críticas.” IN: *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981, v.1, p. 32-33.

³ Entendemos que as dificuldades iniciais do narrador Rodrigo S. M. para encontrar a “palavra” adequada para a representação da história da nordestina devem-se, em grande parte, à consciência de que a realidade encontra-se saturada por uma infinidade de discursos, que variam do folhetim ao romance social engajado, invalidando aprioristicamente qualquer pretensão de originalidade mimética. Vale, para este caso, a tese de Bakhtin segundo a qual a consciência do romancista se orienta para a multiplicidade discursiva que circunda o objeto da representação, estando fadada, portanto, a um confronto com as diferentes linguagens que incidem sobre este objeto. A respeito do assunto, cf. BAKHTIN, Mikhail. “O Discurso na Poesia e no Romance”. IN: *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. São Paulo, Unesp, 1993, p. 85-106.

plurilíngüe, cujo traço formal mais importante está na representação de uma multiplicidade de linguagens e também de vozes em interação.⁴

Além de ser linguagem que representa, o romance é, em maior ou menor grau de consciência, representação ou imagem da linguagem. Por isso, desde cedo, se afirma como um gênero em contato com uma pluralidade de discursos, incluídos neste universo não apenas as falas dos personagens (permeadas por entonações específicas de origem, sexo, profissão, classe), do narrador e ou do autor, como também uma infinidade de gêneros intercalados, literários ou não. Sob este enfoque, o romance torna-se fundamentalmente a representação do homem que fala (seja ele autor, narrador ou personagem) e exprime seus pontos de vista, estando, por isso, orientado para a multiplicidade discursiva de sua época e do seu meio social.⁵ A pretensão de se atribuir uma unidade lingüística à enunciação do romancista torna-se ilusória, porque, em sua raiz, ela se constrói no encontro com a linguagem alheia (seja a dos personagens, seja a dos gêneros interpostos). No caso específico de **HE**, nossa leitura inicial destaca a figura do narrador, ostensivamente presente, como o eixo discursivo em torno do qual se estrutura a narrativa. Colocado no primeiro plano, o discurso narrativo chama a atenção antes da história propriamente dita, convidando-nos inicialmente a analisar o narrador “que fala” e identificar, em sua enunciação, as várias “imagens discursivas” representadas. Somente assim, acreditamos, poderemos chegar ao cerne da questão debatida por ele, a saber, a da possibilidade da própria representação mimética do tema social escolhido (a história da nordestina Macabéa).

⁴ Para Mikhail Bakhtin, o traço peculiar do romance está na sua orientação dialógica ou plurilíngüe não só para os discursos de outrem como para uma infinidade de gêneros interpostos. Nessa perspectiva, ele se alimentaria de um verdadeiro hibridismo de linguagens, literárias e extraliterárias, sendo resultado, nos termos do autor russo, da “consciência galileana” da diversidade dos discursos existentes no interior de uma dada sociedade. Conseqüentemente, a retórica tradicional, mais voltada para o estudo da poesia, não dá conta da estratificação lingüística do romance, cujo discurso não se orienta direta e exclusivamente pra o objeto, mas sim para as diversas vozes (sociais) que o circundam. Nesse sentido, haverá sempre, na enunciação romanesca, em gradações diversas, a refração de outras enunciações com as quais a fala narrativa entra em interação. Para uma compreensão inicial do assunto, cf. BAKHTIN, Mikhail. “O Plurilingüismo no Romance.” IN: *Questões de Estética e de Literatura A Teoria do Romance*, op. cit., p. 107-133.

⁵ Em um sugestivo estudo, Irene Machado formula a importante idéia de que Bakhtin, ao conceber o romance como expressão do homem que fala, conversa e discute idéias, elege um ponto de vista original na análise do gênero, em geral, concebido como fruto da consolidação da cultura impressa em detrimento da cultura oral que esteve na base da constituição dos gêneros antigos. Sob a visão peculiar de Bakhtin, a oralidade ou, pelo menos, um certo tipo de oralidade, acaba sendo incorporada pelo romance em sua tarefa de representar a imagem do homem que fala e exprime seus pontos de vista. Posto na confluência da escrita e da fala, o romance revela um novo aspecto do caráter essencialmente híbrido de sua composição, sempre aberta para uma multiplicidade de discursos e de outros gêneros. Esta hipótese de Bakhtin, aclarada pelo estudo de Irene Machado, parece fecunda para **HE** e outros romances de Clarice, como **AV** e **APSGH**, nos quais o narrador é flagrado no ato mesmo da enunciação e em diálogo com o leitor, cruzando escrita e voz. Cf. MACHADO, Irene. “O Romance como Gênero Oral”. IN: *O Romance e a Voz A Prosaica Dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro, Imago, São Paulo, Fapesp, 1995, p. 157-239.

RODRIGO EM CENA

Antes de prosseguirmos, contudo, convém ir por partes, detalhando as impressões hauridas das primeiras leituras do todo da obra que nos levaram a formular esta hipótese interpretativa da estruturação dialógica do romance e esclarecendo que a orientação teórica eleita é resultado de um estudo que parte primordialmente das sugestões e ou pistas de análise fornecidas pelo próprio texto. Começamos dizendo então que, em **HE**, primeira e última incursão da pressuposta “escritora hermética”⁶ pelos caminhos de uma ficção mais “exterior e explícita” (no dizer do próprio narrador do romance), a invenção de uma “estória” bem estruturada, com “começo, meio e grand finale”, não exclui a presença também explícita do narrador, figura masculina que, criada pela escritora, abre os bastidores da criação, problematizando o tempo todo o ato de narrar - sempre digressivo e sinuoso - e disputando espaço com sua personagem: uma migrante nordestina miserável. A combinação entre enunciação discursiva (o narrador fala no momento presente da narração) e de narrativa propriamente dita (o narrador narra as “aventuras” da protagonista nordestina) parece ser um primeiro elemento da composição estrutural que merece destaque.⁷ Nessa perspectiva, a fala

⁶ Na famosa entrevista concedida à TV Cultura, no ano de seu falecimento, Clarice Lispector refere-se ao termo “hermético” como uma espécie de rótulo crítico já cristalizado em torno de seu nome. Trata-se de uma resposta da escritora a uma pergunta a respeito de sua popularidade. Cf. LERNER, Júlio. “A Última Entrevista de Clarice Lispector”. IN: *Revista Shalom*. São Paulo, n. 296, jun-ago. 1992, p. 62-69.

⁷ Nossa distinção entre discurso e narrativa propriamente dita parte inicialmente dos estudos de Benveniste, que inclui, na categoria do discurso, toda enunciação que suponha um locutor e um ouvinte e tenha a intenção de influenciar o outro. Em oposição a este tipo de “enunciação discursiva”, o lingüista define a “enunciação histórica” (que inclui a narrativa literária de 3ª pessoa) como aquela em que a apresentação dos fatos se dá sem a intervenção do locutor e fora, portanto, do eixo eu-tu que caracteriza o discurso. Gérard Genette retoma as formulações de Benveniste, concordando que a diferença entre discurso e narrativa está na subjetividade do primeiro em contraste com a objetividade da segunda, entendendo objetividade e subjetividade na acepção lingüística de Benveniste: ausência ou presença das marcas enunciativas do eu-locutor. Genette ainda reforça o fato de que narrativa e discurso não existem em estado ideal de pureza em nenhum texto, havendo quase sempre uma mistura entre ambos. Por ora, digamos que a narrativa da história de Macabéa vai surgindo aos poucos do discurso de Rodrigo, permanecendo atrelada a ele o tempo todo. Isso significa que, nos termos de Genette, a introdução de elementos narrativos (no caso, a história da nordestina) no plano do discurso não basta para emancipar este último, pois a narrativa permanece vinculada à referência do locutor (no caso, Rodrigo), que mantém uma presença implícita e pode intervir de novo a qualquer momento. Benedito Nunes também estuda o tema ao diferenciar numa narrativa, pelo menos, dois tempos, o da história, do ponto de vista do conteúdo e o do discurso, do ponto de vista da forma de expressão. Essas reflexões iniciais permitem fundamentar a ostensiva presença da fala do narrador como elemento de estruturação de **HE** e preparar o terreno para a análise das relações e tensões que discurso e narrativa criam no desenrolar do romance. A partir deste ponto, trabalharemos basicamente com a noção de discurso proposta por Bakhtin, segundo a qual o discurso se constitui como manifestação concreta e viva da língua, posta em circuito interativo e dialógico entre sujeitos-interlocutores. Nesse sentido, entendemos que o discurso de Rodrigo vive num ambiente essencialmente dialógico, pois está voltado não só para as expectativas e réplicas do leitor para quem se dirige como também para uma infinidade de outros discursos, literários ou não. Cf. BENVENISTE, Émile. “Da Natureza dos Pronomes” e “Da Subjetividade na Linguagem”. IN: *Problemas de Lingüística Geral*. São Paulo, Ed. Nacional, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976, p. 277-283. GENETTE, Gérard. “Fronteiras da Narrativa.” IN: VV. AA., *Análise Estrutural da Narrativa*, Petrópolis, Vozes, 1973, p.255-274. NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo, Ática, 1988, p. 27. BAKHTIN, Mikhail. “Os Gêneros do Discurso”. IN: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 277-287.

problematizadora de Rodrigo S. M. (nome da figura masculina inventada pela romancista) entra em tensão constante com a dificultosa história narrada, que emperra no início, começa pelo meio e segue seu curso constantemente interrompida pelas intrusões do narrador. Desse modo, a esperada exterioridade e ou objetividade do relato é questionada pela voz narrativa que a anuncia e a nega ao mesmo tempo:

“História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos...” (HE, p.17)

A ostensiva presença da fala de Rodrigo S.M. como fator primordial da estruturação do romance levou-nos a desconfiar dela logo nas primeiras leituras, principalmente no que se refere ao seu tom dubitativo e contraditório⁸. Desde as páginas iniciais, em que a narrativa emperrada ainda não encontrou seu curso definido, sentimo-nos nas mãos de um narrador que, embora se proponha a contar uma história com propalada objetividade e verossimilhança, não consegue abandonar o centro da cena a favor da necessária distância onisciente que um pressuposto relato com “começo, meio e grand finale” exigiria. Ao contrário, Rodrigo S. M. insiste em fazer alarde de si mesmo, chegando a afirmar, a certa altura, que, dentre os personagens do enredo a ser construído, ele é o mais importante. Além disso, brinca com a própria categoria da onisciência de que se investe como narrador ao mostrar-se ao mesmo tempo seguro e inseguro acerca dos rumos do enredo. Em alguns trechos, demonstra ter domínio completo dos fatos; em outros, coloca dúvidas a respeito deles. Sobre a ordenação da trama, por exemplo, diz, num determinado parágrafo, que poderia começar pelo fim, algo possível apenas para alguém que detivesse um conhecimento total (leia-se apriorístico) dos fatos. Um pouco mais adiante, desmente o que acabou de dizer, afirmando que mal vislumbra o desfecho, que tanto poderá ser brilhante (como parece ilustrar o título “A Hora da Estrela”) quanto opaco. Arditamente (ao que parece) provocativo e polêmico, Rodrigo ainda dialoga com o leitor, instaurando, como ficou dito, um eixo discursivo em meio à narrativa propriamente dita (que ensaia, a esta altura, o seu começo sempre adiado):

⁸ Entendemos tom como “a modalidade afetiva da expressão”, ou seja, o modo expressivo particular do falante. Acreditamos que o termo renda como elemento de interpretação sobretudo num romance em que o sujeito narrador aparece o tempo todo flagrado no momento da enunciação, combinando escrita e fala, discurso e narrativa propriamente dita. Não será preciso lembrar a pertinência do termo “tom” para a concepção bakhtiniana do romance como um gênero que vive da tensão entre letra e voz. Para Bakhtin, a entonação expressiva é a marca do discurso ou da enunciação, exprimindo a relação emotivo-valorativa do locutor com o objeto de sua fala. Sob essa perspectiva, o tom não pertence à língua enquanto sistema abstrato de significação, mas se manifesta apenas no momento em que a língua ganha um autor, converte-se em discurso e entra em contato com a realidade concreta. O tom, desse modo, não estaria nem no sistema da língua e nem na realidade, mas sim no encontro destas via enunciação. Sendo o romance a representação da imagem do homem e de sua fala, ele se torna, no enfoque bakhtiniano, um gênero escrito com forte propensão tonal. Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Os Gêneros do Discurso”. IN: *Estética da Criação Verbal*, op.cit., p. 289-326. Sobre a importância da determinação do tom no processo de análise e interpretação da obra literária, cf. ainda BOSI, Alfredo. “A Interpretação da Obra Literária.” IN: *Céu, Inferno*. São Paulo, Ática, 1988, p. 274-287.

“Só não inicio pelo fim que justificaria o começo- como a morte parece dizer sobre a vida- porque preciso registrar os fatos antecedentes.” (HE, p.16)

“(Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso)” (HE, p.17)

“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 este isto terminará.” (HE, p.21)

Nossa desconfiança em relação a Rodrigo S.M. prossegue, na medida em que atentamos para o fato de que ele constitui uma persona criada pela autora para falar no lugar dela através de uma forjada e, também provocativa, atitude de assumir uma espécie de “autoridade autoral” masculina. No entanto, ao contrário do que geralmente ocorre nas obras em que o escritor adota o estratagema da pseudo-autoria, Clarice desnuda o artifício que cria, escrevendo um prefácio ou dedicatória para **HE** no qual faz questão de assinalar, no cabeçalho entre parênteses, a expressão “na verdade Clarice Lispector”. O leitor, tendo passado inicialmente pelo prefácio, reconhecerá imediatamente em Rodrigo a condição de máscara, por trás da qual, como resultado necessário, a consciência autoral se manifestará em tons diversos de aproximação e de distanciamento. A nosso ver, a grande dificuldade imposta pela análise de Rodrigo é exatamente a de determinar o tom (ou tons) certo(s) de seu discurso, tendo em vista o fato de que, desde o início, ele é dono de uma fala por via da qual fala um outro (“o autor de verdade” do prefácio). Neste ponto, já estamos bem próximos dos primeiros elementos dialógicos que vimos buscando reconhecer e especificar desde o nosso intróito. Antes, porém voltemos à questão da pseudo-autoria supracitada.

Benedito Nunes⁹ refere-se ao assunto, contrastando o recurso da falsa autoria utilizado por Clarice Lispector com aquele utilizado por outros autores, entre eles, Machado de Assis. A lembrança do crítico não parece fortuita, tendo em vista que o diálogo com autores da tradição literária brasileira (tema a que voltaremos no momento oportuno) constitui outro fator importante da estruturação dialógica que pretendemos investigar em **HE**. Continuando, Nunes destaca que o artifício da falsa autoria é um recurso formal antigo que parece se ligar ao próprio nascimento do gênero romance, tendo em vista o exemplo citado pelo crítico do uso que do referido artifício faz Daniel Defoe¹⁰ em *Moll Flanders*. Lembremo-

⁹ NUNES, Benedito. “Filosofia e Literatura: A Paixão de Clarice Lispector”. IN: *Cadernos de Literatura e Ensaio*. São Paulo, Brasiliense, 1981, n. 13, p. 33-41 (Suplemento Literário).

¹⁰ DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. São Paulo, Abril Cultural, 1971.

nos, com base na sugestão de Nunes, do estudo de Ian Watt¹¹, no qual o autor, analisando, entre outros, o mesmo Daniel Defoe, aponta o “realismo formal” como o princípio básico de estruturação do romance, entendendo realismo como um conjunto de procedimentos narrativos que se baseiam na representação “completa e autêntica” da experiência individual inserida num contexto verossímil em que se ressaltam as particularidades espaço-temporais da ação representada. Embora seja também uma convenção literária como qualquer outra, o realismo formal, traço estruturador do romance em oposição à epopéia (cujo enredo histórico ou lendário afigura-se mais genérico ou arquetípico), é uma convenção, por assim dizer, sem jeito de convenção, na medida em que, exigindo menos do leitor, procura satisfazer-lhe o anseio por uma correspondência estrita entre arte e vida.

Na linha de raciocínio de Watt, o estratagema da falsa autoria pode ser entendido como um recurso a serviço do realismo formal, já que, como faz Defoe (um dos inventores do romance moderno, segundo Watt) em *Moll Flanders*¹², ou mesmo Machado de Assis em *Esaú e Jacó* e em *Memorial de Aires*,¹³ o recurso a uma suposta autobiografia e ou diário verídicos como matéria do romance é um artifício narrativo destinado a reforçar a verossimilhança do relato, criando no leitor aquele anseio por verdade ou autenticidade descrito por Watt. No caso de Clarice Lispector, como bem percebe Nunes, o procedimento curiosamente se inverte.

¹¹ WATT, Ian. “O Realismo e A Forma Romance”. IN: *A Ascensão do Romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 11-33.

¹² O romance *Moll Flanders* inicia-se com um longo prefácio no qual o autor Daniel Defoe se dirige aos leitores, explicando que seu relato é uma versão modificada da biografia supostamente verídica da ladra e prisioneira Moll. O autor faz questão de dizer que modificou trechos da biografia encontrada no intuito de corrigir as obscenidades da linguagem de sua personagem-autora, além de insistir no caráter essencialmente moralizante de seu livro. O recurso à autobiografia como material de composição da obra comprova o compromisso do romance, desde a sua origem, com a verossimilhança, ou como ressalta Watt, com o registro “autêntico e particular” da experiência individual. Ressalte-se ainda a importância dos prefácios para os primeiros romances como verdadeiras fontes de teorização sobre o gênero nascente. Ao contrário dos gêneros elevados da Antiguidade, epopéia ou tragédia, o romance nasce, por assim dizer, à margem do aval das regras da poética clássica, vendo-se obrigado ele mesmo a refletir, à medida que surge, sobre os princípios essenciais de sua composição. Não será preciso dizer que esta tendência dos primeiros romancistas de explicar, em prefácios, a natureza e a função do gênero novo que nascia, remete ao caráter auto-reflexivo que já está na base da constituição do romance e que apenas se acentuaria no decurso de sua evolução. Acrescente-se que a insistência de Defoe no caráter moralizante de sua obra alude à desconfiança que o novo gênero, espécie de “bastardinho brilhante” na feliz expressão de Antonio Candido, causou nos meios literários afeitos ao império da tradição clássica, obrigando os autores a justificarem a importância do romance através de sua função instrutiva e moralizante. A respeito do assunto, cf. CANDIDO, Antonio. “Aparecimento da Ficção”. IN: *Formação da Literatura Brasileira*, op.cit., p. 109-145. Cf. também CANDIDO, Antonio. “Timidez do Romance”. IN: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, p. 82-99.

¹³ Nos dois romances em questão, Machado de Assis assume o papel de uma espécie de “editor” que teria simplesmente publicado os cadernos de um personagem chamado Aires. Nestes cadernos, em número de sete, teriam sido encontrados tanto o diário do velho Aires (os seis primeiros), matéria do derradeiro *Memorial*, quanto a história dos gêmeos (o sétimo) narrada em *Esaú e Jacó*. Como se sabe, a figura do diplomata Aires ocupa lugar central nas obras finais de Machado, afirmando-se como um alter-ego ou, nos termos de Nunes, pseudo-autor do velho “bruxo”. Cf. ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Recife, Editora Mérito S.A, 1959, p. 5-6 e ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Recife, Editora Mérito, 1959, p. 9.

Enquanto Defoe ou Machado recuam ou disfarçam a figura autoral, comportando-se como meros editores dos escritos de seus personagens (Moll, no exemplo de Defoe; Aires, no exemplo de Machado), Clarice invade a cena, declarando-se a verdadeira autora na dedicatória para só depois introduzir o pseudo-autor Rodrigo nas primeiras páginas do romance. Nesse sentido, ao invés de reforçar a verossimilhança do relato, criando no leitor a segurança consoladora da correspondência arte/ vida anteriormente mencionada, Clarice expõe, em contrapartida, o caráter essencial de jogo e artifício que presidem a criação artística, posta, em **HE**, nos limites da sinceridade e da quase impostura.

Não deixa de parecer postiço, porque desmascarado a priori, o procedimento de se travestir num outro e assumir, logo depois do prefácio em que se confessa e se revela sob a rubrica do nome verdadeiro, a persona de um autor masculino. Nossa desconfiança em relação a Rodrigo, mera impressão inicial de leitura e primeira pista de análise, começa agora a encontrar fundamentação mais objetiva. Como num passe de mágica, a autora real, ainda mulher no prefácio, é, poucas páginas adiante, autor homem com nome e sobrenome abreviado. As absurdas interpretações que alguns têm buscado para o termo S. M. se tornam inúteis diante do fato de que o sobrenome abreviado é tão-somente parte do jogo irônico que preside a invenção do personagem-narrador, escritor fracassado e intelectual em crise no limite do anonimato e da farsa.¹⁴ Ao desmascarar a própria convenção de que se utiliza, Clarice leva o romance a um processo auto-reflexivo que questiona a validade ou eficácia do gênero na representação da realidade, retirando o leitor, parte ativa do artifício ficcional conduzido pelo “narrador postiço”, do conforto e da garantia de um relato propriamente fiel ou autêntico.¹⁵

Um dos dilemas fundamentais de Rodrigo, diga-se de passagem, reside na indagação a respeito da possibilidade de representar a verdade da protagonista nordestina sem o falseamento ou a distorção impostas pela linguagem. Acrescente-se ainda que a idéia de

¹⁴ Lembramos, a propósito, o pequeno comentário de Moacyr Scliar a respeito de **HE**, no qual o autor especula que o termo S. M. pode significar “Substantivo Masculino” ou “Sua Majestade”. Cf. SCLiar, Moacyr. “A Hora de Macabéa”. IN: *Saturno nos Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 238-242.

¹⁵ Solange Ribeiro de Oliveira aponta, em **HE**, um entrelaçamento entre sátira social e comentário metalingüístico, entendendo a narrativa como uma paródia do romance tradicional. Nesse sentido, a excessiva intrusão do narrador Rodrigo constitui um procedimento deliberado de quebra da ilusão mimética ou realista, o qual impede uma identificação completa do leitor com a personagem e com a própria obra, identificação sempre mediada pela intervenção do narrador. O leitor, desse modo, é lembrado a cada momento que tem diante de si um artefato literário e não uma representação direta da realidade. Também a crítica Lucia Helena, partindo do conceito de mimesis, defende a idéia de que **HE** se distancia da representação mimética, usando os recursos consagrados para obtê-la, mas minando-os pouco a pouco. Cf. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “Clarice Lispector e o Repúdio do Exotismo em A Hora da Estrela”. IN: *Anais do 2º Simpósio de Literatura Comparada*. Belo Horizonte, UFMG, 20-24 out. 1986, p.859-871. Cf. ainda HELENA, Lucia. “Nas Frestas da Representação”. IN: *Nem Musa, Nem Medusa Itinerários da Escrita em Clarice Lispector*. Niterói, Ed. da Universidade Federal Fluminense, 1997, p. 58-75.

encenação não está muito longe do horizonte da narrativa, revelando que o romance moderno, ao confessar suas mentiras e expor suas convenções, põe em crise o compromisso mimético que o enformou na origem e questiona, como afirma Nunes, “a sua natureza enquanto gênero”.¹⁶ Aqui o uso da palavra encenação é proposital sobretudo em uma obra cujo discurso se origina da incorporação deliberada de uma persona narrativa. Nos termos de Bakhtin, como dissemos, o romance é um gênero no qual a linguagem não apenas representa a realidade como também constitui objeto da representação. Nesse sentido, o termo “imagem da linguagem”,¹⁷ que o autor russo considera ser a marca da mimesis romanesca, quadra bem com o jogo cênico conduzido por Rodrigo no seu diálogo irônico com diferentes discursos. Não se deve esquecer também que, para Bakhtin, a pré-história do romance está enraizada no folclore mais longínquo, especialmente nas manifestações carnavalescas da praça pública, nas quais a idéia de máscara, como incorporação e reacentuação paródica da linguagem do outro, é fundamental.¹⁸ Novamente vamos nos aproximando de um outro traço dialógico presente em **HE**, na medida em que não só a fala de Rodrigo constitui a encenação(entre sincera e artificiosa) da fala de um outro (o autor), como o romance se constitui enquanto encenação de

¹⁶ NUNES, Benedito. “Filosofia e Literatura: A Paixão de Clarice Lispector”, op. cit., p. 35.

¹⁷ O que Bakhtin chama de “imagem da linguagem” é a representação de uma linguagem à luz de outra, uma espécie de “híbrido intencional” em que ressoam duas consciências lingüísticas em interação. Embora não use o termo encenação, Bakhtin fornece, em outro ensaio seu, um exemplo teatral para explicar o funcionamento da atividade estética. Para o teórico russo, a criação estética, que inclui também o romance, só pode se dar através da interação de, pelo menos, duas consciências. Neste jogo interacional, o autor-criador se vale de sua exotopia, ou seja, do excedente de visão que só ele possui do lugar único e singular que ocupa, para dar “acabamento estético” ao seu personagem. Por isso, no exemplo teatral dado pelo teórico, ator e autor se aproximam, já que ambos devem construir seus personagens a partir de um certo distanciamento. Bakhtin afirma que, se o ator simplesmente incorporasse seu personagem, assumindo completamente o ponto de vista interno deste, não haveria trabalho estético. É preciso que o ator, num papel semelhante ao do autor, crie de fora (ou seja, exotopicamente) o personagem que vai depois encarnar. Sendo a consciência de uma consciência, ator ou autor precisam de um distanciamento que só a exotopia (a capacidade de ver aquilo que o outro não pode ver de sua posição específica) permite. Acreditamos que o exemplo dado por Bakhtin pode ser transposto para a composição estética do romance. Desse modo, “a imagem da linguagem” pode ser vista como a construção exotópica da imagem lingüística do outro conduzida à luz da consciência do autor-criador. Cf. BAKHTIN, Mikhail. “A pessoa que Fala no Romance”. IN: *Questões de Literatura e de Estética A Teoria do Romance*, op.cit, p. 134-163. Cf. também BAKHTIN, Mikhail. “A Forma Espacial do Herói”. IN: *Estética da Criação Verbal*, op.cit., p. 43-113.

¹⁸ É preciso esclarecer que os estudos de Bakhtin a respeito do romance enquadram-se naquilo que poderíamos batizar de “poética histórica”, constituindo portanto uma tipo de investigação preocupada com a questão da origem e da evolução do gênero. Para Bakhtin, o gênero literário conserva certos elementos estáveis ou imorredouros em sua evolução, guardando uma espécie de “memória criativa” ou “archaica” que vem de longe. Nessa perspectiva, a pré-história romanesca situa-se principalmente na área dos gêneros cômico-sérios da Antigüidade que, por sua vez, remetem a manifestações folclóricas mais recuadas, em especial, às diversas formas populares das festividades carnavalescas. Para Bakhtin, o carnaval, espetáculo semi-real e semi-representado, em que os atores são os próprios participantes ativos, inventa uma diversidade de formas concreto-sensoriais(que inclui máscara, vestuário, gesto, comportamento, fala, riso) por via das quais se estabelece a mimetização paródica de linguagens. Embora possa parecer estranho para uma teoria literária acostuada a tratar o romance como descendente direto da epopéia, o fato é que, para Bakhtin, o gênero se constitui, em termos de “archaica”, nesta área do contato franco e familiar, aberto pelo riso carnavalesco, com os variados “discursos sociais”. Cf. “Particularidades do Gênero, do Enredo e da Composição das Obras de Dostoiévski”. IN: *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997, p. 101-180. Cf. também *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec; Brasília, Ed da Universidade de Brasília, 1993.

si mesmo, já que, dentre os seus temas, está a problemática tentativa de construir uma alardeada história com “começo, meio e grand finale”, interrompida a cada passo pelo discurso do narrador-intruso.

Sendo um romance sobre o romance, **HE** comprova o que dissemos acerca do caráter auto-reflexivo que acompanha o gênero desde a sua origem.¹⁹ Nessa perspectiva, não parece exagero afirmar que é o próprio romance (na condição mesma de objeto físico) que chama atenção sobre si antes de Rodrigo fazer alarde de seu nome e sobrenome. O primeiro artifício que desconcerta o leitor está na indicação, numa página em destaque, dos treze títulos possíveis para a narrativa, incluído, entre eles, o principal que está na capa. Ressalte-se que o nome da escritora é firmado também entre os títulos, reiterando a autoria já declarada no prefácio-dedicatória e remetendo novamente à pseudo-autoria de Rodrigo, com a qual nos defrontaremos páginas adiante. A inclusão de um prefácio relativamente longo como introdução ao livro (os romances anteriores da autora contavam em geral com pequenos pensamentos introdutórios ou recados bem mais curtos ao leitor) evoca, como ficou dito atrás, procedimentos metalingüísticos inerentes ao romance enquanto gênero. Com um prefácio, treze títulos e até um patrocinador jocoso (a coca-cola), **HE** parece expor ou quiçá saturar (como é o caso dos títulos) parodicamente artifícios típicos da construção romanesca no intuito de sinalizar que o romance, antes de Rodrigo ou da nordestina Macabéa, está no primeiro plano da cena.

Em seu estudo sobre **HE**, Benedito Nunes²⁰ ressalta esta idéia de que o romance constitui um personagem ao lado de Rodrigo e Macabéa. Como se sabe, o autor estabelece para a obra a existência de três histórias em regime de transação constante, a história de Macabéa, a história de Rodrigo e a história da própria narrativa, lançando uma interpretação que se tornaria lugar corrente entre a crítica. Embora não desenvolva o assunto, Nunes reconhece, entre as possíveis inflexões da fala de Rodrigo, “um tom” entre jocoso e sério.

¹⁹ Sendo um gênero em permanente diálogo com os discursos de sua época, o romance não poderia deixar de se voltar para a representação crítica do próprio discurso literário. Por isso, Bakhtin considera a “autocrítica do discurso” a particularidade fundamental do gênero romanesco. Nessa perspectiva, o estudioso russo sustenta que, desde a sua origem, o romance põe à prova o discurso literário, criticado nas suas relações com a realidade e nas suas pretensões de reproduzi-la fielmente, governá-la ou até mesmo substituí-la. Como exemplos desses “romances de provação do discurso literário”, Bakhtin cita *Dom Quixote* e *Madame Bovary*, narrativas nas quais a realidade põe à prova o discurso organizado em volta do herói que “vê a vida com os olhos da literatura.” Além disso, o crítico afirma que a provação do discurso pode se dar não só no âmbito do herói como também no do próprio autor, citando o *Tristram Shandy* como exemplo clássico do “romance sobre o romance.” A partir dessas reflexões, concluímos que, para Bakhtin, a metalinguagem parece inerente ao romance enquanto gênero, não constituindo exclusividade da narrativa contemporânea. Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Duas Linhas Estilísticas do Romance Europeu”. IN: *Questões de Literatura e de Estética A Teoria do Romance*, op. cit., p.202-203.

²⁰ De Benedito Nunes, destacamos dois estudos: o já citado “Filosofia e Literatura: A Paixão de Clarice Lispector” e o conhecido “O Jogo de Identidade”, presente em *O Drama da Linguagem*, São Paulo, Ática, 1989, p. 160- 171.

Assinala ainda o caráter “meândrico, tumultuoso e trocista do livro”, apontando uma chave de leitura que todavia não segue. Entre o tom sério e jocoso detectado, Nunes parece ressaltar o primeiro em detrimento do segundo, vendo em Rodrigo a projeção dilemática e agônica da Clarice-autora às voltas com as reflexões a respeito do ofício de escrever. Seguindo esta linha de análise, o crítico chega ao aspecto essencialmente auto-reflexivo do romance clariciano, situando-o no quadro maior da situação do gênero na modernidade. Segundo Nunes, **HE** é exemplo do extremo limite a que chegou a ficção contemporânea, cuja concentração na mimesis da experiência interior, traço fundamental da revolução romanesca operada no início do século XX, abre espaço para o “processo de desdobramento interno da forma narrativa”. Em outras palavras, a presença da consciência individual como centro mimético do romance moderno (eixo do estudo do autor sobre Clarice) é apenas um etapa de uma “crise aguda” que culminará na passagem da própria narrativa ao primeiro plano da representação.

Nossa direção de análise pretende seguir, ainda que sob outra orientação teórica, a mesma pista do traço auto-reflexivo de **HE**, mostrando como o romance, voltado sobre si mesmo, dialoga com diversas linguagens e gêneros, incluídas neste universo de referências discursivas, formas romanescas várias, que vão do folhetim à narrativa social engajada. Ao contrário de Nunes, portanto, analisaremos mais detidamente em Rodrigo aquilo que nele é propriamente máscara, ou seja, apropriação paródica da imagem discursiva de outrem, e não simplesmente projeção (que também existe) dos dilemas da Clarice-autora. Sob este enfoque, parece fundamental a investigação do “tom jocoso ou trocista” apontado pelo mesmo Nunes, pois é ele que pode nos ajudar a definir o referido caráter de encenação que estrutura, na origem, o discurso narrativo. Esse tom trocista, conduzido de forma quase teatral, é a evidência de que a fala de Rodrigo não é propriamente direta: primeiro, porque por trás dela ressoa uma outra voz, a da autora ostensivamente declarada no prefácio; segundo, porque ela se orienta para outros discursos, assumindo inflexão paródica.

A NARRATIVA COMO ESPETÁCULO

Como prova dessa mencionada condução cênica do discurso narrativo, destacamos inicialmente a presença de traços estilísticos do gênero dramático no âmbito da épica (o que também vem reiterar a abertura dialógica do romance para os outros gêneros). A fala de Rodrigo, desde o início, mostra-se orientada para o leitor através de um diálogo provocativo.

A escolha do pronome “vós”, marca formal de incorporação do receptor no plano do discurso, torna-se irônica pela deliberada inclusão de uma forma gramatical erudita no contexto de uma conversa informal que se estabelece entre narrador-autor e ouvinte. A estruturação discursiva do romance, que permanece mesmo quando a história propriamente dita começa, estabelece uma espécie de tensão entre o tempo do discurso (o aqui-agora da fala de Rodrigo ao leitor) e o tempo da história narrada. A presença insistente do narrador, que inclusive brinca com os possíveis desfechos da história, implica uma condução temporal típica do drama: a do presente que caminha para o futuro.²¹ Não se deve esquecer, nesse sentido, que um dos “truques” de Rodrigo na estruturação da narrativa está exatamente na manipulação irônica do destino da personagem, posto entre a glória e o fracasso, entre o brilho e a opacidade, entre a estrela e a morte. Além disso, tanto o título principal “A Hora da Estrela” quanto um dos outros doze, “Quanto ao futuro”. (seguido de ponto final), apontam que a solução temporal da narrativa encontra-se num tempo posterior ao presente da enunciação, criando uma expectativa comum à forma dramática (obviamente também manipulada em chave irônica). Em outros termos, a impressão é a de que o destino de Macabéa pode se resolver tanto em comédia quanto em tragédia, espécies teatrais com que o romance dialoga através do hibridismo de gêneros e discursos que lhe é característico.²²

Além da questão temporal, outro detalhe que comprova a estruturação cênica do romance está no uso constante que o narrador faz de parênteses não só para incluir reflexões digressivas como para marcar detalhes de caracterização das cenas narradas. Merece destaque a repetição excessiva dos parênteses em que se assinala, ao modo de uma rubrica teatral, o termo explosão, ironicamente usado para anunciar momentos tidos como cruciais no enredo.²³ Esta intervenção jocosa (para usar o termo de Nunes) de Rodrigo, que faz alarde de sua presença na condução dos fatos, põe a nu a atmosfera artificiosa com que a trama é conduzida. Voltando aos termos de Bakhtin, é como se estivéssemos diante não de um enredo, mas sim de uma “imagem de enredo”, tendo em vista a presença de uma consciência narrativa vigilante que, à distância, constrói a vida de um outro (o personagem), sabendo a priori dos

²¹ Pensamos aqui no estudo de Anatol Rosenfeld, que atribui para cada gênero uma temporalidade específica. No caso, o tempo dramático é “o presente que passa, que exprime a atualidade do acontecer e que evolui tensamente para o futuro”. Cf. “Gêneros e Traços Estilísticos”. IN: *O Teatro Épico*. São Paulo, Perspectiva, 1997, p. 34.

²² Informamos que consideramos aqui tragédia e comédia não só como formas teatrais específicas, mas também, nos termos de Northrop Frye, como dois “mythos” ou movimentos narrativos arquetípicos, ou seja, a tragédia como movimento de exclusão social do herói e a comédia como movimento contrário de integração. Cf. FRYE, Northrop. “Teoria do Mythos”. IN: *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, s.d., p. 159-235.

²³ Solange Ribeiro de Oliveira comenta que o termo explosão, posto entre parênteses, é usado para marcar os momentos de grande emoção (os acontecimentos dramáticos, as súbitas revelações, os suspenses) numa visível paródia do romance melodramático. Cf. “Clarice Lispector e o Repúdio do Exotismo em A Hora da Estrela”, op.cit.

riscos do falseamento inerentes à sua criação. Continuando, afora as “rubricas”, não faltam ao romance inúmeras trilhas musicais, elementos que, mais típicos do espetáculo que do texto, sinalizam nova contaminação com a esfera extraliterária de que participa o drama, forma de arte que vive na confluência da palavra escrita (estritamente temporal e auditiva) com a representação áudio-visual.²⁴ A idéia do hibridismo de gêneros retorna num romance que usa e abusa de recursos cênicos, incluída aí, frise-se, a própria metamorfose original e estruturante do livro__ a transformação de Clarice em Rodrigo S.M. Das “trilhas sonoras” utilizadas, lembremo-nos por ora do tambor que se mescla a um violino plangente, combinando, em registro paródico, formas quase circenses (a proximidade com a encenação carnavalesca é aqui inegável) de acompanhamento musical dos solavancos do enredo, entre trágico e melodramático.²⁵ Nessa perspectiva, o patrocínio da coca-cola parece ser o coroamento do espetáculo (bufo) em fase de incorporação pela cultura de massa:

“Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar__ pois já não agüento a pressão dos fatos__ o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo...” (HE, p.29)

ECOS DE CARNAVALIZAÇÃO

Nossa tentativa de fundamentar, através dos detalhes formais apontados, o andamento dramático da narrativa visa não só à constatação do hibridismo de gêneros característico de **HE**, mas também à confirmação da categoria da máscara como um dos estatutos da existência de Rodrigo S. M. na narrativa. Como dissemos, a entrada abrupta de um narrador masculino no texto, logo após a apresentação da verdadeira autora no prefácio, ressalta o caráter de artifício que preside a sua invenção. Ademais, a apresentação inicial de Rodrigo se faz num tom cerimonioso que não esconde o efeito paródico, próprio da condição de quem está quase o tempo todo mimetizando a fala de outrem. Além de fornecer nome e sobrenome abreviado

²⁴ Anatol Rosenfeld considera que a literatura dramática não se contenta em ser literatura, já que, sendo incompleta, exige a complementação cênica. A encenação é que faz a passagem da palavra enquanto entidade temporal e auditiva existente no texto escrito para a dimensão áudio-visual do espetáculo. Cf. ROSENFELD, Anatol. “A Essência do Teatro”. IN: *Prismas do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 21-26.

²⁵ Wilma Arêas desenvolve uma sugestiva (embora pequena) análise na qual aponta o caráter espetacular e “circense” da condução narrativa de **HE** e tece ligações de Macabéia com a figura do clown. A crítica comenta, entre outros aspectos, que o enredo do romance é menos trama que “direção de palco” e fala de Rodrigo como “travesti” confesso de Clarice. Além disso, considera que o “pathos tragicômico” é o verdadeiro tom de **HE**. Cf. ARÊAS, Wilma. “O Sexo dos Clowns”. IN: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, n.104, jan-mar. 1991, p. 145-153.

(“Eu, Rodrigo S.M.”), o narrador afirma ser o personagem mais importante da história, assumindo ironicamente, ao que parece, um poder de onisciência que logo se revelará falso, tendo em vista as suas dúvidas e indagações a respeito dos rumos da narrativa. Contorções gestuais também não faltam a esta apresentação estridente do narrador-autor masculino: no decurso de poucas páginas, ele confessa uma dor de dentes, canta alto uma melodia sincopada e aguda (reflexo da dor de dentes), grita, esfrega as mãos para esquentar o corpo. Na sequência, não se esquece de forjar um figurino adequado para a apresentação frente aos leitores, convertidos em uma espécie de platéia que acompanha a montagem do espetáculo em curso. Com olheiras escuras e barba por fazer, Rodrigo se veste com roupa velha e rasgada, terminando a construção da máscara enquanto assimilação “arlequinal” de diferentes “retalhos discursivos” (o social, o filosófico, o retórico, o intelectual, o folhetinesco) que demandarão análise cuidada no desenvolvimento de nosso trabalho.

Por enquanto, investiguemos a noção da máscara em si nas suas possíveis ligações com a pré-história do gênero romanesco de que a **HE** parece ser uma encenação deliberada. O próprio Rodrigo, diga-se de passagem, reitera a sua condição narrativa de persona e também o já mencionado caráter teatral do romance ao dizer, a certa altura, que é mais ator que escritor e que faz malabarismos de entonação. A palavra malabarismo não deixa de aludir às raízes populares e quicá circenses da encenação conduzida, abrindo caminho para que recuperemos possíveis ecos de carnavalização na estruturação do romance, categoria importante para a consolidação da palavra dialógica que vimos buscando compreender. Segundo Bakhtin, nos termos de sua poética histórica, a prosa romanesca guarda enquanto gênero a memória arcaica da linguagem carnavalesca enraizada no espaço da rua e da praça pública e, de certa forma, recuperada nos palcos do teatro popular. Tal linguagem encontraria na máscara o seu símbolo fundamental. Nas palavras do autor russo, o motivo da máscara, inseparável do espetáculo carnavalesco, é “o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular”,²⁶ exprimindo, em sua inesgotável simbologia, a alegria da metamorfose e da transferência, da alternância e da renovação. Inseparável do tempo-espço peculiar da festa pública, a máscara é a expressão da relatividade de tudo, da negação do sentido único e da identidade, instaurando o diálogo paródico com as linguagens oficiais e dominantes e constituindo, portanto, o nascedouro folclórico do dialogismo romanesco. Paródia, caricatura, careta, contorção e macaquice são todas manifestações derivadas da máscara, o que nos leva a crer, voltando ao texto, que os “malabarismos entonacionais” de

²⁶ Sobre o motivo da máscara, cf. BAKHTIN, Mikhail. “Apresentação do Problema”. IN: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, op.cit., p. 1-50.

Rodrigo, na sua interação dialógica com outros discursos, remetem a esta recuada origem do gênero:

“(...) Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto.” (HE, p. 29)

Obviamente, a máscara construída por Clarice via Rodrigo não conserva integralmente a “alegria” renovadora típica das manifestações do carnaval popular, ainda que, a nosso ver, se origine desta memória ancestral formadora do gênero romanesco. O mesmo Bakhtin explica que, arrancado de sua ligação com a visão de mundo carnavalesca, o motivo da máscara se empobrece na medida em que é incorporado pelo homem em sua dimensão privada, longe do contato com o riso festivo e regenerador da praça pública. No âmbito da vida privada e burguesa e sobretudo no da individualidade isolada que aí se firma, tanto a máscara quanto o riso se tingem de ironia, humor ou sarcasmo. Fora da unidade da mundivivência popular, na qual representa a natureza inesgotável da vida e de seus múltiplos rostos, a máscara, no contexto da literatura de representação do indivíduo privado, ganha significações sombrias: pode dissimular, enganar, encobrir. Do mesmo modo, o riso, atenuado e reduzido, recebe coloração irônica e destrutiva. A propósito, lembremos aqui da “pena da galhofa e da tinta da melancolia”, imagem com que Machado de Assis parece definir esta ambigüidade do riso moderno no intróito de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*,²⁷ romance no qual a figura de um defunto-autor, máscara dialógica ancestral que remete à sátira menipéia²⁸, se combina com a mimesis da realidade imediata, comprovando a peculiaridade

²⁷ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Ática, 1995. Nesta edição, o prefácio ao leitor encontra-se na página 16.

²⁸ Bakhtin faz um longo estudo a respeito da sátira menipéia, vendo, neste gênero da Antigüidade, etapa crucial para a formação da palavra dialógica típica do romance. Embora também tenham sido escritas na Grécia, as sátiras menipéias se consolidaram no âmbito da cultura romana, recebendo sua denominação do filósofo grego Menipo de Gádara. Em termos gerais, as menipéias apresentam uma liberdade incrível de imaginação criadora, baseando-se em enredos fantásticos que não devem mais fidelidade à representação do mito ou da lenda nacional, típicos na organização do enredo dos gêneros elevados e canônicos. Nesse sentido, os heróis da menipéia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por países fantásticos numa liberdade de invenção original (fantástico livre). A representação do inferno, por exemplo, deu origem ao gênero do diálogo dos mortos, amplamente difundido na literatura européia e de onde parece descender o defunto-autor de Machado. Como gênero misto e protético, neste aspecto muito semelhante ao romance, as sátiras menipéias costumam também combinar o simbolismo fantástico com a representação da vida cotidiana e grosseira, estabelecendo assim um diálogo com as linguagens e idéias de seu tempo. Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Particularidades do Gênero, do Enredo e da Composição das Obras de Dostoiévski”, op. cit., p. 112-120.

do realismo do mestre bruxo, sempre aberto para um certo arcaísmo de técnicas e de fontes.²⁹ Embora não seja nossa intenção qualquer tipo de estudo comparativo, o fato é que o dialogismo estrutural de **HE** deixa margem para uma possível constatação de intertextualidade entre o histrionismo de Rodrigo e Brás, ambos, a seu modo, máscaras narrativas manipuladas pelos respectivos autores.³⁰

Galhofa e melancolia são termos que soam apropriados também para a caracterização de Rodrigo, cuja máscara não esconde uma caracterização cansada e surrada. As olheiras, a barba mal feita e a roupa velha e rasgada são indícios de que o antigo colorido alegre da máscara em sua origem carnavalesca cede lugar a um tom esmaecido e sombrio. A sutil aproximação entre artista e mendigo que resulta dessa caracterização teatral/ circense que Rodrigo faz de si mesmo dá a ele ares de um bufão degradado que ainda deixa ver e ouvir, em tempos de massificação progressiva, o desenho de suas caretas e momices bem como o som de seu guizos. O tambor batido por um soldado e o violino tocado, na esquina, por um homem magro de paletó puído (outra imagem do artista-mendigo que esmola com sua música) são ecos do mundo da feira ou da praça popular de onde se aprende o uso da máscara. É bastante sintomático que, na tentativa desesperada de escrever um romance que não quer sair, “em estado de emergência e de calamidade pública” como avisa a autora no prefácio em tom cômico-sério já previsto, Rodrigo redescubra categorias arcaicas que vigem adormecidas no gênero em sua mais remota origem. Na construção dos personagens, como ainda veremos, a noção de máscara também será fundamental, principalmente quando pensamos nos papéis de Macabéa, Olímpico, Glória e a cartomante na “imagem de enredo” cunhada e conduzida, em ritmo de espetáculo, pelo narrador e pseudo-autor Rodrigo:

²⁹ Antonio Candido afirma que o que mais chama a atenção do crítico na obra de Machado de Assis é a despreocupação com as modas dominantes de sua época e o aparente arcaísmo da técnica. Candido mostra como o realismo machadiano se afasta da maneira francesa preconizada por Flaubert ou Zola e se volta para fontes anteriores ao século XIX, seja para a bisbilhotice saborosa de Sterne, seja para o “conto philosophique” à Voltaire. Tanto Sterne quanto Voltaire, diga-se de passagem, estão entre os autores citados por Bakhtin como descendentes da linha carnavalesca geradora do romance europeu, o que pode ajudar a comprovar as possíveis fontes cômico-sérias do narrador machadiano das *Memórias*. Cf. CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis.” IN: *Vários Escritos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977, p. 15-32. De Bakhtin, cf. o já citado “Duas Linhas Estilísticas do Romance Europeu.”

³⁰ Numa primeira resenha crítica que escreve para o recém lançado romance de Lispector, Benedito Nunes afirma que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Memórias Sentimentais de João Miramar* são, em nossa história literária, dois antecedentes de **HE** no que tange à relação autor-personagem, “com seus estratagemas e duplicidades”, frise-se. O crítico também reconhece a condição de máscara ou disfarce de Rodrigo, mas prefere ressaltar, por trás dele, a presença de Clarice e os dilemas finais de sua ficção. Cf. “Clarice Lispector A Hora da Estrela.” IN: *Revista Colóquio Letras*. Lisboa, nov. 1978, nº 46, p. 104-105.

“Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo ruflar enfático de um tambor batido por um soldado. No instante mesmo em que eu começar a história__ de súbito cessará o tambor.” (HE, p. 28).

A idéia de travestimento paródico, com eco carnavalesco longínquo, não parece absurda quando analisamos o tom trocista ou jocoso, para voltar aos termos de Nunes, que preside a metamorfose Clarice/Rodrigo nas páginas iniciais do romance. Ao se fantasiar de homem e deixar claro, na assinatura do prefácio, de que se trata de uma fantasia, Lispector está, nos termos de Bakhtin, exercitando o poder antiqüíssimo da máscara de permitir falar no lugar do outro e com a linguagem do outro. Neste caso, a metamorfose paródica adquire estatuto de crítica social, dialogando ironicamente com a ideologia patriarcal dominante, que tende a enxergar a literatura feminina sob a ótica da alienação, do sentimentalismo e da pieguice.³¹ Como deve ter ficado implícito, o papel do carnaval consiste em destronar temporariamente a linguagem oficial, macaqueada dialogicamente pelo riso alegre e regenerador. Embora o riso aqui já não seja tão alegre e festivo, o fato é que a troca de sexos consiste num episódio comum da esfera carnavalesca, revisitada no contexto da cena privada. Do cubículo em que escreve (assunto a que voltaremos), Rodrigo não perdeu completamente os vínculos com a rua e a praça. Aliás, o próprio tema social que persegue, a história da nordestina Macabéia, impõe a tentativa de religamento com a arena pública perdida no isolamento do intelectual e escritor fracassado:

“Aliás__ descobro eu agora__ também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.” (HE, p. 18).

³¹ Sabe-se que, nos anos de endurecimento da ditadura no Brasil, Clarice Lispector foi muito cobrada politicamente. A escritora chegou a ser enterrada no “cemitério de Henfil”, conjunto de tiras do famoso cartunista nas quais se desenhavam os túmulos dos reacionários. Em entrevista posterior, Clarice reagiu com raiva a comentários do mesmo Henfil a seu respeito, mandando dizer ao cartunista que seu nome era com “c” e não com “dois esses”. Talvez já em combate ao rótulo de alienada que tanto a desagradava, Clarice acrescenta um P. S. a uma crônica semanal sua, datada de 6 de abril de 1968, na qual se diz “solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil”. Acreditamos, a partir destes dados, que a criação de um narrador masculino em HE, sobretudo no que ele tem de travesti paródico e bufo, constitua também uma resposta dialógica às patrulhas ideológicas que sempre exigiram de Clarice o engajamento político-social de sua obra. Obviamente, nos moldes da autora, este engajamento não poderia deixar de aparecer em chave burlesca através da paródia do lugar e da voz masculina num país que, àquela altura, chegara ao auge do reacionarismo. Neste ponto, o arremedo masculino pode ser a contra-resposta clariciana às vozes que a acusaram, relativizadas e destronadas pelo riso (irônico). A respeito do episódio das charges de Henfil, cf. ARÊAS, Vilma. “Clarice Lispector”. IN: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina Palavra Literatura Cultura*. São Paulo, Memorial; Campinas, Unicamp, 1995, v.3, p. 442. Sobre as reações de Clarice aos comentários de Henfil, cf. “E Agora?”. IN: MANZO, Lícia. *Era Uma Vez: Eu A Não-ficção na Obra de Clarice Lispector*. Curitiba, Secretaria do Estado da Cultura, The Document Company-Xerox do Brasil, 1997, p. 203-204. A referida crônica de abril de 68 encontra-se em LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992, p. 90-91.

Antecipando possíveis réplicas quanto à nossa pretensão de aplicar uma categoria da esfera pública e popular, a máscara, na análise e interpretação de um romance moderno que representa a vida subjetiva e privada de um escritor-autor em crise de criação, façamos um pequeno excursus teórico que possa embasar a referida pretensão. Recapitulando, o fato é que as noções de máscara e dialogismo correm juntas, sendo Rodrigo, conforme hipótese inicial de leitura, a expressão de ambas. Na verdade, Clarice não está fazendo nada que nenhum outro romancista não tenha feito antes, exercitando a liberdade ficcional de eleger algum tipo de ponto de vista para representar a realidade. Ao recorrer a um pseudo-autor, como ficou dito, a escritora adota um estratagema comum à criação romanesca, desde cedo compromissada com o retrato verossímil da experiência individual e da vida cotidiana. No entanto, ao disputar espaço com o seu autor fictício, a romancista desnuda propositalmente o jogo, revela as regras implícitas da magia e reitera o caráter de artifício envolvido na sua invenção. Por isso, acreditamos, Rodrigo se impõe explicitamente como máscara manipulada pela verdadeira autora, que faz questão de firmar seu nome no prefácio e entre os treze títulos. A atmosfera de artifício é ainda reforçada pelo jogo cênico e espetacular da narração do pseudo-autor, comandada à maneira dramática através de rubricas jocosas. A hipótese de que Rodrigo constitui uma versão moderna e degradada do bufão advém da constatação de que elementos de sua encenação passam pelo aprendizado dos palcos populares,³² onde também vai encontrar parte da imagem da sua nordestina estropeada e tola e dos trapaceiros Olímpico e Madama Carlota.

Segundo a teoria bakhtiniana, um dos problemas que se colocam para o romancista é o de encontrar uma posição adequada tanto para ver a vida quanto para torná-la pública. Uma especificidade importante do romance que constitui a particularidade do gênero é a de colocar autor, leitor e mundo representado num mesmo plano axiológico e temporal. Ao contrário da epopéia, que se orienta para o passado absoluto do mito nacional e desloca o eixo da representação para um tempo-espaço distante daquele em que se inserem autor e ouvinte, o romance encontra no presente inacabado o seu eixo representacional, voltando-se para a mimesis da vida corrente e atual (que inclui obviamente autor e leitor).³³ Não será preciso lembrar que, nas páginas iniciais de seu relato, Rodrigo, em chave novamente irônica, menciona a importância de se “pisar na hora presente” e atualizar-se, utilizando-se do patrocínio burlesco da

³² Vilma Arêas volta a insistir, em outro estudo seu, na vinculação de **HE** com os palcos populares, destacando sobretudo a origem circense do jogo cênico conduzido por Rodrigo, feito de “máscaras, trejeitos, improvisação e delírio verbal, lugares-comuns colados à rutilância do ‘discurso literário’, que no lado avesso exhibe seus remendos.” Cf. ARÊAS, Vilma. “Clarice Lispector”, op. cit., p.443.

³³ A respeito das diferenças propostas por Bakhtin entre romance e epopéia, cf. BAKHTIN, Mikhail. “Epos e Romance”. IN: *Questões de Literatura e de Estética A Teoria do Romance*, op.cit., p. 397-428.

coca-cola como um dos estratagemas para isso. Ademais, ao dizer, numa tautologia brincalhona, que “hoje é hoje”, ele parece dialogar parodicamente com a necessidade (lembre-se de que a narrativa é escrita em estado de emergência e calamidade) de representar a atualidade, exigência inerente ao romance enquanto gênero e ainda mais necessária quando se pensa na alardeada intenção engajada e social do projeto literário de **HE**:

“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...” (HE, p. 23).

“Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje.” (HE, p. 26).

Voltando, o fato é que esta ligação do romance com a vida presente, suas diversas linguagens e ideologia, implica, por parte do romancista, posto também na cena do mundo representado, uma liberdade de se mover livremente pelo campo da representação, aparecendo em qualquer atitude ou imagem. Em outros termos, o autor pode se intrometer na conversa dos personagens, polemizar com diferentes discursos, dialogar com o leitor ou até mesmo, nos termos exatos de Bakhtin, “representar os momentos reais de sua vida ou fazer uma alusão”.³⁴ Ao contrário do que ocorre na epopéia, em que o universo representado permanece inacessível e fechado no seu acabamento dado pelo mito e pela tradição, o romance elege o presente inacabado como eixo temporal e axiológico, abrindo-se assim para a mimesis da contemporaneidade e permitindo que autor e leitor se encontrem numa zona de contato franco e familiar e possam se imiscuir de diferentes maneiras no âmbito da representação. A excessiva presença de Rodrigo S.M. na área de representação de sua personagem bem como o seu diálogo provocativo com o leitor poderão ser vistos certamente como uma exacerbação desta liberdade do romancista de incluir-se, em qualquer posição, no campo representado. A própria inclusão da Clarice-autora no prefácio e sobretudo suas projeções autobiográficas no pseudo-autor masculino são indícios de uma espécie de “saturação autoral”(a verdadeira firmada no prefácio e a fictícia conduzida por Rodrigo), tornada possível apenas pela vocação dialógica do gênero.

O motivo da máscara³⁵ vem ao socorro do romancista exatamente neste ponto em que ele, incluído na própria representação literária, necessita de um lugar para a observação da vida cotidiana, especificamente no que ela tem de privado ou particular. Segundo Bakhtin, a

³⁴ BAKHTIN, Mikhail, “Epos e Romance”, op.cit., p.417.

³⁵ Nas palavras de Bakhtin: “O romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente na forma e no gênero que determine tanto a sua posição para ver a vida, como também a posição para tornar pública essa vida.” IN: “Funções do Trapaceiro, do Bufão e do Bobo no Romance”, *Questões de Literatura e de Estética A Teoria do Romance*, op. cit., p. 277.

vida privada não dá lugar, por sua própria natureza, a um observador ou terceiro, que estaria no direito de constantemente observá-la e julgá-la.³⁶ Como literatura da vida privada e da representação dos discursos que nela se travam, o romance exercitaria então a arte de espiar e ouvir como vivem os outros, necessitando, portanto, de artifícios que permitam tornar público o particular. Nesse sentido, a máscara deve ser considerada uma categoria essencialmente dialógica de investigação e de apropriação das falas de outrem, podendo ser tanto utilizada pelo romancista quanto representada deliberadamente em determinados personagens. Ademais, na dimensão da vida popular e carnavalesca, onde encontra, por assim dizer, o seu habitat natural, a máscara não deixa de se associar à imagem do homem inacabado e em incessante transformação de identidade, imagem herdada pelo romance em sua pretensão de retratar a contemporaneidade aberta e inconclusa e sobremaneira o indivíduo em seu permanente porvir. Nesse aspecto, o gênero encontraria sua base “na experiência pessoal e na livre invenção criadora”, opondo ao herói acabado da epopéia e do passado absoluto, o herói do processo sempre atual da vida, o herói das múltiplas “improvisações”.³⁷ Enfim, por trás da máscara, também se firma a idéia da metamorfose, motivo antiqüíssimo de estruturação do romance no que concerne à representação do homem em seus momentos de crise, transformação e conversão. Sem dúvida, a metamorfose Clarice-Rodrigo via máscara, feita em estado de “urgência e calamidade”, origina-se de uma crise particular do cidadão e pseudo-autor Rodrigo, que resulta na tentativa de construir um romance social após o contato incômodo com a miséria, vista, num relance casual, no rosto de uma nordestina pobre:

“É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina.” (HE, p.16).

³⁶ Bakhtin estuda os modos de representação da vida privada no capítulo em que faz uma análise das obras de Apuleio e Petrónio, nas quais detecta uma outra fonte “arcaica” do romance. Nos dois autores da Antigüidade, firma-se a representação do tempo biográfico (as crises e transformações do homem) inserido na esfera da vida privada e cotidiana. Trata-se de um tempo-espço, ou nos termos específicos de Bakhtin, um cronotopo fundamental na evolução do romance ocidental. No capítulo, o estudioso russo aborda diferentes formas de introdução do “terceiro” na observação da vida cotidiana, estabelecendo uma tipologia de personagens a que freqüentemente são atribuídas esta função. Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Apuleio e Petrónio”. IN: *Questões de Literatura e de Estética A Teoria do Romance*, op.cit., p. 234-249.

³⁷ Para Bakhtin, a máscara e sua estrutura permanecem na memória do gênero romance, condicionando o seu modo específico de representação literária. As máscaras populares, em especial, guardam de seu passado carnavalesco, a possibilidade da eterna renovação/improvisação. A característica dos personagens que vestem estas máscaras nos palcos populares (Arlequim, Polichinelo, entre outros) é a sua capacidade de figurarem em qualquer enredo ou situação, arremedando discursos e linguagens várias. Ao fazer esta ponte entre a improvisação livre dos palcos populares e o romance, Bakhtin reforça a total liberdade criadora do romancista (que pode figurar em qualquer atitude e posição no mundo representado) e o caráter inacabado do enredo e do personagem romanesco, para os quais resta sempre “um excedente de humanidade” não realizado. Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Epos e Romance”, op.cit., p. 425

Ainda no que concerne aos modos miméticos de observação da vida privada, problema crucial que o romance precisa resolver na sua tarefa de representar a atualidade corrente, Bakhtin aponta uma série de personagens recorrentes que funcionariam como ‘máscaras do terceiro’ na espionagem da vida particular.³⁸ Entre eles, cita o aventureiro ou trapaceiro, o parvenu, a prostituta, a alcoviteira, o criado, o vagabundo, o médico, o parasita, o charlatão, reconhecendo em todos, dentro da lógica de uma poética histórica de gênero, a versão atualizada e transformada de motivos antigos detectados em obras da Antigüidade.³⁹ Nos referidos personagens, importantíssimos para a evolução do romance, detecta-se uma posição insegura e indefinida de vida que os capacita, no processo de obter carreira, riqueza ou glória, a estudar os mecanismos secretos da esfera privada e a auscultar seus segredos mais íntimos. Entendemos que, na “imagem” de enredo construída por Rodrigo S.M., ou seja, no âmbito de sua trama essencialmente paródica, tanto o personagem Olímpico, cabra macho nordestino deslocado na grande cidade, quanto Madama Carlota, prostituta convertida em cartomante, descendem certamente desta linhagem do aventureiro/trapaceiro, cuja função dialógica, por assim dizer, reside no aprendizado e na mimetização da linguagem e dos valores “do mundo dos outros” a que aspiram em seu projeto arrivista. Nas palavras esclarecedoras do narrador Rodrigo:

“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.” (HE, p.79).

Ecos longínquos do motivo da metamorfose, inseparável da noção de máscara, voltam a ressoar nesta conversão de Olímpico ao tão ambicionado “clã” do sul, onde, como se sabe, ele virará doutor e deputado. Do mesmo modo, a longa história contada por Madama Carlota,

³⁸ Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Apuleio e Petronio”, op.cit., p. 246-247.

³⁹ No estudo histórico que faz dos cronotopos, ou seja, das diferentes formas de representação espaço-temporal encontradas na longa estrada da evolução do gênero romanesco, Bakhtin detecta, no *Asno de Ouro* de Apuleio, a representação do tempo-espaço da vida privada do indivíduo e também da vida cotidiana. Com base na categoria da metamorfose, típica deste cronotopo biográfico e cotidiano, cria-se o tipo de mimesis da vida humana em seus momentos excepcionais de ruptura e de crise, através da qual são fornecidas diferentes imagens do homem em épocas e etapas distintas de sua existência. A metamorfose de Lúcio em asno constituiria uma das etapas da trajetória do personagem e representaria uma máscara bastante eficaz para a observação dos segredos da vida cotidiana. Na presença do asno, ninguém se acanha, revelando-se totalmente. Num certo sentido, esta situação excepcional do asno converte-se numa espécie de arquétipo dos personagens que mais tarde o romance elegerá como o “terceiro” na observação da vida cotidiana. Vale a pena lembrar, nesse sentido, que o motivo do asno é retomado por Dostoiévski no romance *O Idiota*, cujo protagonista, figuração importante da linhagem do tolo de que também descende Macabéa, age como um observador sagaz, sob o disfarce da ingenuidade, da vida alheia. Lembramos que um asno, no fundo uma das possíveis metáforas da tolice sábia representada no romance de Dostoiévski, é a primeira visão do protagonista quando ele chega a uma aldeia na Suíça, vindo da Rússia, para uma breve temporada. Sobre o motivo da metamorfose, cf. o já citado “Apuleio e Petronio”. Sobre a cena do asno no romance de Dostoiévski, cf. DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *O Idiota*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo, Ed. 34, 2002, p. 78- 79.

mestra na arte da palavra, versará sobre sua progressiva transformação de prostituta em cafetina e posteriormente em cartomante, numa exposição orgulhosa de sua também vitória e entrada no “mundo dos outros”. No caso dela, o desenho da máscara é ainda mais visível, sobretudo no que ele tem de incorporação de retalhos discursivos vários, rebaixados pelo tom irônico, versão moderna de um riso atenuado. Religião, consumo e cultura de massa se cruzam na decoração de plástico do “apartamentozinho térreo”(metáfora de uma ascensão ilusória), onde se vê estampado o “coração de Cristo” e esplende o rosto (máscara estropiada com batom vermelho e ruge brilhoso) da madama que “*parecia um bonecão de louça meio quebrado*”. (HE, p. 87). Já Macabéa, figura central deste enredo bufo e espetacular comandado por Rodrigo como artifício paródico de incorporação dialógica de discursos, completa o rol das máscaras manipuladas pelo narrador, ressuscitando uma outra figura antiquíssima da “arcaica” romanesca também vinculada aos palcos populares e ao folclore carnavalesco — a figura do tolo. Novamente será o rosto (flagrado por Rodrigo numa rua da cidade) o veículo fundamental para a caracterização inicial da máscara:

“A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham.” (HE, p.20).

“Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego, Glória(...)” (HE, p. 31, grifo nosso).

AINDA O ESPETÁCULO: O BUFÃO, O TRAPACEIRO E O TOLO

O tolo compõe, ao lado do bufão e do trapaceiro, o conjunto dos três personagens que Bakhtin vai buscar nos palcos teatrais populares como representantes típicos das máscaras folclóricas primitivas que serão posteriormente incorporadas pelo romance em sua evolução.⁴⁰ A partir destas figuras fundamentais, o gênero encontraria seu principal entroncamento com a cultura do riso carnavalesco, responsável, segundo o viés da poética histórica, pela consolidação da palavra dialógica naquele aspecto de sua franca familiarização com as linguagens da esfera cotidiana, tornada possível pela aproximação destronadora que o riso

⁴⁰ Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Funções do Trapaceiro, do Bufão e do Bobo no Romance”, op.cit., p. 275-281.

festivo permite em relação ao objeto representado, no caso, a diversidade de discursos que estruturam a vida social.⁴¹ Embora possuam características específicas, bobo, trapaceiro e bufão congregam em torno de si um cronotopo especial na ótica bakhtiniana, o tempo-espço da praça e da feira pública, locais privilegiados no aprendizado da mimesis da fala alheia. Desse modo, o discurso dos três personagens guarda um significado figurado, porque tudo o que dizem não tem sentido direto e imediato, mas sim um sentido paródico, isto é, orientado para a fala de um outro e, por isso, fundamental para a origem da noção de dialogismo. Espécies de “saltimbancos da vida”, as três figuras também portam um estatuto peculiar de existência, estando ao mesmo tempo dentro e fora da vida, sem se ligar a nenhum papel específico ou definido na órbita social, exceção feita para o trapaceiro, que ainda mantém vínculos com a realidade circundante. Um tanto estrangeiros neste mundo e sem se solidarizar com uma posição definida nele, bobo, trapaceiro e bufão usufruem do poder que a máscara lhes dá de estar em qualquer situação e de arremedar qualquer linguagem, funcionando, portanto, como os principais antecedentes do referido terceiro introduzido no campo de observação da vida privada e cotidiana.

Na passagem dos palcos populares para a estruturação da prosa romanesca, as referidas máscaras dialógicas podem ser detectadas tanto na órbita do autor quanto na das personagens. Especialmente o tolo e o bufão, pelo seu desligamento essencial de uma posição específica na esfera da vida cotidiana, acenam com um poder incrível de observação e de arremedo de linguagem, constituindo, pois, as figuras mais encontradas no âmbito autoral. Trata-se mesmo do excepcional poder de ‘espionagem’ do terceiro, ao mesmo tempo dentro e fora da vida observada e, como tal, detentor de excepcionais possibilidades narrativas. Obviamente, tolo e bufão podem também ser simbolizados na figura de um personagem principal que seja detentor dos pontos de vista do romancista. Isso parece ocorrer em **HE**, posto que Rodrigo S.M., fazendo uso de seu “poder dialógico”, também veste, através da nordestina com quem busca se identificar, a máscara da tolice, inconsciente nela e consciente nele. Além disso, como narrador que passeia livremente por inúmeras posições narrativas, Rodrigo sabe, do mesmo modo, vestir a máscara do trapaceiro, utilizando-a para experimentar parodicamente a fala alheia e denunciar seus clichês. Como demonstraremos, no momento

⁴¹ Bakhtin considera que o riso carnavalesco e também o riso dos gêneros cômico-sérios destrói qualquer tipo de distância hierárquica em relação ao objeto da representação. Nesse sentido, o riso institui uma zona de contato familiar com a imagem do homem e do mundo, mostrados em novos e surpreendentes aspectos não revelados pela representação séria ou elevada. Toda obra cômica trabalharia numa área de aproximação máxima com a vida, destruindo a distância épica e permitindo um apalpar direto do objeto, profanado, destronado, desmascarado. Cf. a respeito o já citado “Epos e Romance”, p. 413-415.

posterior da análise⁴², uma forma importante de dialogismo está nesta função do autor ou narrador de falar na área de seus personagens, fazendo ressoar em seu discurso o discurso do outro.⁴³

Voltando à função da máscara na constituição da palavra romanesca, o seu poder reside “no direito de arremedar e confundir, de falar parodiando, de representar a vida como comédia e as pessoas como atores”.⁴⁴ Aqui, a pertinência desta afirmação de Bakhtin aplica-se precisamente ao caráter espetacular do enredo de **HE**, conduzido, como demonstrado, nos moldes de um espetáculo. Aliás, a condução de Rodrigo não poderia ser diferente, já que sua trama está montada de forma paródica de modo a dialogar criticamente com diferentes categorias de romance cuja construção é encenada. Do mesmo modo, os personagens de **HE**, manipulados pelos cordões do narrador, não deixam de ostentar certos traços de estereotipia proposital,⁴⁵ possível num enredo construído, por assim dizer, através do cronotopo intermediário do palco popular, apropriado obviamente no tom da ironia moderna, que vai descaracterizando em farsa a autenticidade originária da máscara em seu nascedouro folclórico (neste ponto, outra influência arcaica sobre o romance de Lispector pode estar no teatro de marionetes).⁴⁶ Lembramos que uma das cenas que flagram os primeiros encontros

⁴² Em termos de método, compreendemos que o momento da análise seja o do detalhamento objetivo das partes e minúcias do texto que permita sustentar, na forma de um juízo universalmente válido, aquilo que, por enquanto, ainda são impressões e hipóteses de leitura. Remeto novamente o leitor ao já citado “O Terreno e As Atitudes Críticas”.

⁴³ Num texto bastante didático, Bakhtin apresenta as diferentes formas de introdução do plurilingüismo no romance, detendo especial atenção a esta capacidade do autor ou narrador de falar na área de seus personagens. Neste ponto, Bakhtin estuda o interessante fenômeno da hibridização, típica do discurso romanesco, no qual sempre ressoam vozes em interação, ainda que sob o disfarce de um aparente monologismo do discurso autoral. Cf. o já citado “O Plurilingüismo no Romance”, p. 120-124.

⁴⁴ Cf. o citado “Funções do Trapaceiro, do Bufão e do Bobo no Romance”, p. 278.

⁴⁵ Arnaldo Franco Junior estuda, com base na teoria da incorporação do Kitch em **HE**, o uso de personagens-estereótipo oriundos do folhetim e do melodrama. O crítico ainda defende a existência de um clima de farsa na condução do romance, mostrando como o ansiado engajamento social proposta por Rodrigo se converte em folhetim melodramático bem como o meta-romance de sua vida se converte em melodrama existencial. Concordamos com o posicionamento de Franco Junior e chegamos a conclusões parecidas, ainda que por vias teóricas distintas. Cf. FRANCO, Arnaldo Junior. *O Kitch na obra de Clarice Lispector*. São Paulo, FFLCH, 1993. (Dissertação de Mestrado).

⁴⁶ Numa breve passagem, Bakhtin comenta que o cronotopo do teatro de marionetes está na base do *Tristram Shandy*. Para o estudioso russo, o “*estilo de Sterne é o estilo da marionete de madeira, manipulada e comentada pelo autor*”. A mesma técnica, Bakhtin a detecta no *Nariz* de Gogol. Com base nesta sugestão, achamos pertinente a presença de um eco do espetáculo de marionetes também em **HE**, sobretudo nas cenas em que Rodrigo narra, com artifícios explícitos, os encontros entre Macabéa e Olímpico (a que voltaremos no decurso da análise). Cabe lembrar o modo como Rodrigo se culpa por guiar tanto o destino de Macabéa, que, comandada em sua ingenuidade por todos, não deixa de ser vítima da manipulação excessiva do narrador. Torna-se sintomático, nesse sentido, que a frase usada por Rodrigo para anunciar a morte da nordestina, também conduzida por ele de forma espetacular, seja a frase que está na cena de uma traição célebre: “Até tu, Brutus?” Cf. a respeito do teatro de marionetes o já citado “Funções do Trapaceiro, do Bufão e do Bobo no Romance”, p.281. A célebre frase de César aparece em **HE**, p. 102.

entre Macabéa e o namorado Olímpico ocorre num banco de “praça pública”, espaço fundamental para a constituição, via cultura popular e carnavalização, da palavra paródica.

A redescoberta da praça por Rodrigo, intelectual que escreve seu romance de um “cubículo” apertado, pode ser o sintoma do cruzamento do privado com o público e a prova de que os procedimentos bufos de estruturação de **HE** passam pelo aprendizado do palco popular e pela incorporação das máscaras constituintes da “arcaica” romanesca. Na cena em questão, Macabéa e Olímpico sentam “no que é de graça”, banco de praça, e incapazes de “inventar acontecimentos”, deixam ao narrador a função de comandar os cordões da cena. A inclusão dos pronomes ele e ela antes das respectivas falas dos personagens, procedimento dramático explícito, aponta a presença de Rodrigo nos bastidores e remete ao citado modelo do espetáculo de marionetes. Por fim, a associação da praça com “o que é de graça” representa a nostalgia de um espaço ainda não completamente corrompido pelo capitalismo reinante e pela massificação progressiva, algo ilusório quando se pensa no avanço da cultura de massa no cenário da grande cidade (o próprio patrocínio da coca-cola pode ser uma prova disso).⁴⁷ Cabe lembrar aqui que faz parte do contexto dialógico do romance o cruzamento de elementos discursivos oriundos da cultura popular e da cultura de massa, o que pode responder pelo tom ambivalente do “espetáculo” conduzido por Rodrigo, que já não pode conservar a autenticidade folclórico-festiva do riso carnavalesco de origem.⁴⁸ Não parece fortuito, nesse sentido, as várias vezes em que o narrador se diz enjoado da história e exprime seu cansaço diante da banalidade dos fatos com os quais “encena” a narrativa (o uso de parênteses, ao modo de rubricas, continua a reiterar, no decorrer do romance, o caráter teatral da estruturação do enredo). É, nesse sentido, que a história enjoativa e banal transita muitas

⁴⁷ Em um importante ensaio sobre a dinâmica cultural brasileira, Alfredo Bosi estuda as relações entre a cultura popular e a cultura de massa, mostrando como o poder econômico expansivo dos meios de comunicação e a investida técnico-econômica do neocapitalismo moderno cobre todo o território nacional com uma aparência de modernização que, à primeira vista, não parece deixar mais nenhum espaço próprio para os modos de ser arcaico-populares. O crítico ainda mostra diferentes exemplos de incorporação e descaracterização da cultura popular pela de massa (o exemplo do carnaval na televisão), mas insiste na sobrevivência do popular no interior da rede familiar e comunitária, apoiada pela socialização do parentesco, do vicinato e dos grupos religiosos. Acreditamos que a fala de Bosi seja pertinente para esclarecer esta nostalgia de Rodrigo pelo o que é de graça, ou seja, não englobado pelo capitalismo em expansão, em especial na época em que o romance foi escrito: a década de 70, que assiste, por assim dizer, ao “boom” da modernização brasileira e estabelece definitivamente a sociedade de consumo e de massa no país. Cf. BOSI, Alfredo. “Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras”. IN: *Dialética da Colonização*. São Paulo, Cia das Letras, 1992, p. 308-345.

⁴⁸ É obviamente estranho ao carnaval, em seu nascedouro folclórico original, a idéia de um patrocínio. Na verdade, a festa carnavalesca não tem dono, é pública e universal, ignorando, por isso, o palco ou ribalta. Trata-se de um espetáculo em que todos são atores e participantes ao mesmo tempo. Ao incorporar, no romance, o patrocínio da coca-cola, Rodrigo dialoga parodicamente com o discurso da cultura de massa, mostrando, de certa forma, a descaracterização da cultura popular em que busca inspiração para a construção de Macabéa e outros personagens. Sobre as características do carnaval enquanto autêntica festa popular, cf. BAKHTIN, Mikhail. “Peculiaridades do Gênero, do Enredo e da Composição das obras de Dostoiévski”, op.cit., p. 122-137. Cf. também do autor o já citado *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*.

vezes pelo tom da farsa ou da comédia, degenerando o sentido original da máscara popular em “mascarada” irônica:⁴⁹

“E por enquanto nada acontecia, os dois não sabiam inventar acontecimentos. Sentavam-se no que é de graça: banco de praça pública (...)

Ele: __ Pois é

Ela: __ Pois é o quê?

Ele: __ Eu só disse pois é!

Ela: __ Mas ‘pois é’ o quê?

(...) (HE, p. 58)

“Quanto a mim, estou cansado. Talvez da companhia de Macabéa, Glória, Olímpico. O médico em enjoou com sua cerveja. Tenho que interromper esta história por uns três dias.” (HE, p. 85)

“...(Como é chato lidar com fatos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas...)” (HE, p.87)

“(Vejo que não dá para aprofundar esta história. Descrever me cansa.)” (HE, p. 87)

Retomando, a atmosfera espetacular da narrativa é que nos leva a ver em Rodrigo a incorporação, dentre as máscaras populares ancestrais, da figura do bufão, ainda que numa chave irônica.⁵⁰ Com roupa velha e rasgada, ele ganha ares de mendigo e palhaço, entre o

⁴⁹ Bakhtin comenta que, para entender corretamente o problema do carnaval, é preciso retomá-lo em suas origens e apogeu, ou seja, na Antigüidade, na Idade Média e, por último, no Renascimento. Em seu nascedouro, o carnaval constitui-se como uma “cosmovisão universalmente popular”, sendo esta a cosmovisão que enformará a literatura que dele descende. O estudioso ainda alerta que não se deve enxergar o carnaval na visão simplista e banal da boemia individual ou no espírito da mascarada moderna em sua concepção espetacular e teatral (desvinculada, portanto, do espaço livre e democrático da praça pública ancestral). Embora entendamos que Bakhtin queira, com seu comentário, reforçar a importância do carnaval como fonte de uma visão de mundo posteriormente incorporada pela literatura e não simplesmente como um festejo popular qualquer, o fato é que, como o próprio estudioso admite depois, a tradição carnavalesca do gênero romance renasce, na obras individuais que a contemplam, de forma única e singular. Na análise que faz da carnavalização presente nas obras de Dostoiévski, Bakhtin reconhece obras em que ela aparece mais explícita e outras em que aparece mais atenuada. Além disso, reconhece a complexidade com que o tom dominante da carnavalização menipeia se combina com o debate filosófico das “últimas questões” no contexto da obra do escritor russo. No caso específico da carnavalização presente em HE, acreditamos que ela se faz acompanhar do tom da ironia moderna e ganha ares de espetáculo conduzido pelo modo teatral da narrativa escrita em contexto privado, perdendo obviamente a espontaneidade/autenticidade da fonte pública e popular de origem. Cf. o já citado “Particularidades do Gênero, do Enredo e da Composição das Obras de Dostoiévski.”

⁵⁰ Consta que, no caderno de notas elaborado por Bakhtin para *Problemas da Poética de Dostoiévski*, o autor assinala que a visão de mundo carnavalesca em Dostoiévski não poderia ser mais ingenuamente alegre, afirmativa e exteriorizada como o era em Rabelais devido ao contato com as lições de sua própria época. Julgase, a partir destas formulações, que Bakhtin pretendia um “ensombrecimento” muito maior da literatura de Dostoiévski do que realmente ocorreu na revisão final do livro. O fato merece destaque como prova de que a passagem da linguagem ou da cosmovisão carnavalesca do plano popular para o plano da literatura erudita envolve uma série de transformações e complexidades que não passaram alheias ao próprio Bakhtin. Chamamos a atenção para a importância das notas de rascunho numa obra como a do estudioso russo, marcada por interrupções e sujeita às circunstâncias da censura, do terror e da perseguição stalinista. Como se sabe, parte da obra de Bakhtin permaneceu inacabada, e muitos de seus textos chegaram até nós em forma de anotações não concluídas. Cf. a respeito EMERSON, Caryl. “Carnaval: Corpos de Final Aberto e Histórias Anacrônicas.” IN: *OS 100 Primeiros Anos de Mikhail Bakhtin*. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro, Difel, 2003, p. 201-251.

patético e o ridículo, levando um tipo de existência condizente com aquela apontada por Bakhtin na caracterização da tríade de figuras oriundas do palco popular: a excentricidade, isto é, o desligamento de uma posição definida no âmbito cotidiano. Como personagem que se posta à margem das esferas da vida, o bufão é, portanto, aquele que pode viver todas as existências como máscaras, parodiar as diversas linguagens, rir dos convencionalismos e das hipocrisias da vida social. Na passagem para a literatura artística e erudita, sua função obviamente, quando assumida pelo romancista, se torna mais complexa, adaptando-se às necessidades artísticas específicas de cada caso. No contexto de **HE**, a escolha do disfarce bufo por Clarice cumpre bem a função de parodiar diferentes discursos (incluindo o próprio discurso do romance) e ao mesmo tempo marcar uma posição diante da realidade: a de julgá-la e de desmascará-la em todos os seus níveis, inclusive nos recessos mais íntimos da vida privada.

A imagem do julgamento,⁵¹ tantas vezes aplicada ao romance, não parece estranha. Na sua vinculação com a atualidade e com a vida corrente, o gênero assume um papel importante na denúncia do convencionalismo “pernicioso e falso” que estrutura as relações humanas, mostrando-se então essencialmente crítico e autocrítico na sua luta contra a hipocrisia social. Nessa linha de raciocínio, a máscara aponta, dentre suas várias funções, o direito de arrancar a máscara dos outros e também a própria. Quem ri do outro, também ri de si mesmo. Diante do leitor a quem se dirige, Rodrigo não só julga e desmascara diferentes discursos como julga e desmascara a si mesmo. Neste ponto, a autoconsciência moderna tinge de ironia o riso carnavalesco reduzido. Imagem sugestiva deste riso aparece no momento em que o narrador dialogicamente antecipa a reação de seus leitores e imagina que eles estão rindo dele “*em risos rápidos e rápidos de velhos*”. (**HE**, p.26). Acrescente-se ainda que o próprio “*mea*

⁵¹ No estudo que faz dos diferentes cronotopos romanescos, ou seja, dos diferentes modos de representação espaço-temporal na evolução do romance enquanto gênero, Bakhtin detecta, já no romance grego de aventura, o cronotopo mais abstrato, a presença de processos judiciais que servem para fazer um balanço das aventuras dos heróis e confirmar a identidade deles no que tange à castidade da heroína e à fidelidade amorosa dos personagens. Também o cronotopo do romance de aventuras e de costumes, em especial a obra de Apuleio, já introduz a noção da responsabilidade do herói, um pouco mais subjetivado, cujas ações implicam culpa e necessidade de um castigo reparador (o tema da metamorfose de Lúcio em asno e sua posterior redenção). Bakhtin ainda comenta a importância do crime no desenvolvimento posterior do romance, tendo em vista a sua função de tornar pública, a contragosto, a vida privada, um dos temas do romance em seu compromisso com a mimesis da existência particular do homem privado. Lembremos ainda que Ian Watt, defensor do realismo formal como marca da representação romanesca, afirma metaforicamente que o romance imita a realidade ao modo de um júri de tribunal, já que, como o último, também quer conhecer todos os particulares de determinado caso e a identidade das pessoas envolvidas. Dito isso, acreditamos que a exposição pública de Rodrigo e a confissão de sua culpa certamente remetem à categoria jurídica que também está na base do romance em sua inesgotável capacidade dialógica de incorporar em sua estrutura diferentes discursos, literários e também extraliterários. Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance Ensaio de Poética Histórica”. IN: *Questões de Literatura e de Estética A Teoria do Romance*, op.cit., p. 211- 362. Cf. WATT, Ian. “O Realismo e A Forma Romance”, op.cit.

culpa” de Rodrigo diante de sua platéia não deixa de remeter às categorias retórico-jurídicas também estruturadoras do romance em sua longa evolução: culpado pela visão impotente da miséria da nordestina, o narrador se julga e se condena em público, obrigando o leitor também a abandonar seu comodismo alienado e assumir a responsabilidade frente à pobreza alheia. Mesmo a culpa, entretanto, passa por uma elaboração carnavalesca, na medida em que o sentimento elevado se faz representar por uma imagem no plano corporal⁵² (a dor de dentes causada por dentina exposta).⁵³ Numa verdadeira “*mésalliance*” carnavalesca⁵⁴, alto e baixo, sério e cômico, alma e corpo se fundem:

“Devo acrescentar um algo que importa muito para apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta.” (HE, p.30)

Lembramos ainda que um dos títulos da narrativa é “A culpa é minha”. No entanto, ele reverbera em meio a outros títulos que, numa montagem também carnavalizada, lhe servem

⁵² É típico da lógica das imagens carnavalescas o rebaixamento para o plano material e corporal de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. Cf. exemplos em BAKHTIN, Mikhail. “Apresentação do Problema”. IN: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, op. cit., p. 1-123.

⁵³ A propósito, lembramos que esta imagem da dor de dentes também aparece na fala inicial do narrador de *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski. Embora não haja notícias, até onde estamos informados, de influências deste romance sobre a composição de HE, o fato é que o autor russo esteve entre as primeiras leituras marcantes de Clarice. Aliás, como sabe o leitor, outro romance de Dostoiévski é citado em HE: *Humilhados e Ofendidos*. Embora não tenhamos intenções de investigar supostas influências de um romance sobre o outro, gostaríamos de ressaltar, à guisa de curiosidade, algumas semelhanças de composição que existem entre eles. Como ocorre em HE, *Memórias do Subsolo* é estruturado através de uma combinação entre discurso e narração, com a diferença de que, no último, toda a primeira parte é ocupada pela fala inicial do narrador, que, somente na segunda parte, começa a contar fatos de sua vida pessoal. Em HE, ao contrário, o discurso do narrador disputa espaço com a história que vai sendo construída desde o início. Ademais, nos dois romances, é visível a polêmica dialógica com o leitor, acintosamente provocado pelos narradores. Coincidentemente também, em ambos os casos, a dor de dentes torna-se imagem de uma dor inútil e incapaz de sensibilizar o próximo, embora adquira a conotação de culpa para Rodrigo e de prazer para o narrador do subsolo em seu deliberado isolamento social. Por último, destacamos que as semelhanças apontadas podem ajudar a referendar nossa tese do dialogismo em Clarice através da recuperação de um possível elo entre a escritora brasileira e o escritor russo que, segundo Bakhtin, representa o ponto máximo do dialogismo na história do romance por via da criação da polifonia. Sobre as relações entre a obra de Clarice e a de Dostoiévski, merece menção o estudo de Ricardo Iannace, que tece considerações a respeito das relações existentes entre HE e *Humilhados e Ofendidos*. Na verdade, o crítico faz uma série de aproximações autobiográficas, mostrando como Clarice se projeta nos próprios personagens e nos de Dostoiévski. Cf. o capítulo IV de DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo, Ed. 34, 2000, p. 26-28. Cf. ainda IANNACE, Ricardo. “Clarice e Seus Personagens Leitores.” IN: *A Leitora Clarice Lispector*. São Paulo, Edusp, 2001, p. 115-127.

⁵⁴ Bakhtin considera que a livre familiarização é uma das categorias fundamentais da cosmovisão carnavalesca. Isso significa que o carnaval institui um novo modus de relações, longe das hierarquias e da ordem habituais, permitindo o livre contato familiar entre os homens e também entre todos os valores, idéias, fenômenos e coisas. As “*mésalliances* carnavalescas” nada mais são do que estas combinações e aproximações de valores, o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sério e o cômico, o sábio e o tolo, o nobre e o plebeu, etc. Cf. o já citado “Particularidades do Gênero, do Enredo e da Composição das Obras de Dostoiévski”, p.123.

de duplo parodiador.⁵⁵ Desse modo, os títulos “Ela que se arranje” (síntese do discurso da alienação e da insensibilidade frente à miséria) e “Eu não posso fazer nada” (confissão da impotência pessoal diante da mesma miséria) relativizam a culpa, mostrando-a também como mais um discurso possível em meio a outros. A culpa, de certa forma inútil, culmina na “saída discreta pela porta dos fundos”, último título a apontar a falência do projeto literário de Rodrigo, cuja encenação de diferentes entonações discursivas parece caminhar rumo à constatação da insuficiência e da ruína de todas para a representação literária do drama da personagem nordestina. Não será exagero reconhecer nesta discreta saída do narrador ou nesta sua forçada absolvição, ecos do ritual de coroação-destronamento típicos da encenação carnavalesca revisitada no romance.⁵⁶ À estridente apresentação inicial, quando Rodrigo se declara o mais importante personagem da história, segue esta envergonhada saída pelos bastidores da cena, quando ele acende um cigarro e volta para casa. Aqui o destronamento melancólico não parece deixar marca possível de renascimento.

Explicando melhor, o fato é que, segundo Bakhtin, a ação principal do ritual carnavalesco está na coroação bufa e no posterior destronamento do rei do carnaval, que é, na verdade, um rei efêmero, um rei da festa. Nesta coroação, portanto, já está implícito e previsto o posterior destronamento, o que implica que toda imagem carnavalesca é ambivalente, pois conjuga morte e (re)nascimento, (re)nascimento e morte. Em outros termos: ao nascer, o rei bufo decreta a morte do poder antigo e fá-lo renascer festivamente no plano cômico; ao mesmo tempo, espera seu destronamento final, decretando a relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder ou posição hierárquica. A cosmovisão carnavalesca, ancorada sobre esta ação ritual de base, assenta-se, portanto, sobre o tempo cíclico da mudança, da morte e da renovação. Transposta para o âmbito da linguagem, lugar em que carnavalização e literatura se encontram de modo mais produtivo, a cerimônia da coroação e do destronamento estaria na origem das principais categorias encontráveis numa obra em que pulsam ecos da visão carnavalesca, entre elas, a franca familiarização com os diferentes

⁵⁵ Bakhtin considera que a paródia é própria dos gêneros carnavalizados e, na Antigüidade, estava indissoluvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar, nesta acepção, é a criação de um duplo destronante. O autor ainda comenta que o carnaval trabalha muito com imagens duplas que se parodiam umas às outras de diversas maneiras e aspectos, como, por exemplo, os pares carnavalescos de sexos diferentes (neste ponto, cabe lembrar a transformação de Clarice em Rodrigo como exemplo do mesmo fenômeno). Idem, p. 127-128.

⁵⁶ Nos termos de Bakhtin: “A ação carnavalesca da coroação-destronamento está repleta, evidentemente, de categorias carnavalescas (da lógica do universo carnavalesco): do livre contato familiar (isto se manifesta de modo muito acentuado no destronamento), das *mésalliances* carnavalescas (escravo-rei), da profanação (jogo com símbolos do poder supremo), etc. (...) É evidente, porém, que foi o ritual de coroação-destronamento que exerceu influência excepcional no pensamento artístico-literário. Ele determinou um especial tipo destronante de construção das imagens artísticas e de obras inteiras, sendo que, neste caso, o destronamento é ambivalente e biplanar por excelência.” IN: “Peculiaridades do Gênero, do Enredo e da Composição das Obras de Dostoievski”, op.cit., p. 125 e 126.

discursos institucionalizados e toda a sorte de profanação (paródica) advinda deste contato livre e próximo com o mundo representado. Também os desmascaramentos das convenções e das hipocrisias sociais estariam entroncados nesta remota origem do ritual do destronamento. Ao declarar Rodrigo como seu travesti paródico, Clarice passa a ele o poder da “coroação carnavalesca”, que é o poder de falar em qualquer linguagem de uma posição especial e excêntrica,⁵⁷ ou seja, de uma posição que se firma no âmbito de um pacto ficcional e reedita a liberdade carnavalesca de parodiar todos os discursos e de penetrar em diferentes existências. Lembramos que a própria onisciência e empáfia com que Rodrigo se apresenta inicialmente é a manifestação deste poder e acreditamos que a deposição melancólica da máscara, no final da narrativa, é a contraparte destronadora da coroação inicial:

“ Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história — determino com falso livre arbítrio — vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M.” (HE, p.17)”

“E agora — agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas —mas eu também?!” (HE, p. 104).

Voltando um pouco, a condição de narrador bufo, que Rodrigo assume em seu estatuto existencial de persona confessa de Clarice, encontra importante reforço quando o mesmo declara não possuir classe social definida, colocando-se assim “fora das esferas da vida” tal como previsto para o bufão em sua vocação protéica de estar em qualquer situação ou posição de existência. Certamente esta imagem do desclassificado encarnada por Rodrigo representa também uma imagem da inutilidade e do pouco valor social do artista na sociedade moderna, fato comprovado pela figura especular do artista-mendigo que toca violino na esquina e, de certa forma, representa um duplo do narrador. Como sói acontecer na arte contemporânea, o mais moderno se encontra com o mais primitivo: a máscara ancestral e bufa dialoga com o presente, parodia seus discursos, desmascara sua ideologia, põe à prova o próprio romance na sua impossibilidade de representação mimética. Ao mesmo tempo, volta

⁵⁷ Bakhtin considera a excentricidade uma das categorias da cosmovisão carnavalesca, entendendo que ela representa o momento em que, no rito do carnaval, o comportamento, o gesto e a palavra se libertam do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava na vida extracarnavalesca, tornando-se excêntricos ou inoportunos do ponto de vista do cotidiano não-festivo. Num sentido ainda mais amplo, a excentricidade também se associa com a categoria do livre contato familiar, permitindo que se revelem e expressem, em forma concreto-sensorial, os aspectos ocultos da natureza humana. Não será preciso lembrar que a mesma excentricidade Bakhtin enxerga no estatuto existencial das máscaras ancestrais do bufão, do tolo ou do trapaceiro que vimos discutindo. Transpondo a categoria para o plano literário, acreditamos que, no contexto de HE, o estatuto existencial de Rodrigo S.M. como narrador declaradamente inventado e dramatizado por Clarice lhe dá esta categoria da excentricidade inerente à máscara como forma de observação e de escuta da vida e do discurso alheio. Idem, p.123.

sobre si mesma, confessa sua culpa inútil e irredimível, expõe seu fracasso e sua impotência. Na sua versão atualizada, a máscara do bufão se casa com a do artista destronado, “rei efêmero” da visão paródica e livre do mundo desnudado, mas sem renascimento ou redenção possível. Após morrer espetacular e ficcionalmente com a personagem, morte em que ainda ressoa um motivo último de ressurreição (lembrar que morte e vida se fundem no momento final de Macabéia e que o próprio narrador diz, a certa altura, que esteve na terra dos mortos e ressurgiu), Rodrigo topa com a real e iniludível consciência de sua mortalidade.⁵⁸ Mirar o tempo cíclico da natureza, com a lembrança de que, “por enquanto é tempo de morangos”, é o que pode aliviar momentaneamente esta consciência final:

“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, p. 24)

“Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar pra 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 pra sair discretamente pela saída da porta dos fundos.” (HE, p.27)

“Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim.” (HE, p.104)

TOLICE E ROMANCE

Se Rodrigo S.M. guarda determinados traços bufos, Macabéia recupera elementos de um outro personagem da arcaica popular e carnavalesca: o tolo. Por isso, acreditamos que a história da nordestina corre sob um viés carnavalesco que merece investigação mais profunda. Ressaltem-se, nessa perspectiva, os vários recursos da paródia carnavalesca presentes na construção dos principais personagens que entram na trama inventada por Rodrigo para Macabéia, com destaque para a criação das já mencionadas imagens pares ou

⁵⁸ Não por acaso a mesma consciência dramática da morte iminente encontra-se, no plano biográfico, expressa por Clarice na entrevista que deu à TV Cultura coincidentemente no momento em que acabara de escrever HE. Longe do tom sutilmente bufo do velho Rodrigo S.M., que ainda tenta rir da morte no instante final do romance dizendo que se esquecera de “que a gente morre”, Clarice declara, por assim dizer, o desnudamento último e definitivo da mulher e da artista: “Bom, agora eu morri... mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto estou morta...Estou falando de meu túmulo.” IN: LERNER, Julio. “A Última Entrevista de Clarice Lispector”, op.cit., p. 69.

duplos parodiadores.⁵⁹ Pode-se dizer que o processo começa pelo próprio narrador que, numa fala inicial, diz substituir a escritora mulher para evitar lágrimas e pieguices diante da história triste da nordestina pobre.⁶⁰ A mesma lógica de composição acompanha Macabéa e o namorado Olímpico, também construídos como pares em oposição. No caso dos dois, especificamente, Rodrigo inicialmente os toma como gêmeos ou bichos da mesma espécie (as imagens gêmeas também são comuns na lógica carnavalesca) para só depois ressaltar as diferenças: de um lado, a fêmea murcha, cariada e muda; de outro, o macho forte, esperto e falador:

“O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam.” (HE, p. 53)

Temos ainda a oxigenada e farta Glória, do ambicionado clã do Sul, em contraste com a infértil e magra Macabéa, da raça anã teimosa do Norte.⁶¹ Trata-se de imagens que se espelham e se parodiam, convertendo a “narrativa dos fatos”, ostensivamente anunciada por Rodrigo, numa espécie de bufonaria que dialogicamente carnavaliza o romance em seu também duplo parodiador. Em outros termos, o que parece ou pretende ser romance constitui, na verdade, arremedo ou encenação de romance: a tipificação excessiva de personagens, montados a partir dos pares contrastantes, pode ser um sintoma disso. Ao mesmo tempo, a narrativa com início, meio e grand-finale, anunciada sob ruflar de tambor e sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo, expõe, por via da paródia, uma imagem também carnavalizada do tema social buscado. Destaque-se, neste aspecto, o fato de Macabéa

⁵⁹ Bakhtin reforça o caráter ambivalente das imagens carnavalescas, dizendo que elas são sempre biunívocas e englobam os campos de mudança e crise. Nessa perspectiva, são comuns as imagens que conjugam morte e nascimento, mocidade e velhice (a imagem da “velhice prenhe”, por exemplo). O estudioso ainda comenta que são típicas do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro) e pela semelhança (sósias-gêmeos). É comum também o emprego de objetos ao contrário: roupas pelo avesso, calças na cabeça, vasilhas em vez de adornos de cabeça, utensílios domésticos como armas. Cabe ressaltar, neste ponto, que a lógica carnavalesca dos contrários se associa, como explica Peter Burke, ao topos do “mundo de ponta-cabeça”, que se tornou tema predileto de estampas populares dos meados do século XVI em diante. Cf. o citado “Peculiaridades do Gênero, do Enredo e da Composição das obras de Dostoiévski”, p. 126. Cf. ainda BURKE, Peter. “O Mundo do Carnaval”. IN: *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 1989, p. 202-228.

⁶⁰ Bakhtin parece não dar muita ênfase ao par homem/mulher, quando estuda a lógica das imagens pares do carnaval. Peter Burke, entretanto, afirma que, entre os vários tipos de rituais carnavalescos de inversão, a inversão de sexos era muito comum, inclusive nas ilustrações populares do tema do “mundo de ponta-cabeça”. Cf. “O Mundo do Carnaval”, op.cit., p. 213.

⁶¹ Especialmente o par gordo/magro, ressaltado no romance clariciano pela oposição Glória/ Macabéa, constitui a imagem carnavalesca por excelência. Peter Burke ensina que uma das oposições básicas que fornecem o contexto para a explicação dos comportamentos carnavalescos (o excesso de comida, sexo e violência, simbólicos e reais, nos dias da festa), está no contraste Carnaval e Quaresma, o primeiro alegorizado, em geral, por um jovem gordo e a segunda, por uma velha magra. Trata-se daquilo que os franceses chamavam de “jours gras e jours maigres”. Idem, p. 212.

representar, através da máscara da tolice, uma inversão do herói social ou psicológico típico, visto que ela possui grau zero de consciência quanto à sua situação existencial e ao seu lugar na sociedade, além de ser curiosamente desmemoriada, não conseguindo se lembrar sequer do dia imediatamente anterior:

“Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro” (HE, p. 34)

“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.” (HE, p. 44)

Uma breve comparação da heroína de Clarice com seus antecedentes mais próximos, sobretudo os personagens nordestinos do romance de 30, com os quais Rodrigo S.M. (duplo da escritora) certamente dialoga em seu alardeado projeto de engajamento, seria suficiente para mostrar a condição pouco canônica de Macabéa na galeria dos heróis brasileiros. Aproveitando ainda o sugestivo quadro que Alfredo Bosi ⁶²constrói, com base na crítica sociológica, para definir a tipologia do moderno romance brasileiro dos anos 30 para cá, diríamos que a nordestina clariciana não encontra lugar nele. Sem consciência social, sem memória subjetiva e sem espessura psicológica, Macabéa não se afirma, nos moldes da tipologia proposta por Bosi, nem como herói propriamente problemático, aquele em permanente tensão com a natureza e o meio social e em mal estar permanente (os heróis de Graciliano, por exemplo), nem como o herói psicológico (que subjetiva o conflito na linha do memorialismo, do intimismo e da auto-análise característicos de determinada vertente do romance de 30) e muito menos como herói populista ou proletário ⁶³que adquire consciência política na dura aprendizagem da exploração social (certa vertente do romance de Jorge Amado, por exemplo).

⁶² Alfredo Bosi estuda as diferentes vertentes do romance brasileiro dos anos 30 e 40, considerando estes decênios como a “era do romance brasileiro”. O crítico analisa as correntes regionalista e intimista do referido romance, mostrando como a primeira se pautou pela visada crítica das relações sociais (em oposição ao realismo científico e impessoal do século XIX) e como a segunda se beneficiou da Psicanálise numa abordagem introspectiva renovada. A partir destas reflexões, Bosi, com base nas formulações de Lucien Goldmann, estabelece uma tipologia para o romance da época com base no grau de tensão que se estabelece entre o herói e meio circundante. Neste espectro de tensões, teríamos desde o realismo documental e pouco problemático (Jorge Amado, por exemplo) aos romances de verdadeira tensão crítica (Graciliano Ramos) ou de tensão interiorizada (o romance psicológico em suas várias vertentes, intimismo, memorialismo, auto-análise, etc). O crítico fala ainda no romance de tensão transfigurada, em que o conflito se resolve no plano mítico ou metafísico (o caso de Clarice e Guimarães Rosa). Cf. BOSI, Alfredo. “As Trilhas do Romance: uma hipótese de Trabalho”. IN: *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1986, p. 440-445.

⁶³ A respeito do romance proletário e as formulações teóricas que o mesmo recebeu na obra inicial de Jorge Amado, cf. o estudo de BUENO, Luís. “Os Três Tempos do Romance de 30.” IN: *Revista Teresa*. São Paulo, FFLCHUSP, Ed. 34, 2002, n. 3, p. 254-283.

Ademais, a antológica paródia, presente em **HE**, da frase de Euclides da Cunha,⁶⁴ convertida em seu contrário como desfecho da história de Olímpico e, no fundo, também da de Macabéa (“o sertanejo é antes de tudo um paciente”),⁶⁵ demonstra o intento do romance de dialogar criticamente com a tradição do tema nordestino que, desenvolvido pelo escritor pré-modernista, seria retomado pelo romance de 30 numa linha de continuidade da literatura realista e social que abrisse o século XX.⁶⁶ Isso sem mencionar o diálogo com o regionalismo romântico alencariano que erigiu o sertanejo, além do índio, em símbolo do específico local e em herói da nacionalidade.⁶⁷ A peculiar versão dada pelo narrador de Clarice à frase de Euclides constitui, no fundo, a reiteração de um aspecto que jaz latente na imagem essencialmente ambígua do sertanejo tal como construída no capítulo de *Os Sertões* que serve de base ao procedimento paródico. Lida no seu contexto original, a frase “O sertanejo é antes de tudo um forte” adquire nuances importantes.

Na verdade, a força do sertanejo, no âmbito da ideologia determinista e racial de Euclides, é resultado do trato diário com a sobrevivência árdua no meio inóspito, vindo a se manifestar, contudo, num tipo físico que a desmente, quando observado mais de perto. Daí a

⁶⁴ A frase “O sertanejo é antes de tudo um forte” abre o terceiro capítulo da seção “O Homem” em CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 37ª ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995, p. 129-163.

⁶⁵ A frase chamou a atenção de Solange Ribeiro de Oliveira, que inicia com ela o seu ensaio sobre **HE**. A crítica também interpreta a frase na chave paródica, mostrando como Clarice rejeita a imagem do sertanejo idealizado ou romantizado, exalando exotismo ou cor local, tomando como base de comparação sobretudo alguns heróis populistas ou malandros de Jorge Amado. Acreditamos que vamos um pouco mais longe, vendo em Macabéa uma versão também peculiar ou paródica de heróis ou anti-heróis sociais anteriores, menos idealizados, mas com um grau de consciência bem maior que o dela (é o caso, por exemplo, do Fabiano de *Vidas Secas* ou do Severino de *Morte e Vida Severina*). Cf. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “Clarice Lispector ou o Repúdio do Exotismo em *A Hora da Estrela*”, op.cit., p. 859.

⁶⁶ Bosi considera que tanto a obra de Euclides quanto a de Lima Barreto serão retomadas pela vertente crítico-social do romance neo-realista de 30. Trata-se, aliás, da mesma opinião de Lúcia Miguel-Pereira, cuja influência sobre o autor da *História Concisa* dispensa comentários. Embora não se dedique a um estudo sobre *Os Sertões*, Lúcia Miguel-Pereira afirma que a obra “solitária” de Lima Barreto (que recebeu sua atenção detalhada) constitui o elo entre o romance machadiano e as buscas mais ousadas dos escritores que, depois do Modernismo e sobretudo em 30, “puseram em equação todos os problemas do homem brasileiro”. Cf. de Bosi “Pré-Modernismo e Modernismo”. IN: *História Concisa da Literatura Brasileira*, op.cit., p. 341-367. Cf. ainda MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. “Prenúncios Modernistas”. IN: *Prosa de Ficção (1870 a 1920)*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1988, p. 272-275.

⁶⁷ Com base nas formulações de Antonio Candido, sintetizadas na *Formação da Literatura Brasileira*, Walnice Nogueira Galvão traça um histórico do regionalismo no Brasil, levantando a hipótese de sua importância como “principal programa estético-literário entre nós”. Com muita precisão e didatismo, a crítica menciona a ocorrência de “três regionalismos”, o romântico, o naturalista do final do século XIX e início do XX e o nordestino da década de 30. No quadro desta evolução, assinala a publicação de *Os Sertões* como um impacto de peso sobre a tradição do regionalismo, espécie de sistematização ou balanço dos temas desenvolvidos até aquele momento e que continuariam a fornecer o repertório não só para a ficção posterior quanto para os grandes estudos interpretativos do Brasil que surgiram no decênio de 30, momento em que o regionalismo, por assim dizer, ganharia seu coroamento final como verdadeiro cânone literário. Tudo isso fomentado pela formação de um público leitor e a consolidação de um mercado editorial. Consideramos, nessa perspectiva, que o diálogo que Clarice estabelece com Euclides não parece inocente, constituindo uma atitude responsiva da autora (para permanecer no âmbito do jargão dialógico) frente à vincada tradição realista/regionalista e também nordestina de nossa literatura. Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. “Anotações À Margem do Regionalismo”. IN: *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo, USP, FFLCH, DTLCC, 2000, n. 5, p. 44-55.

imagem antitética, amplamente desenvolvida no referido capítulo de *Os Sertões*, do “guerreiro exausto” ou do “Hércules-Quasímodo”,⁶⁸ que sintetiza o contraste força/fraqueza inerente à figura do sertanejo. Ao inverter a frase de Euclides, Clarice dá ênfase ao lado menos heróico do complexo imagético original, aquele que, em *Os Sertões*, vige no fundo da força, a saber, a apatia, o sofrimento, a fealdade, o desengonço, o cansaço, a quietude, a imobilidade, a humildade deprimente, o abatimento, a indolência etc. Embora, no contexto de **HE**, a frase seja usada para concluir a trajetória de Olímpico, as características citadas se aplicam melhor à composição de Macabéa que à dele, sendo mais visíveis nela a desconstrução da imagem heróica do nordestino, ou pelo menos, de uma certa imagem, que, no livro de Euclides, ainda se associa à idéia de luta e de resistência (sociais)⁶⁹ e, num certo sentido, repercutirá em obras posteriores do nosso Modernismo, bastando citar, como exemplo, o Fabiano de *Vidas Secas* ou o Severino, de João Cabral, este último, em comparação com o primeiro, ainda mais exemplar no que tange à conscientização social e política (sem ranço panfletário ou proselitista, frise-se).⁷⁰

⁶⁸ Bem ao gosto da linguagem preciosa de Euclides, trata-se do oxímoro, como o define Augusto Meyer, que sintetiza o complexo força/fraqueza, beleza/feiúra, característico do sertanejo tal qual descrito no capítulo III de “O Homem”. Cf. *Os Sertões*, op. cit., p. 129. A referência a Augusto Meyer está em BOSI, Alfredo. “Euclides da Cunha”. *História Concisa da Literatura Brasileira*, op.cit., p. 350.

⁶⁹ Alfredo Bosi analisa o “estilo conflituoso e antitético” de Euclides como manifestação formal do próprio caráter conflituoso do espírito do autor. Apesar da formação do escritor ter se dado nos moldes rígidos do cientificismo e do determinismo racial dominantes na passagem do século XIX para o XX, o trato direto com as condições sociais do sertão e com o próprio sertanejo, fez surgir (daí a contradição fundamental do estilo e do homem), dos esquemas analíticos e impessoais rigorosos, uma obra de paixão e de protesto. A carnificina de Canudos vincou fundo a sensibilidade e a consciência do engenheiro e jornalista republicano Euclides, dividida entre a constatação determinista do fim das “raças inferiores” e a denúncia do crime a que elas resistiram herculeamente, para retomar a alegoria cara ao autor. É neste traço da tragédia presenciada e denunciada que *Os Sertões* se aproximaria do romance da seca e do cangaço dos anos 30, ultrapassando o peso de todos os determinismos rumo a uma tateante consciência social que transcende o esquema inicial Terra/ Homem, fonte única da temática inicial da obra. Cf. BOSI, Alfredo. “Euclides da Cunha”, op.cit., p. 346-352.

⁷⁰ Acreditamos que, em comparação à Macabéa, o Fabiano de *Vidas Secas* apresenta, a par de sua miséria física e simbólica, também partilhada pela heroína de Clarice, um mínimo de consciência da situação de exploração em que vive, embora, em vários momentos, como no antológico episódio do encontro com o soldado amarelo, desista de enfrentar o inimigo e revele-se impotente diante das forças que o oprimem, simbolizadas no distante e “abstrato” governo contra o qual nada se pode. Até mesmo Sinhá Vitória, um pouco menos consciente que o marido Fabiano, apresenta, a par de sua ainda maior carência lingüística e simbólica, uma percepção da realidade circundante. Ao pessimismo crônico do marido, ela opõe um otimismo (ainda que ilusório) responsável por conduzir o casal rumo ao incerto sul para onde migram no final do romance. Isso sem mencionar a memorável Baleia, que, como cachorro, pensa mais que Macabéa. Também será redundante lembrar que todo o trajeto do Severino de Cabral, do sertão para a Zona da Mata, se converte num roteiro da dura aprendizagem da miséria e da exploração social. A antológica fala final de Mestre Carpina aposta num compromisso ético de luta social, que abandone o palavreiro inútil, “é difícil defender só com palavras a vida”, rumo a uma intervenção efetiva na práxis (“e não há melhor resposta que o espetáculo da vida”). Obviamente o otimismo social de Cabral contrapõe-se tanto ao anterior pessimismo de Graciliano (que vê, com reservas, a possível mudança de vida para os retirantes no Sul) quanto à posterior descrença e cansaço final de Rodrigo que, num apagado “talvez”, fecha a esperança do “direito ao grito” para a “raça anã teimosa” e “sai discretamente pela porta dos fundos”. A respeito da consciência histórica, distanciada e crítica que enforma o realismo de Graciliano, cf. o belo estudo de Alfredo Bosi “Céu, Inferno”. IN: *Céu, Inferno*, op.cit., p. 10-32. Cf. ainda RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro, Record, 1992. MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina*. IN: *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 170-202.

Rodrigo S.M., diga-se de passagem, também falará de resistência, quando, numa possível retomada dialógica do jargão naturalista/ determinista de Euclides, caracterizará Macabéa como representante de “uma resistente raça anã teimosa”, excluindo da caracterização, obviamente, a contraparte hercúlea da imagem original de *Os Sertões*. A expressão de Rodrigo dá ares alegóricos a Macabéa, erigindo-a quiçá como mais um anti-herói brasileiro, tendo em vista o diálogo do romance com obras da tradição literária (fato que poderá ou não se comprovar pela análise). A resistência da nordestina, no entanto, é mencionada exatamente no momento de sua morte gloriosa e espetacular, ao menos, para o narrador, que não deixa de enfeitar, com “luxo e technicolor”, a hora final da estrela (ficamos pensando se a sublimação última da morte, quando o sangue vira “estrela de mil pontas”, não é uma forma de compensação da miséria e da culpa bem como da falta de ação possível).⁷¹ Acreditamos, nesse sentido, que o tema social nordestino, revisitado por Clarice em **HE**, ganha uma solução que passa longe da conscientização de classe e da luta política, tendo em vista o próprio nível de consciência do herói principal (aliás, “ela não sabe gritar”, como bem avisa um dos títulos).⁷² Neste ponto, o trapaceiro Olímpico também é exemplar, já que busca uma trajetória individual na sua escalada em direção ao “mundo dos outros”. Ademais, o romance se encerra numa espécie de desencanto quanto aos rumos da política do país, quando Rodrigo sentencia, num discreto “talvez”, “o direito ao grito” para a raça anã. Na verdade, o único consciente é próprio narrador, demiurgo e bufão destronado, cuja culpa se revela inútil e cujo raio de ação efetiva contra a miséria é nenhum:

“Eu não posso fazer nada”. (**HE**, p.13; trata-se de um dos títulos)

“E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito.” (**HE**, p.96, grifos nossos)

⁷¹ O leitor deve estar lembrado que Macunaíma, arquétipo do anti-herói nacional, se converte, no final de sua trajetória, na constelação da Ursa Maior. A transformação do personagem em estrela pode ser vista como uma “sublimação” de um destino não resolvido. Sem lugar na terra, seja na aldeia natal, seja na metrópole futurista, o herói se exila no céu para viver de um “brilho inútil”.

⁷² Suzi Frankl Sperber acerta quando fala numa espécie de resistência vital e orgânica de Macabéa e outros personagens lispectorianos, metidos no cotidiano inglório e, portanto, longe de um papel definido na luta social. Pela via da introspecção e, como resultado dela, da irrupção de instantes de compreensão intuitiva e forte, logo esquecidos, os personagens da autora, sejam os idiotas, feios ou imprestáveis (o caso de Macabéa) sejam os oriundos da classe média ou burguesa (as várias donas-de-casa, por exemplo), inventariam uma forma de resistência não racional, próxima do grito, da doença ou da ânsia de vômito. Daí a perda da notação da realidade objetiva bem como a fragmentação do tempo (sem sentido propriamente histórico ou épico), tão comuns na obra de Lispector. Sperber chega ainda a falar da incompreensão ou da ignorância como formas de inteligência às avessas que permitem a desaprendizagem da cultura dominante. Cf. SPERBER, Suzi Frankl. “Jovem Com Ferrugem”. IN: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 154-164.

Não se deve esquecer ainda que, na lógica de construção binária do livro, a tola Macabéa é a contraparte fraca do inteligente Olímpico, ambos constituindo, num certo sentido, a projeção ficcional daquela imagem ambígua do sertanejo construída por Euclides a partir da frase-núcleo de seu antológico capítulo. Por fim, destaquemos que o heroísmo, a força e a sabedoria de Olímpico comparecem em chave irônica, sendo, portanto, relativizadas.⁷³ O personagem, como ficou dito logo atrás, também não se enquadra na versão do herói proletário típico. O perdão que Rodrigo lhe dá vem exatamente no momento em que ele se diz vencedor, não por lutar pelos interesses de sua classe (a dos metalúrgicos com os desdobramentos políticos que conhecemos), mas por ingressar no mundo mais confortável da classe média e se converter em deputado com “seu palavreado seboso” (numa visível paródia da retórica política nacional, àquela altura dos anos 70 ainda surda aos apelos sociais):

“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. O sertanejo é antes de tudo um paciente. Eu o perdô.” (HE, p. 79, grifos nossos)

A inversão paródica da tradicional imagem heróica do sertanejo, tema fundador do romance brasileiro desde a sua origem romântica, encontrará importante reforço na máscara dialógica da tolice de Macabéa, se entendermos a tolice como uma categoria romanesca que permite o diálogo crítico com a tradição instituída. Desse modo, a escolha da ancestral perspectiva do tolo explica a originalidade da própria perspectiva clariciana, que leva o romance social e engajado por uma nova via, carnavalizando-o. Não será preciso lembrar aqui que o que menos se espera de um herói social típico, destinado ao aprendizado da luta e da consciência política, é que ele seja bobo. Entretanto, a tolice, inconsciente em Macabéa, mas consciente em Rodrigo (que tem a capacidade de se posicionar livremente no romance e vestir todas as máscaras), emerge como importante arma de denúncia dos diferentes discursos

⁷³ Sintonizada com sua época, Clarice parece simbolizar, na trajetória algo caricata de Olímpico, a realidade do migrante rural no âmbito da cidade grande em fase de industrialização galopante. Segundo análise de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais, a segmentação do mercado de trabalho, oriundo do vertiginoso crescimento econômico típico da década de 70, criou uma espécie de diferenciação entre os trabalhadores subalternos, despertando neles a experiência de algum tipo de ascensão social. A própria superação da origem rural bem como a entrada para o trabalho na indústria (onde os direitos trabalhistas eram maiores) e a incorporação de alguns padrões de consumo e estilo de vida modernos já eram suficientes para criar diferenciações de status no âmbito das classes baixas. Ressalte-se como Olímpico, sendo metalúrgico, possui uma profissão de prestígio na época em que o romance foi escrito. Sua conversão em deputado nos parece um exagero proposital e caricato desta onda arrivista que impregnou a arraia miúda dos trabalhadores pobres no contexto da nação que se industrializava sob a bandeira do desenvolvimentismo patrocinado pela ditadura. Cf. MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”. IN: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 1998, v.4, p. 560- 658.

ideológicos dominantes, além de revelar a falência ou a insuficiência da literatura engajada para o escritor brasileiro àquela altura.

A denúncia social, que necessariamente existe em **HE**, se faz longe do cânone típico, driblando as patrulhas ideológicas de plantão assim como a literatura panfletária e redescobrimdo categorias folclórico-populares transpostas para o âmbito da literatura erudita e séria. Ao seu modo (enviesado), Clarice dá uma resposta aos que a enterraram no “cemitério dos reacionários”, trazendo ao primeiro plano o tema social para refazê-lo em outros termos (ainda possíveis). Não se esquece inclusive de se apresentar de modo convincente à sociedade burguesa e ainda patriarcal de sua época (para não dizer ditatorial), vestindo-se de homem. No ambiente espetacular e carnavalizado por excelência, tudo vai se convertendo no seu contrário (é típico da lógica carnavalesca a inversão de categorias). Neste ponto, o velho modo clariciano de aproximação existencial, filosófica e metaliterária vai se insinuando nas fímbrias da literatura social. A pretendida narrativa tradicional e folhetinesca, com início, meio e fim, se vê invadida e problematizada pelo narrador interposto (afinal, cabe perguntar se a história é de Rodrigo ou da nordestina).⁷⁴

A disputa de espaço que, na própria narrativa, ocorre entre narrador e personagem, reedita o velho tema do escritor/intelectual brasileiro na sua descoberta (aparentemente casual, no caso de Rodrigo) do outro de classe, que passa então a exigir representação literária.⁷⁵ A onipresença do narrador-escritor na condução do romance, bem como o tom carnavalizado que lhe é característico, cria um modo também paródico de abordar o social, distinto do modo engajado convencional (a excessiva exposição de Rodrigo no centro da cena

⁷⁴ Torna-se sintomático que mesmo os críticos que tentaram ardorosamente defender a incorporação do social em Clarice, certamente em resposta à vinda tradição da análise existencial e filosófica de sua obra, acabam, salvo engano, reencontrando a mesma via existencial de abordagem. Neste ponto, o leitor fica sem saber onde colocar o devido peso, se no social, se no existencial (sugere-se que em ambos). Pensamos aqui no estudo de Lígia Chiappini, o qual, pretendendo desfazer dicotomias e pontos cegos da crítica, afirma que o bom leitor de Clarice deve buscar as evidências sociais em obras onde é mais evidente a indagação existencial (**APSGH**, por exemplo) e buscar a indagação existencial e metaliterária onde o social é mais evidente (**HE**, por exemplo). A impressão, contudo, é que a análise da crítica sobre **HE** acaba pondo ênfase (ao menos, é a impressão) no modo existencial, quando a intenção original parecia ser a de resgatar a visada social, por muito tempo ignorada pelos estudiosos claricianos. Isso não invalida obviamente a pertinência dos importantes “insights” de leitura trazidos pelo ensaio. A própria Chiappini parece reconhecer o modo oblíquo de Clarice de resolver o tema social pela via da indagação sobre a existência e as formas de narrar, haja vista a leitura comparada (e ostensivamente contrastiva) que a autora faz entre os narradores de Clarice e Rubem Fonseca, autores que são verdadeiras antípodas, a nosso ver. Cf. CHIAPPINI, Lígia. “Pelas Ruas da Cidade Uma Mulher Precisa Andar. Leitura de Clarice Lispector”. IN: *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo, USP, FFLCH, DTLLC, n.1, 1996, p. 60-80.

⁷⁵ Luís Bueno, em estudo já citado, assinala que o romance de 30 representou um mergulho da ficção brasileira naquilo que podemos chamar de “figuração do outro”, o outro em relação ao mundo do intelectual, geralmente oriundo das classes médias ou de algum tipo de aristocracia decaída. Toda uma gama de figuras “marginais” se alçam a protagonistas e objetos maiores de interesse do novo romancista que surgia: o operário, o camponês, a mulher, a criança e o desequilibrado mental. Ressaltamos, dentre os componentes desta lista, a figura da mulher como um dos importantes “outros” que emergem na literatura de 30, exigindo expressão e voz, bastando citar como exemplo, as obras de Raquel de Queirós (*O Quinze*), de Lúcia Miguel Pereira ou de Marques Rebelo (*A estrela Sobe*). Não será preciso dizer que o título do romance de Clarice lembra, consciente ou inconscientemente, o título do famoso romance de Rebelo. Além disso, Macabéa certamente constitui uma nova “figuração do outro feminino” aberta por esta tradição do romance de 30.

parece expor, no limite da farsa, a pretensão intelectual/burguesa de representar o excluído, tema por excelência do romance social de 30, para citar o modelo mais próximo de romance nordestino). A tentativa de vestir roupa velha e rasgada bem como a antológica cena de mirar-se ao espelho e enxergar o próprio rosto no rosto da nordestina (ao ritmo de tambor circense, frise-se) parecem representar a versão carnavalizada do tema da “figuração do outro”, típica do romance de linha mais engajada (aqui a metamorfose de máscaras atinge o clímax no âmbito da atmosfera espetacular e especular). Já a supracitada resistência de Macabéa passa por uma interiorização vital e orgânica (suas pequenas “explosões” de felicidade e de êxtase) e pelo seu modo tolo de reagir à sociedade que a condena e a massacra, desnudada, via paródia dialógica, em seus mecanismos de poder e de exploração. A análise posterior dirá se exageramos ao pensar que a solução narrativa do tema social se dá, paradoxalmente em **HE**, no plano individual da morte da heroína, momento epifânico (para usar a velha palavra da crítica clariciana) de encontro consigo mesma, de revelação tardia de feminilidade, de manifestação última de vida (elementos mais existenciais que sociais). A solução do tema também passa pela crise do intelectual e escritor, que sintomaticamente abandona a cena após a morte da protagonista e sai pelos fundos, como avisa um dos títulos, com uma última pergunta que ainda resta após a ampla empreitada dialógica, uma pergunta também existencial sobre a morte iminente (ao menos, para a “escritora de verdade” que fala pela voz do narrador masculino):

“Enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma” (HE, p. 98)

“Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. Quem era, é que não sabia. Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida que Deus nos dá” (HE, p.100-101)

“Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas — Mas eu também?! (HE, p. 104)

Voltando aos nossos termos teóricos mais gerais, devemos dizer que a tolice ganha importância como uma categoria dialógica típica da prosa romanesca, sendo sua principal função a de estabelecer uma incompreensão proposital e polêmica dos discursos de outrem, em especial dos discursos correntes, instituídos e canonizados. Em palavras mais simples, a “burrice” funcionaria como uma forma de diálogo com a “inteligência”, isto é, com a falsa ou com a má inteligência que, numa outra chave terminológica, poderíamos batizar de “ideologia”. Nas palavras de Bakhtin, a ingenuidade polêmica em relação às linguagens correntes serve como desmascaramento das convenções sociais e da mentira daqueles que “embrulharam o mundo pretendendo interpretá-lo”.⁷⁶ A esta altura, cabe lembrar o “embrulho ou imbróglio” discursivo

⁷⁶ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *“Duas Linhas Estilísticas do Romance Europeu”*, op.cit., p. 194.

criado, em **HE**, por Olímpico e Madama Carlota, representantes máximos da incorporação caricata dos valores burgueses dominantes, sobretudo do individualismo e do arrivismo. Frente à “inteligência salvadora” de ambos, a tolice de Macabéia, manipulada pelo narrador, assume um caráter de denúncia dos mecanismos de exploração e exclusão social:

“__ Ah, então você também acha, não é? Pelo que vejo você é inteligente, ainda bem, porque a inteligência me salvou.” (**HE**, p. 88, grifos nossos)

Continuando, o fato é que a tolice acaba se tornando uma forma extremamente produtiva de diálogo paródico ou, no jargão carnavalesco, destronador, com todo e qualquer tipo de discurso oficial. Daí a diversidade de oposições dialógicas possíveis de serem armadas numa situação de incompreensão polêmica das verdades correntes instituídas: o tolo e o poeta, o tolo e o sábio pedante, o tolo e o moralista, o tolo e o padre, o tolo e o legista, o tolo e o político, etc.⁷⁷ Um rápido olhar pela história do romance será suficiente para o reconhecimento da representação de muitas destas situações na obra de Rabelais ou de Cervantes, para ficarmos no âmbito das obras verdadeiramente fundadoras, nas quais as referidas situações dialógicas encontram-se, por assim dizer, em estado quase direto (em obras posteriores, elas se tornarão mais complexas e menos visíveis). Também no século XVIII, a categoria da tolice, ingênua e crédula nos personagens e intencional no autor, foi amplamente utilizada no âmbito da literatura filosófica da tradição iluminista (destaque-se o uso do estratagema nas *Cartas Persas*, de Montesquieu, nas quais um estrangeiro estranha e não compreende o regime político francês).⁷⁸ O modelo tem desdobramentos bem mais próximos de nós na obra de Lima Barreto, por exemplo. No seu *Os Bruzundangas*,⁷⁹ um viajante estrangeiro descreve atônito a sociedade e a política da estranha e incompreensível terra da Bruzundanga (na verdade, o Brasil histórico e bem concreto da época do autor). Isso sem mencionar o antológico Policarpo Quaresma,⁸⁰ cuja tolice quixotesca já foi apontada pela crítica⁸¹ (cabe lembrar aqui a célebre situação tolo/político, quando do encontro entre a ficção e a História, ou seja, entre o major Quaresma e o presidente Floriano Peixoto).

O leitor também não deve se esquecer de que, mesmo em obras de tradição realista mais vincada, a categoria propriamente popular e carnavalesca não deixa de ser incorporada de maneira mais complexa e sutil, como ficou dito atrás. Nesse sentido, alguma espécie de tolice ou incompreensão ingênua estará presente na relação do herói com a realidade circundante. O exemplo clássico será certamente a protagonista inaugural do Realismo francês, Madame Bovary,⁸² cuja “tragédia” se enraíza no tema do “herói que vê o mundo com

⁷⁷ Idem, p. 194-195.

⁷⁸ Apud. BAKHTIN, Mikhail. “Funções do Trapaceiro, do Bufão e do Bobo no Romance”, op.cit., p. 279.

⁷⁹ BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. São Paulo, Ática, 1998.

⁸⁰ BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo, Ática, 1990.

⁸¹ Alfredo Bosi fala do quixotismo de Quaresma em “Lima Barreto”, *História Concisa da Literatura Brasileira*, op.cit., p. 361.

⁸² FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. de Araújo Nabuco. São Paulo, Abril Cultural, 1971.

os olhos da literatura”, confundindo realidade e imaginação e perdendo a compreensão dos mecanismos perversos da engrenagem social. Um exemplo brasileiro mais próximo poderá ser buscado no célebre Rubião machadiano,⁸³ versão local do “parvenu” que termina logrado pelo casal esperto, que lhe rouba herança e sanidade. Também ecos de carnavalização, inerentes às categorias da tolice e da loucura, não serão difíceis de enxergar no romance de Machado (cuja obra mergulha inquestionavelmente nas fontes de gênero mais remotas da literatura universal), bastando citar o par homem/cão (o último destronando/parodiando o primeiro num plano mais baixo) como também a célebre coroação final de Rubião, que, no ápice do delírio (a loucura, além da tolice, é outra forma de cosmovisão dialógica), põe na cabeça uma coroa invisível, numa espécie de ritual bufo transposto para o cenário bem mais sombrio e pessimista da vida privada e solitária. Neste ponto, não se deve esquecer do substrato carnavalesco da cena em que a multidão, inclusive as crianças, acompanha pela rua da Ajuda (o nome da rua não poderia ser mais irônico), com apupos e risos, o delirante Rubião, cuja loucura vira graça num rito ambíguo de injúria e aclamação⁸⁴ (são típicas da lógica carnavalesca as simulações de batalhas ou de rituais violentos que combinam impropério e elogio, guerra e festa).⁸⁵

Nossa breve digressão por algumas obras estrangeiras e brasileiras dão prova da presença da tolice no romance como forma de denúncia das convenções e das hipocrisias sociais bem como das linguagens correntes e da ideologia dominante. No caso específico de Clarice, não parece difícil comprovar o uso desta categoria ou máscara dialógica em seus romances e contos, já que ela mostrou ser, segundo a crítica, bastante recorrente. Um dos primeiros a formular o assunto foi o filósofo José

⁸³ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo, Ed. Mérito, 1959.

⁸⁴ A cena encontra-se na edição supracitada, p. 371-373. Trata-se do capítulo CLXXXII.

⁸⁵ Curiosamente, Peter Burke comenta que, durante o carnaval, a agressão freqüentemente se ritualizava em batalhas simuladas ou partidas de futebol. Era também comum transferir a agressão para animais e ou judeus, que eram atingidos com pedras e lama em sua corrida anual por Roma. Às vezes, ocorriam agressões mais sérias, quer porque os insultos iam longe demais, quer porque não se poderia perder a oportunidade para se descontar velhos rancores. Burke ainda fornece dados intrigantes a respeito do aumento dos assassinatos durante os festejos carnavalescos de Moscou, Veneza, Londres. Bakhtin, obviamente mais preocupado com uma visada culturalista do carnaval, não comenta estes fatos sinistros que parecem desmentir a excessiva “alegria” ou “morte renovadora” inerente à linguagem da festa pública, o que não invalida a aplicabilidade literária de sua idéia sobre a cosmovisão carnavalesca. Sabe-se inclusive que o estudioso foi muito criticado pela tese do carnaval ao exagerar utopicamente o poder criativo e libertário do “corpo popular”. Já se argumentou que o carnaval pode ser o contrário do que Bakhtin pensou, afirmando-se muito mais como uma “válvula de escape” utilizada como “controle social” pelas classes dominantes. Desse modo, o carnaval, paradoxalmente, ao invés de libertar, reforçaria a ideologia corrente, permitindo, sob rigoroso controle, uma escapada momentânea dos grilhões da vida cotidiana. De novo é Peter Burke quem procura equilibrar a polêmica, dizendo que, a par da tese do “controle social”, o carnaval constituía também (aqui a tese de Bakhtin se reafirma) um momento que canalizava um questionamento da ordem social, política e religiosa. Daí a constância com que motins ocorriam na época do carnaval e de outras festas semelhantes, cruzando a linguagem do ritual festivo com a linguagem da rebelião. Cf. de Peter Burke “O Mundo do Carnaval”, op.cit., p. 223-228. A respeito das críticas elaboradas contra o carnaval bakhtiniano, cf. de Caryl Emerson “Carnaval: Corpos de Final Aberto e Histórias Anacrônicas”, op.cit. Vale também conferir, a respeito das idéias bakhtinianas sobre o carnaval e Rabelais, a esclarecedora análise de Katerina Clark e Michael Holquist. Trata-se do capítulo “Rabelais e seu Mundo”. IN: *Mikhail Bakhtin*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1998, p. 311-334.

Américo Motta Pessanha ⁸⁶que, num belo ensaio sobre a escritora (mais escuta apaixonada que propriamente crítica literária, nos termos do próprio autor), reiterou, a par do termo cristão utilizado, a importância do papel dos “pobres de espírito” na obra clariciana, incluindo sob este rótulo uma série de outros com os quais o sujeito narrador vive se defrontando no universo narrativo da ficcionista, entre eles, crianças, velhos e velhas, pobres, mendigos, primitivos, empregadas domésticas e sobretudo os bichos. Em toda esta estirpe de personagens, Pessanha reconhece o mesmo “não-intelectualismo” ou “redução psicológica”, características indispensáveis para uma obra cujo movimento ou itinerário interior se volta para o problema das origens ou do começo (“rio que vive de correr para as nascentes”), para a busca de uma espécie de “arché” soterrada pelo tempo e que retém o sentido da vida. Não será preciso lembrar que a idéia de Pessanha rendeu muito para crítica posterior (seu ensaio saiu logo após a publicação de **APSGH** em 64), especialmente na medida que seu jargão filosófico-metafísico foi traduzido para termos sociais “sempre mais bem vindos”, rendendo bons estudos sobre os vários confrontos das personagens lispectorianas, em geral mulheres oriundas da classe média ou alta, com os outros de classe (aqui os pobres de espírito se concretizam socialmente e se convertem também em pobres de dinheiro).⁸⁷

⁸⁶ PESSANHA, José Américo Motta. “Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão.” IN: *Revista Remate de Males*. Campinas, Unicamp, n. 9, 1989, p. 183.

⁸⁷ Pensamos aqui em vários estudos: no de Lígia Chiappini, já citado, no qual a autora reitera a importância do espaço da rua como lugar de encontro com a pobreza e também do confronto de classes. Neste ponto, a questão social novamente se articula com a questão existencial. Chiappini ainda menciona a importância dos tolos e dos despossuídos, dizendo que eles “vivem mais perto da natureza e dos mistérios da existência ou do ser”. Chamamos a atenção, mais uma vez, para o cruzamento, no referido estudo, de termos oriundos da esfera social (luta de classes) e da existencial e metafísica (mistérios do ser), o que vem comprovar que o confronto de classes em Clarice não parece desembocar propriamente, mesmo em análises que procuram resgatar o social, na conscientização política e de classe. Neste ponto, merece destaque o fato de que, muitas vezes, o encontro eu/outro, mesmo sendo um outro de classe social diferente, culmina não raro no desejo de ocupar o lugar deste outro, fundir-se a ele ou até mesmo destruí-lo (em **HE**, o procedimento é comum) numa operação que, para dizer o mínimo, questiona e destrói a autonomia sujeito/objeto, invalidando a noção de uma consciência independente e racional como ponto de chegada de uma luta de classes que vise à politização ou à mudança revolucionária (não é raro a recuperação, por parte das personagens, do conforto alienante como forma de fugir do contato incômodo com o outro de classe). Citamos ainda os estudos de Gilberto Figueiredo Martins, que destaca a importância e a influência do espaço (público) da cidade e dos encontros/confrontos que aí se dão com outros de classe no modo de subjetivação das personagens. Merecem destaque, em especial para a análise de **HE**, as análises do crítico dos contos que tematizam a percepção forte da pobreza e das desigualdades sociais pela menina-Clarice na infância pobre passada em Recife (tema que reverbera na descoberta tardia de Macabéa). Muito acertadamente, porque sem sectarismo crítico ou ideológico, Martins mostra como esta percepção do social se faz por dentro, articulando a vivência do espaço com a vivência da subjetividade. Não estranha, portanto, que, neste ponto, a bibliografia do autor enverede (também sem nenhum reducionismo) pela Psicanálise, sobretudo pelos estudos de Melanie Klein. Tudo isso dizemos no intuito de reiterar a nossa convicção de que o resgate do social em Clarice passa por uma elaboração própria que não desmente o modo existencial-filosófico-ensaístico-metaliterário-metafísico típico de sua literatura. Afinal, perguntamos se a dicotomia existencial/social não se afigura como uma falsa questão, posto que o que interessa mesmo não é a transposição direta para a obra de dados da sociabilidade imediata, mas o modo particular como o sujeito-narrador dá representação a eles. Cf. de Gilberto Figueiredo Martins, “Primeira Escala-A Cidade Mãe (De Útero à Túmulo)”. IN: *Alter(C)idades- Um Exercício de Escalas (Espaço Público, Modos de Subjetivação e Formas de Sociabilidade na Obra de Clarice Lispector)*. São Paulo, FFLCHUSP, 2002. (Tese de Doutorado), p. 4-116.

Sejam pobres de espírito e ou de dinheiro, o fato é que a referida linhagem de personagens seria mediadora da crise de inúmeras personagens que, a partir do contato com o outro de classe, promovem um questionamento de seus valores e de seu mundo. O caso de Rodrigo S.M., sob esta perspectiva, seria o mesmo, já que a visão incômoda da miséria alheia, estampada num rosto perdido de nordestina, é o motivo deflagrador do romance que encena a tentativa dificultosa de escrever uma história social e engajada (que, ao final, como ficou dito, sai também desacreditada). Embora julguemos pertinentes as análises que se centram na natureza essencialmente social destes encontros eu/outro na obra de Clarice, não se pode esquecer que, muitas vezes, a mediação do outro de classe não desmente a tese original de Pessanha, segundo a qual este outro é valorizado em seu primitivismo e inconsciência ou, nos nossos próprios termos, em sua tolice, tolice esta convertida num modo oblíquo de denunciar as desigualdades e injustiças sociais, sem contudo passar pela via previsível do engajamento panfletário. Pensando bem, a valorização da burrice, da inocência ou da ingenuidade, em geral detectada naqueles seres que vivem à margem do sistema social ou até mesmo cultural (o caso do primitivo), na contramão do racionalismo e do tecnicismo vitoriosos, nega a supremacia da consciência (crítica/cartesiana) como única forma de intervenção social efetiva ou mesmo de representação literária. É, nesse sentido, que o leitor descobre atônito a força de uma personagem como Macabéa, a qual, num primeiro momento, nada promete com sua inconsciência/incompetência para a vida. No entanto, num paradoxo bem clariciano, é, pelo olhar do tolo e não do militante ortodoxo (rótulo que também não serve para o cansado e descrente Rodrigo), que melhor se revelam as iniquidades sociais, ainda que diante delas o narrador-autor se declare impotente e culpado. Aqui a tolice soa também como resposta dialógica aos verdadeiros reacionários de plantão. Nos termos de Bakhtin:

“Mas o tolo é necessário ao autor: pela sua própria presença que não compreende ele estranha o mundo da convenção social. Representando a estupidez, o romance aprende a inteligência da prosa, a sabedoria da prosa. Olhando o tolo ou o mundo com os olhos de um tolo, o olhar do romancista irá adaptar-se à visão prosaica de um mundo enredado pela convenção e pela mentira patéticas. À incompreensão das linguagens correntes e que parecem ser do conhecimento de todos, ensina a perceber a sua objetividade e a sua relatividade, a exteriorizá-las, a observar as suas fronteiras, ou seja, ensina a descobrir a construir as representações (imagens) das linguagens sociais.”⁸⁸

⁸⁸ BAKHTIN, Mikhail. “Duas Linhas Estilísticas do Romance Europeu.”, op.cit., p.195.

CAPÍTULO II – ENTRE DOMÉSTICAS E COZINHEIRAS: BREVE EXCURSO PELA CONVIVÊNCIA DIÁRIA COM OS TOLOS

Antes de prosseguirmos, uma ressalva e uma breve digressão. Acreditamos que, na categoria dos personagens classificados por Pessanha como os despossuídos ou pobres de espírito, a figura do mendigo ocupe lugar particular, desmentindo a tese geral da valorização da inocência, da pureza ou da tolice como forma de questionamento da razão instituída. Diferentemente da empregada doméstica, que é sempre incorporada no espaço mais familiar da casa, o mendigo vive na rua e, como tal, expõe a miséria e a diferença social de modo explícito, agressivo e chocante.⁸⁹ Desse modo, as empregadas ainda podem conservar uma certa aura de “pureza de espírito e de visão”, mesmo quando a sua presença incomoda os narradores com inevitáveis sentimentos de culpa (que voltarão tematizados burlescamente na dor de dentes de Rodrigo S.M.). Nas várias crônicas que Clarice escreveu sobre empregadas, o tom narrativo não raro desliza para o poético e o lírico, como é o caso da célebre Eremita, parenta próxima de Macabéa em sua ignorância tão vasta “que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo” (aqui a proximidade com a supracitada função ancestral da visão do tolo é inegável). Na crônica, que depois virou conto,⁹⁰ Eremita se torna portadora de um primitivismo quase mítico, quando, em suas diversas “ausências”, vai beber nas fontes de “uma floresta arcaica”, reaproximando-se da natureza e do bicho (o título original da crônica era “Como uma Corça” e depois foi alterado para “A Criada”) e remetendo à nostalgia de uma plenitude existencial perdida no âmbito da consciência moderna.

Além de Eremita, não nos esqueçamos da cozinheira Jandira, que era vidente.⁹¹ Embora o tom desta crônica seja um pouco mais cômico, não se pode negar a aproximação que há nela entre vidência e escrita. A situação é a seguinte: a cronista Clarice conversa com sua irmã, quando de repente entra Jandira na sala, mira séria a visita e lhe lança uma avaliação e um vaticínio: que ela estava passando

⁸⁹ Pensamos aqui no mendigo, sem uma perna e com uma grande ferida na outra, com o qual inesperadamente se defronta a ricaça Carla de Souza e Santos no conto “A Bela e a Fera”. Obviamente, no contexto ou no tom bem diferente deste conto, o mendigo não poderia aparecer com a mesma notação lírica das empregadas domésticas de diversas crônicas de Clarice. Ademais, trata-se de um confronto entre uma mulher fútil e alienada com a pobreza que ela sempre ignorara, situação bem diferente das crônicas, nas quais a proximidade narrador/ cronista é maior e o confronto se dá entre o escritor culto (e nada alienado) com o outro de classe. O exemplo comprova que não se pode generalizar o modo como ocorrem as relações eu/outro nos diversos textos de Clarice, sem se levar em conta a situação e sobretudo o tom particular de cada um. Cf. o conto em LISPECTOR, Clarice. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995, p. 105-118

⁹⁰ A crônica se chama “Como Uma Corça” e está em LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*, op.cit., p. 67-68. Posteriormente, foi publicada como conto, praticamente sem modificações, com o título de “A Criada”. O conto está em LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 117-119.

⁹¹ A crônica sobre Jandira se chama “A Vidente” e está em *A Descoberta do Mundo*, op.cit., p. 43.

uma fase feliz e que iria realizar a viagem que pretendia. Atônita, Clarice explica que a empregada era vidente, a que sua irmã responde, em forma de adágio, “que cada um tem a empregada que merece”. Ora, a pequena crônica ganha ares de historieta exemplar, parecendo se enquadrar na definição benjaminiana da verdadeira narrativa tradicional, aquela, que incompleta, demanda ser decifrada e então incorporada pela experiência do leitor.⁹² Como dissemos, o comentário da irmã, em forma de “moral da estória”, aproxima metonimicamente empregada e patroa pela semelhança de suas funções de escritora e vidente. Parente de Jandira, é a mineira Aninha, que recebeu três crônicas inteiras de Clarice, além de uma em que divide espaço com outras empregadas.⁹³ Logo na primeira crônica a ela dedicada, Aninha fala pouco e tem voz abafada, sendo “muda e feia” qual a futura Macabéa. No entanto, trata-se de uma mudez incômoda que se impõe. Toda vez que Clarice vai chamá-la pelo nome, pensa que ela se chama “Aparecida”, a troca do nome sugerindo a força de presença de Aninha, que, em sua ingenuidade (sábia), explica a confusão da patroa: a senhora a chamaria sempre assim simplesmente porque ela “aparecia”.

Na falta de uma explicação mais racional para o lapso da troca insistente de nomes, a cronista adere prontamente à explicação de Aninha, além de ouvir a interpretação mística da sempre vidente cozinheira Jandira: segundo esta, a troca Aninha/Aparecida era um aviso de Nossa Senhora, a quem a narradora deveria acender uma vela. Racionalizando um pouco mais, o fato é que o lapso da cronista certamente se liga a uma manifestação ou aparição, para ficarmos na mesma palavra da crônica, do inconsciente.⁹⁴ Ressalte-se como a inocente troca de nomes intriga a narradora, aproximando-se da “vivência do estranho” estudada por Freud,

⁹² Pensamos aqui na distinção que Walter Benjamin faz entre a informação e a verdadeira narrativa. A primeira se esgota em si mesma e se concentra em explicações detalhadas, sem ser, contudo, assimilada de forma significativa pelo leitor. A segunda se incorpora à experiência do narrador que, por sua vez, a torna significativa para a experiência do leitor. Ao contrário da notícia, forma de comunicação que acompanha a consolidação da burguesia e do capitalismo, vivendo da pressa e do impacto da novidade descartável, a verdadeira narrativa, que se liga às fontes da sabedoria oral, não se entrega totalmente, evita explicações e análises detalhadas, conservando sua força e poder de desenvolvimento. Benjamin metaforicamente aproxima a narrativa das “sementes de trigo” que ficaram hermeticamente fechadas nas câmaras das pirâmides e que conservam ainda hoje suas forças germinativas. Cf. BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov”. IN: *Obras Escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1997, v.1, p.197-221.

⁹³ A primeira crônica dedicada à Aninha chama-se “A Mineira Calada”. A crônica em que divide espaço com outras empregadas chama-se “Por Detrás da Devoção”. A segunda crônica inteira dedicada à empregada mineira chama-se “Das Doçuras de Deus.” A última crônica chama-se de “Outras Doçuras de Deus.” Todas se encontram em *A Descoberta do Mundo*, op.cit., p. 43-52. Num apêndice, posto no final do trabalho, o leitor interessado poderá lê-las.

⁹⁴ Segundo Freud, os conteúdos inconscientes só se deixam conhecer de forma indireta, já que, ao contrário do que ocorre no sistema pré-consciente, eles não são facilmente recuperáveis e estão sujeitos a resistências oriundas do processo de repressão. Por isso, somente podem vir à tona quando os mecanismos de censura que atuam no sistema consciente estão afrouxados. Nesse sentido, os sonhos e sua interpretação afiguram-se como a grande descoberta da Psicanálise, constituindo, no dizer de Freud, “a estrada real para o conhecimento do inconsciente”. Além dos sonhos, outra forma de manifestação do inconsciente estaria nos lapsos, fenômeno que descreve bem o episódio da troca de nomes que aparece na crônica. Cf. de Freud “Cinco Lições de Psicanálise” e também “Esboço de Psicanálise”. IN: FREUD, Sigmund. *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 3-36 e p. 199-246.

segundo a qual o sujeito estranharia algo que outrora lhe teria sido conhecido, experimentando um sentimento ambivalente diante de uma situação ao mesmo tempo familiar e sinistra.⁹⁵ Nesse sentido, a aparição insistente de Aninha, que se dá no âmbito doméstico e aparentemente seguro da casa (em oposição à rua e seus mendigos explícitos), incomoda como um duplo da cronista-escritora, um espelho deformado pelo estranhamento inconsciente.

Aninha, esse estranho outro da narradora, já na primeira crônica, revela o desejo de ler um livro escrito por Clarice, pedindo à patroa-escritora um deles emprestado. Esta, surpresa, prontamente responde que a empregada não iria gostar de seus livros, porque eles seriam “um pouco complicados”. Nesta resposta, a cronista exprime, talvez inconscientemente, uma distância intransponível de classe, que barraria a possibilidade de uma criada pobre e, possivelmente sem escolaridade, ler livros de uma escritora complexa e sofisticada, sobre a qual paira inclusive o rótulo de “hermética”. Note-se como a resposta de Clarice à empregada incorpora o rótulo do “difícil” que parte da crítica certamente ajudou a consolidar sobre a sua obra e sobre o seu nome.⁹⁶ Lembremos ao leitor que, na antológica entrevista final dada à TV Cultura, a autora alterará um pouco a resposta, afirmando que escreve “simples” porque não enfeita.⁹⁷ Nas crônicas posteriores, que dão continuidade à história de Aninha, o distanciamento de classe e de formação intelectual vai ser relativizado pelo jogo especular que se estabelece entre patroa e empregada, especialmente em função da renitência da última, que insiste em ler os livros da cronista.

Na segunda crônica que escreve sobre a “mineira calada”, aquela em que esta disputa lugar com outras empregadas, a narradora começa lembrando o leitor da crônica imediatamente anterior a fim de retomar o tema de Aninha e principalmente o da estranha troca de nomes. O procedimento se explica pela natureza da própria publicação jornalística

⁹⁵ Em seu texto “O Estranho” (título escolhido para a tradução para a língua portuguesa), Freud prova que o termo “heimlich” (familiar, doméstico, pertencente a casa) é ambivalente, ou melhor, plurissignificativo, pois pode significar também “escondido”, “secreto”, “íntimo”, “afastado dos olhos dos outros”, “obscuro”, coincidindo com a acepção do termo antônimo, que é “unheimlich”. Logo, se “heimlich” e “unheimlich” são termos que se confundem, Freud conclui que a experiência do estranho (“unheimlich”) é essencialmente ambivalente, sendo a manifestação de algo “que é secretamente familiar (“heimlich”), foi submetido à repressão e depois voltou.” Ressalte-se a pertinência do conceito para entendermos os constantes estranhamentos dos narradores de Clarice diante dos “familiares” marginais e excluídos (mendigos, domésticas, loucos, tolos, crianças, primitivos, animais). Cf. “O Estranho”. IN: FREUD, Sigmund. *Neurose Infantil e Outros Trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 275-314.

⁹⁶ Numa pequena crônica chamada “Hermética?”, a interrogação do título revelando a intenção dialógica com a crítica, Clarice ironicamente comenta que ganhara um prêmio para o seu livro infantil *O Mistério do Coelho Pensante*, ficando sem entender porque a consideram hermética apenas quando escreve para adultos. Como ficou dito, ela voltará ao assunto em sua entrevista final à TV Cultura, o que comprova que o rótulo de “escritora difícil” estava no ar e certamente a desagradava. A referida crônica está em *A Descoberta do Mundo*, op.cit., p. 76.

⁹⁷ Nas palavras exatas de Clarice: “Mas eu escrevo simples... Eu não enfeito...” Cf. a entrevista já citada, p. 69.

espaçada, sendo a retomada do tema índice da importância da experiência vivida com a empregada mineira. Como dissemos, nesta crônica em especial, Aninha ocupa só as primeiras páginas, servindo de mote para que a autora descreva outras empregadas e continue a falar das idiossincrasias destas a fim de ir relativizando a distância de classe e de hábitos que aprioristicamente separaria o pobre (de espírito e de dinheiro) do escritor e intelectual ilustrado (o desenvolvimento posterior das crônicas revelará intrigantes especularidades entre ambos). Nos primeiros parágrafos, portanto, a cronista-narradora nos conta que a renitente Aninha voltara a insistir em ler um livro seu. Para satisfazer a vontade da empregada, pelo menos em parte, ela lhe empresta um romance policial que acabara de traduzir, negando mais uma vez o empréstimo de seus livros com a justificativa de que não queria saber de “atmosfera de literatura em casa”.

Ressalte-se, neste ponto, o preconceito (depois questionado) que prevê para o pobre não instruído apenas a leitura da literatura de massa, especialmente aquela traduzida pelo grande escritor num possível momento de dificuldade financeira. Na sequência, Aninha lê o livro policial, mas não gosta, posto que já dissera, bem antes do inesperado empréstimo, que preferia coisas complicadas àquelas “água com açúcar”. Ademais, classifica a história policial como “pueril”, usando vocabulário supostamente impróprio para sua origem e condição e ainda insistindo que gostaria mesmo de ler os livros complexos da patroa. A insistência obstinada da criada ameaça assim criar “um clima de literatura em casa”, ou seja, instaurar, com a possibilidade de sua compreensão do universo literário da patroa, uma perigosa aproximação entre mundos sociais e culturais tão distintos. A inversão é curiosa: traduzindo livros policiais e julgando que eles seriam os mais apropriados para a leitura do pobre, o escritor confessa indiretamente (se considerarmos que a tradução para Clarice supriu necessidades econômicas prementes) a degradação de sua atividade e o pouco valor social de sua verdadeira arte, colocando-se assim abaixo de sua classe. Por sua vez, a empregada, ameaçando, com sua insistência, ler e entender arte erudita e complexa, posta-se paradoxalmente acima da sua.

Depois do episódio do empréstimo do livro policial, ocorre então a situação efetiva da troca de nomes. Até aquele momento, a narradora simplesmente confundira mentalmente os nomes da empregada mineira. Neste dia, contudo, num instante de distração, a chama de Aparecida. Seguem-se as mencionadas explicações para o fato, a ingênua de Aninha (de que ela teria aparecido) e a mística da cozinheira-vidente (de que se tratava de um aviso de Nossa Senhora). A manifestação concreta da confusão onomástica num ato de fala aparentemente gratuito e distraído dá ao acontecimento o caráter de um lapso, por via do qual emergem ou

“aparecem” complexos inconscientes. Não por acaso, logo na seqüência, a narradora desvia a atenção de Aninha, evocando, por associação, outras empregadas, ou, por assim dizer, outras “aparecidas incômodas”. Neste ponto, a autora tematiza o sentimento de culpa posteriormente ficcionalizado em **HE**, dando pistas de que uma de suas origens se vincularia à longa convivência com as domésticas. A cronista confessa ainda que, em relação às empregadas, sempre se sentira “culpada e exploradora”, sentimento que se acentuaria depois de assistir à peça *As Criadas*, de Jean Genet. A aparição do complexo de culpa assinala simplesmente, à primeira vista, o antagonismo de classe inerente à relação patroa/empregada. Ao mesmo tempo, porém, a culpa sentida em relação ao outro é também sentida em relação a si mesmo, quando pensamos nos diversos espelhamentos que se estabelecem nesse confronto de alteridades que se estranham e se assemelham.

Na seqüência da crônica, a narradora nos apresenta Maria Del Carmem, empregada argentina que tivera e cuja excessiva devoção escondia um ódio que se torna recíproco, diga-se de passagem. Incomodada pelos olhares terrivelmente invejosos da argentina, a cronista então se lembra de que a empregara sem referências, descobrindo, em posteriores conversas com Del Carmem, que ela trabalhara em hotéis suspeitos e também no teatro de rebolado. A inesperada descoberta da narradora sobre a passagem da doméstica pelo universo artístico, ainda que numa função insignificante, inverte a relação inaugural de ódio. A cronista sente pena ao imaginar (novamente numa demonstração de um certo preconceito de classe) de que, no teatro, o pobre só poderia mesmo exercer o próprio papel. Certamente, no palco, imagina a autora, Del Carmem teria representado também a função de criada. A pena pode ser aqui, como no caso semelhante da culpa, dirigida em relação ao próprio ofício de escritor, tendo novamente em vista a ligação de Maria Del Carmem (cujo nome mais parece de atriz que de empregada) com o universo das artes e ironicamente com os hotéis suspeitos.

A cena posterior vem então reverter expectativas e preconceitos. Em visita à casa de Clarice, Tônia Carrero, famosa estrela do teatro, é servida por Del Carmem, ao seu modo, também atriz, ainda que de última categoria. Numa breve conversa, Tônia lhe pergunta se ela era mesmo argentina, a que ela pronta e humildemente se desculpa. A culpa, que antes era da patroa, agora também pertence à empregada, que pede, diante do outro de classe, desculpa por existir, na sua condição de estrangeira e estranha. Quanto à Tônia Carrero, Del Carmem posteriormente dirá que ela era uma “muchacha linda e simpática”. Desta vez, entretanto, a narradora não reconhecerá, como no início, bajulação disfarçada em ódio, mas admiração sincera. Por último, a empregada argentina acabará, no futuro, abandonando a casa sem nada avisar. Antes, porém, já que era muito vaidosa (outra especularidade incômoda com a patroa-

cronista), comprará uns cílios postiços, o postiço aí aludindo a uma tentativa ilusória de ser outro, de dar vazão ao talento artístico represado e quiçá de mudar de classe. Sem cortar as extremidades dos cílios comprados, o resultado, em seu rosto, segundo observação da também vaidosa patroa, será o de “ter olhos de boneca rígida”, máscara petrificada da atriz fracassada, possível alter-ego do escritor frustrado.

Continuando, a versão mais curiosa da completa inversão de papéis entre patroa e empregada virá narrada, na mesma crônica, imediatamente após a história de Del Carmem. Clarice então nos conta a história de uma empregada que morara com ela nos Estados Unidos e por lá ficara para se casar com um engenheiro inglês. As duas perderam contato; no entanto, em 1963, a escritora foi ao Texas para fazer uma conferência sobre literatura brasileira moderna e então telefonou para a antiga empregada. Esta, só faltando desmaiar, pediu, ou melhor, exigiu que Clarice “deveria” ir vê-la (o verbo “deve”, usado pela ex-empregada, agora patroa, pode inconscientemente revelar o desejo de exibir a nova condição social). Em contrapartida, a escritora logo explica que não poderá ir visitá-la, justificando falta de dinheiro para fazer viagem tão longa (entende-se que do Texas para Washington, onde se sabe, Clarice morou vários anos com o marido diplomata). A empregada insiste, dizendo que pagaria a passagem da ex-patroa. Esta, sem conseguir esconder indisfarçável inveja, diz que não aceitara o convite (“claro”), além de não ter tido tempo. A troca dos papéis não poderia ser mais sintomática do rebaixamento da função do escritor e da própria literatura (tema pouco remunerado desenvolvido em palestra importante) frente à meteórica ascensão da empregada brasileira.

Na seqüência final da crônica, ouvimos a narração da história de uma última empregada, esta extremamente incômoda em sua especularidade quase insuportável. Destaque-se como a “inocente” troca de nomes Aninha/Aparecida faz literalmente “aparecer” uma série de complexos psíquicos represados (a técnica psicanalítica da associação livre não seria estranha ao modo de desenvolvimento da crônica), transformando a relação com o outro de classe numa surpreendente revelação da intimidade do próprio eu narrador bem como de questões ligadas ao valor e à função de sua própria arte.⁹⁸ A tão citada “luta de classes”, apontada e descoberta por parte da crítica como grande novidade no universo da escritora

⁹⁸ Como dissemos, a crônica parte do lapso da troca de nomes Aninha/Aparecida, enveredando posteriormente para uma série de relatos que se assemelham pela descrição de situações estranhas vividas com outras empregadas. O método pode lembrar um pouco a técnica psicanalítica da “associação livre”, segundo a qual o “paciente”, sem crítica ou seleção prévia, vai relatando tudo o que lhe vier à mente, mesmo se absurdo ou aparentemente insignificante. Sabe-se que a invenção da técnica coincide com a própria “invenção” da psicanálise, quando Freud passa a seguir um caminho diferente, abandona a hipnose e separa-se dos mestres iniciais, Charcot e Breuer. Cf. FREUD, Sigmund. “A História do Movimento Psicanalítico”. IN: *Os Pensadores*, op.cit., p. 40-84.

tradicionalmente estudada pelo viés filosófico-metafísico,⁹⁹ recebe elaboração bastante particular, revelando significativas inversões de papéis e certamente estranhas semelhanças para os mais ortodoxos (não é o caso dos estudos sociológicos citados), que tenderiam a enxergar um antagonismo de classe cerrado onde Clarice, pelo olhar enviesado da diferença, descobre paradoxalmente intrigantes similiaridades. Por isso, defendemos que a percepção forte do social que há na obra da autora se realiza através do seu modo próprio de ver por dentro, nas repercussões de sua subjetividade e no interior de sua obra metaliterária e auto-reflexiva (o caso Rodrigo/Macabéa não parece fugir a esta regra).

Voltando à última empregada da crônica, esta fazia análise, consultando duas vezes por semana, “em seus momentos de angústia”, uma tal de Dra. Neide. No princípio, a empregada psicanalisada esconde da patroa o motivo de suas constantes ausências do trabalho. Seguindo os conselhos da psicanalista, entretanto, decide dizer a verdade, apesar do medo de não ser compreendida. A patroa acaba compreendendo, mas não suporta (quão difícil deve ter sido para a também psicanalisada Clarice descobrir este estranho duplo em sua própria casa).¹⁰⁰ Além disso, nos momentos em que não estava bem, a empregada se mostrava

⁹⁹ Acreditamos que o assunto começa quando Solange Ribeiro de Oliveira, em seu estudo sobre o romance *APSGH*, afirma que ali “as questões filosóficas, os conflitos pessoais, confundem-se com as barreiras e choques entre classes (...), sendo os últimos metáforas dos primeiros, como se fossem uma primeira etapa na apreensão da condição humana”. Concordamos com a autora, mas não podemos deixar de assinalar que o uso do termo “luta de classes” parece soar como resgate de um certo jargão marxista, apenas necessário para salvar Clarice da “pecha” de hermética, abstrata, desarticulada, subjetiva, amplamente divulgada por parte da primeira fortuna crítica. O termo, a nosso ver, é desnecessário, posto que, como a fala da crítica mesmo revela, o social é, no romance, uma mediação para a apreensão da condição humana e da experiência metafísica posterior (o contato com a barata e a conseqüente desumanização). O perigo do uso do jargão marxista seria o de generalizar, por exemplo, que, ao falar dos pobres, Clarice estivesse principalmente interessada em representar tipos sociais brasileiros, falar das favelas brasileiras, dar consciência política ao excluído, fazer romance social engajado ou mesmo traduzir, de forma imediata, dados específicos de nossa sociabilidade, como a relação violenta e perversa de classe que parte da crítica sociológica mais recente vem apontando como traço específico de nossa tradição patriarcal e escravista. Ora, generalizações deste tipo são sempre questionáveis e felizmente não ocorrem no estudo de Oliveira, já que, apesar do resgate social, sua interpretação acaba indo na direção contrária (metafísico-mística), desembocando na conclusão paradoxal de que a luta de classes referida inicialmente termina por mostrar, a certa altura da análise, “a obsolescência da sociedade de classes” (para um crítico marxista mais ortodoxo, esta conclusão seria impossível). Chiappini, em estudo já citado, também fala em luta de classes, embora com reservas, já que reconhece que o termo está fora de moda. Então, pergunta-se, para quê usá-lo? Cf. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A Barata e A Crisálida O Romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1985.

¹⁰⁰ Clarice fez análise durante anos com o Dr. Jacob David Azulay, que, em 1973, decidiu propor à escritora a interrupção do tratamento. Em depoimento à crítica Lícia Manzo, o médico argumentou que na época estava esgotado, que Clarice progredia pouco para os esforços que ambos despendiam no processo de análise. Ele ainda descreve a escritora como uma figura fantástica, generosa, mas de difícil convivência. Era uma pessoa com “uma carga de ansiedade jamais vista por ele”, “full time autocentrada”. Ela não se desligava, não tinha paz, não se aquietava, quando sua ansiedade atingia níveis avassaladores. Viver era para ela um tormento. Clarice, nessa medida, não se agüentava, as pessoas que com ela conviviam não agüentavam, o próprio psicanalista não agüentou. Com muita relutância, a escritora aceitou o fim do tratamento sob a condição, proposta por Azulay, de que eles se tornassem amigos. Assim foi. Clarice, até o final de sua vida, manteve amizade com o ex-psicanalista e sua família. Ficou famosa sua particular amizade com a filha de Azulay, uma menina de nove anos (mais uma possível aproximação com os pobres de espírito de que fala Pessanha), por cujos poemas (livres, inocentes, puros) a autora se deixa encantar. Todas estas preciosas informações, nós as devemos a Lícia Manzo em seu *Era Uma Vez: Eu A Não-Ficção na Obra de Clarice Lispector*, op.cit., p. 163-174.

revoltada e malcriada, embora, culpada, viesse pedir desculpas. Gostava de ouvir o rádio de pilha no volume máximo, cantando agudo e alto as músicas que escutava. Sua voz tornou-se então insuportável para Clarice, que a despediu, tentando certamente se livrar daquele chamado do outro de si mesma. Depois de despedida, a criada não conseguia emprego porque assustava as patroas quando dizia que fazia análise. Ela então telefona para a narradora, que sente culpa, espelhando-se uma vez mais na empregada, quando esta diz que, sozinha no Rio, não tivera onde ficar, sofrendo frio. Apesar da culpa, a cronista decide não recontratar a moça. Dizendo-se sensível a vozes (recorde-se a presença da mulher da voz em **PCS**),¹⁰¹ ela afirma que, se continuasse a ouvir aquele “trinado histérico” da outra, terminaria ela mesma no consultório de Dra. Neide. Neste exato ponto, o tema da loucura, a do outro e a própria, em suas possíveis vinculações com o tema da escrita, começa a se insinuar e anunciar o desfecho da “aparecida” Aninha, com seu poder epifânico de revelação/aparição (para novamente usar a velha palavra da crítica clariciana).¹⁰²

Na penúltima crônica que escreve sobre Aninha, a narradora começa novamente refrescando a memória dos leitores, supondo antecipadamente que eles já teriam se esquecido da empregada mineira. Logo em seguida, afirma que, apesar do presumido esquecimento deles, ela, escritora, jamais se esqueceria da mineira calada, sobretudo da sua voz abafada (de novo, o chamado da voz que incomoda), dos dentes que lhe faltavam na frente e, que por insistência da família, Aninha colocara, do sorriso para dentro e da feiúra (as semelhanças com Macabéa são muitas). Ao culpar o leitor pelo distraído esquecimento da criada tão marcante, a cronista revela, no fundo, que “esquecer” seria o que também gostaria de fazer. Ademais, a insistência da família para que a empregada colocasse os dentes da frente serve para disfarçar, escondendo, com a aparência postiça e falsa, a verdade que a “boca banguela” insiste em fazer aparecer (aliás, Aninha é sempre Aparecida). A narradora então logo avisa o fracasso do plano da família incomodada: os dentes não se viam, porque a mineira insistia em rir e falar para “dentro”, o dentro aí remetendo para o dentro especular da cronista que teme encarar o próprio eu revelado pelo outro.

¹⁰¹ Trata-se do capítulo “A Mulher da Voz e Joana”, presente em **PCS**. Neste capítulo do livro inaugural de Clarice, a tão inteligente e reflexiva Joana encontra uma mulher que se afigura como uma antípoda sua. A partir da voz “baixa, curva, sem vibrações” da outra a quem procura para se informar sobre uma casa para alugar, Joana descobre e inveja uma “plenitude de vida” inalcançável. Ao contrário dela, a mulher da voz não indaga sobre si mesma ou sobre a existência, inaugurando talvez a linhagem dos pobres de espírito que apontam o ansiado caminho da “desintelectualização” e da fuga do peso da própria subjetividade. Cf. o capítulo em *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 77-83.

¹⁰² O termo epifania parece ter sido inicialmente aplicado à obra de Clarice no antológico estudo de Affonso Romano de Sant’anna. Depois, Olga de Sá dedicou um livro inteiro a comparar o uso da epifania em James Joyce e em Clarice Lispector, partindo da pista da famosa epígrafe joyciana colocada no pórtico de **PCS**. Cf. SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Laços de Família e Legião Estrangeira”. IN: *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. São Paulo, Ática, 1990, p. 157-184. Cf. também SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes; São Paulo, Fatea, 1979.

A seqüência da crônica confirmará a verdadeira “aparição” que fora anunciada, desde os primeiros escritos sobre a empregada mineira, pelo lapso da troca de nomes. Um dia, tendo demorado muito nas compras, Aninha aparece mudada: o saco de compras vazio, no punho da esquerda; o dinheiro amassado, na mão direita; um sorriso brando “como se só tivesse gengivas”. A imagem grotesca, inversão do familiar estranhado e espécie de espantalho de si mesmo, aproxima-se da figuração do tolo, obviamente numa versão sombria, aparentada da loucura, ainda que a seu modo poética. Destaque-se o detalhe da cisão direita/esquerda a sinalizar a cisão da personalidade que se desconecta do mundo, principalmente quando perde a noção do mediador universal da vida em sociedade: o dinheiro. Para justificar que não fizera as compras, Aninha diz que não o tinha, quando, para espanto da família, este se encontrava em sua mão direita, embora irreconhecível. A simbologia do esquerdo não deixa de ser aí figuração da invasão do sinistro ou do estranho na ordem doméstica e familiar.¹⁰³ Torna-se sintomático, nesse sentido, a permanência do dinheiro no lado direito da razão instituída (e perdida).

A impressão geral da família (nesta crônica, o uso da primeira pessoa do plural mostra que a cronista não enfrenta sozinha a experiência) é a de que “havia uma coisa nova” em Aninha. Curiosamente, segundo a narradora, ela estava “mais aparecida”, como se tivesse dado um passo à frente. Havia no ar também “uma doçura maior”. A vivência do estranho, como ficou dito, volta aqui: a aparição incômoda da empregada revela, pelo estranhamento, a manifestação de conteúdos familiares reprimidos: a emergência da própria e amedrontadora loucura. Tanto isso é verdade que, sem explicação aparente, todos decidem olhar para dentro do saco de compras que permanecera pendente do punho esquerdo da empregada: o dentro do saco metaforicamente aludindo ao dentro de si mesmo. Dentro dele, tampinhas de garrafa de leite e outras garrafas, além de pedaços de papel sujo, elementos que simbolizam exteriormente a loucura e a desorganização interior. Neste ponto, leitores com formação na psicanálise kleiniana poderiam enxergar, na imagem do saco de compras, a imagem especular do interior destruído, no qual a personalidade cindida ou esquizóide enxerga a ruína de objetos não restaurados. A sutil referência à garrafa de leite de que restam tampinhas torna-se,

¹⁰³ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant comentam os diferentes significados do par esquerda/direita, bastando destacar aqui a conotação demoníaca e maléfica do primeiro em oposição ao sentido benéfico e favorável do segundo. Mencione-se ainda que a palavra latina sinister (esquerdo) deu sinistro em português. Cf. dos autores o *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998, p. 341-344.

nesta perspectiva psicanalítica, a imagem da destruição do objeto bom perdido (o leite na sua relação metonímica com o seio), convertido em objeto mau.¹⁰⁴

Depois da cena anteriormente descrita, Aninha vai se deitar, apontando, como uma criança, que sentia dor no alto da cabeça. À imagem do bobo e do doido vem se juntar a da criança, três figuras que, unidas na complexidade do símbolo (a própria etimologia da palavra símbolo se liga à idéia de união/ligação),¹⁰⁵ remetem aos citados “pobres de espírito” de Motta Pessanha em sua força de questionamento e reversão da ordem e da razão habitual. Na sequência, para descrever a expressão do rosto de Aninha, a qual fica então horas na cama, a cronista recorre a uma palavra que a empregada usara anteriormente para julgar o livro policial. A expressão facial de Aninha, segundo a narradora, estava “pueril e límpida”. A especularidade patroa/empregada se aprofunda, quando a escritora deixa-se influenciar pela fala da criada para buscar um termo para a sua crônica (aqui a voz do intelectual culto põe-se dialógica e solidariamente a escutar a voz do outro de classe). A certa altura, a cronista diz que sentia uma doçura também em si, como que contaminada pela loucura da outra. Diz ainda que a doçura vinha de “tanto amor por Aninha”, amor que sinaliza o momento da máxima especularidade, quando preconceitos e distâncias de classe são então suspensos, e o eu e o outro, como sói acontecer na arte clariciana, perdem seus contornos e se deixam fundir ou, pelo menos, se contaminar mutuamente (como parece ser o caso nesta crônica).

Se o leitor já se esqueceu da cozinheira Jandira, não estranhará, contudo, que ela faça uma aparição na história de Aninha. Afinal, a cozinheira era vidente e, imbuída desta função, será a primeira a vaticinar a loucura da colega mineira, adiantando-se a chamar a ambulância. Sutilmente Clarice une vidência, loucura e escrita num mesmo fundo de origem, verdade

¹⁰⁴ Para Melanie Klein, as relações de objeto existem desde o início da vida, sendo estas primeiras relações parciais, porque voltadas para um objeto que é uma “parte” do corpo da mãe: o seio. As alternadas experiências de frustração e satisfação na relação da criança com a mãe ou, mais propriamente, com seu seio (mesmo em condições ideais, sempre haverá uma parcela de insatisfação no bebê), resultam numa primeira cisão do objeto em um seio bom (gratificador) e um seio mau (frustrador) que a criança ao mesmo tempo introjeta e projeta, direcionando para eles respectivamente os seus sentimentos de amor e ódio. Desde o início da vida, portanto, a relação com o primeiro objeto é moldada por uma interação entre projeção e introjeção e entre objetos e situações externas e internas. O ego arcaico, ainda pouco coeso, vive processos alternados de integração e desintegração, sentindo o seio bom como objeto inteiro e o seio mau como objeto despedaçado. O desenvolvimento emocional e intelectual do ego caminhará progressivamente para a síntese entre os aspectos amados e odiados no objeto então inteiro ou completo. Em pacientes adultos, estados de despersonalização ou de dissociação esquizofrênica remetem a uma regressão a estados infantis de desintegração ou despedaçamento que o ego foi incapaz de superar. A nosso ver, os restos de tampinhas, inclusive de garrafas de leite (leite e seio se equivalem metonimicamente), bem como de papéis sujos encontrados no saco de Aninha, poderiam ser vistos como figurações do objeto mau despedaçado e não restaurado pela estruturação firme de um objeto bom, núcleo vital para o desenvolvimento sadio do ego. Para uma compreensão inicial do assunto, cf. “Notas Sobre Alguns Mecanismos Esquizóides” e “Inveja e Gratidão”. IN: KLEIN, Melanie. *Inveja e Gratidão*. Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 20-43 e p. 207-267, respectivamente.

¹⁰⁵ Em sua origem, o símbolo era um objeto dividido em dois que, guardados pelas partes interessadas, deveriam ser posteriormente unidos. Nessa perspectiva, a figura de Aninha é essencialmente simbólica, na medida em que ela se afirma como uma metade (estranhada) da própria cronista. Cf. de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant o *Dicionário de Símbolos*, op.cit., p. XXI.

quase oracular que se revela pela crônica que tematiza a diária convivência do escritor com seus outros de classe, em especial, empregadas e cozinheiras. A chegada da primeira ambulância (Jandira chamara ambulância de hospital comum e não psiquiátrico) culminará num breve cena em que o médico conclui que clinicamente Aninha não tinha nada e deveria, portanto, ser encaminhada para um colega especializado. Antes, porém, ele pergunta à paciente o porquê das tampinhas e dos papéis sujos encontrados no saco de compras, a que ela responde que serviriam para enfeitar o seu quarto. Voltando um pouco, percebe-se que os “restos” de objetos encontrados no saco de compras, imagem especular do “de dentro” da personagem, seriam usados numa atividade construtiva e estética, simbolicamente reparatória do sentimento esquizóide de destruição e desorganização interior vividos pelo eu. Sugere-se que a loucura se aproxima da escrita pelo seu lado produtivo de construir sobre ruínas, de dar forma ao caos, de procurar expressão para os sentimentos “vagos e sufocadores” (afinal, Aninha estava suave, mansa, doida, doce), de inventar enfim uma lógica outra. Não será preciso lembrar que a arte de Clarice se aproxima de todas estas atitudes sugeridas pela loucura de Aninha, principalmente quando pensamos que “papéis sujos” podem ser os objetos comuns da atividade estética de ambas: dos enfeites para o quarto de uma e da escrita da outra (aliás, é sobre papel que se escreve!).

A chegada da segunda ambulância, esta chamada pela própria escritora e vinda acertadamente de um hospital psiquiátrico, nos dará uma cena ainda mais reveladora a respeito do tema da aproximação entre arte/loucura. O médico, agora um especialista, não terá dificuldades com o diagnóstico. No entanto, logo desvia atenção da verdadeira paciente, deslocando seu foco de atenção para Clarice. Em outros termos: ao invés de se concentrar na doente, rapidamente examinada, o médico se concentra na escritora, em quem detém sua real atenção, dizendo estar muito emocionado em conhecê-la. A esta altura, escritora e louca estão mais que confundidas, a impressão sendo de que a cronista chamou a ambulância para ela mesma (lembre-se de que o erro de Jandira fez com que a própria Clarice telefonasse para o hospício, chamando a ambulância certa). No desfecho da crônica, Aninha parte para o hospital, deixando contudo rastros da sua presença. Com precisão de mestre, a cronista nos informa que havia na casa uma “doçura doida” como só a “desaparecida” poderia ter deixado. A escolha do termo é perfeita: a Aninha/Aparecida (a duplicidade do nome é mais um sinal da cisão da personalidade) é agora a “desaparecida”, cuja ausência, entretanto, ainda reverbera, à medida que o conflito interior (o da cronista) vai voltando ao estado de latência.

Na noite do dia em que Aninha é internada, a cronista permanece sentada na sala até a madrugada, fumando e se lembrando da empregada. O estado de quietude e reflexão,

desencadeado pela partida da outra, aproxima-se de um estado de inspiração, aliás bem clariciano, em que mergulha a escritora. Logo, loucura e inspiração se confundem como potência e vontade de escrita. No final da crônica, a narradora se dirige imaginariamente a Aninha, como se escrevesse a ela uma carta (ausência recuperada pela escrita imaginária). A aparência de carta dado ao diálogo mental revela um desejo de aproximação e intimidade com o outro estranhado, sinal de que a loucura começa a ser aceita como um duplo de si mesmo, recebendo uma elaboração apaziguadora, a par da aspereza e da cólera que a cronista afirma ainda sentir em relação ao acontecimento recente. Em sua carta imaginária, a narradora diz a Aninha que sente saudades dela e do seu “modo gauche de andar”. A escolha do termo “gauche” não parece gratuita, tendo em vista a sua forte impregnação literária que novamente enlaça a empregada pobre e doida com o mundo da literatura erudita. O leitor dirá se exageramos ao ver aqui, talvez inconscientemente, sutil menção ao famoso “gauche mineiro”. Clarice ainda diz, na continuação da carta mental, que escreverá para a mãe de Aninha para que ela venha de Minas buscá-la. Sugere-se que a possível cura ou lenitivo estaria na restauração da contraparte boa do objeto mau destruído e outrora simbolizado nas tampinhas das garrafas de leite: a “mãe”, inteira, plena, para sempre perdida, em Minas (no caso de Aninha) e quiçá em Recife (no caso, de Clarice):¹⁰⁶

*“Aninha, meu bem, tenho saudade de você, de seu modo gauche de andar. Vou escrever para sua mãe para ela vir buscar você.”*¹⁰⁷

¹⁰⁶ Muitos são os estudos que vêm se debruçando sobre o sentimento do exílio, da falta, da “fome de berço” na obra de Clarice. Sabe-se, por exemplo, das crônicas em que ela declarou seu amor à língua portuguesa e ao Brasil bem como procurou relativizar o rótulo de estrangeira e estranha que de certo modo sempre pairou sobre o seu nome (o desejo de pertencer acompanhando a premência da falta e do sentimento do exílio). Sobre a relação com a mãe, especificamente, Clarice também narrou, em crônica, a história de que fora concebida sob os auspícios de uma velha superstição russa segundo a qual ter um filho curaria a mulher de uma doença. Doente, a mãe de Clarice engravida na expectativa da cura, que obviamente não veio. Imagens da doença materna também freqüentaram crônicas da autora, que sempre confessou um sentimento de culpa oriundo da missão determinada para a qual falhou: curar a mãe. Interessante estudo sobre o impacto da relação materna sobre a obra de Clarice é o de Claire Varin, a famosa canadense, que tendo descoberto **APSGH** numa tradução francesa, decide estudar português e posteriormente vir para o Brasil a fim de aprofundar suas pesquisas sobre a escritora brasileira. Embora longe dos cânones acadêmicos, o estudo aposta na intrigante hipótese da obra clariciano se voltar para a busca de uma língua-mãe perdida, o ídiche falado pela mãe judia na casa da infância passada em Recife. Destacamos também os estudos de Gilberto Figueiredo Martins que sempre focalizaram, ainda que sob outro enfoque, as relações de Clarice com a mãe, o complexo de culpa e a nostalgia de plenitude daí oriundos. Dizemos tudo isso no intuito de chamar a atenção do leitor para esta nostalgia materna que, na crônica sobre Aninha, parece ser mais um ponto de especularidade entre a escritora e a empregada louca. Assinale-se ainda que, na entrevista dada à TV Cultura, Clarice diz ao entrevistador Júlio Lerner que apenas recentemente descobrira, para sua enorme surpresa, que sua mãe também escrevia, a surpresa quiçá revelando o estranhamento da descoberta de mais uma inesperada especularidade, agora em relação à mãe, por quem sempre nutria pesado sentimento de culpa. O estudo de Claire Varin é *Línguas de Fogo*. Trad. de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo, Limiar, 2002. De Gilberto Martins, destaco a já citada tese *Altercidades Um Exercício de Escalas*.

¹⁰⁷ LISPECTOR, Clarice. “Das Doçuras de Deus”. IN: *A Descoberta do Mundo*, op.cit., p. 51.

Mas a história de Aninha não pára aí. Na última crônica a ela dedicada, a empregada mineira, tendo recebido licença temporária para sair do hospital psiquiátrico, faz uma última visita à antiga patroa. Esta, tomada de surpresa, leva um susto inicial quando se defronta com a inesperada (re) aparição. No entanto, logo percebe que a mineira está melhor. Ela mesma havia se lembrado dos nomes e do endereço da família e pedira no hospital para fazer uma visita a fim de receber o dinheiro que lhe era devido (a recuperação da noção do dinheiro assinalando a progressiva recuperação da “normalidade”). Tendo tomado três choques elétricos, um pouco mais gorda e bonita, Aninha comenta que os filhos da cronista haviam crescido e faz uma pergunta que comove e remete ao início de tudo. A especularidade escrita/loucura, conflito agora apaziguado, retorna quando Aninha pergunta à patroa se ela continuava escrevendo. A comoção de Clarice embarga a resposta, que não é ouvida pelo leitor: o silêncio da cronista marcando o último reconhecimento de uma especularidade que volta ao estado de repressão e latência (Aninha já não traz a mesma força anterior de “Aparecida”). A cozinheira Jandira, com seus poderes oraculares não poderia faltar na hora final. Tendo sido ela a primeira a diagnosticar a loucura, será ela a primeira a confirmar a volta da normalidade temporária, pedindo à Aninha que conte o dinheiro recebido para provar sua sanidade. Aninha não só acerta a contagem como nota ter recebido valor referente a um mês de trabalho (aqui a relação dinheiro/razão anteriormente apontada se confirma). No final, o último comentário da narradora novamente alude ao cruzamento escrita/loucura, quando ela afirma que, no hospital, haviam descoberto as potências de Aninha, que iria trabalhar lá após receber alta. Empregada e escritora, outros de classe, se espelham de forma definitiva: pelo pouco valor social e financeiro do trabalho que desempenham ¹⁰⁸ e pelo fundo comum da loucura potencial e produtiva, que é também vontade e projeto de criação. Afinal, como diz a cronista, *“tampinhas de garrafa de leite é capaz mesmo de enfeitar um quarto. E papéis amarrotados, dá-se um jeito, por que não?”*

Fechando nossa digressão, esperamos ter começado a comprovar que a relação eu/outro adquire elaboração particular na obra clariciana, partindo claramente de uma assimetria inicial forte (a diferença de classe e conseqüentemente de nível cultural) para desembocar numa simetria ou especularidade que não raro caminha para a constatação de que esse outro esconde um duplo recalcado de si mesmo (daí a nossa tese de que a representação

¹⁰⁸ Merece destaque aqui a história contada por Olga Borelli a Lícia Manzo, segundo a qual Clarice, tendo ido receber uma quantia referente a seus direitos autorais na Editora Nova Fronteira (onde teria esperado por mais de duas horas para ser atendida por Álvaro Pacheco), recebeu uma quantia tão irrisória que deu o dinheiro a um mendigo, num momento de extrema cólera e irritação. Cf. *Era uma vez: EU A Não Ficção na Obra de Clarice Lispector*, op.cit., p. 190.

do social interessa na medida em que reverbera na subjetividade e não simplesmente como reflexo imediato de formas de sociabilidade brasileira, em especial, a nossa peculiar convivência com domésticas, ou como transposição direta da luta de classes exposta no cenário da metrópole).¹⁰⁹ Curiosamente, o contato do escritor culto com o pobre, em especial com aquele incorporado no âmbito da casa como empregado doméstico, convida à identificação com uma visão de mundo excêntrica, isto é, que se posta à margem da escolaridade e da cultura instituída, como forma de questionamento e reversão dos princípios da própria arte erudita. Comente-se aqui o final da penúltima crônica dedicada à Aninha, quando a cronista finalmente reconhece que ela não gostava de (e nem o era) “água com açúcar”, sugerindo então que a criada mineira bem poderia vir a entender seus livros “complicados”. Além disso, a escritora ainda comenta o hábito de Aninha de usar uma saia vermelha estampada (que ficava comprida para ela) combinada com uma blusa marrom, descobrindo na “falta de gosto” da empregada um modelo estético para a sua escrita. Destaque-se que, desde a **APSGH**,¹¹⁰ Clarice começa a defender uma antiestética do feio, do pobre, do inexpressivo, que voltará a reverberar em **HE** na tentativa de Rodrigo de se desvencilhar de retórica para tentar uma representação verossímil de Macabéia:

“Pois não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro — e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome” (HE, p.19)

Em outros termos, a aproximação com o outro de classe não culmina no desejo de convertê-lo ao universo da razão instituída e da consciência crítica, ao contrário, termina no desejo de se filiar ao seu modo peculiar de visão, que muitas vezes se define pelo “olhar da tolice” (ou da loucura) que vimos buscando estudar. Lembramos ao leitor que as diversas tentativas de Rodrigo S.M. de buscar espelhamentos com Macabéia, até mesmo de forma caricata ou bufa, constitui nova versão, no universo clariciano, da relação eu/outro, ainda que num tom diferente do que ocorre nas crônicas aqui analisadas. Não se pode, é claro, confundir o “tom” das crônicas com o do romance. Nas primeiras, a proximidade narrador/ autor é

¹⁰⁹ Um depoimento de Clarice, em uma entrevista de 1961, parece confirmar nossa hipótese: “*Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que este meu lado ainda se fortifique mais algum dia. Ou não? Não sei de nada. Não sei se escreverei mais. É mais possível que não.*” Cf. este trecho em FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu Sou Uma Pergunta Uma Biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 231.

¹¹⁰ Lê-se em **APSGH**: “*Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta.*” Ou “*Mas agora tenho uma moral que prescinde da beleza. Beleza me era um engodo suave, era o modo como eu, fraca e respeitosa, enfeitava a coisa para poder tolerar-lhe o núcleo.*” IN: LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1991, p. 102 e p. 160, respectivamente.

praticamente total, o que justifica inclusive nossas breves incursões pela Psicanálise, num desvio teórico, a nosso ver justificável, tendo em vista a já citada repercussão do convívio social na subjetividade do escritor que lhe confere representação particular. Em **HE**, o tom carnavalizado impõe um distanciamento maior entre Clarice e seu narrador postiço, Rodrigo S.M., mesmo quando sabemos que ambos se espelham muito. A condição de persona de Rodrigo dá a ele, além da “fala direta” que é comum na crônica (autor/cronista estão quase sempre identificados),¹¹¹ a “fala refratada ou dialógica”, ou seja, crítica e parodicamente orientada para o discurso alheio. Reafirmamos, a par disso, a necessidade de nossa digressão como forma de investigação e comprovação da pertinência da figuração da tolice na obra clariciana.

Continuando, não se nega obviamente que o contato eu/outro seja tenso e conflituoso e que, muitas vezes, o eu queira denegar as aparições incômodas de seus outros de classe ou até mesmo se livrar deles. Há crônicas, como uma que se intitula “A Coisa”,¹¹² em que a relação patroa/empregada se estabelece desde o início a partir de um ódio mútuo que termina com o exercício de poder do mais forte e a servidão humilde do mais fraco. Nesta crônica, em especial, Clarice acaba por despedir a empregada, que aceita a demissão com “voz bem fininha, a mais melosa, humilde e enjoativa”. Ainda assim, o confronto narrado e o desfecho assimétrico não impedem uma amizade posterior entre a patroa e a doméstica. No final da crônica, Clarice afirma que a empregada despedida já lhe telefonara várias vezes e já lhe visitara pessoalmente. Ademais, como dissemos, a consciência da exploração incomodou a escritora, que se dizia culpada por julgar que “explorava” suas criadas, consciência que nunca impediu, frise-se, o estabelecimento de pontos de solidariedade e de espelhamento entre ambas as partes, bastando citar o caso exemplar Aninha/Clarice, a primeira buscando vazão para a sua loucura na leitura dos livros da segunda, a segunda buscando inspiração para sua escrita na loucura da primeira.

A convivência com as domésticas talvez seja a mais importante via de contato íntimo e direto da “escritora dona-de-casa”¹¹³ com a miséria brasileira bem como com a cultura popular em sentido forte. Este ponto nos interessa de perto porque nos põe de volta à rota principal da tese, interrompida pela nossa digressão. Sendo o “ambicionado clã do sul do país” lugar eleito por excelência para a migração nordestina que se acelera nas décadas de 60

¹¹¹ Bom estudo sobre a crônica ainda é o de Antonio Candido. Cf. do autor “A Vida ao Réis do Chão”. IN: *Recortes*. São Paulo, Cia das Letras, 1993, p. 23-29.

¹¹² IN: *A Descoberta do Mundo*, op.cit., p.44.

¹¹³ Pensamos aqui no testemunho pessoal de Olga Borelli, secretária e amiga íntima de Clarice, quando ela assim define a escritora: “*Defini-la é difícil. Contra a noção de mito, de intelectual, coloco aqui a minha visão dela: era uma dona-de-casa que escrevia romances e contos.*” Cf. BORELLI, Olga. *Esboço Para Um Possível Retrato*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1981, p. 14.

e 70, não será difícil inferir que muitas das empregadas que trabalharam com Clarice no Rio de Janeiro fossem nordestinas, estabelecendo uma curiosa ponte entre a experiência de contato com a pobreza carioca com o pretérito convívio com a pobreza à época da infância passada em Recife. Aqui os caminhos da especularidade de novo se cruzam: no Rio de Janeiro, numa situação de classe um pouco mais confortável (confortável, aspas, tendo em vista as conhecidas dificuldades financeiras da escritora), Clarice talvez se defronte com o outro que havia sido no passado e que, de certa forma, ainda o era no presente. São muitas as crônicas, que depois viraram contos¹¹⁴, em que a autora tematiza a infância em Recife e a dura consciência social das desigualdades ali experimentadas pela menina pobre, filha de judeus e, a seu modo, também uma migrante (estes escritos não desmentem o modo peculiar de ver por dentro a “coisa social” no âmbito da subjetividade em formação). “Coisa social”, explique-se, é um termo usado pela própria Clarice numa crônica em que afirma ter sido em Recife o primeiro contato marcante com a miséria brasileira (a verdade dura dos mocambos recifenses), embora confesse, na mesma crônica, certa dificuldade de aproximação da temática social, possivelmente (acreditamos) nos moldes ortodoxos usuais de representação do romance engajado propriamente dito.¹¹⁵

A especularidade que Clarice encontra em diferentes domésticas, a ponto de buscar nelas modelo de visão e de arte, intenta relativizar e diminuir o abismo cultural e de classe (obviamente nunca abolido) pelo reconhecimento de um lugar social feito de distância e de proximidade: escritor e empregada se irmanam como “patetas” que desmascaram o mundo pela originalidade de uma visão excêntrica, não oficial, não legitimada (não legitimada inclusive pelas patrulhas ideológicas de plantão, sempre a exigirem do pobre e do escritor a via única da razão crítica, da consciência cartesiana, da luta política ou da representação do

¹¹⁴ Pensamos nos contos “Felicidade Clandestina”, “Restos de Carnaval” e “Cem Anos de Perdão”, todos presentes em: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 9-12, p. 25-28 e p. 60-62, respectivamente. Remetemos o leitor ao estudo que sobre estes contos fez Gilberto Figueiredo Martins exatamente na linha da confluência do social e do subjetivo em Clarice. Cf. tese citada.

¹¹⁵ A crônica se chama “Literatura e Justiça” e integra o primeiro conjunto de crônicas e ou “textos menores” escritos por Clarice em época bem anterior à daqueles escritos para o *Jornal do Brasil*, em fase de calamidade e urgência financeira. Estas primeiras crônicas integravam o “Fundo de Gaveta” que consta da primeira edição do livro de contos *A Legião Estrangeira* e posteriormente seria desmembrado numa coletânea independente intitulada *Para Não Esquecer*. O título “Fundo de Gaveta” é bastante sugestivo e vai mostrando a progressiva indefinição de gênero que, na obra clariciana, começa por embaralhar os limites entre conto e crônica, fato que se acentuará na publicação semanal do *Jornal do Brasil*, quando Clarice descobre, no âmbito por excelência do jornal e da crônica, a rota inevitável da autobiografia e da aproximação com o público leitor. As várias crônicas-contos que tematizam a infância pobre passada em Recife parecem fundamentais para a posterior incursão, mais propriamente ficcional, pelo tema nordestino em **HE**. Voltando à crônica citada, afirma Clarice a respeito da descoberta do tema social: “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.” IN: *A Legião Estrangeira*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Do Autor, 1964, p.149.

típico). O longo convívio com os “pobres” de espírito e de dinheiro criou, por parte da escritora Clarice, um modo muito próprio de fazer algo pela “coisa social”, que ela também conheceu e vivenciou do lado mais fraco em sua infância pobre (modo quiçá “simplório”, como ela mesma definiu em crônica). Quantas vezes, em **HE**, Rodrigo não menciona o desejo de agir ou intervir concretamente para mudar o destino miserável da personagem, também nordestina e pobre, como o foram, a seu modo, ele e a “verdadeira autora” Clarice, ambos criados em Recife. Ao solidarizar-se com o outro de classe e, pelo menos, tentar ouvir sua voz marginal e excluída ou captar e dar representação estética à sua “visão tola” (não instituída e não escolarizada), a autora já está fazendo algo pela denúncia da injustiça social brasileira e desmascarando a má consciência ideológica. Nada que não a impeça, diga-se de passagem, de continuar enterrada no “cemitério dos reacionários”. Nada também que não impeça Aninha de tomar “três choques elétricos”.

Voltando um pouco, Clarice declara, numa crônica¹¹⁶ sintomaticamente intitulada “Esclarecimentos — Explicação de Uma vez por Todas”, que se criara no Recife, onde teria vivido “mais intensamente e de perto” a verdadeira vida brasileira que, no interior, não receberia influência de costumes de outros países. Ainda confessa que suas crendices e as comidas de que mais gosta são pernambucanas, além de assinalar ter aprendido com empregadas (certamente já no Rio de Janeiro com seus milhares de migrantes) o rico folclore nordestino. Ressalte-se que o título da crônica comprova um esforço por parte da escritora de afirmar definitivamente a sua condição de brasileira para um público e uma crítica supostamente incomodados com sua origem estrangeira, russa e judia, e quiçá com o caráter pouco canônico de sua linguagem e literatura. Inclusive, nesta mesma crônica, ela volta a declarar o seu amor pela língua portuguesa, buscando reiterar sua pertença à pátria e à cultura que assumiu como sua. Interessa-nos frisar, no depoimento, um detalhe importantíssimo para a defesa da hipótese de tese que continuaremos a desenvolver a partir daqui: o contato de Clarice com “o rico folclore nordestino” comprova a sua aproximação com a cultura popular e possivelmente com o universo das festas populares, sobretudo do carnaval, que, segundo a nossa direção de análise, estará na base da determinação do tom dominante de **HE**.

¹¹⁶ IN: A Descoberta do Mundo, op.cit., p.345.

Certamente, a idéia de carnavalização faz parte, como dissemos, da própria “memória objetiva” do gênero romance, ou em outros termos, da constituição da “grande temporalidade”¹¹⁷ em que se insere a formação e a evolução deste. No entanto, isso não impede que o convívio de Clarice com a cultura nordestina, em que é forte ainda hoje a tradição da festa carnavalesca, tenha alguma influência no processo de composição de **HE** (que é, diga-se de passagem, o único romance da ficcionista em que se recupera a vivência nordestina inerente à formação da mulher e escritora, posto que datam também de Recife os primeiros contos que escreveu, segundo declaração presente na mesma crônica). À guisa de curiosidade, Clarice morou, em Recife, entre os seus quatro e cinco anos, no segundo andar de um sobrado situado na praça Maciel Pinheiro, onde hoje funciona uma loja de móveis chamada Maison Clarice (que destino para o nome, meu Deus!). Consta que, da porta de casa, a menina Clarice observava o carnaval, que não passava propriamente em frente à sua casa, mas acontecia bem perto dali, nos bairros de Santo Antônio e São José, onde o Galo da Madrugada arrastava multidões.¹¹⁸ Evoque-se a lembrança de Manuel Bandeira, sutilmente homenageado em **HE** através da citação de um verso seu. Num determinado trecho de seu relato, Rodrigo ressalta a necessidade de escrever como forma de resistência à rotina e ao fracasso pessoal e, numa breve paráfrase, retoma o antológico verso do poema “Pneumotórax”, em que Bandeira exprime julgamento semelhante sobre a vida. Modificado, o verso de Bandeira assim ressoa na frase (dialógica) de Rodrigo: “*E agora só quereria ter o que eu tivesse sido e não fui*”. (**HE**, p.27).¹¹⁹ Ademais, como se sabe, o ilustre recifense também se beneficiou da cosmovisão carnavalesca em diversos poemas que escreveu, em

¹¹⁷ Uma das idéias mais interessantes e, por isso mesmo, mais polêmicas de Bakhtin, sobretudo para uma crítica sociológica mais ortodoxa, é esta idéia da “grande temporalidade da obra de arte” e, em especial, do romance. Para o estudioso russo, a grande obra sempre ultrapassa sua época, seja para o passado, seja para o futuro, isto é, seja para o longo processo de sua lenta e complexa gestação (a questão da memória do gênero), seja para as potencialidades de sentido a serem descobertas pelas gerações futuras. Nessa perspectiva, a obra não se esgota apenas nas suas relações com a época em que foi produzida, vivendo ela mesma de forma essencialmente dialógica. Veja como a divulgada noção de intertextualidade, feita principalmente pelos estudos lingüísticos a partir da interpretação da obra de Bakhtin, empobrecem o alcance filosófico de suas formulações originais. Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Os Estudos Literários Hoje.” IN: *Estética da Criação Verbal*, op.cit., p. 361-368.

¹¹⁸ Devemos estas informações a um texto recente publicado numa revista pernambucana de cultura. Cf. CAMAROTTI, Mariana. “A Menina Com Medo de Altura”. IN: *Revista Continente Multicultural*. Recife, Cia Editora de Pernambuco, jan. 2004, n. 36, p. 27-28.

¹¹⁹ O verso original de “Pneumotórax” é “A vida inteira que podia ter sido e que não foi.” O poema pertence ao livro *Libertinagem*. Cf. BANDEIRA, Manuel. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993, p. 206.

especial nos livros *Carnaval* e *Libertinagem*,¹²⁰ revelando a sintonia obrigatória, no primeiro Modernismo, com a cultura popular. Lembramos ainda que os bairros de São José e Santo Antônio, perto dos quais Clarice coincidentemente morou, são citados no célebre poema “Evocação do Recife”.¹²¹

A respeito dos primeiros escritos que datam da infância passada em Recife, há uma crônica especialmente importante para a análise do drama vivido por Rodrigo S.M. durante o seu difícil ensaio de construir uma história tradicional com início, meio e fim. Trata-se da crônica “Era uma Vez”,¹²² na qual Clarice nos conta que os primeiros textos que escrevera e enviara para os jornais de Recife jamais foram publicados, já que nenhum deles contava “propriamente uma história com os fatos necessários a uma história”, embora comessem sempre com a velha fórmula liminar do “era uma vez”. Ora, não será difícil ver o exercício da paródia nos escritos prematuros da menina de sete anos que, na infância, já recorria aos recursos épicos tradicionais para levá-los em outra direção. Entende-se que o “era uma vez” de seus textos criavam uma falsa expectativa, posto que o desenvolvimento posterior das histórias não contemplava o desenrolar de acontecimentos propriamente ditos.

Daí a justa punição do jornal, que não as publicava, reafirmando, pois, a tradição clichê da narrativa folhetinesca. Pode-se pensar que o dilema de Rodrigo, numa reveladora retomada do episódio vivido pela autora na infância, é precisamente o de tentar, contra os seus hábitos de escritor já experiente, o definitivo “era uma vez”. Vimos, contudo, que, desde o início, o clima dominante de carnavalização e paródia vai questionando e problematizando a possibilidade real de se escrever uma história nos moldes convencionais anunciados. No caso da crônica, a cronista termina dizendo que gostaria de tentar, agora na

¹²⁰ Ressalte-se como a cosmovisão carnavalesca adquiriu um caráter de libertação na obra de Bandeira, que investe no elogio do corpo, da loucura, da bebedeira e do prazer como uma possível compensação para a rotina tediosa do doente preso ao quarto. A epígrafe colocada no intróito do livro *Carnaval* enquadra-se perfeitamente na descrição bakhtiniana da ambivalência das imagens carnavalescas: trata-se de um diálogo do eu lírico com uma figura alegórica, uma misteriosa “ela”, que aparece vestida em trajes carnavalescos, com uma fantasia “em frangalhos” e um ar de extrema penúria. A figura tenta sorrir, mas, no lugar do sorriso, o que se vê é um ricto amargo. Os olhos da misteriosa mulher alegórica também estão prestes a chorar. Diante daquela visão, o eu puxa a mulher para o pé de si, dizendo que ela era a sua última esperança de felicidade e sua desesperada volúpia. Acostumados com as figurações alegóricas de Bandeira, não será difícil enxergarmos nesta em especial a ambivalência morte/ vida comum à lógica carnavalesca. A vida, simbolizada na figura triste, espera renascer pela alegria renovadora do carnaval revisitado (os últimos poemas do livro mostrarão o fracasso da experiência no âmbito da poesia privada incapaz de reviver plenamente a alegria popular). Embora seja uma categoria romanesca, a incorporação do carnaval pela poesia de Bandeira pode ser a prova de uma idéia cara a Bakhtin: a de que o romance não é simplesmente um gênero entre outros, posto que termina por “romancizar” outros gêneros, inclusive os poéticos. A pertinência desta idéia para a poesia moderna e modernista, muito contaminada pela prosa, merece destaque. Os livros *Carnaval* e *Libertinagem*, o leitor os encontra na *Obra Completa*, op. cit., p. 156-178 e p. 203-223, respectivamente.

¹²¹ O poema pertence ao livro *Libertinagem*, op.cit., p. 212-214.

¹²² IN: *A Legião Estrangeira*, op.cit., p. 140.

idade adulta, o verdadeiro “era uma vez” que não conseguira na infância. Pensando inicialmente que seria fácil, a escritora fracassa em seu intento, escrevendo como primeira frase “Era uma vez um pássaro, meu Deus”, a imposição da imagem poética, estática e extática, da visão do pássaro, impedindo o desenvolvimento temporal do épico novamente abortado. Ainda voltaremos a esta idéia da invasão do lírico e do poético também em **HE** como forma de minar a estruturação épica ao mesmo tempo anunciada e negada. O dialogismo essencial do romance não exclui o diálogo com o poético, como veremos quando aprofundarmos a análise:

“ Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguida de silêncio e chuva caindo” (HE, p. 17)

Ainda no que tange aos contatos de Clarice com a cultura popular nordestina, elemento biográfico importante para a gestação de **HE**, assinala-se que a própria escritora voltou ao assunto na famosa entrevista dada à TV Cultura no preciso momento em que acabara de escrever o romance. Merece menção o fato de a autora ter se referido a este como novela por ocasião da referida entrevista, embora, na definitiva publicação do livro, não tenha sido indicada nenhuma especificação de gênero (o fato, acreditamos, não desmente nossa tese de que a narrativa possa ser considerada um romance). Frente às perguntas do entrevistador Júlio Lerner, Clarice faz mistério sobre o título da “novela” recém escrita e sobre o nome da respectiva heroína. Entretanto, não deixa de dar um depoimento revelador sobre as motivações biográficas do livro bem como sobre o seu enraizamento nos contatos com a cultura popular nordestina. A escritora então reafirma que se criara no Nordeste, além de mencionar seus passeios à feira dos nordestinos no bairro carioca de São Cristóvão, onde teria se inspirado para compor a sua personagem (note-se a reaproximação do Nordeste via Rio de Janeiro, lugar de migração e exílio do nordestino errante). Diz ainda que “a história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima”, sugerindo, com o termo “inocência”, a figuração da tolice em Macabéa.

A experiência com a feira, seus freqüentadores e sua linguagem, é nova prova da vocação dialógica e carnavalizada do romance que então incorpora certos elementos do palco popular. Um depoimento complementar de Olga Borelli, que religiosamente costumava acompanhar Clarice em seus passeios, vem reiterar nossa hipótese. No livro em que busca construir um retrato sobre a amiga escritora, Borelli menciona os mesmos passeios à feira de São Cristóvão referidos por Clarice na entrevista, acrescentando contudo detalhes preciosos.

Borelli conta que, na feira, a amiga se encantava com as barracas e com os cantadores de viola, que depois imitava, rindo muito.¹²³ O exercício de mimetização da fala alheia, acrescido de um riso paródico, provavelmente começa a ser aprendido aí. Borelli ainda conta, em outro texto seu, que a composição de Olímpico nasceria ali mesmo na feira de São Cristóvão. Comendo beiju e rapadura e ouvindo as canções dos repentistas, Clarice teria pegado um papel, sentado num banco e, em meio àquele ambiente essencialmente popular em que certamente se ouviam múltiplas vozes, escreveu quatro ou cinco páginas sobre Olímpico.¹²⁴

A redescoberta do Nordeste não se limitaria, porém, ao espaço carioca da feira de São Cristóvão, pequeno microcosmo em que o migrante nordestino, expulso do meio de origem, busca reconstruir seus laços culturais e comunitários, quando se vê desenraizado na metrópole, cada vez mais tomada pelo neocapitalismo selvagem e pela cultura de massa.¹²⁵ No final da vida, Clarice fez uma derradeira viagem a Recife na companhia da mesma Olga Borelli (as passagens pagas, diga-se de passagem, pelo primo Samuel Lispector, já que as dificuldades financeiras eram muitas).¹²⁶ Hospedada num hotel da praça Maciel Pinheiro, onde morara na infância, a autora revê a cidade que primeiro acolhera, no Brasil, a família judia emigrada. O resgate último de Recife talvez completasse a busca de uma das várias pontas da complexa origem da escritora errante, que nasceria, em fuga, numa aldeia longínqua da Ucrânia, aportaria ainda bebê em Maceió e depois em Recife, passaria a infância no Nordeste, iria na adolescência para o Rio, casaria depois com um diplomata, passaria alguns anos na Europa e nos Estados Unidos, para só depois retornar definitivamente ao Brasil. Em outro depoimento, Borelli confirma que “a última viagem da vida da escritora” levou-a a Recife, sendo o objetivo, na opinião da amiga e secretária, “o reencontro com suas raízes e suas esperanças”. Borelli conta que, sentada na praça Maciel Pinheiro (o cronotopo da praça realmente influi na composição de **HE**), Clarice teria ouvido maravilhada o velho pregão do vendedor ambulante de frutas, “Ô minina você qué pitomba?”, pondo-se novamente, a nosso ver, à escuta das vozes populares.¹²⁷

¹²³ Cf. BORELLI, Olga. *Clarice Lispector Esboço Para Um Possível Retrato*, op.cit., p. 96.

¹²⁴ Cf. *Era Uma vez: Eu A não Ficção na Obra de Clarice Lispector*, op.cit., p. 219

¹²⁵ Alfredo Bosi estudou a resistência dos modos de vida arcaico-popular, que se reproduzem quase organicamente no interior da rede familiar e comunitária, apoiados pela socialização do parentesco, do vicinato e dos grupos religiosos. Esta resistência se dá no interior de grupos sociais desenraizados de seu meio de origem, jogados na grande cidade e expostos aos estímulos da cultura de massa. Cf. “Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras”, op.cit., p. 328-330.

¹²⁶ Cf. a informação em FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu Sou Uma Pergunta Uma Biografia de Clarice Lispector*, op.cit., p. 283.

¹²⁷ Cf. BORELLI, Olga. *Clarice Lispector Esboço Para Um Possível Retrato*, op.cit., p. 43.

Antes de concluirmos, passaremos agora à análise de mais uma crônica de Clarice, intitulada “Das Vantagens de Ser Bobo.”¹²⁸ Esta crônica, mais próxima do tom carnalizado de **HE**, completa a nossa investigação sobre a categoria dialógica da tolice, abrindo o caminho para a análise e interpretação do romance.

DAS VANTAGENS DE SER BOBO

A crônica “Das Vantagens de Ser Bobo”, publicada no *Jornal do Brasil* em setembro de 1970, pode ser considerada, entre outros aspectos, uma verdadeira formalização da categoria da tolice que, um pouco mais tarde, estaria na base da construção da personagem Macabéa, espécie de síntese final de todos os personagens tolos ou “pobres de espírito”, no dizer de Pessanha, que freqüentaram a obra clariciana. Escrita num tom cômico-sério, a referida crônica, ao contrário daquelas dedicadas à mineira Aninha, não apresenta desenvolvimento ficcional, compondo-se de vinte dois aforismos, nos quais se contrastam atitudes e comportamentos do bobo em oposição aos do esperto. Embora o texto não contenha personagens individualizados nem história propriamente dita, o contraponto bobo/experto remete à mencionada lógica carnavalesca de trabalhar com imagens contrastivas.

Ademais, o aforismo, parente próximo do provérbio e outras formas de transmissão de ensinamentos ou conselhos, pode ser visto, na acepção de Walter Benjamin, como “ruína” de antigas narrativas, idéia que ilumina e recupera o substrato narrativo subjacente à crônica sem enredo, ligando-a, por sua vez, à tradição oral.¹²⁹ Organizada sob a forma de máximas, que legislam sobre a ética do bobo em contraste com a do esperto, a crônica certamente se aproxima da forma tradicional de narrar, aquela, que na acepção de Benjamin, é a única verdadeira porque ancorada na sedimentação da experiência vivida e oralmente transmitida e (re)transmitida. A ligação deste texto clariciano com as formas de transmissão sapiencial (aforismos, provérbios, ditados) mostra que a figura do tolo, como defende Bakhtin, não só

¹²⁸ IN: *A Descoberta do Mundo*, op.cit., p. 332-333.

¹²⁹ Nas palavras de Walter Benjamin: “Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria — a vida humana — não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria prima da experiência — a sua e a dos outros — transformando-a num produto sólido, útil, único? Talvez se tenha uma noção mais clara desse processo através do provérbio, concebido como uma espécie de ideograma de uma narrativa. Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro.” IN: BENJAMIN, Walter. “O Narrador Considerações sobre a Obra de NiKolai Leskov”, op.cit., p. 221.

deita raízes no folclore popular mais longínquo, como se converte num veículo especial de sabedoria.¹³⁰ Assim, para falar do bobo, que é no fundo a figuração de um tipo especial de sábio, nada mais acertado, por parte de Clarice, que recorrer a um modo arcaico de narrativa sapiencial (forma e fundo plenamente integrados).

Detalhe formal importantíssimo da crônica é que os vinte dois aforismos aparecem introduzidos por travessão, apagando ou, pelo menos, diluindo a voz criadora individual da cronista no âmbito da voz coletiva, base sobre a qual se gesta a sabedoria popular. O travessão constitui também sinal visível de oralidade no texto escrito, que se abre para o diálogo com as fontes tradicionais de transmissão narrativa, fortemente enraizadas na cultura popular (a idéia de dialogismo, como se vê, não é estranha à crônica). Começando a análise pelo primeiro aforismo, que é “- *O bobo, por não se ocupar com ambições, tem tempo para ver, ouvir e tocar no mundo*”, percebe-se, logo no intróito, que a figura do tolo se associa tanto com a do artista quanto com a do filósofo (talvez mais com a do último que com a do primeiro, como comprovará o segundo aforismo). Longe das preocupações com as ambições, ou seja, com a esfera pragmática e utilitária do cotidiano, artista e filósofo se irmanam pela disponibilidade para a observação do mundo através do uso acurado e pleno dos sentidos: visão, audição e tato.

A experiência sensorial diferenciada, que vem descrita no primeiro aforismo, parece corresponder a uma categoria que, embora inerente à atividade filosófica, não deixa de servir para fundamentar a experiência da escrita, em especial, a clariciana. Trata-se do “*thaumazein*”, ou seja, do incomum estranhamento admirativo do mundo e das coisas, que funcionaria como uma espécie de primeiro motor do pensamento racional e, caso aplicado à escrita, como ponto de

¹³⁰ A esta altura, o leitor poderá argumentar que talvez estejamos equivocados ao unir teorias tão díspares como as de Bakhtin e as de Walter Benjamin. Argumentamos inicialmente que a presença de Benjamin aqui é circunstancial, embora imprescindível para a investigação do caráter oral e sapiencial desta crônica clariciana em particular. Com base ainda numa sugestiva análise feita por Irene Machado, consideramos que é, na idéia de oralidade, que poderemos encontrar algum ponto de contato entre teorias tão antitéticas. Ora, como esclarece Irene Machado, Benjamin decreta um abismo de morte entre a verdadeira narrativa, a da tradição oral, e o romance, gênero escrito por excelência, consolidado na era burguesa como expressão da voz solitária do indivíduo que se apartou do povo e da experiência coletiva. Segundo Benjamin, o romancista, ao contrário do verdadeiro narrador, é o homem que não sabe dar nem receber conselhos, incapaz, portanto, de falar exemplarmente da vida. Tendo rompido os laços com a sabedoria, o “lado épico” da verdade, o romancista se dedicaria à narração de destinos individuais para os quais se busca o “sentido” da vida (a noção de vivência substituindo a de experiência). Embora formule noções inicialmente radicais, como esta de que o romance decretaria a morte da verdadeira narrativa ou arte de narrar, Benjamin termina por desenvolver inúmeros estudos, entre eles os sobre Kafka, Proust, Alfred Döblin, nos quais vai ressaltar exatamente a recuperação moderna do “modo oral ou verdadeiramente épico de narrar” no âmbito do gênero propriamente escrito. Sabe-se da valorização de Proust por parte de Benjamin como o narrador moderno que mais se aproxima do narrador oral: para Benjamin, não havia texto mais densamente tecido que o de Proust, que retratou toda uma época sob a “fisiologia da tagarelice”, transformando o século XIX num século para memorialistas. Dito isso, voltamos a ressaltar a análise de Irene Machado, que vê, neste resgate da oralidade feito por Benjamin no âmbito do romance moderno, um possível ponto de confluência entre a sua teoria e a de Bakhtin (guardadas as inúmeras e grandes diferenças, é claro). Os estudos de Benjamin sobre os autores citados estão em *Walter Benjamin Obras Escolhidas*, v.1, op.cit. Cf. a análise de Irene Machado em *O Romance e A Voz*, op.cit., p. 165-174.

partida do trabalho estético.¹³¹ Na bela definição de Benedito Nunes que aqui nos ocorre, a filosofia, condicionada afetiva e pateticamente pela energia do “thaumazein” que se apodera dos homens, será, em sua matriz, “paixão do pensamento”, ao mesmo tempo que, em sua busca de compreender o irracional, será “pensamento da paixão.”¹³² Aliás, diga-se de passagem, Nunes parece ter sido o primeiro a formular a relação íntima que, na obra clariciana, se estabelece entre ficção e filosofia, paixão e pensamento, romance e ensaio. Nas palavras do crítico, a ficção clariciana é uma ficção que pensa, uma ficção indagadora, reflexiva, a que não falta, pois, um intuito de conhecimento, por trás do qual, necessariamente, está o fundo passional que embasa a atividade estética e filosófica. Sobre **HE**, em particular, Nunes afirma que, no último romance, o pathos inerente à escritura clariciana, converter-se-á em compaixão (diferentemente da fusão mística ocorrida em **APSGH**), ou seja, no “sofrer com” de Clarice em seus diversos espelhamentos no destino da moça nordestina, pobre e anônima.¹³³

A atitude do bobo, próxima da do filósofo e da do artista, vincula-se então ao pathos inerente à vivência do “thaumazein” enquanto estado de passividade/receptividade admirativa em relação ao mundo, estado que se posta na contramão do tempo apressado do trabalho e da produção. Afinal, como diz o primeiro aforismo, o bobo “tem tempo” para observar o que está à sua volta, evocando, com sua presença excêntrica e anacrônica, uma vivência temporal em extinção na grande cidade (cada vez mais informatizada e globalizada). Num certo sentido, o tempo ocioso do bobo não deixa de se aproximar do “tempo do tédio” descrito por Benjamin como o “ponto máximo da distensão psíquica”, aquele que alimentaria o processo lento e demorado de transmitir e ouvir histórias na tradição oral a que remete a forma sapiencial eleita pela crônica clariciana (a diferença é que, em Benjamin, o tédio não se associa ao ócio e

¹³¹ A idéia de estranhamento ou de particularização como característica fundamental do trabalho artístico foi desenvolvida pelo formalista russo V. Chklovski no ensaio “A Arte como Procedimento”, no qual o crítico contrapõe os conceitos de reconhecimento e visão, o primeiro remetendo ao automatismo da percepção cotidiana dos objetos, e o segundo remetendo à visão única e singular inerente à percepção dos mesmos objetos no contexto artístico. Cf. o ensaio em TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura Formalistas Russos*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1976, p. 39-56.

¹³² Benedito Nunes escreve um belo texto sobre **APSGH**, no qual inicialmente faz uma digressão para investigar o curso da palavra “paixão” a partir de sua origem no termo grego “pathos”, que designava, em oposição a “logos” (pensamento lúcido, conduta esclarecida), uma experiência infligida, sofrida pelo sujeito em sua passividade. Nunes então reconhece, em diferentes momentos da História, atitudes positivas e negativas em relação à paixão, assinalando que a tradição platônico-aristotélica também a incorporou, através da experiência patética do “thaumazein”, como energia canalizada para a atividade intelectual e racional. Cf. NUNES, Benedito. “A Paixão de Clarice Lispector.” IN: NOVAES, Adauto (coord.). *Os Sentidos Da Paixão*. São Paulo, Cia das Letras, 1987, p. 269-281.

¹³³ Esta idéia de Nunes aparece no já citado “A Paixão de Clarice Lispector.”

sim ao trabalho artesanal, que é homólogo ao trabalho do verdadeiro narrador frente à matéria-prima da experiência a ser contada e transmitida sob a forma de histórias).¹³⁴

Voltando à questão do “*thaumazein*”, lembramos ao leitor os constantes “*estranhamentos*” de Macabéa em relação à sociedade que ela não compreende e a constância com que a sua tolice se abre para um desejo de conhecimento ou para momentos de intensa emoção e êxtase (a análise posterior procurará assinalar isso). Ademais, as perguntas tolas que Macabéa vive fazendo culminam, paradoxalmente, por desmascarar a inteligência (falsa) daqueles que se julgam superiores a ela, bastando citar o exemplo esclarecedor de Olímpico, que se vê incomodado, quando a namorada nordestina faz perguntas que ele visivelmente não sabe responder. Não será preciso lembrar que a “*máscara da tolice*”, manipulada por Clarice, ganha um estatuto de questionamento de verdades e de idéias préconcebidas, entroncando o olhar do tolo, cuja origem se perde no folclore mais longínquo, com a tradição da palavra dialógica e principalmente com a tradição filosófica. Em seu dialogismo essencial, o romance clariciano, ainda que num contexto predominantemente paródico e carnavalizado, entra também em interação com o discurso filosófico, como exemplifica, entre outros, a frase de Rodrigo de que seu livro “é uma pergunta” (HE, p.21) ou o famoso intróito do livro, no qual antes mesmo de iniciar a história (já emperrada, ao que parece), o narrador pergunta pela origem do mundo e das coisas:

“Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida.” (HE, p.15)

“— Isso é lá coisa para moça virgem falar? E para que serve saber demais? O mangue está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais.” (HE, p. 67)

A associação tolice/filosofia ficará clara no segundo aforismo da crônica, que diz: “*-O bobo é capaz de ficar sentado quase sem se mexer por duas horas. Se perguntado por que não faz alguma coisa, responde: ‘Estou fazendo. Estou pensando’*”. Aqui o leitor não poderá ignorar a lembrança de Sócrates, primeiro filósofo a vestir a máscara da tolice (sábia, frise-se) como método de investigação e questionamento da verdade. O famoso aforismo socrático “*sei que nada sei*” parece ser a comprovação disso. Sabe-se que o filósofo ateniense não deixou obra escrita por julgar, segundo interpretação de Marilena Chauí, que a escrita, sendo muda, enrijeceria idéias como “*verdades acabadas e indiscutíveis*.”¹³⁵ Não estranha, assim, que

¹³⁴ Nas palavras de Benjamin: “*O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência*.” Cf. o já citado “O Narrador Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov”, p. 204.

¹³⁵ Cf. CHAUI, Marilena. “Sócrates: o elogio da filosofia”. IN: *Introdução à História da Filosofia. Dos Pré-Socráticos a Aristóteles*. São Paulo, Brasiliense, 1994, v.1, p. 142.

várias máximas sejam atribuídas a este homem da palavra oral e do diálogo (tudo o que se conhece de Sócrates, sob forma escrita, nos chegou por via indireta através da obra de outros filósofos, entre eles, Platão). Note-se a pertinência da construção da crônica, que enfatiza a oralidade como traço formal também associado ao tema filosófico do “tolo”, cuja sabedoria se exprime através de aforismos. Voltando um pouco, façamos um breve incursão por um famoso diálogo platônico, “O Banquete”,¹³⁶ a fim de comprovarmos nossa hipótese de que a segunda máxima da crônica possa remeter à figura do filósofo, em especial à de Sócrates, ainda que Clarice não tenha conscientemente pensado nisso.

A nosso ver, a idéia de que o bobo possa ficar parado horas, imerso em seus pensamentos, é uma imagem sério-cômica tipicamente socrática, como comprova o relato inicial de “O Banquete”, no qual Apolodoro relata a um amigo o testemunho que ouvira de Aristodemo sobre o banquete ou simpósio oferecido pelo poeta trágico Ágaton em comemoração a um de seus triunfos teatrais. Como observa Bakhtin, o relato memorialístico, ou seja, o testemunho de contemporâneos feito a partir das lembranças que tinham de Sócrates, esteve na base da estruturação do diálogo socrático enquanto gênero. Na interpretação do estudioso russo, esta nova concepção de memória, que difere da memória do mito que estrutura os gêneros elevados antigos (epopéia), começa a criar uma nova imagem do “homem biográfico”, inserido em sua contemporaneidade, etapa essencial para a consolidação do romance, quando visto, frise-se, no âmbito da grande temporalidade formadora do gênero.¹³⁷ Para Bakhtin, sem nenhuma surpresa, os diálogos socráticos constituem, além da sátira menipéia, a principal etapa da formação da palavra dialógica (afinal, Sócrates é o homem que põe em prova idéias e verdades, fazendo “nascer” a palavra e pondo-a em confronto entre interlocutores).¹³⁸

Voltando ao “Banquete”, Aristodemo conta que, enquanto caminhava com Sócrates rumo à casa de Ágaton, o filósofo, embebido em suas reflexões, simplesmente “estacou”, ordenando ao companheiro que seguisse seu caminho. Já em casa de Ágaton e diante da insistência deste para que se buscasse Sócrates, Aristodemo afirma que não se tratava de uma boa idéia, argumentando que o amigo não gostava de ser incomodado nestas ocasiões, quando, semelhante ao bobo da crônica, por assim comparar, costumava-se apartar de tudo para ficar meditando, por muito tempo, imóvel e recolhido (a diferença sendo que o bobo clariciano, ao contrário de Sócrates, faz isso sentado, aproximando-se novamente da imagem do escritor, quiçá em estado de inspiração).

¹³⁶ Cf. PLATÃO. “O Banquete.” IN: *Diálogos*. Trad. de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d., p.75-127.

¹³⁷ Cf. BAKHTIN, Mikhail. “Biografia e Autobiografia Antigas”. IN: *Questões de Literatura e de Estética A Teoria do Romance*, op.cit., p. 250-262.

¹³⁸ Cf. o citado “Particularidades do Gênero, do Enredo e da Composição das Obras de Dostoiévski”, p. 106-112.

Chegando finalmente à casa de Ágaton, Sócrates ainda tem que enfrentar uma piada do seu anfitrião, que o convida a se sentar ao lado dele a fim de que ele pudesse adquirir a sabedoria recém adquirida pelo filósofo na estranha meditação em que mergulhara no caminho. Munido, como era de esperar, de sua ironia característica, Sócrates diz a Ágaton que a sabedoria não é algo que passe assim tão facilmente de uma pessoa a outra, além de desbancar a idéia do adversário: a sabedoria não estaria do lado dele, Sócrates (de novo, o “sei que nada sei”), mas do lado de Ágaton, afinal poeta trágico premiado e assistido por mais de 30 mil espectadores gregos. O método irônico entra em ação para mostrar a Ágaton a sua falsa concepção de sabedoria (a aparente tolice ou excentricidade das meditações do filósofo sendo a arma de desmascaramento do interlocutor e o veículo do “parto” da verdade).¹³⁹

Ainda com relação a “O Banquete”, agora em seu final, a chegada de um conviva atrasado nos brindará com um outro retrato de Sócrates (o testemunho memorialístico-biográfico, sob a forma do elogio ou da apologia, continuará a via privilegiada da construção da imagem do filósofo sem obra escrita). Trata-se agora do discurso de Alcibíades,¹⁴⁰ homem de grandes ambições políticas, que faz um depoimento movido pelo ressentimento, embora saiba reconhecer a grandeza do filósofo que lhe desprezara a beleza proposta em troca da sabedoria. Obviamente, Sócrates jamais concordaria com tal comércio, provando a Alcibíades, pelo conhecido método irônico, de que ele se equivocara ao comparar beleza e sabedoria, propondo uma barganha entre as duas. Na opinião do filósofo, seria o mesmo caso de trocar ferro por ouro, já que haveria uma diferença grande de valor entre ambas. Sem nos delongarmos em mais detalhes, interessa-nos frisar alguns pontos da imagem socrática construída por Alcibíades, destacando inicialmente o jogo entre aparência e essência que caracterizaria tal imagem. Fazendo uma comparação, Alcibíades diz que Sócrates lembra os silenos, pequenas estátuas de extrema fealdade que, em geral usadas como exterior de armários, esconderiam, porém, em seu interior, coisas belas e ricas.

Estaria montada, a partir da comparação com os silenos ou sátiros, a imagem ambígua de Sócrates, que seria feio por fora e belo por dentro. O próprio Alcibíades afirma que o exterior do filósofo “dá a impressão de se estar em presença de um ignorantão, de um tolo”, embora o interior se abra para uma grande sabedoria. Ademais, o relato de Alcibíades destaca mais uma ocorrência

¹³⁹ Acreditamos que, neste episódio ocorrido entre Sócrates e Ágaton, o método do filósofo faça uma aparição, por assim dizer, reduzida. Não há obviamente aqui o conhecido método de perguntas e respostas. Além disso, Ágaton também se esquia da revelação da verdade, deixando a polêmica com Sócrates para mais tarde. De qualquer modo, ironia e maiêutica, as duas partes do método socrático, se insinuam no episódio, a primeira consistindo na refutação dos preconceitos ou das opiniões subjetivas do interlocutor, a segunda consistindo na arte de realizar o parto da idéia verdadeira ou conceito. Cf. CHAUÍ, Marilena. “Sócrates: o elogio da filosofia”, op.cit., p. 144.

¹⁴⁰ Cf. o relato de Alcibíades na citada edição dos *Diálogos*, p. 119-127.

semelhante àquela descrita por Aristodemo e, por extensão, àquela do bobo da crônica clariciana: durante conhecida campanha militar, o também soldado Sócrates teria mergulhado em mais um de seus estranhos transes reflexivos (a proximidade com a noção do “thaumazein” é óbvia), permanecendo em pé, no mesmo lugar, da madrugada de um dia à madrugada do outro, envolvido na busca da solução para o problema que o atormentava. Neste ponto, cabe assinalar a interpretação bakhtiniana que enxerga, em Sócrates, a primeira grande imagem de “uma heroicização prosaica”, essencial para a consolidação da prosa romanesca, em oposição à imagem os grandes heróis épicos, apartados do presente e da contemporaneidade pelo “passado absoluto” do mito. Bakhtin ainda considera que, ao contrário dos gêneros antigos elevados, o ponto de partida dos diálogos socráticos é a atualidade, as pessoas da época e suas opiniões. Assinala também a presença do cômico-sério no universo socrático, destacando aí o comparecimento de uma série de imagens rebaixadas extraídas das esferas dos ofícios e da vida cotidiana.¹⁴¹ Em coerência com seu sistema teórico, o estudioso russo não esquece de remontar a figura do tolo, apropriada por Sócrates, ao folclore popular, enxergando também, nos diálogos socráticos, embora em proporções menores do que ocorre na sátira menipéia, vestígios da cosmovisão carnavalesca. Sob esta perspectiva singular e também excêntrica, a ironia socrática seria vista como manifestação de um riso (carnavalesco/destronador) reduzido.¹⁴² Além disso, os diálogos seriam considerados “os romances daqueles tempos.”

Marilena Chauí parece comprovar essa idéia bakhtiniana da figuração prosaica de Sócrates, quando comenta que o filósofo ateniense não se enquadraria nem na imagem

¹⁴¹ Ressalte-se que, para Bakhtin, a mistura entre o alto e o baixo, que ele deriva essencialmente do carnaval, será a idéia mestra que, presente nos diálogos socráticos e outros gêneros da Antigüidade, condicionará o surgimento da palavra dialógica, da paródia e da representação da vida cotidiana, em visível oposição aos gêneros elevados (epopéia, tragédia). A mesma mistura do alto e do baixo, embora derivada de outra fonte, será também a idéia-guia dos estudos de Auerbach, que considera a “mistura de estilos” o traço distintivo da arte moderna em oposição à clássica. Os estudos do autor sobre o romance, em especial o romance oitocentista francês, basear-se-ão sobretudo na idéia da constituição de um realismo moderno no momento em que o cotidiano ganha a dignidade da representação literária séria e elevada, seja na poesia, seja na prosa. Diferentemente de Bakhtin, Auerbach vincula o surgimento do “realismo” e da conseqüente mistura de estilos à cultura judaico-cristã, em cuja literatura se verifica, pela primeira vez, como comprovam suas análises do texto bíblico, a representação de temas elevados e sublimes na esfera da vida cotidiana. Acrescente-se ainda que Bakhtin não ficará alheio ao tema da cultura cristã, quando enxerga, na literatura por ela produzida, ecos de carnavalização e influência menipéia. Nesse sentido, o autor russo aponta as construções dialógicas típicas dos evangelhos: o diálogo entre o justo e o pecador, o crente e o ateu, o mendigo e o rico, o apóstolo e o pagão. Bakhtin também enfatiza, como Auerbach, a presença forte da esfera cotidiana nos Evangelhos, nos quais soberanos, ricos, bandidos, mendigos, hetairas convivem em pé de igualdade no mesmo plano essencialmente dialogado. Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1994. De Bakhtin, cf. o já citado “Particularidades do Gênero, do Enredo e da Composição das obras de Dostoiévski”, p. 135.

¹⁴² Cf. análise de Bakhtin no já citado “Epos e Romance”, p. 415.

convencional do herói e nem tampouco na do sábio.¹⁴³ Não seria herói no sentido tradicional, porque fugiu da vida pública e da glória, além de ter questionado os valores e os ideais de sua pátria. Não seria também um sábio na acepção usual, já que, segundo relato dos conhecidos, nunca teria sido um “santo” propriamente virtuoso e ascético. Sócrates gostava da boa mesa, do sexo, do sexo viril dos gregos (como bem demonstra o episódio ocorrido entre ele e Alcibíades), das bebedeiras e das prostitutas. Ainda segundo Chauí, o filósofo era “muito humano para ser reduzido à condição de sábio”, além de terrivelmente feio e mal vestido, numa sociedade que apreciava sobretudo a beleza física (mesmo em tempos de consolidação da nova “areté” cívica). A imagem descrita pela estudiosa coincide com a imagem bakhtiniana de que Sócrates seria uma nova versão prosaica de herói, contrariando, assim, a concepção de heroísmo consolidada pelos gêneros elevados antigos. Em síntese, Sócrates, nas palavras conclusivas de Chauí, seria um “excêntrico”, um “átopos”, literalmente um deslocado, um sem lugar.

Ora excentricidade (ou, nos termos gregos, atopia) é a palavra mais usada por Bakhtin para caracterizar a cosmovisão carnavalesca da qual deriva, segundo ele, a ancestral máscara do tolo que será posteriormente apropriada pelos diálogos socráticos e conseqüentemente pelo romance como veículo de questionamento das idéias prontas, acabadas, instituídas como verdades aparentemente definitivas. Excentricidade é também o termo exato para caracterizar, voltando à crônica, a postura do bobo em seu permanente “estranhamento admirativo do mundo”. Num outro aforismo da crônica, que diz “-*Ser bobo é uma criatividade e, como toda criação, é difícil. Por isso é que os espertos não conseguem passar por bobos*”, a ligação entre tolice e criação, institui o olhar do tolo como uma categoria, por assim dizer, estético-filosófica. Desse modo, tanto para o filósofo quanto para o artista, a tolice será uma construção deliberada que visa ao questionamento (polêmico) da razão estabelecida.

A associação tolice/filosofia/arte feita pela crônica explica as referências veladas (no caso de Sócrates, acreditamos) e explícitas a filósofos e artistas famosos, escritores e pintores. Num dos aforismos, “-*O bobo nunca parece ter tido vez. No entanto, muitas vezes o bobo é um Dostoiévski*”, Clarice homenageia o grande autor russo que teria sido uma de suas primeiras leituras e seria citado explicitamente em **HE** na referência à obra *Humilhados e Ofendidos*. A propósito, ficamos pensando se a estirpe fundamentalmente carnavalizada da prosa de **HE** não deva algo a este contato com o universo dostoiévskiano por parte da leitora Clarice. Ademais, o autor russo escreveu, como ficou dito, o romance *O Idiota*, no qual o protagonista, o Príncipe Míchkin, será a encarnação por excelência do “átopos” em relação à sociedade que o rodeia. Paulo Bezerra explica que, ao pensar no projeto de construção de seu

¹⁴³ Cf. o já citado “Sócrates: o elogio da filosofia”, p. 137.

personagem, Dostoiévski tentou pôr em prática uma antiga idéia sua, a de “representar um homem positivamente belo”, buscando, para isso, um cruzamento complexo de imagens oriundas de outros personagens ilustres, literários e históricos.¹⁴⁴ Haveria, assim, em Míchkin, uma mistura de Dom Quixote e de Cristo, além de traços do indivíduo esquisito ou atoleimado, isto é, juridicamente irresponsável, como o louco ou o mendigo com dons proféticos. Não será preciso lembrar que loucos, mendigos e tolos freqüentam a obra clariciana com os mesmos dons de revelação e desmascaramento da sociedade instituída.¹⁴⁵

Coincidentemente, Cristo será outro “bobo” homenageado na crônica no seguinte aforismo: “-*Se Cristo tivesse sido esperto não teria morrido na cruz.*” Ora, neste ponto, a complexidade de referências da crônica atinge o seu auge. Como acabamos de dizer, Cristo foi uma das inspirações de Dostoiévski para compor o seu idiota. Além disso, o exemplo de Cristo, por estranho que possa parecer, foi evocado tanto por Dostoiévski como por Bakhtin como uma espécie de modelo da função essencialmente dialógica que estaria na base tanto da obra do primeiro quanto da teoria do segundo (aliás, é como se Bakhtin tivesse encontrado, em Dostoiévski, a realização máxima da sua teoria do discurso e do romance). Clark e Holquist explicam que um dos laços mais íntimos que unem o escritor russo e o seu mais ilustre teórico é a idéia peculiar sobre a natureza de Cristo.¹⁴⁶ Consta que Dostoiévski teria observado que, mesmo se fosse provado estar Cristo errado, ainda assim ele permaneceria do lado dele. Explicando esta declaração, Bakhtin diria que o importante no Cristo de Dostoiévski é o modelo de vida que ele fornece, uma espécie de “outro ideal”. Estar ao lado dele, mesmo ele estando errado, é renunciar à noção de verdade como fórmula ou conhecimento absoluto (renúncia que está na base da idéia de

¹⁴⁴ Cf. BEZERRA, Paulo. “A Vida como Leitmotiv.” IN: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*, op.cit., p. 7-15.

¹⁴⁵ Lembramos aqui do arqui-famoso cego do conto “Amor”, que, com seus poderes quicá arquetípicos, conduz a dona-de-casa Ana, num desvio inesperado de sua rotina diária, a uma experiência sensorial nova e inusitada. Neste conto, não há dúvidas de que Clarice, antes que pensem que o cego é mais uma figuração do pobre ou do outro de classe, recorra à arcaica simbologia da cegueira (que remonta a Homero e também passa por Tirésias) como potência profética de revelação (o universalismo do símbolo valendo aqui mais do que a percepção imediata da diferença de classes). Pensando melhor, até o mendigo do conto *A Bela e A Fera*, ainda que não adquira a mesma notação afetiva e lírica das empregadas, apresenta, apesar da conotação visível de classe posta no primeiro plano, um certo dom profético, ao revelar para a ricaça fútil que se defronta com sua figura grotesca e horrível, a alienação em que ela vivia. A propósito, acreditamos que este conto apresenta um atmosfera carnalizada, a começar pela releitura paródica do conto de fadas transposto para o contexto social brasileiro. Além disso, há um tom visivelmente cômico-sério, quando o narrador vai mostrando os pensamentos alternados da madame e do mendigo, postos numa situação inesperada e excêntrica de mútuo estranhamento. O mendigo, nessa perspectiva, aparece como uma inversão paródica do mundo da ricaça Carla de Souza, um duplo destronante, por assim dizer, do seu mundo de ócio e futilidade. Não é à toa que os dois terminem por se espelhar no final, quando Carla reconhece, na inutilidade social do mendigo, a sua própria. O conto “Amor” está em *Laços de Família*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1983, p. 19-31. O conto “A Bela e a Fera” está na coletânea homônima já citada. Informamos ainda que há uma análise de Gilberto Figueiredo Martins, mais fortemente sociológica, deste último. Cf. do autor “Um Passeio Pelas Ruas do Rio-O Espaço do Perigo”. IN: PONTIERI, Regina (org.). *Leitores e Leituras de Clarice Lispector*. São Paulo, Hedra, 2004, p. 21-34.

¹⁴⁶ Cf. dos autores “A Poética de Dostoiévski.” IN: *Mikhail Bakhtin*, op.cit., p. 257-269.

dialogismo). Ademais, o caráter fundamentalmente humano de Cristo, em oposição ao Deus Jeová do Velho Testamento, quadra melhor com a postura do próprio narrador polifônico no âmbito de seu universo criado. Nesta interpretação, Dostoiévski seria antes um Cristo que um Deus para os seus personagens: “uma deidade amorosa, que permanece em silêncio para que os outros possam falar.”¹⁴⁷

Lembramos ainda o caráter essencialmente dialógico que Bakhtin enxerga nos Evangelhos, detectando traços de carnavalização e menipéia nos inúmeros diálogos, ou nos seus termos específicos, nas “clássicas sínkrises dialógicas cristãs”: do tentado (o Cristo, o Justo) com o tentador, do crente com o ateu, do justo com o pecador, do mendigo com o rico, do apóstolo com o pagão, etc. Considere-se também a valorização que Bakhtin faz da figura criativa e fundadora do profeta que vinha do povo, que pregava fora dos lugares designados e rituais, que era simpático a prostitutas e ladrões, que era enfim um homem engajado que se apresentou em diálogo interativo com outras vozes e principalmente subverteu a autoridade reinante.¹⁴⁸ Eis em síntese a visão bakhtiniana de Cristo: um modelo de dialogismo e carnavalização. A esta altura, diga-se de passagem, espanta-nos como uma crônica aparentemente circunstancial consegue mobilizar tamanha complexidade de alusões artístico-culturais, e perguntamos se a figuração do tolo é ali um símbolo ou uma alegoria.¹⁴⁹

À primeira vista, o texto parece uma alegoria, tendo em vista o seu caráter exemplar e genérico, que visa a representar, através de determinadas imagens particulares, a ética do tolo. Entretanto, à medida que vamos lendo, o toque pessoal da cronista, que apenas aparentemente se ausenta por trás da voz geral e sapiencial das máximas introduzidas por travessão, vai cruzando e combinando referências muito próprias, principalmente no que tange à ligação da visão do tolo com o universo da literatura, da filosofia, da religião, das artes, dando à super-imagem resultante a originalidade, a novidade, a plurissignificação específica do símbolo. Afinal, não surpreende este tratamento simbólico de um tema originalmente alegórico, tendo em vista o caráter essencialmente singular da arte e da linguagem clariciana (o sem lugar da obra de estréia de Clarice foi notada e saudada, positiva ou negativamente, por mais de um crítico de peso).

¹⁴⁷ Idem, p. 267.

¹⁴⁸ Idem, p. 268.

¹⁴⁹ Candido ensina que a alegoria pressupõe um conceito abstrato vivificado através de uma descrição, de uma pequena história ou narrativa. Além disso, na alegoria, é necessário que o conceito visado esteja claramente implícito. Já no símbolo, a representação figurada é breve, sem caráter narrativo e sem intenção explícita de abstração. Em outros termos: enquanto a alegoria descreve conscientemente o geral e o abstrato no particular, o símbolo faz transparecer o geral na forma do particular. Daí a grande força sugestiva deste último, a magia que o cerca, e sua resistência maior à estereotipia. Cf. CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo, FFLCHUSP, 1967 (mimeo.), p. 70.

Dito isso, voltando um pouco, lembramos, por fim, mais um indício da complexidade do símbolo: a comum aproximação feita entre Cristo e Sócrates, que a crônica, segundo nossa interpretação, parece referendar. Novamente é Chauí quem nos recorda esta aproximação, feita pelos pensadores cristãos, entre os dois homens que foram condenados pelos seus ensinamentos, que compareceram aos tribunais e não se defenderam, que não deixaram nada escrito. Cada um, a seu modo e a seu tempo, verdadeiros “atopos” em relação ao meio em que viveram (com a diferença de que Sócrates não era “santo” e nem pretendia fundar uma doutrina).¹⁵⁰ Aproveitando estas referências ao julgamento e à condenação dos dois ilustres personagens, lembramos que há um aforismo da crônica em que se afirma que o destino de ambos é uma das desvantagens do ser tolo: “-Desvantagem: (o bobo) pode receber uma punhalada de quem menos se espera. É uma das tristezas que o bobo não prevê. César terminou dizendo a frase célebre: “Até tu, Brutus?”

Pode-se dizer que o aforismo, em seu caráter genérico e paradigmático, sintetiza numa única frase, um quase clichê da situação de traição, o destino dos vários “tolos” referidos na crônica e quiçá dos que estavam por vir na obra clariciana: Sócrates denunciado aos juízes da cidade, Cristo traído por Judas, César traído pelo filho Brutus, Macabéia traída por Rodrigo. A frase de César vincula diretamente a crônica com **HE**, pois, como dissemos atrás, é ela que coroa a morte de Macabéia, anunciando possivelmente (trata-se ainda de uma hipótese de leitura) a culpa e a impotência de Rodrigo que, além de não conseguir fazer nada de efetivo para mudar a situação social de miséria da moça nordestina (o grito revela-se inútil), não encontra meios, agora no plano narrativo da criação da sua personagem, de evitar a morte da sua criatura. Metaforicamente falando, é como se Macabéia, semelhante ao tolo da crônica, também levasse uma punhalada inesperada de seu narrador e criador, demiurgo impotente e destronado, que morre então vicariamente com sua personagem, “sofre com” ela a morte e a posterior ressurreição (os elementos cristãos parodiados pela cena demandarão investigação posterior no momento da análise), espelhando, ao que parece, no fracasso da “boba” (“na cidade toda feita contra ela”), o fracasso da sua própria arte. Como quer a crônica, arte e tolice se irmanam por “criarem” uma visão excêntrica, atópica, deslocada, que não raro culmina em julgamento e condenação. Daí talvez o ar de confissão pública e de auto-expição do narrador do romance, em constante exposição de uma espécie de culpa atávica, que não só pertence a ele como parece inerente à própria arte enquanto veículo de revelação da verdade e de denúncia (impotente, frise-se) da ordem instituída:

¹⁵⁰ Cf. o citado “Sócrates: o elogio da filosofia”, p. 136.

“Quanto a mim não me perdôo a clarividência.” (HE, p.101)

“A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar mas deve haver um réu” (HE, p. 48)

“Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir pra a cama dormir” (HE, p.97)

“Até tu, Brutus?!”

Sim, foi este o modo como eu quis anunciar — que Macabéa morreu. Vencera o Príncipe das Trevas. Enfim a coroação.” (HE, p.102)

“Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição.” (HE, p. 100)

“Mas que não se lamentem os mortos: eles sabem o que fazem. Eu estive na terra dos mortos e depois do terror tão negro ressurgi em perdão. Sou inocente!” (HE, p.102)

Antes de prosseguirmos, um breve parêntese. A partir dos fragmentos supracitados, o leitor deve ter percebido que a cena da morte de Macabéa e, por extensão, a do seu narrador e criador Rodrigo, estrutura-se sobre o arquétipo mítico da morte/ressurreição,¹⁵¹ que se torna inclusive um momento para se experimentar uma chance de redenção, tanto para a moça pobre, que na hora da morte vive o seu momento de glória, quanto para o seu criador, que, por espelhamento, morre para ressurgir inocente, como ele mesmo afirma em um dos fragmentos acima. Outro detalhe importante é o de que a cena da morte final vem logo na sequência da fala da cartomante, espécie de pastiche do discurso profético. Por ora (voltaremos ao assunto no desenrolar do trabalho), gostaríamos de assinalar mais um elemento dialógico de estruturação do romance, que é a sua interação paródica com o discurso religioso e profético.

Não é por acaso que Rodrigo, à determinada altura da narrativa, afirma que Macabéa bem poderia ser “uma figura bíblica”. A crítica já assinalou muito a vinculação de Macabéa, a partir de seu nome, com a tradição judaica, estabelecendo ligações da nordestina clariciana

¹⁵¹ Northrop Frye considera que, no mundo divino, que é o mundo propriamente mítico, o processo, o movimento narrativo ou, nos termos específicos do autor, o “mythos” central é o da morte/renascimento. Trata-se de um mythos que aparece vinculado a um ou mais processos cíclicos naturais. Por exemplo, o deus que nasce e morre pode ser um deus-sol que morra à noite e renasça ao amanhecer ou renasça anualmente no solstício de inverno. Pode ser também um deus da vegetação que morra no outono e renasça na primavera. Ainda pode ser, como Buda, um deus encarnado, que experimente um ciclo de vidas humanas e animais. Cf. FRYE, Northrop. “Theory of Mythos: Introduction”. IN: *Anatomy of Criticism*. New Jersey, Princeton University Press, 2000, p. 158-159.

com os célebres irmãos bíblicos que resistiram ao domínio grego sobre Jerusalém.¹⁵² Aproveitando a deixa da crônica, que associa Cristo à figura do tolo, fica aí a nossa promessa de também investigar os elementos cristãos que, presentes no romance, podem vir a complementar o estudo das vinculações judaicas já bastante explicitadas pela crítica. Se pensarmos que a crônica que vimos analisando reverbera na construção posterior de Macabéia e do seu destino, não nos parece inocente este cruzamento que o texto faz entre inúmeras tradições, a pagã e a judaico-cristã, que voltarão a ser referidas no romance.¹⁵³ Além disso, as idéias de traição e de crucificação, apontadas na crônica como uma das “desvantagens de ser bobo”, ecoam na hora final de Macabéia e Rodrigo:

“Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica.” (HE, p. 38)

¹⁵² Nelson H. Vieira parece ter sido o primeiro a desenvolver as vinculações da obra de Clarice com a tradição judaica, tradição em torno da qual a autora sempre manteve um prolongado silêncio ou que até mesmo tentou negar ou minimizar. Os estudos de Vieira, diga-se, não se detêm apenas em **HE**, romance no qual as vinculações judaicas se tornam explícitas a partir da ligação do nome Macabéia com Macabeus, nome dos dois livros apócrifos da Bíblia, nos quais se narra a resistência dos irmãos Macabeus ao domínio grego em Jerusalém. Para Vieira, a tradição judaica se inscreveria mais funda no próprio movimento formal e temático da obra clariciana, toda direcionada para a busca de um sentido inalcançável, aproximando-se assim da hermenêutica e da mística judaica, que se voltam para a busca (infinita) do nome de Deus, inscrito na letra (o texto bíblico), constantemente lida, relida, comentada, interpretada e reinterpretada. Berta Waldman, na esteira de Nelson Xavier, publicou recentemente diferentes estudos sobre as relações da obra clariciana com o judaísmo. Merece destaque, para o assunto que nos interessa, a análise da autora sobre **HE**, na qual ela discute a incorporação moderna e, por que não dizer paródica, que Clarice faz da tradição judaica em seu último romance. Acertadamente, Waldman enxerga no sem lugar e na exclusão de Macabéia, personagem que se posta à margem da cadeia simbólica e da escrita, a alegorização de um judaísmo em crise ou em desagregação. No romance de Clarice, a alienação intrinsecamente de Macabéia acarreta o corte da pertença a todo um passado ou tradição ao mesmo tempo que põe a perder um sentido projetado para o futuro, como esperança ou crença numa possível redenção. Sobre apenas o presente, ralo, esgarçado, sem amarras com um antes e um depois (ideais caros ao judaísmo que se perdem no meio do caminho), presente incapaz de reabilitar uma totalidade perdida. Waldman também destaca, em sua análise, que, na fala da cartomante, ressoa rebaixada e degradada a voz oca e sem peso de Deus, mais um indício forte da representação moderna de um “judaísmo em crise”. De Nelson Vieira, cf. “Clarice Lispector: A Jewish Impulse and a Prophecy of Difference”. IN: *Jewish Voices in Brazilian Literature*. Gainesville, University Press of Florida, 1995, p. 100-150. De Berta Waldman, indicamos os sugestivos e esclarecedores ensaios: “A Retórica do Silêncio em Clarice Lispector”, “O Estrangeiro em Clarice Lispector”, “A Letra e a Lei”, “Xequê Mate: O Rei, O Cavalo e a Barata em *A Paixão Segundo G.H.*” Todos eles, porque interligados, ganham em ser lidos juntos. IN: *Entre Passos e Rastros*. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003, p. 3-58.

¹⁵³ Destacamos, a respeito deste assunto, um recente ensaio de Berta Waldman, no qual a crítica mostra o cruzamento das tradições judaicas, cristãs e pagãs no romance **APSGH**. Waldman mostra como a escolha da barata não é inocente do ponto de vista religioso, já que o inseto doméstico se inclui na lista dos animais impuros e imundos da Bíblia. Desse modo, a experiência limite de G.H. de comer a barata pode ser vista como uma experiência de transgressão dos limites e preceitos impostos à existência pela lei bíblica. Ao mesmo tempo, a ingestão da massa branca do inseto constitui paródia da ingestão da hóstia, rebaixando a noção cristã da transcendência para o plano da imanência da matéria viva. Além destas relações paródicas que o romance estabelece com as tradições judaica e cristã, não se pode esquecer que a experiência de G.H. é mediada pela figura da empregada Janair, cujo nome, que remete à Janaína, evoca também a tradição dos rituais afro-brasileiros. O estudo de Waldman, embora centrado em **APSGH**, serve para reiterar a idéia de que Clarice entra em interação dialógica (este termo é nosso) com diferentes tradições religiosas, incorporando-as, como frisa a crítica, pelo avesso (como sói acontecer na arte moderna). Cf. Waldman, Berta. “Xequê Mate: O Rei, O Cavalo, A Barata em *A Paixão Segundo G.H.*” IN: *Entre Passos e Rastros*, op.cit., p. 47-58.

De volta à crônica, destacamos que a cultura judaica não deixa de ser referida por Clarice, quando a autora homenageia, em um dos aforismos, um ilustre judeu-russo, evocando a sua própria origem, eslava e judia: “*-Bobo é Chagall, que põe vaca no espaço, voando por cima das casas.*” A alusão ao famoso pintor completa e reitera a idéia, desenvolvida em toda a crônica, de que a tolice constitui uma categoria estética, inerente não só à literatura como também à pintura. A propósito, lembramos o interesse de Clarice pelas artes plásticas e os inúmeros diálogos de sua escrita com a pintura. Em *Água Viva*, romance que antecede **HE**, teríamos a culminância deste diálogo “entre artes”, comum à obra clariciana, quando a escritora recorre a uma narradora que é, na verdade, uma pintora que se inicia na arte da palavra. Note-se que, no anti-livro proposto pela narradora inexperiente de **AV**, mais acostumada com as tintas que com as palavras, a máscara da tolice converte-se em máscara autoral: o amadorismo da escritora incipiente, que diz não saber escrever, intenta fazer do romance, pintura (abstrata), num deliberado projeto polêmico e, a seu modo dialógico, de questionar e subverter a narrativa convencional.¹⁵⁴ Referências à pintura não são estranhas à **HE**, quando Rodrigo, logo no intróito do livro, se compara a um pintor abstrato no início de uma fase figurativa. A fala do narrador interposto parece aludir à obra imediatamente anterior de Clarice, **AV**, que mais próxima da abstração, cederia lugar agora a uma obra figurativa, “mais exterior e explícita” (ainda que o figurativismo vá sendo questionado e relativizado pelas dificuldades e hesitações de Rodrigo durante o processo de construção da história):

“Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar.” (**HE**, p.28)

A escolha de Marc Chagall como representante desta “estética do tolo” defendida pela crônica abre espaço para algumas considerações a respeito do cruzamento entre cultura popular e tradição judaica no romance final de Clarice. A associação do pintor judeu-russo com o universo da tolice, que mais tarde seria revisitado em **HE**, diz muito a respeito da complexidade dialógica do romance cuja gestação se entronca numa encruzilhada de influências culturais distintas. No cenário da arte moderna, Chagall se impôs pela singularidade de sua visão, trazendo para o contexto europeu da vanguarda do início do século XX, as lembranças, os sentimentos, os

¹⁵⁴ Estudei longamente as relações entre romance e pintura abstrata em *Água Viva*, mostrando como a incorporação de uma pintora como figura autoral inexperiente é um estratagema formal de questionamento e subversão da narrativa tradicional. Além disso, procurei mostrar como a estrutura monologal da narrativa esconde, no fundo, uma interação polêmica e dialógica entre a narradora pintora e o leitor, que visa a levar este último a rever hábitos clichêizados de percepção e abrir-se para uma nova e radical experiência de leitura. Cf. TEIXEIRA, César Mota. *A Poética do Instante: Uma Leitura de Água Viva, de Clarice Lispector*. São Paulo, FFLCHUSP, 2001. (Dissertação de Mestrado). Fiz um espécie de resumo das idéias mestras da dissertação num ensaio mais recente chamado “O Monólogo Dialógico: reflexões sobre *Água Viva*, de Clarice Lispector. IN: PONTIERI, Regina (org.). *Leitores e Leituras de Clarice Lispector*, op.cit., p. 165-173.

mistérios de sua alma russa. Em seus quadros, exprimiu a memória das cenas passadas na aldeia judia da infância, unindo inconsciente individual e coletivo numa profunda e visceral identificação com a cultura e o folclore popular (russo e judaico). A forte raiz popular e coletiva de sua arte explica, segundo Argan, a descoberta da “fábula” como a verdadeira força criativa do povo e a expressão de um estado de “eterna infância”.¹⁵⁵ Logo, Chagall identificaria a força revolucionária com a força imaginativa popular, exprimindo um entusiasmo pela revolução socialista de 1917 que pareceria louco aos dirigentes oficiais. Consta que, no primeiro aniversário da revolução bolchevique, em 1919, o pintor teria enfeitado a cidade natal de Vitebsk com 15 mil metros de pano vermelho, confundindo, ao que parece, aos olhos da inteligência russa, revolução com festa popular e folclore.¹⁵⁶

Adesão e ruptura,¹⁵⁷ gestos característicos da arte moderna desde o Romantismo, parecem apropriados para descrever esta relação polêmica de Chagall com a Revolução Russa, oriunda da diferença da sua concepção tradicional de povo em contraste com a concepção marxista moderna. Tolice e excentricidade são palavras que, de volta à crônica, soam também apropriadas para descrever as atitudes e a arte de Chagall aos olhos dos dirigentes bolcheviques (teria sido mais sábio usar os quinze mil metros de pano vermelho para fazer camisas para quem necessitasse). Do mesmo modo, suas telas de vacas e seres humanos voando livres pelo espaço (como aquela citada na crônica) certamente não comoveram os revolucionários, ao mesmo tempo que a liberdade artística na União Soviética logo desapareceu a favor dos estreitos critérios artísticos do realismo socialista, elevado à categoria de arte oficial.¹⁵⁸ Como bem percebeu Octavio Paz, a relação da arte moderna com os

¹⁵⁵ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. “Marc Chagall À La Russie, Aux Ânes Et Aux Autres”. IN: *Arte Moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 1992, p. 471-473.

¹⁵⁶ Idem, p.472.

¹⁵⁷ Octavio paz concebe a tradição da modernidade como uma tradição polêmica, que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja ela, estando portanto fadada à heterogeneidade e à pluralidade. A modernidade nunca é ela mesma, é sempre outra. A tradição antiga era sempre a mesma, enquanto a moderna é sempre nova. Nesse sentido, a arte moderna, em especial a poesia romântica e pós-romântica, surge na esteira dos movimentos revolucionários do século XVIII, sobretudo da Revolução Francesa. Filha da razão crítica e revolucionária que funda a era moderna, razão que é também crítica de si mesma, a poesia moderna manterá relação polêmica e ambígua com os movimentos revolucionários. Filha rebelde, ela logo será crítica da razão crítica, pondo-se em conflito com o tempo histórico linear sobre o qual se funda a modernidade revolucionária. Em termos mais simples, a poesia moderna, a começar pelo Romantismo, será a negação da modernidade tal como fora concebida pelo século XVIII e pela razão crítica, utópica e revolucionária. Só mesmo uma idade crítica poderia conceber, nos termos de Octavio Paz, uma negação assim tão total (o mesmo raciocínio pode ser transferido para a relação dos artistas russos frente à revolução socialista). Sob esta perspectiva do crítico e poeta mexicano, o romance também será a épica de um tempo fundado na crítica e, como tal, representará heróis que duvidam de si e do mundo num processo de auto-exame permanente. Os estudos de Octavio Paz sobre a tradição moderna, o leitor os encontra em *Os Filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. Há uma espécie de resumo das idéias desenvolvidas nesse livro num ensaio intitulado “Ruptura e Convergência” que está em *A Outra Voz*, São Paulo, Siciliano, 1993, p. 33-57. O ensaio do autor sobre o romance se chama “Ambigüidade do Romance” e está em *Signos em Rotação*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 63-74.

¹⁵⁸ Cf. informação em CARTA, Luis (coord.). *Gênios da Pintura Chagall*. São Paulo, Abril Cultural, 1968, p. 2-6, n. 49.

movimentos revolucionários será sempre filial e polêmica. Nas palavras esclarecedoras de Argan, Chagall, “a despeito de seu entusiasmo pela revolução, se mantém como um populista.”¹⁵⁹

Emigrado em Paris, Chagall seguiria rumo próprio em meio à efervescência dos movimentos da vanguarda européia. O pintor logo reconhece que a verdadeira revolução do olhar estaria com os cubistas, embora perceba desde cedo um racionalismo e uma lógica excessivas no cubismo analítico de Picasso. Toma então o caminho dos cubistas dissidentes, opção que fará outro pintor que integra o panteão de Clarice: Paul Klee.¹⁶⁰ Ambos, impregnados da “visão da infância”, combaterão o racionalismo analítico em nome da representação da realidade psíquica profunda, com a diferença de que Klee seguirá os caminhos da abstração enquanto Chagall permanecerá nos domínios da figuração. Embora não se vincule a nenhuma corrente artística definida, as telas do pintor russo mostram certas afinidades com o Surrealismo pelo clima mágico e onírico da representação, inspirado, como ficou dito, na lógica fabular da imaginação folclórica. O próprio Breton teria reconhecido, na pintura de Chagall, a fusão entre poesia e artes plásticas.¹⁶¹ Na crônica em foco, o quadro referido por Clarice parece ser o antológico “À Rússia, aos Asnos e aos Outros”, cujo título imediatamente remete à ancestral figura do asno, na verdade, uma das figurações do olhar da tolice, tanto no plano da cosmovisão camavalesca, quanto no plano dos gêneros cômico-sérios da Antigüidade.

Na referida tela, vê-se, como a crônica alude, uma vaca vermelha sobre um dos vários telhados que, desgarrados no céu noturno, inventam uma nova lógica para a configuração espacial. Dois bezerros verdes, entre os quais um toma visivelmente forma humana a partir de um enlace grotesco, aparecem mamando sob a vaca. As cores, irreais, não seguem qualquer verossimilhança, contribuindo para criar o clima onírico e fabular reinante.¹⁶² A simbologia matricial da vaca parece evidente, evocando a plenitude da infância rediviva (lembramos aqui, por acaso, de um belo soneto de Jorge Lima, no qual a imagem da vaca, cruzada com a da mãe, vai na mesma direção simbólica do quadro de Chagall).¹⁶³ A aproximação grotesca que se faz entre o homem e o animal doméstico, na figura de um dos bezerros verdes, certamente se vincula à tradição bíblica (outra importante fonte de inspiração do pintor), que valoriza os animais domésticos (em oposição aos impuros e proscritos) na sua assimilação pelo universo conhecido e familiar da casa e do trabalho.

¹⁵⁹ Cf. o já citado “Marc Chagall À La Russie, Aux Ânes Et Aux Autres”, p. 473.

¹⁶⁰ Clarice dedicou uma crônica a Paul Klee, na qual se refere ao quadro “Paisagem com Pássaros Amarelos”. A tela será posteriormente citada pela narradora-pintora de **AV**. A crônica está no “Fundo de Gaveta” da citada edição de *A Legião Estrangeira*, p. 135-136.

¹⁶¹ Cf. o citado *Gênios da Pintura Chagall*, p. 4.

¹⁶² Argan comenta que a vaca vermelha do quadro é puro irrealismo: contribui para criar o clima da fábula, assim como, na fábula, é importante que o príncipe seja azul, a fada branca, o gnomo verde, o diabo vermelho. Cf. análise citada, p. 473.

¹⁶³ Trata-se do soneto XV do primeiro canto da *Invenção de Orfeu*. No segundo quarteto, lê-se: *Esta a imagem da vaca, a mais pura e singela/ que do fundo do sonho eu às vezes esposo/ e confunde-se à noite à outra imagem daquela/ que ama me amamentou e jaz no último pouso*. Cf. LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d., p. 21-22.

FIGURA 1. CHAGALL, Marc. *À Rússia, aos Asnos e aos Outros*.

"Bobo é Chagall, que põe vaca no espaço, voando por cima das casas".

Além da vaca, outra figura chama a atenção na tela: uma mulher, vestida com roupas típicas da aldeia, carrega um balde e também voa na direção da vaca. O efeito parece ser o da mistura entre realidade e magia: trata-se de uma “camponesa alada”, cuja cabeça salta e voa

separada do corpo. Na interpretação de Argan, as figuras do quadro, que surgem do céu noturno, assemelham-se a aparições astrológicas, a fenômenos celestiais. A cabeça solta, para o crítico, significaria o que, no discurso comum, equivale a dizer, que “alguém perdeu a cabeça”. Sob esta perspectiva, a disposição singular da cabeça que se movimenta autonomamente funcionaria como o símbolo da própria imaginação que preside a lógica construtiva do quadro. Embora a análise de Argan seja bastante sugestiva, sentimos que o crítico não consegue penetrar o verdadeiro sentido dos símbolos disseminados pela tela, preferindo se render, no final, à magia encantatória e ao hermetismo que permanece indecifrável. Ora, um pouco insatisfeitos com a citada análise, arriscamos uma hipótese de interpretação.

A deliberada inversão espacial de planos desloca o que geralmente está embaixo, a vaca, a camponesa, o bezerro, a criança, enfim a aldeia natal, para o plano celeste, exprimindo, através deste deslocamento topográfico singular, a realização do desejo humano de plenitude, liberdade, redenção. A tela, recorrendo aos termos de Northrop Frye, parece se constituir sobretudo de imagens apocalípticas, as quais, na visão do crítico canadense, remetem ao “céu ou ao paraíso das religiões”, estando associadas, quando transpostas para a literatura e as artes, à utopia do desejo humano plenamente satisfeito.¹⁶⁴ Ora, como bem percebeu Argan, as figuras do quadro lembram aparições/revelações celestes, o que nos leva à conclusão de que se tratam de imagens terrenas, inspiradas na memória da aldeia natal, transpostas para o céu. Neste ponto, o paraíso ou a redenção previstas pela religião, em particular pela judaica, que tanto influenciou Chagall, se cruzam, no imaginário livre do pintor “tolo” ou de “cabeça solta”, com o paraíso da infância rediviva.

O mesmo desenho da vaca vermelha e da camponesa alada farão nova aparição, agora em tamanho reduzido, em uma outra tela de Chagall intitulada “Com Sete Dedos”, na qual o pintor traça um auto-retrato, representando-se no ato mesmo de pintar. Numa espécie de cavalete à direita, aparece o quadro “À Rússia, aos Asnos e Aos Outros”, sobre o qual repousa uma das mãos do artista, que contém sete dedos (conforme avisa o título). A mão de sete dedos sugestivamente marca o caráter fabuloso da “imaginação em liberdade” do pintor, cujo trabalho se afasta da verossimilhança realista. Isso sem mencionar o significado religioso do número sete, associado à perfeição e à totalidade.¹⁶⁵ Se não estivermos indo longe demais na interpretação, o sete, na tradição bíblica, associa-se à idéia mesma da criação, sendo a medida

¹⁶⁴ Cf. FRYE, Northrop. “Theory of Archetypal Meaning (1) Apocalyptic Imagery”. IN: *Anatomy of Criticism*, op.cit., p. 141-146.

¹⁶⁵ Cf. de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant o *Dicionário de Símbolos*, op.cit., p. 826-831.

da conclusão de um ciclo, seu coroamento na perfeição. Transposto para a tela, a mão de sete dedos dá à criação artística o estatuto arquetípico da criação mítica.

Ainda na mesma tela, enxerga-se, à altura da cabeça do pintor, duas imagens, em tamanho menor, uma à esquerda, outra à direita, a primeira mostrando Paris; a segunda, a aldeia natal. O recorte cubista do quadro não deixa de destacar a cabeça do pintor retratado: esta, embora ainda colada ao corpo, parece também livre, lembrando a “cabeça solta” da camponesa da tela que aparece no cavalete. As duas imagens, a de Paris e a da aldeia natal, postas nas extremidades esquerda e direita do quadro, também saltam livres no espaço, mostrando as influências determinantes de Chagall: a memória da infância na aldeia natal, a religião e o contato com arte moderna de vanguarda. A imagem da direita, que é a do rincão pátrio, aparece envolta numa espécie de nuvem que se comunica com a cabeça do pintor, como se fosse uma imagem do inconsciente transposta para o exterior da tela. O feitio celestial da imagem, que emerge de dentro da nuvem, novamente enlaça infância e céu.

FIGURA 2. CHAGALL, Marc. *A Mão de Sete Dedos*

Dito isso, pode-se arriscar a hipótese de que, como Chagall, Clarice realiza em **HE** o cruzamento das diversas pontas de sua intrincada origem, com a diferença de que, ao contrário do pintor russo, sempre procurou esconder a herança judia, com a qual manteve contato na casa paterna, onde se sabe, o ídiche era falado e os rituais religiosos eram

preservados.¹⁶⁶ As referências à cultura judaica tardarão a aparecer na obra da escritora, embora a Bíblia sempre tenha sido uma fonte de referência importante em seus livros (afinal, a Bíblia é um texto universal de alusão, ultrapassando a prática religiosa específica). O fato é que, sendo nordestina e tendo um nome inspirado nos ilustres antepassados bíblicos, a figura de Macabéia, cuja construção projeta traços autobiográficos iniludíveis, deita raízes em espaços importantes da memória subjetiva de Clarice, acionados como motores importantes de sua criação agônica final: a infância pobre passada no “bairro judaico” recifense e a sua ancestral origem judeu-russa, perdida em aldeia ucraniana longínqua. Bem diferente de Chagall, contudo, a crença no poder quase mítico e redentor da criação não seria a mesma para a autora brasileira também emigrada.

Como bem percebeu Berta Waldman, embora com outras palavras, a relação de Clarice com a tradição se mostra polêmica e problemática. Na obra da autora, a religião comparece pelo avesso, seus códigos e preceitos cerceadores funcionando como barreira que é preciso transgredir na busca da origem sempre inapreensível. Sob este enfoque, Macabéia, sendo excluída da tradição escrita e da cadeia simbólica que não chega a entender plenamente, é um elo de um judaísmo em crise e, logo, ponta de uma tradição perdida e de uma origem inalcançável. O fracasso da moça nordestina, nesse sentido, reverbera no fracasso da escrita do narrador que busca representá-la. Deste fracasso, não estaria excluída a tentativa baldada de construir um romance social nos moldes usuais do engajamento, de maneira a representar de forma convincente o outro de classe e estabelecer uma intervenção efetiva na práxis (no final, a saída é pelas portas dos fundos, o narrador confessa que não pode fazer nada, além de, num determinado momento, desejar que a moça pobre se arranje por conta própria).

Em síntese, Macabéia congrega, do ponto de vista da subjetividade criadora, a origem judaica, o passado nordestino, a pobreza da infância, estabelecendo, como sugere a crônica, importantes afinidades de inspiração entre a obra final de Clarice e a pintura de Chagall. Coincidentemente, a escritora e o pintor, ambos de origem judeu-russa, ocuparam posições excêntricas nos meios artísticos que os viram surgir: a primeira causando choque e ruptura na tradição vincadamente realista do romance brasileiro;¹⁶⁷ o segundo buscando “iluminar os mistérios de sua alma russa à luz da pintura francesa”,¹⁶⁸ além de recuperar a inspiração bíblica no âmbito da arte moderna. É Meyer Schapiro, diga-se de passagem, quem assinala

¹⁶⁶ Berta Waldman arrisca a hipótese de que Clarice pode ter entrado em contato com a história dos Macabeus, além da leitura bíblica e da própria educação judaica que recebeu, através da literatura de cordel, sinalizando o complexo entroncamento de culturas que se dá no âmbito de **HE**. Cf. o já citado “O Estrangeiro em Clarice Lispector”, p. 28.

¹⁶⁷ Choque é o termo usado por Antonio Candido para saudar a estréia de Clarice com **PCS**. Cf. “No Raiar de Clarice Lispector.” IN: *Vários Escritos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977, p. 125-131.

¹⁶⁸ A frase, ligeiramente modificada, é de Argan, op.cit., p. 472.

esta idiossincrasia da arte de Chagall, o qual vai contra a corrente da modernidade, quando redescobre, ainda que de modo bastante pessoal, um tema definido como é o bíblico, numa época em que a maioria dos artistas prefere exaltar o espontâneo, a sensação imediata, descobrindo seus temas na própria tela enquanto trabalham.¹⁶⁹

Ao decidir ilustrar a Bíblia, Chagall dá vazão à sua fé judaica, reiterando a origem forte de sua inspiração na tradição de seu povo. Como vimos, Clarice faz coisa parecida, embora retome o texto bíblico de forma transgressivamente paródica, revelando atitude descrente e problematizadora em relação a qualquer tipo de tradição, seja religiosa, seja literária (Clarice chegou a declarar que não acreditava nesta “besteira” de o povo judeu ser o povo eleito de Deus).¹⁷⁰ As diferenças não impedem, é claro, que ela homenageie, na crônica, o colega judeu russo, espécie de contraparte alegre, afirmativa e redentora de sua própria arte, na qual a mesma “categoria estética da tolice”, posta na visão deslocada e marginal de Macabéia, esbarra num destino mais sombrio e menos redentor. Na obra de Clarice, a estrela da redenção parodicamente se rebaixa no âmbito da sociedade de consumo e de massa, podendo ser tanto a estrela do Mercedes que esmaga Macabéia no asfalto quanto a estrela de cinema que brilha em technicolor:

“Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo me dê. Vós? É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para todos nós”. (HE, p. 8; trecho do prefácio)

“Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéia morrer. Pelo menos ainda não consigo adivinhar se lhe acontece o homem louro e estrangeiro.” (HE, p. 100)

Outra intrigante afinidade que se estabelece entre a arte de Chagall e a de Clarice, no âmbito de HE, é a imagem do homem de paletó puído que, no final do romance, aparece tocando violino na esquina para anunciar a morte de Macabéia. Segundo confissão de Rodrigo, neste ponto muito próximo da voz autoral, a figura do homem faria parte da memória da infância passada em Recife. Trata-se, nos termos do narrador, de um “homem esquelético”, junto do qual havia uma latinha de zinco onde barulhavam as moedas daqueles que “o ouviam com gratidão por ele lhes planger a vida.” O detalhe da latinha de zinco confirma a nossa

¹⁶⁹ Cf. SCHAPIRO, Meyer. “Chagall As Ilustrações Para a Bíblia (1956)”. IN: *Arte Moderna Séculos XIX e XX*. São Paulo, Edusp, 1996, p. 181-198.

¹⁷⁰ A declaração foi feita em entrevista ao escritor e jornalista Edilberto Coutinho. Em sua fala, Clarice ainda acrescentou que os alemães é que deveriam ser os eleitos porque fizeram o que fizeram. Cf. FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu Sou Uma Pergunta Uma Biografia de Clarice Lispector*, op.cit., p. 282.

hipótese anterior de que o tocador de violino seja uma figuração do próprio artista que esmola com sua música, recebendo, por gratidão, moedas daqueles que se identificam com sua arte, que, embora marginal e degradada, ainda tem algum poder de revelação para vidas tristes e anônimas, como é a de Macabéia e a do próprio Rodrigo (que espelha a miséria e o fracasso de sua arte no alter-ego do artista-mendigo com paletó puído). Num outro sentido, o violino também constitui marcação da atmosfera de melodrama que ronda a morte da nordestina, o melodrama aí incorporado deliberadamente como modo paródico ou, em nossos termos, carnavalizado, de rebaixar a arte séria e elevada:

“Este é um melodrama? O que sei é que melodrama era o ápice de sua vida, todas as vidas são uma arte e a dela tendia para o grande choro insopitável como chuva e raios.” (HE, p. 98)

FIGURA 3. CHAGALL, Marc. *O Violinista Verde*

"Só agora entendo e só agora brotou-se-me o sentido secreto: o violino é um aviso. Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedir música, música, música".

Na sequência da cena, Rodrigo afirma que o violino é um presságio de morte, exprimindo a certeza de que, quando morresse, ouviria o violino do homem e pediria “música, música, música.” A esta altura, o leitor deve ter percebido que a imagem do violinista se constrói num tom ambíguo, inerente ao tom cômico-sério maior do livro, congregando elementos baixos e altos, postos na confluência do trágico e do melodramático. A música, embora degradada no âmbito da rua do bairro pobre, acena, para Rodrigo e Macabéa, como uma promessa de transfiguração redentora, que posteriormente sairá desacreditada. Pedida em forma de prece, com a força da enunciação em ritmo ternário, a música, metáfora da arte, acena a salvação impossível, ao mesmo tempo que condena o artista ao ofício inútil e impotente (por isso, culpado), cujo poder ancestral e profético de revelação e clarividência não chega para produzir mudança ou transformação efetiva. A propósito, lembramos que a impotência de Rodrigo frente ao pouco valor de sua arte enquanto poder de ação e transformação (“*já que palavra é ação, concordais?*”, **HE**, p.19) virá expresso pela “verdadeira autora” Clarice que, na entrevista dada à TV Cultura logo após o término de **HE**, reitera três vezes (de novo, a força expressiva do três) que o que ela escreve “não altera em nada...não altera em nada... não altera em nada.”¹⁷¹

Voltando, gostaríamos de, aproveitando a crônica em que Chagall é homenageado, arriscar estabelecer mais uma afinidade entre a cena do violinista descrito em **HE** com outro famoso quadro do pintor russo. Trata-se da tela “O Violinista Verde”, cuja vinculação judaica é indício forte de aproximação entre os dois artistas de origem russa, que passaram a infância no bairro ou na aldeia judaica pobre. Sabe-se ainda que o quadro de Chagall, dentro da lógica de “condensação” metafórica peculiar à sua pintura, teria sido inspirado num judeu indigente dos guetos russos, no qual o artista veste a toga de seu avô rabino (consta que seu avô, excêntrico, costumava se isolar no sótão para tocar seu violino em sossego).¹⁷² Dito isso, não será difícil reconhecer no violinista de Clarice, inspirado, segundo confissão de Rodrigo, na memória da infância, a possível imagem de um judeu pobre do bairro recifense, com a diferença óbvia de que a autora não o assimila metaforicamente a nenhum membro de sua família.

Quanto à tela em si, o desenho geral lembra muito o do quadro anterior, citado na crônica. O violinista de rosto verde e toga roxa (a irreabilidade fabular das cores permanece) também voa sobre o telhado das casas, com a diferença de que agora imagens da aldeia se

¹⁷¹ Cf. a entrevista dada a Julio Lerner, op.cit., p. 68.

¹⁷² Cf. informação em *Gênios da Pintura Marc Chagall*, op. cit., p. 3.

postam tanto na extremidade inferior quanto na extremidade superior da tela, criando a percepção de que a aldeia acompanha o movimento ascensional do homem alado, seguindo o encantamento de sua música. É como se o quadro imitasse, com seu traço dinâmico peculiar, o processo em curso da interpretação musical e o conseqüente efeito de elevação e transfiguração desencadeado. A mestria com que Chagall desenha suas “figuras em vôo” (motivo recorrente em sua pintura) determina um traçado vertical dominante em suas telas, que exprime as afinidades entre o humano e o divino.¹⁷³

O que enxergamos em geral e, sobretudo no quadro do violinista, parece ser um movimento único que se põe entre terra e céu, baixo e alto. A noção de perspectiva clássica desaparece. Não vemos horizonte ou profundidade: o homem parece viver num espaço de ascensão e descensão, moldado pela vivência religiosa forte que está na base da inspiração. Acima do violinista verde, no plano mais alto do quadro, voa uma criança alada, outra figura recorrente na arte de Chagall, cujo olhar se molda na memória subjetiva da infância e na tradição coletiva de seu povo. Ao contrário do violinista de Clarice, o de Chagall, mesmo tendo sido semelhantemente inspirado na imagem da indigência, ganha na cor do rosto e da roupa, mediada pela memória afetiva do avô do pintor, a contraparte redentora e esperançosa que falta à figura mais realista do artista-mendigo clariciano, muito preso à terra pelo barulho seco das moedas na lata de zinco. Em ambos os casos, o violino emerge como veículo de expressão do sofrimento do povo judaico exilado e perseguido nos guetos, bairros e ou aldeias pobres, quer no Nordeste brasileiro, quer na Rússia pré-revolucionária, embora, no exemplo de Chagall, a música acene com a esperança efetiva da salvação que, no exemplo de Clarice, é promessa apenas entrevista e logo desacreditada. Como ficou dito, a crença no poder libertador da arte ou da experiência religiosa não teria o mesmo peso para os dois artistas.¹⁷⁴

“O melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso” (HE, p.103)

Voltando à crônica, resta dizer que, depois de referenciar inúmeros “bobos” famosos, em especial os artistas que fariam parte de sua formação, entre eles, Dostoiévski e Chagall, a

¹⁷³ A expressão “figuras em vôo” é de Meyer Schapiro, op.cit., p. 192.

¹⁷⁴ À guisa de curiosidade, lembramos ao leitor que, em seu *Farewell*, Drummond faz, a determinada altura do livro, sob a denominação geral de Arte em Exposição, uma série de releituras literárias de quadros famosos da tradição. Na interpretação que faz da tela de Chagall (“Auto-Retrato com Copo de Vinho”), Drummond relê parodicamente, com sua ironia característica, o movimento ascensional dos amantes, movimento que, no quadro, celebra a fusão entre experiência religiosa e êxtase amoroso e, no poema, aparece dessacralizado através de uma crítica ao patriarcalismo e à submissão da mulher, que estariam na base da experiência amorosa e religiosa relidas pelo poeta brasileiro. Leia-se a inversão de sentido presente no poema: “*Seja celebrada a alegria nas alturas/por cima dócil das mulheres/A cavalo melhor se chega ao céu*”. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro, Record, 1997, p. 35.

própria Clarice entraria em cena no texto como um dos exemplos de comportamento tolo. No entanto, curiosamente, o seu exemplo não passa pela atitude estética propriamente dita e sim pela atitude ética (se pudermos chamá-la assim), ética e estética constituindo faces complementares da figura que, descrita na crônica, representa, como buscamos provar, a imagem do artista. O trecho específico em que Clarice parece entrar em cena sofre uma visível modificação formal: ao invés de um aforismo genérico e proverbial, o que lemos é uma pequena narrativa particular. Além disso, o bobo sofre uma significativa mudança de gênero, singularizando-se na figura de uma “boba”. Para o leitor da crônica semanal, a mudança não poderia deixar de ser sentida como intromissão pessoal da cronista num tipo de texto em que narrador e autor estão sempre confundidos.

A pequena narrativa transpõe o ser bobo do plano artístico-filosófico para o plano do cotidiano através de uma mistura de estilos típica da crônica enquanto gênero ambíguo que se posta na confluência mesma do particular e do universal, do circunstancial e do eterno, do simples e do complexo, do jornalístico e do literário. A boba da historieta, tendo confiado na palavra de um desconhecido, compra um ar refrigerado de segunda mão, vindo a descobrir depois que o aparelho não funcionava, caindo na lábia do vendedor esperto, que dissera que o aparelho era praticamente novo. Aparentemente banal, a narrativa reitera a idéia de que o bobo é um ser deslocado da esfera prática e utilitária do cotidiano, sendo portador de qualidades, a boa fé e a confiança, incompatíveis com a ética contrária do esperto, que é, na crônica, uma categoria que, em oposição ao artista, exprime os valores dominantes da ordem burguesa e pequeno burguesa consolidada.

Longe das atividades contemplativas e estéticas do tolo, o esperto, na crônica, se liga às atividades pragmáticas, vinculando-se, ao que parece, ao universo do trabalho e da política, em que se ressaltam a competição, o logro, a traição, o lucro, o desejo de ascensão. Por isso, segundo alguns aforismos, o esperto não dorme à noite, teme ser ludibriado, vence com úlcera no estômago, ganha dos outros etc. No âmbito de **HE**, frise-se, ele receberá sua versão, entre as classes baixa e média, nas figuras de Olímpico, Glória e Madame Carlota. Ficamos pensando, por fim, o quanto que a história casual da “artista boba” enganada pelo vendedor de ar refrigerado não estaria associada a histórias bem mais sérias e urgentes, como aquelas das relações de Clarice com seus editores “espertos”, que culminariam no episódio limite, já citado, da doação a um mendigo da quantia irrisória recebida da editora Nova Fronteira como pagamento de direitos autorais.

Em última análise, destaquemos a sutil intertextualidade que se estabelece, nos aforismos finais, entre a crônica “Das Vantagens de Ser Bobo” e aquelas várias dedicadas à

mineira Aninha que analisamos anteriormente, quando se lê que: “-*Há lugares que facilitam mais as pessoas serem bobas (não confundir bobo com burro, com tolo, com fútil). Minas Gerais, por exemplo, facilita o ser bobo. Ah, quantos perdem por não nascer em Minas*”. Em tom de piada (séria), é possível que o trecho, em sintonia com a memória do próprio gênero, aluda a uma famosa crônica de Fernando Sabino intitulada “Conversinha Mineira”.¹⁷⁵ Não podemos afirmar com certeza que Clarice tenha lido a crônica de Sabino antes de fazer a sua: “Conversinha Mineira” foi publicada em livro apenas em 1976, embora nada impeça que a autora a tenha lido em algum periódico, haja vista a longa amizade que ela nutriu por Sabino e outros cronistas natos, entre eles, Rubem Braga e Paulo Mendes Campos.

Embora tenha dito detestar escrever crônicas, o fato é que o início de uma atividade semanal no *Jornal do Brasil* acabou colocando Clarice na órbita deste gênero de origem essencialmente jornalística e, como querem alguns, tipicamente nacional, aumentando sua popularidade e incluindo-a no círculo dos cronistas já consagrados.¹⁷⁶ Como se sabe, a ligação de Clarice com Sabino foi especial, e a prolongada correspondência que trocaram revela que eles leram a obra um do outro.¹⁷⁷ Mesmo que Clarice não tenha lido a referida crônica, o fato é que um cotejo entre a sua e a do colega mineiro permite estabelecer, ainda que a posteriori, uma associação entre o ser mineiro e o ser bobo. Isso sem mencionar a implícita homenagem a Minas Gerais como a terra de artistas-gauches ilustres. Em um dos textos dedicados à mineira louca Aninha, sugerimos a presença de uma possível alusão a Carlos Drummond de Andrade, que também se dedicou, além da poesia, à crônica.

Indagamos ainda se a possível intertextualidade com a “Conversinha Mineira” de Sabino não faça do modo de ser tolo, descrito no texto clariciano, uma velada homenagem ao próprio gênero da crônica, este “patinho feio” da literatura que, com seu ar de “conversinha” e de coisa solta e sem importância, a exemplo da fala do mineirinho sonso-sabido criado por Sabino ou dos banais e às vezes até clichêzados aforismos claricianos, faça da despreensão formal o veículo de investigação de questões mais complexas (ressalte-se como o nosso percurso analítico, tendo começado na filosofia de Sócrates, terminou por desembocar na prosa fiada do mineiro). É, nessa direção da mistura de estilos, que o tom cômico-sério da crônica de 70 prepara a empreitada mais agônica e problemática do romance de 77, no qual uma última “boba”, ainda que não seja mineira, levará ao limite, uma vez mais, o

¹⁷⁵ A crônica está em SABINO, Fernando e outros. *Para Gostar de ler. Crônicas*. São Paulo, Ática, 1987, v. 5, p. 28-29. Consta, no livro, que a crônica teria sido publicada em 1976.

¹⁷⁶ A idéia de que a crônica constitua um gênero tipicamente brasileiro está no ensaio de Antonio Candido já citado.

¹⁷⁷ Cf. a correspondência trocada entre Sabino e Clarice em SABINO, Fernando e LISPECTOR, Clarice. *Cartas Perto do Coração*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

questionamento das origens, dos meios e dos fins possíveis da arte e da linguagem no universo fundamentalmente autocrítico e dialógico do romance clariciano, que entra em conseqüente interação com uma infinidade de esferas discursivas, artísticas e não artísticas, cujo espectro cobre a filosofia, a religião, a retórica, a pintura, a cultura popular, a cultura de massa e, obviamente, o próprio discurso literário.

DE VOLTA AO ROMANCE: DIALOGISMO E CRONOTOPO

Antes de concluirmos o capítulo, façamos uma breve recapitulação. Começamos esta tese no encalço dos elementos dialógicos que estruturam **HE**, guiados pela hipótese inicial de que a obra entraria em interação, através da voz narrativa, com uma série de discursos, tanto literários como não literários. O desenvolvimento inicial de nossa análise, ainda no plano da determinação de uma visão geral do todo, começa a iluminar alguns destes discursos. Vimos, num primeiro momento, que a tentativa de dar forma e expressão literária à personagem nordestina, flagrada por acaso na rua da grande cidade, ensaia e mobiliza uma série de possibilidades miméticas colocadas à disposição do narrador que, à medida que tenta construir uma história, vai discutindo com o leitor, contraparte importante do jogo ficcional em curso, a própria validade e ou eficácia do romance enquanto gênero posto a serviço da representação verossímil e ou engajada da realidade. Nesse sentido, ao ensaiar a construção de um romance, Rodrigo leva às últimas conseqüências um processo de reflexão metaliterária sobre o próprio gênero, questionado quanto aos seus meios, funções e fins.

Os primeiros sinais dialógicos já se estabelecem na interação polêmica e provocativa que Rodrigo estabelece, desde o início, com o leitor, formalmente incorporado na narrativa através do pronome vós ou mesmo do pronome de tratamento “senhores”, às vezes utilizado. O uso de um tratamento formal no âmbito da conversa informal exprime o teor deste diálogo que se volta para as expectativas e possíveis réplicas do interlocutor, que é chamado o tempo todo, através de constantes “alfinetadas”, diretas ou indiretas, a sair da inércia e do comodismo e partilhar, com o narrador em crise, a responsabilidade frente à miséria que demanda expressão imediata, em “estado de emergência e calamidade pública”. Consideramos ainda que o referido narrador masculino, embora apresente inúmeros traços de projeção autobiográfica, entra no romance sob a condição de uma máscara e ou “persona

narrativa”, ostensivamente criada e alardeada pela escritora mulher, que faz questão de assinar o prefácio introdutório da obra, firmando ali sua verdadeira autoria.

O estatuto da máscara, como amplamente discutido, abre o principal veio da estruturação dialógica do romance, na medida em que confere, a Rodrigo S.M., um estado de existência especial. Como narrador criado e dramatizado, que deve ser aceito pelo pacto ficcional estabelecido no prefácio (o leitor precisa avalizar a ficção de que se trata de uma mulher que escolhe falar na voz de um homem), Rodrigo ganha o poder de parodiar e mimetizar linguagens várias, incorporando e reacentuando, de forma paródica, discursos oriundos tanto da esfera literária quanto da não literária. Desse modo, em **HE**, o romance, gênero protéico por excelência, parece realizar a sua vocação original, que é a de interagir dialogicamente com os discursos de seu tempo, incluindo obviamente aí o próprio discurso literário. Não se deve esquecer, nesse sentido, que estamos diante de um romance em que se busca construir um romance, quase em ato ou situação, tendo em vista a consequência imediata de uma particularidade formal: a presença do discurso narrativo, isto é, do aqui-agora da enunciação do narrador, que disputa espaço com a história emperrada que não quer sair, ajuda a reiterar a percepção (comum a outros romances claricianos) de que a obra se escreve no presente mesmo da enunciação e da leitura (Rodrigo costuma reforçar, no decorrer da narrativa, que a história é escrita “hoje” ou “na hora presente”).

Esta sensação de que a criação se dá no momento presente do diálogo que se estabelece entre o narrador e o leitor e também entre o narrador e outros discursos é o que motivou a nossa investigação sobre o dialogismo essencial do romance. Além disso, a mesma percepção de que a narrativa se constrói em ato ou situação é o que nos levou a descobrir e reforçar um detalhe essencial da composição formal do todo: a condução dramática ou teatral da narrativa, procedimento comprovado pelos movimentos gestuais do narrador, que, diga-se de passagem, fala o tempo todo ao leitor, resgatando traços de oralidade e encenação para o âmbito da narrativa escrita. A atmosfera espetacular do romance, casada com a noção anterior da “mascara”, permitiu entroncar o dialogismo encarnado pelo narrador “que fala e interage com diferentes vozes discursivas” em sua origem mesma: os rituais carnavalescos e seu posterior desdobramento nos palcos populares, nos quais fomos buscar o nascedouro das máscaras ancestrais incorporadas por Rodrigo na verdadeira “encenação paródica” de linguagens que ele conduz: as máscaras do bufão, do trapaceiro e do tolo, cuja principal função, segundo a teoria bakhtiniana que ampara a tese, é a de permitir o diálogo crítico-paródico com os discursos correntes e a ideologia que os enforma.

A idéia de carnavalização, que julgamos estar na base da construção romanesca essencialmente paródica de **HE** (afinal, trata-se de um romance sobre o romance), pretende ser a possível contribuição original desta tese. Nesse sentido, buscamos resgatar o conceito bakhtiniano naquilo que parece ser a sua essência: a carnavalização como uma cosmovisão gestada no folclore longínquo, mas incorporada como força arcaica e criativa de um gênero, o romance, que nasce à margem dos gêneros elevados, num amplo e aberto contato com a vida presente e cotidiana e suas linguagens características. Sob esta perspectiva, a carnavalização compõe a “memória objetiva” do gênero, não podendo ser meramente confundida com a festa pública, o carnaval, da qual se origina como visão de mundo e estilo. No esforço de compor uma história nos moldes tradicionais da narrativa, o narrador Rodrigo, como era de esperar, remexe em padrões arquetípicos que vigem na “arcaica” do romance. Além disso, o reencontro com as fontes populares de inspiração, sobretudo com a tradição cultural nordestina, abre também a via de acesso ao dialogismo e à carnavalização, entendidos, frise-se, como estando na base do tom cômico-sério reinante em **HE**, por via do qual o narrador assimila, reacentua e “destrona” discursos.

Os capítulos subseqüentes, já na fase do detalhamento analítico das partes, pretendem ver mais de perto os procedimentos (formais) de incorporação paródica dos referidos discursos. Por ora, assinalamos que, dentre estes, nossa atenção se concentrará na interação crítica da voz narrativa com o romance regional/ social, o romance psicológico e o romance de folhetim (isso no plano dos discursos propriamente literários). Focalizaremos ainda os diálogos do romance com a cultura popular, com a cultura de massa e também com a arte pop, além daqueles estabelecidos com a esfera extraliterária, sobremaneira com o discurso filosófico, o jurídico e o religioso. Por último, na análise da morte de Macabéia, pretendemos ainda mostrar a releitura paródica do trágico e do mítico, com auxílio complementar da crítica arquetípica de Northrop Frye, já levemente referida em alguns momentos deste trabalho. Em termos de método, o que chamamos aqui de análise, que será o segundo momento da tese, constitui a operação (inscrita etimologicamente no próprio nome) de dividir o todo em suas partes. Apenas assim, o que foi feito até agora neste capítulo, o relato das impressões e hipóteses gerais a respeito da obra, poderá ou não se comprovar pela leitura detida das minúcias.

Trata-se, como se vê, de um movimento hermenêutico circular, que vai do todo às partes e destas para o todo novamente.¹⁷⁸ Nesta linha de raciocínio, as duas digressões que

¹⁷⁸ Sobre o círculo hermenêutico como método de leitura, cf. dois estudos de Leo Sptizer: “La Interpretación Lingüística de Las Obras Literarias.” IN: Vossler, Karl; Sptizer, Leo e Hatzfeld, Helmut. *Introducción a La*

fizemos complementam o círculo analítico-interpretativo sob a denominação de comentário, que consiste na explicitação de elementos externos ao texto em foco (no nosso caso, algumas crônicas) que podem iluminar e esclarecer a compreensão deste.¹⁷⁹ Ressaltamos então que a leitura das crônicas jamais perdeu de vista o nosso objeto principal, ajudando inclusive a reiterar a complexidade dialógica do romance em estudo, como por exemplo, as suas ligações com a cultura popular nordestina, com a filosofia, com a literatura universal e com a pintura. Como lembra Antonio Candido, o bom comentário deve ser vestíbulo da interpretação.¹⁸⁰ Quanto ao processo de análise propriamente dito, a investigação do tom será fundamental, posto que só ele, enquanto elemento definidor da singularidade expressiva da voz que narra, poderá elucidar o grau menor ou maior de refração de discursos alheios na fala de Rodrigo. Em palavras mais simples, o tom precisa ser investigado no plano mais acurado da análise das partes, pois ele determinará, por assim dizer, as nuances paródicas da enunciação, permitindo avaliar e diferenciar os momentos em que o narrador Rodrigo S.M. fala de forma direta ou indireta (refratada), mais próximo ou mais distante da instância autoral, na sua própria área discursiva ou na dos personagens. Não custa lembrar novamente que tom e dialogismo são categorias inseparáveis para uma concepção teórica que enxerga o romance como imagem do homem que fala e exprime seus pontos de vista em interação com os discursos de outrem.

No que tange à escolha do referencial teórico, julgamos que a teoria bakhtiniana sobre o romance afigura-se como a categoria analítica mais justa para o projeto que intentamos a partir das sugestões e pistas estilísticas encontradas nas leituras e releituras insistentes da obra. É preciso esclarecer, neste ponto, que qualquer projeto de leitura analítico-interpretativa esbarra num gesto de arbítrio ou escolha pessoal do crítico, devendo o sucesso deste ser medido pelo grau de universalização e objetivação que seus juízos logrem atingir a partir da escolha feita. Nesse sentido, as impressões iniciais sobre o todo, ainda sob o impacto das sugestões trazidas pelas primeiras leituras, aspiram, na seqüência do trabalho, a atingir a condição de juízo objetivo e universalmente válido, condição a que não se chega sem o trabalho paciente da análise que visa a confirmar ou reconsiderar hipóteses levantadas no momento da visada mais geral.¹⁸¹ Este tipo de análise, que aposta na intuição, obviamente corre riscos porque conta com a possibilidade do erro. No entanto, sua maior vantagem está em não forçar sobre o texto teorias prontas e préconcebidas, trazendo implicitamente as

Estilística Romance. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires/Instituto de Filología, 1942, p. 91-148. E “Lingüística e Historia Literaria”. IN: *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid, Gredos, 1961, p. 7-53.

¹⁷⁹ Sobre as diferenças entre comentário, análise e interpretação, cf. dois estudos de Antonio Candido: *O Estudo Analítico do Poema*, op.cit. E *Na Sala de Aula. Caderno de Análise Literária*. São Paulo, Ática, 1985.

¹⁸⁰ IN: *O Estudo Analítico do Poema*, op.cit., p. 6.

conclusões antes mesmo que o processo investigativo das partes se acione. Esperamos assim que nossa leitura bakhtiniana seja antes um meio que um fim e possa, ao cabo, confirmar-se como um referencial teórico justo e inclusivo, amparando o movimento final do círculo: a interpretação, que consiste na determinação do sentido geral do todo da obra, após a descida detalhada às partes.

Em última instância, gostaríamos de fazer algumas novas considerações sobre a teoria bakhtiniana eleita a fim de consolidar o terreno para o futuro trabalho analítico e levantar as primeiras hipóteses interpretativas que só poderão ser elucidadas no decorrer mesmo do processo de investigação do texto. Antecipando possíveis réplicas, o leitor poderá argumentar que a poética histórica de Bakhtin, baseada na investigação da “grande temporalidade” da formação do gênero romance, caracteriza-se por ser muito genérica ou atemporal, perdendo o solo concreto da História ou mesmo a substância ou o peso da realidade social imediata como força de consolidação do romance. Reside, pois, exatamente aí, o maior equívoco. Aliás, equívocos foram comuns no processo de assimilação rápida ou indevida das idéias de Bakhtin, as quais chegaram traduzidas no Ocidente de forma fragmentada, acompanhando as vicissitudes de uma obra peculiar, escrita em “progress”, em intervalos longos de tempo, além de censurada pela ditadura stalinista. A própria idéia de carnavalização foi a que mais se adaptou, pelo alcance universal de seu tema, aos mais diferentes contextos e culturas, acenando o risco inevitável da banalização.¹⁸² Diante deste quadro, o que tentamos fazer foi reavaliar o conceito na sua ligação íntima com a teoria do romance como gênero paródico por excelência (em maior ou menor grau). Num certo sentido, o romance não pode fugir de sua vocação particular, que é a de dar representação às vozes de seu tempo, falar com o outro, mesmo que a intenção não seja a sátira discursiva explícita, como é o caso, por exemplo, do romance humorístico inglês, detalhadamente analisado por Bakhtin.¹⁸³

Voltando, o leitor não deve se esquecer de que o estudioso russo, embora trabalhe com a noção da “arcaica” do gênero, uma noção à primeira vista arquetípica e atemporal, não se esquece de particularizá-la e atualizá-la no solo particular de cada época. A teoria do romance, proposta pelo autor, só ganha sentido nesta atualização da arcaica, ou seja, da grande temporalidade formativa do gênero (que inclui a carnavalização), na situação individual de cada obra. A propósito, justiça seja feita: Bakhtin sempre fugiu da abstração

¹⁸¹ Cf. CANDIDO, Antonio. “O Terreno e As Atitudes Críticas”, op.cit.

¹⁸² Caryl Emerson afirma: “*De todas as idéias de Bakhtin, o problema do carnaval provou ser a mais ampla, fascinante e acessível, e também a mais imediatamente traduzível para culturas e épocas distantes de sua inspiração original.*” IN: *Os 100 Primeiros Anos de Bakhtin*, op.cit., p. 201.

¹⁸³ Cf. o estudo do autor sobre o romance inglês no já citado “O Plurilingüismo no Romance.”

teorética. Seu primeiro texto conhecido, que embasa uma espécie de filosofia primeira de suas futuras idéias (elo que o Ocidente inicialmente perdeu na sua assimilação rápida e não cronológica das obras do autor), trata exatamente do ato singular e único, do ser em evento, como os objetos fundamentais de seu estudo. A ênfase posta pelo autor na unicidade e na inseparabilidade do ser e de seu ato, que são sempre historicamente vivos, únicos, individuais, exclui a possibilidade de enquadrá-los no universo das construções teóricas, posto que qualquer conceituação abstrata entraria em choque com esta concepção da individualidade do ser que perfaz atos e, estando vivo, permanece inacabado e, portanto, avesso às categorizações teóricas fechadas e predeterminadas.¹⁸⁴

Dito isso, não será difícil entender as bases que sustentam o pensamento de Bakhtin que, desde logo, entrou em choque com as formulações saussureanas e também com as formalistas, que entendem respectivamente língua e literatura dentro de esquemas e sistemas abstratos. Coerente com a sua filosofia primeira, que foge das generalizações usuais do pensamento conceitual, o autor russo concebe um conceito mais aberto e menos esquemático de “língua viva”, ou seja, em ato, cuja manifestação concreta é o discurso ou a enunciação que se dá entre interlocutores, em contraste com o sistema binário de oposições neutras entre signos, proposto pela concepção estrutural.¹⁸⁵ O mesmo pode ser dito a respeito do romance, visto como um gênero inacabado e em permanente evolução, na medida em que não pode fugir do contato com o presente e com a realidade corrente, interagindo com as linguagens e a ideologia de seu tempo (ainda que preso aos ditames de sua arcaica mais estável). As idéias filosóficas iniciais de Bakhtin poderão ajudar a esclarecer outros aspectos de **HE**, quando verificamos que Rodrigo constrói o romance em ato, na interação com o outro, que é a sua personagem nordestina em primeiro lugar e o seu leitor em segundo. Para a concepção bakhtiniana, o dialogismo só pode mesmo ocorrer neste circuito interativo que se estabelece entre o autor e seus outros, sobre e contra os quais reverbera sua palavra. Nos termos do próprio narrador de **HE**:

¹⁸⁴ Afirma Bakhtin: “Any kind of practical orientation of my life within the theoretical world is impossible: it is impossible to live in it, impossible to perform answerable deeds. In that world, I am unnecessary; I am essentially and fundamentally non-existent in it. The theoretical world is obtained through an essential and fundamental abstraction from the fact of my unique being and from the moral sense of that fact — as if I did not exist.” IN: BAKHTIN, Mikhail. *Toward a Philosophy of the Act*. Austin, University of Texas Press, 1993, p. 9.

¹⁸⁵ Cf. o diálogo polêmico de Bakhtin com a teoria de Saussure nos capítulos “Das Orientações do Pensamento Filosófico Lingüístico” e “Língua, Fala e Enunciação.” IN: *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1999, p. 69-89 e p. 90-109, respectivamente. Até hoje não existe um consenso a respeito da autoria de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tudo leva a crer que a obra foi realmente escrita por Voloshinov, que participou do círculo intelectual de Bakhtin por volta dos anos 20 na Rússia pós-revolucionária. Cf. o assunto em TEZZA, Cristovão. *Entre a Prosa e a Poesia Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003, p. 21-49.

“Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos — sou eu que escrevo o que estou escrevendo.” (HE, p.15, grifos nossos)

Se a teoria do dialogismo dá conta da estilística plurilíngüe do romance, uma outra teoria, complementar à primeira, virá dar substância histórica e social ao gênero, combatendo a noção de que este seja meramente um conglomerado babélico de linguagens pensadas sobre o fundo genérico de categorias atemporais e arquetípicas. Ao lado dos estudos sobre o discurso no romance, Bakhtin desenvolveu o importante estudo sobre os cronotopos, entendendo por estes últimos, como o próprio nome indica, a imagem espaço-temporal particular da representação romanesca no percurso de sua longa evolução.¹⁸⁶ Embora este estudo seja também fundamentalmente histórico-evolutivo, ele não deixa de levar em consideração a particularidade de cada época que assistiu à formação e à consolidação do gênero, cujo movimento é o da evolução permanente (traço específico do romance que o diferencia dos grandes gêneros acabados da Antigüidade). Nas palavras de Bakhtin, *“o romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender o que evolui.”*¹⁸⁷

Dito isso, pode-se afirmar que são os cronotopos, ou seja, as representações espaço-temporais específicas, que determinarão o significado temático do romance, desmentindo a impressão de que Bakhtin tenha cuidado apenas dos aspectos lingüísticos, esquecendo-se das questões mais ligadas ao enredo. Ao contrário, os cronotopos concretizam os acontecimentos do enredo, dão substancialidade a eles, interligando o romance com a realidade efetiva. É através da materialização dos índices temporais em regiões definidas do espaço (tempo biográfico, tempo histórico), na unidade indissolúvel dos valores cronotópicos, que o romancista alcança a concretização figurativa e imagética da obra, que consiste na assimilação da realidade (até certo limite histórica) no plano artístico. O que varia exatamente de um cronotopo para o outro, no longo percurso da evolução do romance, será exatamente o grau de incorporação do tempo histórico e biográfico e também o grau de incorporação dos elementos da vida cotidiana. Nessa perspectiva, os estudos de Bakhtin a respeito das diferentes imagens cronotópicas seguem uma linha evolutiva que vai da representação mais abstrata para a mais concreta, sendo que esta evolução pode ser considerada a própria trajetória do romance desde a Antigüidade até as suas manifestações mais realistas na modernidade.

¹⁸⁶ Cf. “Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de Poética Histórica)”, op.cit.

¹⁸⁷ IN: “Epos e Romance”, op.cit., p. 400.

Num dos extremos, estaria o romance grego, o cronotopo mais abstrato, em que os heróis, sem substância humana ou biográfica propriamente dita, vivem em função do enredo, um conjunto de acontecimentos e peripécias regidas pelo acaso, que se desenrolam num espaço estrangeiro, sem traços familiares da vida cotidiana e do país de origem e, logo, sem concretude histórica — enfim, um espaço de aventuras onde se desenrola um tempo de aventuras. No outro extremo, no momento de consolidação da modernidade, estaria o romance de Goethe, que representa um dos pontos máximos da percepção realista do tempo histórico e sua materialização no espaço concreto da ação. Isso sem mencionar a importância, na obra do autor alemão, do romance de formação, ou seja, aquele no qual o homem e seu destino ganham substância biográfica e histórica, a formação individual refletindo a própria formação histórica.¹⁸⁸ Segundo Bakhtin, o romance de formação, no sentido exato do termo, é o evento mais característico do Século das Luzes alemão e nele foram colocados, de forma embrionária, os problemas da realidade e das possibilidades do homem bem como os da sua iniciativa criadora. O leitor acostumado a associar Bakhtin apenas com as obras de Rabelais e Dostoiévski deverá estranhar esta passagem do autor pelo estudo do romance de formação, abrindo novos pontos de contato no âmbito de sua já complexa teoria.

Nas palavras exatas de Bakhtin, “*o romance deve apresentar a imagem global do mundo e da vida pelo ângulo de uma época considerada em sua integridade. Os acontecimentos representados no romance devem, de um modo ou de outro, substituir toda a vida de uma época. E nessa aptidão para fornecer um substituto ao todo da realidade é que reside sua substancialidade artística*”.¹⁸⁹ Sendo a vocação do romance a representação totalizadora de uma dada época, o que vai variar nesta representação, que é cronotópica, é somente o grau de penetração realista no todo da realidade. Nesse sentido, o romance de Goethe foi um dos primeiros a captar a realidade histórica da época, inserindo aí a trajetória individual do homem que se forma. Para Bakhtin, as causas desta percepção da historicidade real do tempo se vincula ao processo que, iniciado no Renascimento, se completaria no Iluminismo do século XVIII: a concretização e a visualização definitiva da nova realidade do mundo e de sua história. A realidade então se condensa num todo visível e real, plenamente conceituado e definido pelo pensamento científico dominante, cortando as amarras com o além e o mítico. É essa reviravolta do Século das Luzes que estará na base do cronotopo de Goethe, o mais visual e autêntico de todos, aquele em que o tempo se materializa no espaço, na representação de um universo impregnado de substancialidade individual e histórica.

¹⁸⁸ Cf. BAKHTIN, Mikhail. “O Romance de Educação na História do Realismo.” IN: *Estética da Criação Verbal*, op.cit., p. 221-276.

¹⁸⁹ Idem, p. 263.

Ora, dizemos tudo isso no intuito de resgatar a percepção histórico-social que está na base da teoria bakhtiniana do romance para aqueles que possam julgá-la estritamente lingüística ou fundamentalmente arquetípica, ou seja, baseada em categorias sem peso real de historicidade. A análise de Goethe nos mostra a coerência dos estudos do autor russo sob a aparência inicial da contradição desorientadora. Note-se, nesse sentido, que o romance anterior de Rabelais, este certamente mais familiar aos leitores de Bakhtin, desenvolveria a mesma idéia básica de formação que está em Goethe, ainda que representada num cronotopo diverso. No caso de Rabelais, a imagem do homem não apresenta ainda peso biográfico individual ou representação realista, sendo que sua formação se dá no âmbito do tempo folclórico popular e mais propriamente carnavalesco. O traço especificamente rabelaisiano da construção grotesca impede a consolidação de uma imagem fechada e individualizada do homem, que se posta em simbiose com o mundo numa posição plenamente exteriorizada. Trata-se, por assim dizer, de um homem agigantado em sua natureza plenamente humana, que vive então a realização de todas as suas possibilidades e a plenitude das descobertas. Enfim, como o homem de Goethe, o de Rabelais e o de qualquer outro romance será sempre a imagem da totalidade de uma época incorporada pela representação cronotópica específica, no caso do autor francês aqui exemplificada, a do Renascimento. A imagem ilimitada e universal da existência humana criada por Rabelais estaria, nessa direção, em total harmonia com a época das grandes descobertas geográficas e cosmológicas que se anunciavam na passagem da Idade Média para a Idade Moderna.¹⁹⁰

De volta a **HE**, já havíamos sinalizado anteriormente a intenção de investigar a configuração cronotópica do romance, explicitando assim o modo como o tempo e o espaço são ali tratados, conferindo então historicidade à empreitada discursiva e dialógica do narrador Rodrigo S.M.. Desde as páginas iniciais, sentimos como o narrador procura situar a ação de seu romance na arena da atualidade, citando, entre outros ícones da moderna sociedade de consumo e de massas, o patrocínio jocoso da coca-cola, as Lojas Americanas, a Rádio Relógio, o cinema, o Mercedes etc. Além disso, vive insistindo, em tom suspeito de paródia, que ele e a personagem nordestina vivem exclusivamente e sempre no presente e no dia de hoje. O exagero com que Rodrigo reforça a contemporaneidade da narrativa a ponto de tautologicamente dizer, a certa altura, que “hoje é hoje”, parece associado ao diálogo sub-reptício com o discurso da literatura social e engajada, que exige do escritor a representação imediata e urgente da miséria flagrada no rosto da nordestina pobre.

¹⁹⁰ Cf. “O Cronotopo de Rabelais”. IN: *Questões de Literatura e de Estética A Teoria do Romance*, op.cit., p. 282-316.

Num outro plano, a atualidade da narrativa que se abre para a representação da multiplicidade discursiva de sua época ganha representação formal na medida em que o romance coloca lado a lado o cronotopo representante e o cronotopo representado. Isso significa que o tempo-espaço em que se situa o diálogo do narrador com o leitor, ou seja, o presente da enunciação, convive com o tempo-espaço da história criada, acentuando ainda mais a contaminação do romance com a realidade circundante. Em **HE**, autor, narrador, leitor e personagem, postos em cena no drama da construção em ato de uma narrativa difícil e emperrada, situam-se, como previu Bakhtin, no âmbito de uma mesma contemporaneidade axiológica, a saber, a do presente inacabado e em permanente devir, ainda que obviamente em posições diversas. Não espanta, nesse sentido, que o romance feito e narrado no presente, isto é, no aqui-agora do narrador em ato de criação, caminhe tensamente para o futuro, a contraparte cronológica necessária para a representação de um processo temporal sempre inconcluso. Note-se o detalhe do ponto final que fecha o futuro em um dos títulos, possível tentativa de delimitar o destino da personagem representada num gênero que, como ficará claro nas falas finais de Rodrigo, não pode concluir, deixando uma série de questões não resolvidas, de exigências não satisfeitas e de virtualidades irrealizadas. Apesar do ponto colocado no futuro de Macabéa, o drama da personagem parece não estar resolvido, pois reverbera ainda na consciência do narrador, que lava as mãos, sai pelos fundos, mas carrega o peso da consciência da própria morte, do fracasso da sua literatura e da descrença quanto à mudança social efetiva.

A singular inserção do romance no eixo cronotópico do evento inacabado do presente e, por conseguinte do futuro, traz uma mudança radical no modo de representação da imagem do homem e do mundo na literatura. Para Bakhtin, em conseqüências desta reorientação axiológica operada pela especificidade da mimesis romanesca, o universo do romance torna-se aquele “*onde não existe a palavra primordial (a origem perfeita) e onde a última ainda não foi dita.*”¹⁹¹ Ora, esta frase adequa-se perfeitamente à ficção clariciana, em especial, à **HE**. Como se sabe, a obra da autora vive, como lembra Motta Pessanha, desse movimento tenso e regressivo rumo à origem inalcançável, que se refaz sempre diante do fracasso da busca pela palavra primeira, que não raro se confunde com a última, que pudesse ser a definitiva. Não estranha que, em momentos de radicalidade, o texto clariciano esbarre com frequência no silêncio ou na página em branco, limite com que topa a linguagem em sua insuficiência de exprimir a realidade e adequar-se de forma plena e direta ao seu objeto.

Nesse sentido, é que defendemos, desde a nossa dissertação de mestrado¹⁹² da qual esta tese, diga-se de passagem, é uma continuação, que a linguagem clariciana, dialogicamente consciente do discurso alheio e da conseqüente saturação ideológica que ronda o objeto da representação, vive de um

¹⁹¹ IN: “Epos e Romance”, op.cit., p. 419.

“esforço de originalidade”, ou seja, da busca “da origem perfeita”, que pudesse integrar linguagem e objeto, longe da consciência prosaica, típica do romance, da multiplicidade vocal ou discursiva que incide sobre a realidade representada (vimos que a angústia de Rodrigo parte disso, como se ele tivesse chegado tarde demais para a representação do tema regional/social já amplamente tratado pela tradição literária). A partir destas idéias bakhtinianas, pudemos comprovar, ainda no trabalho de mestrado, que a suposta romancista “hermética”, do silêncio e da página em branco, não era assim tão estranha ao universo do romance, como parte da fortuna crítica inicial de sua obra insistiu em reiterar.¹⁹³ Isso porque o impulso recorrente da autora para a negação do discurso como meio ineficaz de dizer a experiência não estava, paradoxalmente, em contradição com as teses de Bakhtin, posto que o perigo do silêncio, da página em branco e do fracasso expressivo que sempre rondaram sua obra eram gestados no solo de uma consciência prosaica dos discursos de outrem, sobremaneira no que eles representavam de clichê e estereótipo, fazendo de sua alardeada tendência monológica ou monocêntrica resposta de fundo também dialógico.

Hoje, pensando melhor e retomando as idéias da dissertação de mestrado, estamos cada vez mais convencidos de que até mesmo o caráter lírico evidente da obra clariciana encontra apoio na teoria do romance que vimos seguindo, entendendo o lírico, também na acepção bakhtiniana, como um discurso que busca voltar-se diretamente para o seu objeto, de forma singular e única, buscando minimizar ou abafar a pluralidade discursiva que incide sobre ele.¹⁹⁴ Ficamos pensando se a estranheza e a originalidade estilística da obra clariciana,

¹⁹² Cf. *A Poética do Instante: Uma Leitura de Água Viva, de Clarice Lispector*, op.cit.

¹⁹³ Lembramos aqui o estudo inaugural de Álvaro Lins, que enxergou, em **PCS**, a par da originalidade incontestada do estilo, uma incapacidade de articulação ficcional e de observação realista. Citamos também os estudos de Costa Lima, que fizeram uma crítica virulenta aos romances claricianos iniciais, com exceção de **APSGH**, todos acusados de abstração, hermetismo, hipertrofia da subjetividade, ausência de inserção histórico-social. Até mesmo o famoso ensaio de Gilda de Mello e Souza, que cunhou a “visão de míope” como a marca de fábrica do estilo clariciano, viu a mesma miopia com reservas, boa para enxergar de perto, ruim para enxergar de longe, donde a desarticulação inerente ao universo ficcional de Clarice. Como se vê, parte das leituras iniciais do romance clariciano insistiram na sua desestruturação ficcional. Sérgio Millet, por exemplo, que julgou que o nome de Clarice era um pseudônimo desde o momento em que, com má vontade depois superada, pôs-se a ler **PCS**, disse que a autora não deveria escrever nem contos, nem romances, estando sua vocação voltada para o poema em prosa. Cf. a referência destes estudos na bibliografia final.

¹⁹⁴ Bakhtin diferenciou o discurso no romance e na poesia, defendendo a orientação essencialmente dialógica do primeiro em oposição à tendência essencialmente monológica do segundo. Durante muito tempo, estas idéias foram mal interpretadas, entendendo-se que o teórico russo teria relegado a poesia à condição de um discurso menor ou menos importante. Em estudo recente, Cristovão Tezza começou a esclarecer o assunto, colocando os termos em seu devido lugar. Como bem explica o autor, declarado estudioso de Bakhtin, não há nada o que temer nesta monologia que é a essência mesma do discurso poético. Ao contrário do prosador, o poeta, para dar o máximo peso à sua palavra, busca livrá-la da algaravia alheia, isolando-a, desde o aspecto mais simples e imediato da disposição gráfica peculiar do poema até a reiteração rítmico-semântica, num plano expressivo que deve permanecer surdo ao plurilingüismo reinante. Num certo sentido, o poeta aspiraria, no limite, a uma autoridade semântica absoluta, buscando uma palavra, que esquecida das inflexões da fala alheia (na medida do possível) volte para o seu objeto de forma direta, buscando exprimi-lo na diversidade de seus múltiplos e

saudada até mesmo pelos críticos que a leram negativamente, não esteja ligada a esta ambigüidade essencial de seu romance, situado na confluência do prosaico e do poético, enfim do dialógico e do lírico, em regime de tensão permanente. Afinal, como ficou explicado, pertence à natureza mesma do romance, a vocação protéica de assimilar diferentes esferas discursivas.

Voltando, se o leitor estiver bem lembrado, **HE** se posta entre os extremos de duas palavras idênticas, que aparecem no começo e no fim: a palavra “sim”. O romance, como se sabe, começa com uma indagação a respeito das origens do mundo, exprimindo um primeiro movimento narrativo rumo à origem inalcançável ou quiçá à palavra primeira. Trata-se de um movimento aporético que coloca o narrador Rodrigo e, por extensão, o leitor, no encalço do começo dos começos, da pré-história da pré-história, antes mesmo que se tente o movimento narrativo mais imediato e próximo, que seria o de começar a história da nordestina. A regressão rumo à verdadeira origem se mostra impossível, sendo o recuo mais longínquo aquele que esbarra com a primeira palavra, o sim que uma molécula teria dito a outra na aurora do mundo. Curiosamente, o sim inicial traduz, em termos lingüísticos, a criação do universo, sinalizando que nossa consciência das coisas já está, na raiz, compromissada com o discurso.

Nesse sentido, o sim, embora remeta à origem, já não é a origem, mas a sua tradução discursiva, colocando o sujeito narrador do romance no tempo intermediário, incompleto e instável do presente, que se situa sempre depois da origem e antes do fim. Logo, o verdadeiro começo da história, a de Macabéa e a de Rodrigo, só pode se dar no tempo-espço da imperfeição inconclusa do presente e de sua multiplicidade discursiva (que é o tempo-espço mesmo do romance), ainda que o sim recubra a nostalgia lírica da origem perfeita ou da palavra primeira, que será também a última, perfazendo um ciclo que termina novamente em insatisfação e incompletude. Desconfiamos, neste ponto, que toda a empreitada paródica e corrosiva de discursos, conduzida por Rodrigo, estaria no encalço de uma originalidade estilística impossível em tempos de consciência prosaica e dialógica (o silêncio também ronda a empresa dialógica conduzida em **HE**). Ademais, a iminência da morte, de que Rodrigo se conscientiza no final da narrativa, é sinal evidente de que a aventura não está terminada e de que o homem e o seu sentido não podem estar concluídos. Daí a menção ao “silêncio grande” que haveria no dia em que Deus viesse à terra, Deus que representaria uma espécie de outro absoluto frente ao qual todo dialogismo cessaria diante da plenitude da palavra divina, origem e fim do sentido:

próprios aspectos. Não estranha, nesse sentido, que só a poesia possa criar idioletos particulares ou aspirar à linguagem pura, como mostram, por exemplo, as poéticas simbolistas. Não estranha também que o romance moderno, como é o de Clarice, tenha constantemente se voltado para ela, em seu questionamento das formas narrativas convencionais e dos discursos retóricos esgotados. Cf. o estudo de Tezza já citado.

*“Silêncio.
Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.
O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.”* (HE, p.103)

Assim, um dos temas centrais do romance, que HE representa, é justamente o tema “da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação”, tema resultante da orientação cronotópica baseada no presente inacabado.¹⁹⁵ O tema vale tanto para Macabéa quanto para Rodrigo, ambos, cada um em diferentes graus, inferiores à sua humanidade e superiores ao seu destino. O fracasso da nordestina pobre e do escritor, a par do ponto que delimita um dos títulos, reabre-se no fim final, comprovando que, para o herói romanesco, resta sempre um excedente de humanidade não realizado e a necessidade de um futuro e de um lugar para ele, ainda que seja a morte próxima, que poderia encerrar a compreensão definitiva do sentido da existência (para Rodrigo, até a morte é uma experiência incompleta, como ele mesmo avisa). O fim, posto no fecho do romance, é, a seu modo, a tradução de um pensamento caro a Bakhtin e muito apropriado ao romance quando visto sob a ótica da carnavalização: o de que “*não há nada morto de maneira absoluta*” e de que “*todo sentido festejará um dia seu renascimento*”.¹⁹⁶ Infelizmente, esta predição não pôde ser cumprida por Clarice, cuja obra sempre recomeçava, propondo as mesmas questões obsedantes. Dizendo-se morta na entrevista que deu a Julio Lerner no momento exato em que terminara de escrever HE, a autora não renasceria mais, falecendo alguns meses depois da publicação do romance:

*“Bom, agora eu morri... mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta... Estou falando de meu túmulo...”*¹⁹⁷

*“Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.
Sim.”* (HE, p. 104)

¹⁹⁵ Cf. “Epos e Romance”, op.cit., p. 425.

¹⁹⁶ Cf. *Estética da Criação Verbal*, op.cit., p. 414.

¹⁹⁷ IN: “A Última Entrevista de Clarice Lispector”, op.cit., p. 69.

CAPÍTULO III – A CENA DIALÓGICA DE RODRIGO S.M.

NO COMEÇO ERA O SIM

Como ficou dito, a cena dialógica de Rodrigo S.M. começa a se armar nas páginas iniciais do romance. Diante de uma história emperrada que não caminha, a figura masculina dramatizada pela escritora mulher (que assinara a dedicatória- prefácio) termina por ocupar o primeiro plano da narrativa, disputando espaço com a personagem, que só aos poucos vai nascendo em meio à sua fala. O caráter cênico da abertura se explicita na medida em que as primeiras páginas focalizam o tempo presente da enunciação em detrimento do tempo do enunciado ou da história propriamente dita, da qual temos apenas visões entrecortadas e graduais. A presença de Rodrigo é ainda dominante, e a marcação dramática é evidente. O narrador traz, para o âmbito da palavra impressa, a gestualidade da voz e do corpo, criando uma proposital simbiose entre escrita e fala, sinal da configuração de um discurso dialógico que se volta para a representação de inúmeros outros discursos durante o processo de interação com o leitor, constantemente incitado a participar do debate em curso. Cabe lembrar, nesse sentido, as inúmeras intervenções gestuais que conferem à expressão do narrador um caráter espetacular e espetaculoso, próprio da condução teatral que detectamos no plano formal do romance. Rodrigo canta, grita, esfrega as mãos, tem dor de dentes. Mais tarde, quando a história começa, levando-o a um relativo recuo para os bastidores, ele recorre freqüentemente aos parênteses, verdadeiras rubricas que assinalam a sua insistente e perturbadora entrada no espaço narrativo.

O primeiro parágrafo do romance poderá servir como ponto de partida para a nossa investigação a respeito das interações dialógicas de Rodrigo com outros discursos, cuja base formal, frise-se, está no caráter essencialmente dramático de sua fala narrativa. Aqui a análise do detalhe poderá lançar melhor luz sobre a complexidade do todo. Nas linhas iniciais, uma desorientadora mistura discursiva instaura o desafio da interpretação, dando-nos a real medida de um romance problemático que, já em seu pórtico, introduz o tema do “começo difícil”, adiando o enredo a favor da enunciação. A idéia é que, antes de qualquer representação da realidade, a linguagem do romance precisa se debruçar sobre outras linguagens a fim de

buscar a melhor dicção para a empresa mimética em curso. Tendo em mira a história a ser representada e ao mesmo tempo os vários discursos disponíveis para fazê-lo, o narrador lança sua palavra num campo minado, em que uma espécie de saturação lingüístico-ideológica barra o acesso à representação de uma história que, embora se faça urgente, ainda não encontrou o caminho de sua devida formalização.

O primeiro parágrafo chama a atenção precisamente pelo diálogo que Rodrigo estabelece com outros discursos (o mítico, o filosófico, o científico) na pequena narrativa que serve de intróito ao romance. Na verdade, o parágrafo inicial, relativamente independente, apresenta um breve relato sobre a origem do mundo. Trata-se de uma história completa em si mesma e aparentemente despropositada para figurar no início de um romance que sequer encontrou o seu curso e começa por lançar uma pergunta sobre a gênese do universo. Desde as primeiras linhas, nossa atenção é desviada para uma narrativa sobre as origens que nos põe diante de uma aporia: a impossibilidade de se chegar verdadeiramente ao começo de tudo.

A narrativa de abertura, que busca explicar o princípio das coisas, guarda relações com o discurso mítico, na medida em que se constitui como um relato poético-simbólico sobre a origem do universo, imaginada como uma origem verbal. Uma molécula teria dito sim a uma outra molécula para gerar a vida. A cópula verbal das moléculas, que culmina na gênese do universo, não deixa de evocar o caráter essencialmente fabuloso do mito, segundo o qual a criação do mundo e dos seres advém da intervenção do sobrenatural.¹⁹⁸ Na narrativa clariciana, ao contrário do que ocorre na narrativa mítica, não encontramos a participação dos deuses e dos heróis no processo, mas algo de uma fantasia poética da criação permanece no relato, quando se narra a “união verbal” das moléculas através do “sim” original. Não se deve esquecer ainda do mito cosmogônico judaico-cristão, provavelmente referido, em que se narra a origem do mundo também como uma gênese verbal.

No contexto do romance, a narrativa sobre a origem verbal do universo (“Tudo no mundo começou com um sim”) sofre uma dessacralização, conservando a fantasia mítico-literária do casamento das moléculas, mas transitando para o tom da racionalidade filosófica ou quiçá científica. A ausência da intervenção divina na pequena história dos primórdios evidencia a presença da razão filosófica que busca o princípio constitutivo das coisas e dos seres numa base mais objetiva e menos fantasiosa. A par da metáfora verbal, a união das moléculas como elemento gerador da vida lembra a “*phisis*” grega, isto é, a realidade

¹⁹⁸ Cf. ELIADE, Mircea. “A Estrutura Dos Mitos”. IN: *Aspectos do Mito*. Trad. de Manuela Torres. Lisboa, Edições 70, 2000, p. 9-24.

manifesta e constitucional de tudo, objeto central de indagação da filosofia nascente.¹⁹⁹ Ademais, o termo molécula, mais moderno, evoca algo do discurso científico com o qual também se estabelece um diálogo.

Mito, filosofia e ciência são, portanto, os discursos inicialmente acionados por Rodrigo S.M. para tentar esclarecer o enigma das origens. Num parágrafo pequeno, o narrador formula uma indagação muito antiga, mobilizando, em tom paródico, linguagens oriundas da esfera extraliterária. O discurso narrativo combina a fantasia mito-poética com a abstração da filosofia, comprovando o caráter essencialmente protéico do romance, que representa/encena criticamente linguagens em seu processo mimético. De um certo modo, toda a problemática da narrativa clariciana e, em particular, de **HE** está colocada na abertura. A pergunta sobre a gênese do universo prepara a pergunta sobre a gênese da história que será narrada, introduzindo o tema fundamental da impossibilidade do começo verdadeiro. Se conforme a narrativa mítico-filosófica do primeiro parágrafo, a origem do universo foi uma origem discursiva através do sim primordial, isso implica que a linguagem é o fundamento inicial da realidade, e que esta jamais poderá ser apreendida a não ser por meio dos discursos que a codificam. Logo, no começo, sempre estará o verbo, “o nunca e o sim”, barrando o acesso ao verdadeiro princípio. Daí a constatação paradoxal, que vem fechar a breve narrativa sobre a gênese do mundo, de que “o universo jamais começou”, modo que o narrador encontra de situar a origem não mais como algo que ficou no passado, mas como uma espécie de “arkhé” inacessível, princípio absoluto que está no começo e no fim de tudo e cuja manifestação visível e audível é a palavra, único ponto de partida para o romancista no seu projeto de representação da realidade.

Pode-se dizer, em outros termos, que o parágrafo de abertura contém o relato de uma pequena cosmogonia ou mesmo de uma cosmologia, tendo em vista que discurso mítico e filosófico estão ali muito entrelaçados. O fato é que o narrador recorre a uma narrativa da criação do mundo como forma de antecipar e preparar a criação da história propriamente dita. Recuando até os primórdios, Rodrigo parece buscar, no modelo cosmogônico, o arquétipo da criação por excelência. Num certo sentido, o complicado começo da história que não quer sair encontrará um modelo mítico-filosófico na pequena narrativa da origem verbal do mundo. Desde o início, portanto, o romance está marcado por uma grande impossibilidade, a de encontrar a origem perfeita, o princípio absoluto, a palavra primeira, o que significa que o trabalho do romancista está fadado a se realizar no campo discursivo das palavras de outrem. Não estranha que, logo no segundo parágrafo, na sequência da narrativa sobre a gênese do

¹⁹⁹ Cf. CHAUI, Marilena. “O Nascimento da Filosofia”. IN: *Introdução à História da Filosofia*, op.cit., p. 14 - 46.

universo, o narrador avise que sua tarefa se resume a buscar a simplicidade. Como sói acontecer nas páginas iniciais de **HE**, não parece haver muita conexão entre o primeiro e o segundo parágrafos, entre a narrativa mítico-filosófica da abertura e o breve comentário do narrador sobre os fins do seu ofício de escrever. Entretanto, a passagem de um parágrafo para o outro começa a nos dar a certeza dos diferentes registros e tons que compõem as primeiras páginas do romance. O histrionismo do narrador, que chama inicialmente toda a atenção sobre si, tira sua força exatamente desta capacidade de manipular e representar diferentes formas discursivas, variando inclusive entonações de parágrafo a parágrafo. Não nos esqueçamos de que, a certa altura, ele se confessa mais ator que escritor.

Voltando, o certo é que há uma aparente desconexão entre os parágrafos iniciais da narrativa. Depois de lermos uma história sobre os primórdios, passamos abruptamente para uma breve confissão do narrador, na qual ele diz que só consegue ou conseguirá a simplicidade depois de muito trabalho. Transitamos, assim, do tom grave e sentencioso da narrativa mítico-filosófica para o tom mais íntimo e coloquial da confissão. O início da frase, “que ninguém se engane”, expressão que confere nuance oral à escrita, já arma a moldura dialógica do romance, o tempo todo voltado para o envolvimento do leitor no debate acerca do processo dificultoso de construção da própria narrativa. Buscando a possível relação entre os dois parágrafos aparentemente desconexos, podemos dizer que a simplicidade que se almeja através do trabalho de escrever pode ser um pressuposto para uma melhor aproximação da história da qual ainda não foi possível achar o começo. A simplicidade pode ser aí uma proposta de estilo que, frente à impossibilidade de uma abordagem original de um tema gasto e saturado, debruça-se inicialmente sobre uma questão, a das origens, pensada e repensada por inúmeros discursos. Em outros termos, perseguir a simplicidade pode ser um modo de atenuar uma espécie de acúmulo discursivo sobre a história que se pretende narrar. Afinal, como vamos aos poucos descobrindo, o tema da narrativa é o velho tema regional nordestino, o que impõe revisitar uma tradição aparentemente esgotada. No entanto, a necessidade de escrever permanece, e o desejo de engajamento se faz no limite da farsa e da paródia. Como se lê na dedicatória, trata-se de uma história que acontece em estado de calamidade pública e ao mesmo tempo em “tecnicolor”, o que revela que a consciência social se dá em tempos de progressiva massificação. A consciência do artista moderno quanto à clichêização inevitável de sua palavra, comprometida mas gasta, não poderia ter encontrado melhor representação na breve historinha dos primórdios, mito dessacralizado que narra a iniludível perda da origem, preparando/encenando quase que ritualisticamente o drama

posterior do narrador, que procura o início de sua história e o estilo mais adequado para dizê-la com o mínimo de falseamento possível:

“Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho”

A variedade de tons prossegue nos parágrafos seguintes da narrativa. No terceiro, logo depois de anunciar o projeto de busca da simplicidade, o narrador, ainda em dicção confessional, apresenta uma nova finalidade para o ato de escrever: a de encontrar respostas para as suas perguntas. O tom filosófico permanece, retomando o parágrafo de abertura. Escrever também é um modo de responder às indagações impostas pela realidade, na esteira de outros discursos (o mítico, o filosófico, o científico), que se debruçaram e se debruçam sobre as mesmas indagações, incluindo aquela sobre o enigma das origens. O início do romance, como se vê, se dá no tom sério e elevado da reflexão mítico-filosófico acerca da gênese do universo e, por extensão, da gênese do próprio enredo que não quer sair. No entanto, toda a gravidade da reflexão vai deslizando para o tom da ironia, tendo em vista o proposital contraste que se estabelece entre a amplitude da pergunta inicial sobre a origem do mundo e a pergunta mais imediata sobre o início da narrativa emperrada.

O terceiro parágrafo estende o tom da paródia filosófica, à medida que o narrador formula assertivas abstratas e conceituais sobre temas como a verdade e Deus. Em frases curtas, pontuadas e aparentemente desconectadas umas das outras, prossegue com suas reflexões sobre grandes e velhas questões para as quais não há ainda repostas definitivas. Começa lançando frases como “Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos — sou eu que escrevo o que estou escrevendo”, “Deus é o mundo”, “A verdade é sempre um contato interior e inexplicável”, “A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique”. A seqüência é desnorteante. Na primeira sentença, a definição do pensar e do sentir como atos concretos e explícitos que estariam na base da geração de uma história que, não obstante, ainda não veio à luz. Logo na seqüência, uma tautologia aparentemente absurda de que ele, narrador, “escreve o que escreve”. A afirmação pode remeter a um desejo de originalidade, isto é, a um desejo de firmar a autoria da história que se planeja escrever contra o pano de fundo de uma saturação lingüística que paira sobre ela. Afinal, Rodrigo escreve porque tem perguntas sem respostas, perguntas que outros já fizeram antes dele. O romance, ou melhor, o projeto de romance nasce em meio a essa consciência dialógica de um acúmulo discursivo sobre o objeto da representação. Daí a obsessão pelo princípio verdadeiro, o que imediatamente remete a um projeto de originalidade

estilística, quiçá impossível em tempos do que batizamos alhures de “consciência prosaica”, aquela que funda a prosa romanesca nos termos bakhtinianos e se define pelo diálogo crítico com as falas de outrem, tanto a dos personagens, como as que vigem fora da esfera literária propriamente dita. Nesse sentido, as dificuldades iniciais de Rodrigo se explicam ainda pela incompatibilidade da sua linguagem com a espécie de não-linguagem de sua personagem principal, a nordestina, como se o discurso dele, enformado lingüística e ideologicamente por tantos outros, esbarrasse no silêncio ou na quase mudez interior de Macabéa, (cuja fala, quando articulada, não passa também de um arremedo ou simulacro construído a partir de retalhos de discursos clichêizados).

Ao mesmo tempo em que anuncia um anelo de originalidade, “sou eu que escrevo o que estou escrevendo”, Rodrigo vem com a paradoxal assertiva de que “Deus é o mundo”, deliberadamente, ao que parece, desorientando o leitor com sua dicção filosofante, que pode soar, à primeira leitura, hermética e absurda, sobretudo para aqueles que buscam, numa narrativa que começa, a dimensão mais concreta e imediata de um enredo. A sequência de frases curtas e pontuadas sobre assuntos supostamente desvinculados é um recurso formal que sustenta a impressão caótica do início. A frase “Deus é o mundo” prolonga a sensação do parágrafo de abertura de que estamos sendo lançados numa sequência de reflexões aporéticas que apontam numa mesma direção: a da impossibilidade de se achar uma resposta definitiva para indagações que giram em torno de antigos e complexos temas: a origem, Deus, a verdade. O fato é que a vontade e o ato de pensar e de escrever (“pensar é um ato, sentir é um fato...”) ainda se sustentam, mesmo que regidos pela impossibilidade de achar a resposta para as perguntas formuladas no rastro de outros discursos que compartilham preocupações semelhantes.

O desgastado ofício da escrita conserva vestígios do “thaumazein” filosófico porque parte da perplexidade interrogativa frente ao real problemático. Se Deus é o mundo, segundo uma das formulações teóricas do narrador-filósofo das primeiras páginas, entende-se que a divindade transcendente se concretiza no solo da imanência do mundo e das coisas. Logo, investigar e representar a realidade, projeto do romance, se torna, como no relato inicial das origens, a demanda por um sentido talvez irrepresentável. Do mesmo modo que é impossível chegar ao princípio dos princípios, torna-se impossível chegar a Deus, apenas outro nome, vindo do terreno discursivo do mito ou da religião, para batizar a obsessão pela originalidade (do sentido e do estilo). Ao dizer que Deus é o mundo, Rodrigo formula uma visão sobre uma realidade que impõe resistência à interpretação, na medida em que esconde um significado indevassável, alvo de uma escrita que se move no plano de uma língua “decaída”, que, gestada no solo da consciência plurilíngüe de outros discursos, põe a mira em absolutos

inalcançáveis, a origem perfeita ou a palavra final. Quando afirma, na seqüência do parágrafo, que o contato com a verdade é inexplicável ou que não há uma só palavra que signifique a sua vida mais verdadeira, o narrador constata, no âmbito geral da realidade e no âmbito particular da intimidade, o mesmo drama da busca difícil pela expressão original. Para Rodrigo, qualquer começo não será o começo, porque sua palavra estará lançada no campo do que já foi pensado e dito antes dele, seja no contexto literário, seja na esfera extraliterária (do mito, da filosofia, da religião, da ciência):

“Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (HE, p. 15)

A CULPA OU A DOR DE DENTES OU “ESTE É UM MELODRAMA”?

Do tom predominantemente filosófico das assertivas que viemos analisando, Rodrigo S.M. logo desliza para uma dicção poética, quando afirma que seu coração, esvaziado de todo desejo, reduz-se ao “próprio último ou primeiro pulsar”. A imagem do coração que pulsa é significativa porque retoma, em chave lírica, a problemática da busca pela origem antes tratada no plano mítico-filosófico. Reduzido ao próprio ritmo, o coração se torna o símbolo da vida em sua dimensão mais elementar ou primordial, representando novamente a atração pelo princípio inalcançável. Além disso, a ausência de desejo revela a imagem de um narrador cansado, cuja motivação para a escrita, entretanto, permanece. Na seqüência, uma nova mudança de tom: do lírico, passamos para o sério-cômico, quando Rodrigo anuncia a antológica imagem da dor de dentes que perpassa a história. O exagero estilístico da frase não deixa dúvidas quanto ao fato de a imagem ser a representação irônica de um sentimento de culpa que o acompanha em seu projeto de engajamento social através da escrita. A dicção filosófica e elevada das reflexões iniciais sofre a sua primeira mais visível aterrissagem prosaica numa mescla de estilos tipicamente moderna. A carnavalização invade a cena no tom essencialmente paródico do narrador, explicitado, neste ponto, pela estilização enfática e pelo recorte teatral de sua fala a respeito da dor de dentes.

A frase “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa” chama atenção pelo excesso e pelo discreto mau-gosto imagético. Há uma aparência poética logo desmentida pelo uso do clichê mais estridente. De um lado, o encadeamento musical das assonâncias (e/a/o) e das aliterações (d/f) a sugerir a intensidade da dor; de outro, a combinação de substantivos comuns ou coloquiais (fígada, boca),

modificados por uma seqüência exagerada de adjetivos (funda, plena, nossa). O resultado apresenta estética duvidosa, beirando propositalmente o chavão. Na sentença seguinte, a dor de dentes vira “melodia”, dando à culpa expressão melodramática. O excesso de adjetivos permanece, quando o narrador canta “alto/agudo” uma música “estridente e sincopada” para anunciar que “carrega o mundo”, sugerindo aí o peso da problemática social que precisa enfrentar. A imagem, também um clichê, serve como pórtico para anunciar o tema nordestino que está por vir: o narrador ainda diz que há falta de felicidade no mundo e que esta palavra deve ter sido inventada pelas “nordestinas que andam por aí aos montes”. A culpa e a falta de felicidade são, por assim dizer, os sentimentos que animam o narrador a construir sua personagem e entrar no terreno do romance social que pretende escrever. A dicção clichê e sentimental, conduzida em frases forçosamente coloquiais (“andam por aí aos montes”), dá o tom exato da paródia, revelando o drama do engajamento difícil e, no limite, inútil.

Cabe acrescentar que a melodia estridente, aguda e sincopada que o narrador canta para exprimir sua culpa entra no texto numa dicção rebaixada, compondo a série de trilhas sonoras que acompanharão a “encenação discursiva” das páginas iniciais. Não devemos nos esquecer de que, no prefácio-dedicatória, a autora, “na verdade Clarice Lispector”, dedicara o seu livro a uma série de compositores clássicos, dos românticos aos contemporâneos. O prefácio, diga-se de passagem, também combina tons, oscilando entre o trágico e o irônico. Na primeira linha, a verdadeira autora, já travestida no seu pseudo-autor masculino, começa dedicando o livro ao “antigo Schumann e à sua doce Clara”, falando sério em clima de troça, posto que, logo na seqüência, dedica o livro a si e “à cor rubra muito escarlate” como o seu “sangue de homem”. Ora, o exagero rubro escarlate não deixa de evocar a atmosfera de tragédia (irônica), além de remeter à imagem imediatamente anterior, a de que Schumann e Clara são hoje “ossos”. A alusão ao compositor alemão e à sua mulher funciona como um modelo de arte erudita e elevada (afinal, trata-se do “antigo Schumann”), e também como um arquétipo de uma grande história de amor, contrastando com a penúria e banalização dos novos tempos, em que a arte irremediavelmente está rebaixada a uma condição marginal e, por isso, se faz “em estado de emergência e calamidade pública” (como se lê nas linhas finais do mesmo prefácio).²⁰⁰

Na dedicatória à Schumann e à sua esposa Clara, o suposto autor chama o livro de “esta coisa aí”, expressão que deprecia a sua própria arte, quando comparada com os modelos clássicos que a antecederam. O tom dialógico-paródico, dominante na fala de Rodrigo, poderá

²⁰⁰ Sobre a paixão de Schumann e Clara, cf. CARPEAUX, Otto Maria. “Alto Romantismo Alemão: Schumann.” IN: *O Livro de Ouro da História da Música. Da Idade Média ao Século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 266.

então explicar o fato de a música entrar nas páginas iniciais do romance como mero acompanhamento de um enredo cuja tendência inevitável será o folhetinesco, modo literário escolhido para conduzir, em chave também rebaixada, a história factual que o narrador é obrigado a estruturar para resolver o impasse do começo difícil. Melodia estridente, barulho de tambor e violino plangente comporão os acordes iniciais da música que anuncia a trama, espécie de simulacro ou arremedo daquela citada no prefácio. No entanto, nem tudo é rebaixamento. Se voltarmos à dedicatória, há ali a tragédia “séria” do artista moderno que, mesmo consciente da pouca validade de sua arte enquanto instrumento de representação e transformação da realidade, busca na música de seus compositores prediletos um modelo mimético que permanece no horizonte como uma aspiração, ainda que irrealizada.

Embora o livro seja “esta coisa aí” e o narrador seja um homem cansado da literatura (“o que me atrapalha a vida é escrever”), o fato é que ele não pode negar toda a descendência artística que vem atrás dele e a quem ele dedica o livro (o dialogismo, como se vê, começa no prefácio). Há, a par da massificação progressiva da cultura e da conseqüente desqualificação do artista, uma aura sagrada que a arte conserva, inclusive aquela escrita em “tecnicolor” na moderna sociedade de consumo. Ao qualificar todos os compositores citados no prefácio como “profetas do presente”, o autor confere à arte um valor epifânico (quase religioso) de revelação. Isso significa que, mesmo em tempos de extrema miséria e marginalização (do autor e da sua personagem), o artista não pode se livrar do seu poder de clarividência e de revelação da verdade. Por isso, o ato de escrever continua sob o impacto do estranhamento e do incômodo frente ao real, mobilizando perguntas sem resposta. Mesmo que tema e formas estejam esgotados, mesmo que enredo e música deixem soar acordes estereotipados e farsescos, mesmo que a pobreza seja enfeitada com cores falsas, há, no fundo de tudo, um sentido que não se deixa representar inteiramente, porque corrompido pelos discursos que o falsearam.

Nessa perspectiva, o prefácio constitui, sob outro aspecto, uma valorização da linguagem musical como aquela que não utiliza palavras e, como tal, estaria mais próxima da verdade que se busca, ou seja, do absoluto posto como meta inalcançável logo no primeiro parágrafo do romance: a origem ou o fundamento último do real. No segundo parágrafo do prefácio, o autor, estabelecendo agora um diálogo com a ciência, menciona a estrutura do átomo como paradigma de algo que existe sem ser visto, sugerindo semelhanças com a sua escrita, que se moveria no encalço do invisível e do indizível que a linguagem, carregada formal e semanticamente de outras linguagens, já não pode dizer. Além disso, ainda no primeiro parágrafo do prefácio, a aproximação entre música e meditação revela novamente o desejo de negar o discurso como meio de representação mimética. Na linguagem não-

referencial da música e no silêncio da meditação, o autor (na verdade, Clarice) postula extremos a que a escrita aspira em sua demanda por uma abordagem virginal ou “adâmica” da realidade, que se faz simbolizar pela paradoxal “profecia do presente” antes mencionada. A expressão constitui em si mesma uma paródia do discurso religioso convencional, em particular do judaico-cristão, que se volta para o futuro como o tempo privilegiado da redenção. Como profecia do presente, na definição do autor, a arte se converte parodicamente na religião da modernidade, invertendo, pois, a temporalidade que lhe serve de base. Pensando bem, a obsessão de Clarice pelo presente, pela atualidade do instante-já (expressão antológica em sua obra) representa um modo radical de situar a consciência numa proximidade máxima com a coisa representada, na ilusão de se alcançar uma espécie de discurso “puro”, plenamente integrado ao seu objeto, na fronteira do poético. A atração pela música, fulcro do prefácio, justifica-se como anelo de uma linguagem em que se vislumbra uma unidade maior entre som e sentido, entre objeto e representação.

Voltando à fala do narrador nas páginas iniciais do romance, ele prossegue fornecendo mais esclarecimentos sobre a origem da história que pretende escrever. Segundo conta, a motivação para a escrita vem de uma visão gradual, de uma “visão da iminência de.” O tom é agora dubitativo: o próprio Rodrigo desconhece os rumos que a história irá tomar, justificando sua dúvida com o argumento de que escreve “na hora mesma em que é lido”. A idéia é a de tentar fazer coincidir enunciação e enunciado de modo a sugerir que a narrativa difícil vai ser escrita no processo de interação e diálogo com o leitor. Ao mesmo tempo, no entanto, em que parece não ter domínio ou conhecimento completo da trama, o narrador muda repentinamente o tom, anunciando, na sequência do parágrafo, uma onisciência que acabara de negar. Diz então que só não iniciaria pelo fim porque precisa “registrar os fatos antecedentes”. Ora, o desejo de começar pelo fim e inverter a ordem do enredo convencional revela que ele tem alguma consciência do desfecho da história que está por vir.

No intervalo de poucas linhas, como se nota, o narrador se contradiz. A contradição de seu discurso é calculada, porque se destina a ironizar o estatuto da onisciência típica da narrativa tradicional. Ele sabe e não sabe sobre a sua história, querendo dizer com isso que ela é a iminência de alguma coisa ainda não revelada, que pode remeter àquele sentido que não se deixa representar. Ademais, a fala “porque preciso registrar os fatos antecedentes” é visivelmente paródica, porque nela Rodrigo dialoga ironicamente com o romance folhetinesco a que acabará forçado na sua luta por organizar em palavras o enredo que resultou de uma mera “visão gradual”. De qualquer maneira, ele não escapará da estruturação de fatos numa narrativa relativamente convencional, quando o mais verdadeiro ou o principal (“a visão da

iminência de”) poderá não se revelar (algo como a estrutura do átomo invisível). Se tudo afinal foi o resultado de uma visão, como representá-la longe do falseamento e da estereotipia do discurso, em especial, das formas narrativas esgotadas, como as quais se estabelece um diálogo paródico?

O desejo de iniciar pelo fim quando ainda não se achou nem mesmo o começo é outro paradoxo da fala inicial de Rodrigo. De novo, o narrador se posta entre extremos: depois de indagar sobre a origem, antecipa-se em busca de um final, sugerindo ainda que este seria a morte, vista como um momento privilegiado a partir do qual a vida pode ser revelada (“como a morte parece dizer sobre a vida”). Entre um extremo e outro, entre a busca pelo princípio e a antevisão da morte, o narrador tem em mira atingir aquele sentido ou verdade última que vinha postulando como meta em seu discurso filosofante do início. Nesse contexto, “registrar os fatos antecedentes” significa ter de escrever mais uma historinha com início, meio e fim, usando linguagem e formas narrativas previsíveis a fim de atingir um leitor educado nas fórmulas fáceis da cultura de massa e, além disso, alienado. O próprio engajamento social, nesse caso, não deixa de ser ironicamente assumido de modo sentimental, ou seja, menos como militância e mais como culpa (e impotência). Logo, nada se pode fazer pela miséria, apesar da culpa, a não ser registrar e organizar fatos num enredo que não esconde sua dimensão artificiosa, pois criado dialogicamente como simulacro do romance social. Daí os inúmeros efeitos de maquinaria folhetinesca e teatral, entre eles, os acompanhamentos musicais e os gestos exagerados do narrador-ator Rodrigo (sua careta de dor, seu canto agudo e estridente, seu grito).

Rodrigo prolonga seu diálogo paródico com a literatura folhetinesca ao dizer, num outro parágrafo, que projeta sua narrativa como “um relato antigo”, porque não deseja ser “modernoso” e “inventar modismos à guisa de originalidade.” (p. 17). Acrescenta ainda que experimentará, contra os seus hábitos, uma história com “começo, meio e gran finale, seguido de silêncio e chuva caindo”. Note-se que a nova experiência literária, pensada na contramão dos próprios hábitos, aponta para o fato de que o narrador teria escrito outras obras no passado. Linhas adiante, ele chega a mencionar o “mau êxito de sua literatura”. (p.22). Nos termos do dialogismo que vimos analisando, há aqui uma clara (e deliberada) entrada de Clarice Lispector no discurso do pseudo-autor masculino. Através de sua máscara fictícia, a “verdadeira autora” transpõe dados biográficos para dentro do romance, comprovando a hipótese dialógica de que o romance é uma representação ou “imagem” de inúmeras linguagens, incluindo a do próprio autor. A opção de Rodrigo por uma história com início, meio e fim constitui referência a todo o conjunto anterior dos romances claricianos,

antológicos pela representação do “modernoso” e da “originalidade” que o narrador ironiza em sua fala. Consciente do “mau êxito” de sua própria literatura, Clarice aproveita para dialogar, em seu romance final, com uma certa tradição crítica que vira negativamente em sua obra uma tendência para o hermetismo, a abstração e a alienação político-social. Através do seu narrador masculino, duplo paródico de si mesma, apresenta-se burlescamente como homem para impor “seriedade e respeito” à sociedade patriarcal (e, àquela altura, ainda sob o domínio da ditadura militar, frise-se.). A atmosfera de carnavalização que ronda o disfarce em escritor do sexo oposto constitui importante forma de diálogo crítico com a cultura oficial e o poder (militar) instituído. Do cubículo de onde escreve, espaço concreto de uma marginalização inevitável, Rodrigo enverga a máscara (surrada) do “bufão da corte”, “macaqueando”, pela apropriação paródica do disfarce masculino, o discurso autoritário de seu tempo (tanto no âmbito da crítica acadêmica quanto no âmbito da política do terror):

“... Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina.” (HE, p. 25)

Outra referência dialógica à própria obra clariciana emerge no momento em que Rodrigo define seu relato como uma história “exterior e explícita”. Os dois adjetivos usados não podem ser devidamente avaliados, caso não se detecte, por trás deles, o diálogo implícito com a característica da introspecção psicológica tradicionalmente atribuída à narrativa de Lispector. Desse modo, o projeto de construir um romance linear e factual, alardeado o tempo todo pelo narrador, deve ser entendido como artifício e paródia. Na verdade, Clarice adota técnicas folhetinescas no intuito de criticá-las ou mesmo manipulá-las pelo avesso. Fazendo isso, polemiza com sua obra anterior, em que predomina uma quase ausência de enredo e uma tendência introspectiva, ao mesmo tempo em que dá uma resposta à crítica que, entre outros rótulos, a tachou de hermética. Sob esta perspectiva, o enredo de **HE** é muito mais uma “imagem” ou “uma encenação” de enredo, reiterando nossa hipótese teórica, segundo a qual o romance não é apenas representação da realidade, mas também representação de linguagens diversas, entre as quais, a própria linguagem romanesca. Em outros termos, poderíamos dizer que o discurso de Rodrigo não é plenamente direto, pois refrata outros discursos. O processo de construir a história da nordestina acaba por se converter num processo de reflexão sobre os limites do romance enquanto forma. O cruzamento do social com o folhetinesco parece ser

um modo de representar os impasses e o esgotamento da literatura engajada e quiçá da literatura em geral.

Por isso, o exagero, a estereotipia, a tipificação rondam a narrativa, e o próprio narrador faz questão de chamar a atenção sobre isso. Por exemplo, após anunciar o caráter explícito da trama, ele lança uma imagem de efeito, dizendo que até sangue poderá escorrer da história e logo se coagular em “cubos de geléia trêmula”. A combinação metafórica da frase mescla novamente o alto e o baixo. A atmosfera de tragédia que, desde o prefácio, fora evocada na imagem dos ossos de Schumann e sua esposa, volta rebaixada em “geléia”, termo inesperado da esfera cotidiana em visível contraste com o tema “elevado” ou sublime da morte. Aliás, a ênfase estilística dos adjetivos continua como procedimento formal, já que o sangue que poderá escorrer da história é um sangue “arfante de tão vivo de vida”, lembrando a metáfora clichê do prefácio: “a cor rubra muito escarlata do sangue de homem em plena idade.” Na sequência, Rodrigo ainda se pergunta se a história será um dia o seu coágulo, exprimindo assim, em meio à troça metafórica, um drama que também é sério: o desejo do artista de eternizar-se através de sua arte numa época em que ela perdeu o seu valor.

A desorientadora mescla de tons persiste. Depois da menção ao sangue em forma de geléia, o narrador prossegue, agora numa entonação mais grave, com um debate acerca da veracidade de sua narrativa, dizendo que esta, embora inventada, contém verdades. Percebe-se assim que resta algum sentido no fundo do enredo carnavalizado, isto é, construído como “duplo paródico” do enredo folhetinesco. No parágrafo que estamos analisando, fica clara a massificação progressiva da sociedade e a esperada banalização da cultura. Rodrigo afirma que quem não tem pobreza de dinheiro, tem pobreza de espírito, alfinetando seu leitor e convidando-o a ler a história com o intuito de um possível despertar da sensibilidade embotada. Em tempos tão pobres, em que miséria social e alienação andam juntas, a arte, mesmo desclassificada nos moldes de folhetim barato, única forma de sobrevivência (crítica) na era do “tecnicolor”, deve ainda cumprir o seu papel de resgatar algo ainda “mais precioso que ouro”: “o delicado essencial”, ou seja, o sentimento e a consciência em meio à brutalidade e à barbárie do capitalismo moderno:

“E é claro que a história é verdadeira embora inventada — que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro — existe a quem falte o delicado essencial” (p. 16)

O problema da verossimilhança continua a preocupar o narrador, quando ele questiona o grau de conhecimento que pode ter de uma história a qual nunca viveu na realidade. A insinuação aqui é a de que há uma distância grande entre a experiência e a ficção, tendo em vista a diferença de classe que o separa da sua personagem. Num trecho hoje antológico, Rodrigo afirma que a necessidade de escrever o romance veio da visão repentina do sentimento de perdição flagrado no rosto de uma moça nordestina numa rua do Rio de Janeiro. A visão, por sua vez, desperta a memória da própria pobreza: o narrador logo afirma que também se criou no Nordeste. A entrada biográfica da autora torna-se patente: como se sabe, Clarice passou infância e adolescência em Recife. Embora afirme que sabe tudo da história sem nunca a ter vivido, o pseudo-autor (na verdade, Clarice) conheceu bem de perto a miséria que, num relance, pôde rever no rosto da nordestina. A visão do “rosto perdido” da moça pobre instaura um estranhamento ou “thaumazein” responsável, como dissemos atrás, por movimentar o anelo da escrita, mesmo diante do cansaço e do fracasso literário de um narrador que, linhas antes, confessara ser dono de um coração esvaziado de qualquer desejo.

A visão é o elemento que desperta a vontade de refletir sobre a realidade, ainda capaz de chocar e incomodar. A vivência do estranhamento diante do rosto flagrado na multidão assinala, no fundo, o retorno de um material bastante familiar até então recalcado: a pobreza vivida no Nordeste por Clarice e seu alter-ego Rodrigo. Voltando ao prefácio-dedicatória, há uma frase em que o pseudo-autor dedica o livro à sua antiga pobreza, “quando tudo era mais sóbrio e ele nunca havia comido lagosta”. A esta altura, podemos concluir que a culpa, estridentemente transformada, no jogo da cena narrativa, em dor de dentes e melodia sincopada, apresenta motivação fortemente biográfica, o que dá a ela uma verdade iniludível. Rodrigo exprime o sentimento de “desonestidade culpada” que acometeu Clarice ao ter de escrever um livro sobre a miséria da perspectiva da escritora ou da intelectual já distante dela. Distância relativa, frise-se, posto que as dificuldades financeiras foram constantes na vida da autora depois de sua volta ao Brasil, levando-a inclusive a escrever crônicas para o jornal como forma de sobrevivência. Logo, apesar do abismo de classe que separa narrador e autora de sua personagem, há uma especularidade que começa a aproximá-los. Se a culpa se carnaliza em imagens do baixo-cômico (fiscada funda, grito, careta, canto agudo e sincopado), isso ocorre como modo de representação ficcional do pouco valor e da pouca eficácia da arte como arma de combate e transformação da realidade. Daí a construção de um romance que é verdadeiramente uma “paródia de romance”, um romance encenado para exprimir um fracasso narrativo e um engajamento problemático, ainda que, entre a realidade e a bufonaria, ou seja, entre a culpa real e a culpa representada, soe um grito de revolta

verdadeiro. Ademais, o narrador, culpado pela descoberta da pobreza alheia, que fora também a sua no passado nordestino, transfere sua raiva para o leitor. Usando uma forma de tratamento visivelmente irônica, “senhores”, acusa-o de “sonso” e “fingido”, conclamando-o a sair de uma alienação confortante. Ao acusar o outro, Rodrigo não deixa de atingir a si mesmo, preocupado com uma questão social urgente que passa a atormentá-lo depois da visão incômoda:

“Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos”
(HE, p. 17)

*“E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.
Porque há o direito ao grito.
Então eu grito.”* (HE, p. 18)

O discurso paradoxal do narrador continua. Depois de anunciar, nos moldes folhetinescos, que sua história seria exterior e explícita, Rodrigo acrescenta que ela “contém segredos”. A fala contraditória é prova de que a onisciência alardeada é também, nos nossos termos, uma imagem, uma representação ou uma encenação de onisciência. Isso parece ficar claro no momento em que Rodrigo S.M. se apresenta como o personagem mais importante da trama, afirmando supremacia sobre a própria moça nordestina que, parágrafos antes, o deixara culpado pelo reconhecimento da pobreza. A própria seqüência de ataques ao leitor compõe a encenação de uma superioridade olímpica na condução do enredo. O jogo constante entre certeza e dúvida, entre onisciência e parcialidade de visão em relação aos fatos mostra que a trama é pensada no âmbito do diálogo com a narrativa convencional, cujos princípios são assumidos pelo discurso paródico. Em diferentes trechos, Rodrigo refere-se ao final da história, ao mesmo tempo afirmando e negando sua onisciência, a qual só poderia mesmo, em tais circunstâncias enunciativas, estar sendo manipulada de forma irônica. Desde o prefácio, como vimos, suas referências a sangue e ossos tornam-se indícios de que a morte será a provável conclusão do enredo. Também a alusão ao “gran finale” cria a expectativa de um desfecho trágico, porém banalizado pela dicção folhetinesca do dramalhão, que prevê efeitos calculados de “silêncio e chuva caindo”. Em outros parágrafos, no entanto, o narrador afirma que mal vislumbra o final da história ou mesmo que não sabe como seu livro (novamente referido depreciativamente como “isto”), terminará. Diz ainda que espera um final grandioso, fazendo jus ao título principal da narrativa, “A Hora da Estrela”, que evoca obviamente, na linha do folhetim parodiado, o famoso “happy-end”. Seguindo a sua condição de narrador

dramatizado como persona da verdadeira autora, Rodrigo brinca com as expectativas do leitor, dá direções conflitantes para a história, manipulando, em tom de paródia, a onisciência do narrador convencional.

O certo é que existe uma tensão entre o projeto “forçado” de construir um enredo de fatos e o projeto de representar ou atingir um sentido que sempre escapa no fundo da “história com começo, meio e gran finale.” A brincadeira com o poder olímpico da onisciência faz parte do propósito de criticar uma técnica narrativa estereotipada, que acaba não servindo para dar expressão ao principal (que é a “verdade” de uma personagem difícil, a nordestina, cujo modo de ser parece repelir, por natureza, o discurso, em especial, o que nele é falsidade, pedantismo, estereotipia ou massificação). Daí a manifestação de impaciência e de enfado do narrador, que não raro esboça o desejo de criar logo um final, livrando-se da história que sequer começou. A obsessão pelo fim é homóloga à obsessão pelos primórdios, simbolizando o desejo (ilusório) de encontrar um discurso original (a primeira palavra ou a palavra final) que se adeque plenamente ao objeto da representação, sem o risco da distorção e do falseamento necessariamente impostos pelas formas narrativas e discursivas que se encontram à disposição de um romancista às voltas com um tema, o regional-nordestino, com longa tradição na literatura brasileira. Quando Rodrigo afirma, a certa altura, que é “obrigado” a usar as palavras que nos “sustentam”, ele acaba formulando a idéia de que o seu discurso é dependente, em maior ou menor grau, do discurso alheio, ou seja, de uma certa tradição literária que espera do “escritor homem” uma postura engajada e um estilo condizente com ela. Sub-repticiamente, Rodrigo não deixa de aludir à idéia também estereotipada, alimentada pelo leitor comum, de que a verdadeira ou grande literatura necessariamente exige uma linguagem “clássica”, no limite do pedantismo acadêmico:

“Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam.” (p. 17)

Voltando um pouco, pode-se então afirmar que o ensaio do narrador de construir uma história com início, meio e gran finale é, na verdade, uma apropriação crítica da técnica folhetinesca. Se a história exterior e explícita, conforme diz Rodrigo, contém segredos, o paradoxo está armado: a exterioridade (quase) estereotipada do enredo factual esconde, por assim dizer, um segundo enredo, que não se deixa representar com a mesma facilidade. A *Hora da Estrela*, com seu excesso proposital de títulos, é um folhetim irônico que se constrói na interação dialógica com o folhetim convencional. À guisa de comentário, convém lembrar

que o romance folhetinesco que Clarice parodia nasceu, no século XIX, como resultado do casamento da imprensa com a literatura, num contexto histórico que assinalaria a formação de um público-lector e o início de uma “massificação” da cultura. A moda do folhetim, que designava sob esse rótulo tanto a crônica sobre fatos do dia-a-dia quanto capítulos de romance, nasceria na França, por volta de 1830, acompanhando o barateamento dos exemplares e das assinaturas dos jornais, que passam a contar com uma seção de variedades destinada a agradar o público nascente na grande cidade e ávido por “novidades”. A técnica folhetinesca, que muito influiria na consolidação do romance brasileiro, surge das condições impostas pelo novo meio de escrita e divulgação literária: o jornal. A publicação periódica e fragmentada, no rodapé da página, acabou por deixar marcas indeléveis no gênero, ainda hoje sobreviventes na literatura de consumo, em especial, a linearidade narrativa ou, em outros termos, “o início, meio e gran finale” referidos pelo narrador clariciano.²⁰¹

Consta ainda que a técnica do folhetim foi muito influenciada pelos esquemas do melodrama francês, forma de teatro popular destinada a um público sem tradição cultural e caracterizada pelos enredos mirabolantes e situações patéticas, cujo desenvolvimento seria garantido pela ação de personagens tipificados: a vítima, o vilão, o herói. O sucesso da fórmula encontrou respaldo na ideologia romântica da valorização extremada do eu individual, que abriria espaço para o culto do personagem herói e, por conseguinte, para a representação maniqueísta da luta entre o Bem e o Mal. A presença da técnica teatral no âmbito da composição romanesca responde pelo andamento dramático do folhetim no qual uma situação inicial encaminha-se para um conflito que pede solução. A própria descrição inicial do cenário, típica do romance romântico, guarda vestígios desta influência do melodrama popular sobre o folhetim. Ações rocambolescas e exagero sentimental são traços que também remetem ao palco melodramático, que criou um modo de expressão característico, marcado por certa “exacerbação verbal e gestual do sentimento”, no dizer de Marlyse Meyer.²⁰²

Já mencionamos os inúmeros exageros verbais e gestuais de Rodrigo S.M. na condução do seu enredo e as várias referências que ele faz à música, a qual, entre outros aspectos, compõe uma espécie de acompanhamento melodramático dos fatos a serem narrados. A constituição de uma “trilha sonora” para a trama narrativa em construção não deixa de ser referência ao melodrama musical, isto é, à ópera, versão mais tipicamente italiana

²⁰¹ Sobre o assunto, cf. TINHORÃO, José Ramos. *Os Romances em Folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*. São Paulo, Duas Cidades, 1994.

²⁰² MEYER, Marlyse. *Folhetim Uma História*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 327.

do teatro popular e do folhetim francês.²⁰³ Constatamos ainda, no plano formal, a ocorrência de uma composição dramática da obra, que se faz no aqui-agora de uma enunciação dirigida ao leitor, comprovando o uso deliberado da técnica teatral na estruturação da narrativa. Isso sem falar das diversas intrusões de Rodrigo no decorrer do desenvolvimento da história da nordestina Macabéa, intrusões essas postas entre parênteses que lembram rubricas teatrais. A palavra “explosão”, freqüentemente usada também entre parênteses, constitui jocosa marcação cênica que anuncia os momentos de clímax da trama.²⁰⁴

A incursão do narrador clariciano pelo teatro popular, em particular pela forma do melodrama que influenciou o folhetim, é nova prova da sua vocação dialógica para interagir com linguagens diversas e, portanto, da carnavalização que está na base de seu romance. A passagem pelo palco do melodrama e pela técnica folhetinesca acusa a retomada de um fenômeno cultural, historicamente situado, que assinalou, quiçá pela primeira vez, na era moderna, o casamento da cultura popular com a cultura de massa.²⁰⁵ Para Clarice, a retomada paródica do folhetim serviu como importante arma de crítica à ideologia de seu tempo (e ainda do nosso), que amparou a consolidação, nos idos de setenta, da sociedade de consumo e de massas no Brasil. Ao eleger “a bebida que tem coca” como patrocinadora de seu romance e também do terremoto da Guatemala, Rodrigo S.M. certamente alude ao espaço jornalístico da publicidade em meio e em torno do qual floresceu o folhetim por ele parodiado, forma essa que sobreviveria em sua época, modernizada em “tecnicolor”. As constantes alusões ao cinema são indícios do diálogo com a narrativa folhetinesca em sua versão mais contemporânea.²⁰⁶

“Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar — pois já não agüento a pressão dos fatos — 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...” (HE, p. 29)

²⁰³ Sobre as relações entre melodrama, folhetim e ópera, cf. MEYER, Marlyse, op.cit., p. 325-334.

²⁰⁴ Arnaldo Franco Jr. também estudou as relações de *A Hora da Estrela* com o romance de folhetim, levando suas reflexões para o tema da apropriação crítica do Kitsh na obra de Lispector. Cf. *O Kitsh na Obra de Clarice Lispector*. Dissertação orientada por Nádia Battella Gotlib. São Paulo : FFLCH, 1993.

²⁰⁵ Tinhorão considera o romance romântico de folhetim a “primeira expressão ficcional realmente de massa da era moderna”. IN: *Os Romances em Folhetins no Brasil*, op.cit., p. 9.

²⁰⁶ Tornou-se lugar comum, nos estudos sobre o folhetim, compará-lo com formas narrativas presentes na moderna cultura de massa, em especial na televisão e no cinema. Cf. os estudos de Tinhorão e Marlyse Meyer já citados.

A MULHER, O ROMANCE E AS LÁGRIMAS

Dentre as características da literatura folhetinesca, a qual surgiu na esteira do individualismo romântico, destaca-se a supremacia da figura do autor como o senhor absoluto de suas histórias. Sabe-se como o nascente romance romântico, escrito muitas vezes sob a égide da publicação seriada, usou e abusou de recursos de diálogo com o leitor.

As próprias condições de produção e divulgação parcelada da obra abriram espaço para que os autores criassem suas narrativas de forma menos planejada, podendo acompanhar a reação do público leitor às tramas numa interação, por assim dizer, real e próxima com ele. Também a ocorrência de prefácios tornou-se comum nos romances da época, nos quais o próprio autor ou um alter-ego dele se dirigia ao leitor. Não se deve esquecer ainda que grande parte do público era constituído por mulheres, o que, no caso brasileiro, refletiu-se no hábito dos romancistas, entre os quais Macedo, Alencar e até mesmo Machado, de referirem-se ao leitor sempre no feminino, naquele tom melífluo e polido de quem chega, com suas histórias, ao recesso doméstico da intimidade. Obviamente, Machado de Assis, embora tenha sido obrigado a se adaptar às condições de divulgação seriada típicas da época, levaria o diálogo com o leitor numa outra direção, em especial na fase realista de sua obra. No entanto, mesmo em sua fase propriamente romântica, já sabia dizer as coisas mais terríveis sob a aparência da prosa inofensiva, disfarçando o terrorismo sob a verve da diplomacia, como notou a crítica.²⁰⁷ Em suma, o fato é que a consideração do romance como literatura feita para preencher o ócio e a futilidade das moças também fez parte da história complexa deste gênero “nascido” à margem da tradição clássica e no rastro de um fenômeno cultural de massa: o folhetim.²⁰⁸

²⁰⁷ Antonio Candido menciona o “arcaísmo” de superfície da obra machadiana, cujas principais fontes de inspiração não se encontram propriamente entre os pressupostos da estética realista-naturalista que lhe era contemporânea. Longe do realismo flaubertiano e do determinismo de Zola, Machado buscou modelos mais antigos: a Bíblia, os clássicos franceses, o conto philosophique, Sterne. Daí a modernidade de seus temas aparecer disfarçada sob um curioso traço arcaizante. Segundo Candido, a técnica do autor consistia em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente de histórias que “todos podiam ler.” Alfredo Bosi fala de Machado como o terrorista que se disfarça de diplomata, apresentando um estudo sobre o *Memorial de Aires* em que detecta, no estilo final do autor, uma tendência para a conciliação diplomática das contradições, ou seja, uma espécie de jogo do mostrar/esconder que assinalaria a maturidade daquela ironia fina característica de sua obra. Cf. CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis.” IN: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 15-32. Cf. BOSI, Alfredo. “Uma Figura Machadiana.” IN: *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p. 58-71.

²⁰⁸ O florescimento do romance, no século XIX, fomentou a idéia de que ele era um gênero novo (daí o termo inglês *novel*) sem precedentes na longa tradição clássica que fora recodificada, no início da era moderna, pelo Renascimento. Os próprios romancistas procuraram refletir, em seus prefácios, sobre a natureza e os fins da nova expressão em prosa para qual não havia ainda uma teoria nos termos, por exemplo, da *Poética* de Aristóteles. Os estudos bakhtinianos, como se sabe, opõem-se à idéia da novidade e da originalidade absoluta do romance, situando a formação do gênero no solo da cultura popular e da literatura antiga não-canônica e trabalhando com a noção de uma “arcaicha” que evolui e se atualiza na especificidade histórico-social de cada época. Nessa perspectiva, torna-se sintomático que o “nascimento” ou “renascimento” do romance no século XIX tenha se dado na contramão da literatura séria ou canônica, na área de representação do cotidiano, da linguagem e do gosto popular (tal como defende Bakhtin). Isso sem desconsiderar obviamente o dado novo, portanto “histórico”, da massificação cultural em curso.

Pode-se dizer que a presença da mulher no período da consolidação de um sistema literário no Brasil — que coincidiu com o Romantismo e assinalou o início de uma produção cultural madura e sistemática — se deu principalmente no pólo da recepção das obras. Antonio Candido, que estudou a formação do público leitor no Brasil e sua importância para a consolidação do referido sistema literário, assinala que o escritor brasileiro, desde a Colônia, se acostumou a produzir para um público simpático, mas restrito, mais afeito à oratória que à página impressa, o que dificultou, entre nós, a formação de um estilo feito verdadeiramente para ser lido.²⁰⁹ O fenômeno se prolongaria no século XIX, quando surge o romance e a moda da publicação seriada. As revistas e os jornais familiares habituaram os autores a escrever para o público feminino ou para os serões onde se lia em voz alta, corroborando o viés da oralidade na recepção do texto escrito. O público predominantemente constituído por mulheres traria uma consequência formal imediata sobre a obra escrita para o seu gosto: um tom amaneirado e fácil, humorístico e piegas, que marcaria a nossa prosa literária. Candido chega a dizer que o escritor brasileiro, mesmo escrevendo com a pena em punho, deixa entrever, por trás da letra impressa, o som da sua voz. A influência dengosa e caseira, logo feminina, deixou marcas profundas em nossas letras, criando, por assim dizer, uma situação paradoxal: públicos receptivos, mas muito reduzidos; literatura acessível, mas pouco divulgada; consciência grupal dos autores, mas pouco refinamento formal (a não ser no âmbito da retórica). A imensa massa de iletrados bem como a pobreza cultural de uma pequena elite (que compunha o magro público local disponível) nunca permitiram a formação de uma literatura realmente complexa (do ponto de vista da fatura), salvo as honrosas exceções.

Lúcia Miguel Pereira faz uma análise que vai ao encontro daquela de Candido. A crítica também estuda a formação do romance brasileiro, destacando o fato de ele não suportar uma comparação com as grandes obras produzidas no mesmo período na Europa e na Rússia.²¹⁰ Para avaliar corretamente a literatura do período, a estudiosa defende a adoção de um critério de relatividade que leve em conta as reais condições do meio que viu surgir os primeiros exemplares de nossa prosa romanesca. Sendo o romance, por excelência, um gênero voltado para a representação da “vida de relação”, ele jamais poderia atingir a culminância numa sociedade sem estratificações profundas e sem densidade espiritual (leia-se cultural). Em vista destas condições pouco favoráveis, o romance brasileiro padece de imaginação ao mesmo tempo em que se vê preso à necessidade da observação da realidade local (pouco

²⁰⁹ Cf. CANDIDO, Antonio. “O Escritor e o Público”. IN: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1973, p. 73-88.

²¹⁰ Cf. PEREIRA, Lúcia Miguel. “Introdução”. IN: *Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*. São Paulo: Edusp, 1988, p.17-32.

estimulante, frise-se). A fraqueza imaginativa aliada à representação da realidade circundante logo encaminhou o romance para a representação da vida familiar e cotidiana e para a transfiguração idealista (o idealismo preenchendo a carência de imaginação). Aliado a isso, o hábito de escrever para mulheres explica a preponderância do tema amoroso e sentimental bem como a reserva com que os assuntos sexuais eram tratados. Lúcia Miguel Pereira chega a mencionar que a impressão é a de que os romancistas inicialmente não levavam muito a sério a sua arte, achando-a indigna da atenção masculina. Assim, foi através dos “cestos de costura” que os romances foram entrando nas casas e preenchendo as estantes, na categoria de um entretenimento homólogo ao dos bordados. Só com o Naturalismo, o quadro mudaria: o romance adquiriria uma importância e uma seriedade inédita, deixando de ser regido pelas preferências femininas.

Ian Watt estudou as relações entre o surgimento do romance europeu, em especial o inglês, e a mudança que se processou no público leitor nos séculos XVIII e XIX. Segundo o autor, o aumento gradual da classe leitora afetou o desenvolvimento da literatura a ela dirigida, sobretudo o jornalismo e o romance.²¹¹ Tanto o jornal como o romance estimularam um novo tipo de hábito de leitura, rápida, desatenta, quase inconsciente, assinalando uma diferença entre o público antigo, que dispunha de mais instrução para apreciar as letras clássicas, e o público novo, que estava em busca do entretenimento fácil. A presença da mulher também foi significativa na formação desse novo público. O desenvolvimento manufatureiro aumentou o tempo ocioso no interior do lar, já que muitos produtos antes feitos em casa poderiam agora ser adquiridos em vendas e mercados. A redução das tarefas domésticas criou uma maior disponibilidade para a leitura. Além disso, as mulheres de classe média e alta, alijadas dos negócios e também do lazer tipicamente masculino (como caçar e beber), dispunham de muito tempo e ocupavam-no basicamente devorando livros.

Apesar desta significativa presença feminina nos quadros do público europeu, este era obviamente muito mais diversificado que o brasileiro, estendendo-se à órbita de uma classe média já constituída e formada por comerciantes, profissionais independentes, artesãos bem-sucedidos, funcionários administrativos e clero. Entre os mais pobres, figuravam ainda aprendizes (de ofício) e principalmente criados e criadas letradas, fato impensável no contexto da escravidão brasileira e do analfabetismo em massa. Em síntese, guardadas as diferenças entre a situação brasileira e a inglesa, a análise de Watt também corrobora a esmagadora predominância feminina no pólo da recepção do romance, então eleito como um gênero destinado ao lazer e ao entretenimento de um

²¹¹ Cf. WATT, Ian. “O Público Leitor e O Surgimento do Romance.” IN: *A Ascensão do Romance*, op. cit., p. 34-54.

público leitor pouco instruído, que buscava na leitura (fácil) prazer e distração. Lá como aqui, o romance, em comparação à tradição clássica que o antecederia, não escaparia da pecha de literatura menor ou pouco séria. Ademais, no caso inglês, seria considerado ainda uma espécie de literatura “aviltada” pelo mercado literário que então se consolidava no âmbito de uma sociedade em fase de industrialização. Certamente, no Brasil, a escassez maior do público, oriundo de uma sociedade pouco estratificada, escravista e semi-patriarcal, tornaria a influência feminina ainda mais atuante na constituição de nosso romance, até mesmo no estilo e na temática amorosa predominante, como analisam Candido e Miguel Pereira.

Voltando, as considerações dos dois críticos brasileiros apontam a certeza de que, no âmbito da divulgação folhetinesca que acompanhou o surgimento do romance romântico e a formação de um público leitor maciçamente feminino, encontra-se a tendência para o sentimental, o piegas e o lacrimajante, características a que Rodrigo S.M. alude através de sua ironia dialógica, quando afirma que sua história só poderia ser escrita por um homem, já que escritora mulher lacrimaria muito. Entre os alvos de ataque do narrador, parece estar esta longínqua associação entre romance e lágrimas, que acabou por irmanar negativamente mulher e literatura num contexto histórico em que ela desempenhou muito mais o papel de leitora que o de escritora. O estereótipo obviamente sobreviveria na modernidade, levando também à literatura produzida pela mulher o rótulo da pieguice, do subjetivismo extremado, do sentimentalismo e da alienação histórica (acusações de que o romance clariciano não escapou nas mãos de mais de um crítico de peso).

Cabe destacar aqui, pelo grau de virulência, a análise que Luis Costa Lima fez dos primeiros romances claricianos anteriores à *Paixão Segundo G.H.*²¹² Embora não vincule o problema à questão da autoria feminina, o crítico faz uma leitura negativa dos romances de Lispector, acusando-os de padecerem de desarticulação ficcional, hipertrofia da subjetividade e falta de inserção histórico-social do projeto existencial das personagens. Álvaro Lins esteve também entre os primeiros críticos que saudaram a estréia de Clarice Lispector.²¹³ A respeito de *Perto do Coração Selvagem*, tece elogios à originalidade do estilo ao mesmo tempo em que acusa uma falha na estruturação do universo romanesco. Aqui a questão se vincula a uma ótica típica da literatura feminina: a tendência lírico-poética inerente ao temperamento da mulher minaria a constituição do universo épico-ficcional. O curioso ainda é que Clarice não escaparia da repreensão do olhar da própria crítica feminina. Num texto hoje antológico, Gilda de Mello e Souza apresentaria a “visão de míope” como o modo

²¹² Cf. LIMA, Luis Costa. “Clarice Lispector.” IN: *A Literatura No Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970, v.5, p. 448-472.

²¹³ Cf. LINS, Álvaro. “A Experiência Incompleta: Clarice Lispector.” IN: *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 186-191.

característico da escrita feminina e, por conseguinte, da escrita clariciana.²¹⁴ Acostumada ao espaço doméstico da casa, a mulher desenvolveria um senso agudo para a observação do detalhe em detrimento da observação do todo. Desse modo, a obra clariciana, em especial o romance *A Maçã no Escuro*, retiraria sua força e sua fraqueza da maneira tipicamente feminina de representar a realidade: acuidade para destacar a minúcia e dificuldade para organizar a totalidade de um universo ficcional bem estruturado. Em palavras simples, a mulher enxergaria muito bem de perto e muito mal de longe, o que implica a preponderância do poético sobre o ficcional propriamente dito.

Quiçá em resposta à histórica associação depreciativa entre mulher e romance e também à crítica negativa que seu romance desde cedo suscitou, Clarice olímpicamente se disfarça de homem em HE, assume deliberadamente o poder, alfineta e desorienta constantemente o leitor. Desse modo, parodia também aquela onipresença típica do autor de folhetim, desagradando ao invés de agradar o seu público. Afinal, ao assumir o papel masculino, a mulher ganha a autoridade autoral e inverte o papel secundário da recepção que, no universo da atividade literária, sempre esteve associado a ela. Ao mesmo tempo, o disfarce masculino serve como uma forma de validar a escrita feminina frente ao público receptor de uma sociedade ainda fortemente patriarcal, que aprendeu a esperar um homem e não uma mulher por detrás da máquina de escrever. Curiosamente, entretanto, ao firmar a verdadeira autoria feminina do romance no prefácio, Clarice explicita o mecanismo paródico que rege a criação do narrador masculino dramatizado, elucida o jogo ficcional que embasa a troca de sexo, lançando dúvidas sobre a própria credibilidade de Rodrigo S.M., que alardeia uma superioridade e uma onisciência que só podem ser entendidas, nesse contexto, em chave irônica.²¹⁵ As pretensões de onipotência da voz masculina saem desacreditadas, deixando insinuar, em sua fímbria, a verdadeira voz feminina que a constrói e manipula (do mesmo modo que um segundo enredo vai se desenhando nos interstícios dos fatos “sonoramente” anunciados pela verve folhetinesca e melodramática do narrador burlesco):

“Aliás — descubro eu agora— também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.” (HE, p.18)

²¹⁴ Cf. SOUZA, Gilda de Mello. “O Vertiginoso Relance.” IN: *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 70-91.

²¹⁵ Maria José Somerlate Barbosa afirma que “ao se apresentar com a verdadeira autora, Clarice invalida a credibilidade da voz masculina e coloca em xeque a credibilidade do narrador. A crítica também cita a explicação de Cixous para o mesmo fenômeno: “não existe lugar para ela se ela não for um ele. Se ela é um ele-ela, é para romper com tudo, para despedaçar a estrutura das instituições, para rebentar a lei, desmonorar a verdade através do riso”. Cf. Clarice Lispector: *Desfiando as Teias da Paixão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 102.

“Os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona”. (HE, p.31)

A dimensão paródica do romance folhetinesco revisitado inverte ainda a função essencialmente consoladora do folhetim tradicional, que visa a criar uma identificação vicária do leitor com seu herói, fornecendo-lhe muitas vezes, através do enredo mirabolante de fatos em que as multiplicadas complicações se resolvem, o sucedâneo simbólico da realização de seus desejos.²¹⁶ Ao contrário, o que se oferece em HE, em tom de comédia séria e de conversa incômoda, é a crise do artista e de sua arte no processo de criação de uma anti-heroína que repele imediatamente qualquer identificação: é burra, inócua, incompetente. Além disso, as manipulações da onisciência lançam desfechos conflitantes para a protagonista que sequer foi criada totalmente. Seu destino poderá se resolver em tragédia ou comédia, em infortúnio ou felicidade, em sangue ou estrela, em brilho ou opacidade, em grandeza ou miséria, o que caracteriza outra condução irônica de uma técnica essencialmente folhetinesca: o suspense. Ademais, as “aventuras” da protagonista, como mesmo avisa o narrador, são fracas demais para compor um folhetim que realmente estimule a imaginação do leitor. Paradoxalmente, Rodrigo S.M. faz alarde dos fatos a serem narrados ao mesmo tempo em que anuncia a pobreza deles. A certa altura, chega a dizer que prometeu demais e só pode dar o simples e o pouco. Aqui o aparato melodramático-folhetinesco acionado revela o seu caráter artificioso: afinal, trata-se de um folhetim às avessas, no qual a trama é rala e o herói repele a identificação vicário-consoladora da literatura feita para o gosto das massas. O próprio narrador masculino, que afirma poder e onisciência, é uma farsa inventada e desmascarada pela verdadeira autora-mulher:

“Limite-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela.” (HE, p. 19)

²¹⁶ Marlyse Meyer, com base em Gramsci, comenta o caráter “narcótico” do folhetim comercial, destinado a alimentar o fantasiar do homem do povo e transformar a leitura num “verdadeiro sonhar de olhos abertos.” IN: *Folhetim Uma História*, op. cit., p. 412. Antonio Candido, que estudou a influência do folhetim sobre a formação do romance brasileiro, comenta a importância do “acontecimento” na esfera folhetinesca, mostrando como ele apela “ao que há de mais elementar no leitor, confundido nesta hora à criança, ao homem rústico, ao primitivo, fascinado pela magia gratuita da fábula”. Cf. “Sob o Signo do Folhetim: Teixeira e Souza”. IN: *Formação da Literatura Brasileira*, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981, p. 127, v. 2.

“Tudo isso eu disse tão longamente por medo de ter prometido demais e dar apenas o simples e o pouco. Pois esta história é quase nada.” (HE, p. 30)

CORDEL, CINEMA E COCA-COLA

O excesso de títulos é outra característica de **HE** que pode remeter à esfera do folhetim ou do romance convencional. A presença de títulos longos e explicativos no início de capítulos tornou-se procedimento relativamente comum no âmbito da narrativa tradicional.²¹⁷ Trata-se de um procedimento que Clarice aproveita em chave sério-cômica, já que os títulos escolhidos mais confundem que esclarecem, lançando o leitor num universo de múltiplas possibilidades épicas que serão retomadas posteriormente pela verve dialógica do narrador. Rodrigo S.M. fará referência, em seu discurso, a praticamente todos os títulos que estampara anteriormente numa espécie de página de rosto que antecede o romance. Num certo sentido, eles aludem, de forma resumida e antecipatória, às diferentes esferas discursivas com as quais o narrador estabelecerá um diálogo crítico no processo de criação do enredo. Trata-se de verdadeiros motes que serão depois glosados nas páginas iniciais durante o dramático processo de tentativa de formalização da “história difícil”. O excesso de títulos vem também comprovar que o romance será construído como imagem e representação de estilos e estruturas narrativas variadas, num processo metaliterário que visa a explicitar a corrosão e o desgaste da empresa mimética, armada sobre “clichês narrativos”, entre os quais, o folhetinesco, o melodramático, o realista, o regionalista, o social, o psicológico.

Em outras palavras, os vários títulos, em particular aqueles que caracterizam a trama propriamente dita, remetem a características do melodrama e da narrativa folhetinesca parodiada, entre as quais se destacam: o suspense (“Quanto Ao Futuro.”), o mistério (“Assovio no Vento Escuro”), o happy-end (“A Hora da Estrela”), a linearidade (“Registro dos Fatos Antecedentes”), o sentimentalismo piegas (“História Lacrimogênica de Cordel”). A música, acompanhamento essencial da trama melodramática, será referendada pela citação do blues, estilo conhecido pelo acento melancólico e pela origem negra (“Lamento de um Blue”).

²¹⁷ Vilma Áreas afirma que “as catorze títulos contraditórios da novela exageram comicamente os títulos duplos dos melodramas”. Cf. “A Hora da Estrela.” IN: *Clarice Lispector Na Ponta Dos Dedos*. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 86.

A citação irmana o sofrimento do negro pobre com o da nordestina “anã”, introduzindo o tema da miséria pela via indireta do melodrama musical. A marcação subjetiva do tema social, assumido pelo narrador culpado e impotente, virá assinalada por quatro títulos, todos eles alusivos a Rodrigo S.M. e paradoxalmente estruturados pelo desejo de engajamento e pela declarada desistência: “A Culpa é Minha”, “O Direito Ao Grito”, “Eu não Posso Fazer Nada” e “Saída Discreta Pela Porta Dos Fundos”. Três títulos relacionam-se com a protagonista, explicitando, por um lado, seu anti-heroísmo inarredável (“Ela Não Sabe Gritar” e “Uma Sensação de Perda”) e, por outro lado, contraditoriamente, um descompromisso em relação ao seu destino (“Ela que se arranje”), frase que soa como possível arremedo do discurso da alienação frente à miséria. Em meio a essa miríade de senhas de entrada para a mesma narrativa, somos lançados num universo saturado de referências a formas épicas conflitantes. Afinal, estamos frente a que tipo de romance? Folhetinesco-sentimental-lacrimajante? Folhetinesco de aventura e de mistério? Regionalista-nordestino de cordel? Social / realista de denúncia? Psicológico?

Ainda a respeito da página de rosto em que se expõem os títulos do romance, Berta Waldman vê nela um “pastiche” visual da exposição dos folhetos de cordel nas feiras nordestinas, análise que se fundamenta no fato de um dos títulos fazer referência explícita ao cordel.²¹⁸ Um dado que poderia ser acrescentado para sustentar o comentário de Waldman é o modo como o nome da autora aparece grafado em meio aos títulos. Em letra impressa que lembra o modo cursivo, o nome Clarice Lispector se destaca entre os títulos que aparecem em negrito. A imagem visual que salta aos olhos poderá lembrar o tipo de impressão característica do cordel, a xilografia, recurso tipográfico arcaico e artesanal usado para compor as ilustrações das capas dos folhetos. O fato de o nome da autora aparecer grafado no modo cursivo é supostamente uma pista icônica que alude à xilografia, técnica que consiste em imprimir sobre o papel desenhos feitos na madeira, o que implica um resultado gráfico que conserva traços do desenho feito à mão. Ao imprimir o seu nome sobre os títulos, dando a ele um recorte “manual”, Clarice firma a autoria do romance, algo que fizera anteriormente, entre parênteses, na página do prefácio-dedicatória, no qual a enunciação já é assumida pela persona masculina. Não se deve esquecer também de que a impressão do nome em meio aos títulos cria uma curiosa ambigüidade: o nome Clarice Lispector poderá ser visto como um dos títulos, reiterando o aspecto de o romance conter elementos autobiográficos consideráveis: a

²¹⁸ WALDMAN, Berta. “O Estrangeiro em Clarice Lispector”, op.cit., p. 28

infância nordestina, a herança judaica e a própria carreira de escritora (em crise).²¹⁹ Afinal, Rodrigo não raro confessa ser um autor fracassado, dono de uma literatura de mau êxito, que se vê envolvido na tarefa de escrever uma narrativa aparentemente fácil, na contramão de seus hábitos literários, supostamente para agradar um público à espera de um enredo linear e de uma história engajada.

A reiteração constante do nome verdadeiro denuncia e expõe, antes mesmo de a obra começar, o caráter fictício do narrador masculino que será dramatizado. Curiosamente, a ambigüidade autoral que se estabelece nas primeiras páginas do livro é outra característica comum à literatura de cordel, fato que provavelmente era do conhecimento da autora que passou a infância no Nordeste e buscou inspiração para escrever seu romance final numa feira carioca de nordestinos. Certos folhetos de cordel exibem dados discrepantes na capa, na folha de rosto ou mesmo na contracapa, apresentando, muitas vezes, nomes distintos de autores. O fenômeno, dentro da lógica deste tipo de edição e publicação artesanal, explica-se pelo costume de autores venderem seus direitos a novos editores. O editor aproveita a mesma capa, que contém o nome do autor original, acrescentando seu próprio nome na primeira página. Noutras circunstâncias, aproveita a primeira página e muda a capa.²²⁰ Mesmo que Clarice não tivesse consciência desta idiossincrasia da literatura de cordel, o fato é que a forjada confusão autoral de seu romance ganha destaque, quando se estampa (à maneira xilográfica) um assinatura na folha de rosto de rosto (Clarice Lispector) e se anuncia, no corpo do texto, um outro nome (Rodrigo S.M.). A memória longínqua da infância passada em Recife (um dos centros de irradiação do cordel nascido na Paraíba)²²¹ e o reencontro posterior com a cultura popular nordestina na feira de São Cristóvão (Rio de Janeiro) podem ajudar a iluminar mais este aspecto da paródia dialógica que enforma o romance:

“(Eu bem avisei que era literatura de cordel, embora eu me recuse a ter qualquer piedade)” (HE, p. 41)

²¹⁹ Wilma Áreas afirma que HE apresenta catorze títulos. Se não houve engano por parte da crítica, o fato é que ela considera, em sua contagem, o nome Clarice Lispector como um dos títulos. Cf. obra citada.

²²⁰ Sobre o assunto, cf. LONDRES, Maria José F. *Cordel Do Encantamento Às Histórias de Luta*. São Paulo, Duas Cidades, 1983, p. 13-33.

²²¹ O paraibano Leandro Gomes de Barros é considerado o pai da literatura de cordel. Em 1889, ele foi morar em Pernambuco, fixando-se em Recife. Leandro valeu-se de uma época em que jornais e gráficas estavam fazendo uma revolução em seus equipamentos, trocando as antigas máquinas de imprimir por outras mais modernas. O poeta paraibano deve ter se aproveitado destas máquinas obsoletas, então vendidas por uma ninharia, para montar, a partir de Recife, a primeira gráfica voltada para a impressão de folhetos de cordel no Nordeste. Cf. “A Literatura de Cordel Nordestina.” IN: TAVARES, Bráulio. *Contando Histórias Em Versos*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 124-125.

A presença de títulos longos e explicativos, frise-se, foi fenômeno comum na literatura de folhetos, tanto na européia quanto na brasileira. O fato se explica pela necessidade de informar detalhadamente ao público sobre o tema a ser desenvolvido, principalmente naqueles casos em que uma mesma história se estendia por mais de um folheto. Há de se considerar ainda a motivação comercial de tais títulos, anunciados em voz alta na feira onde os textos são vendidos.²²² O apelo oral dos títulos não será estranho ao universo de **HE**, romance no qual escrita e voz, como ficou dito, se cruzam o tempo todo. Ao expor, em forma de pastiche ou paródia, os títulos à maneira do cordel nordestino, Clarice sub-repticiamente impõe a eles uma oralidade que não deve escapar ao ouvido atento do leitor que busca desentranhar, da palavra escrita, ecos do narrador que fala e dialoga com discursos vários. A exposição excessiva de títulos conflitantes confirma a intenção paródica através de mais este detalhe da influência (inarredável) dos mecanismos de produção e divulgação da literatura popular. Depois do prefácio-dedicatória, assinado pela mulher, mas enunciado pelo homem, a página de títulos prolonga surdamente a fala do narrador bufo que veste a persona do autor-editor-vendedor de folhetos, propagandeando sua narrativa. O posterior patrocínio da coca-cola, citado no corpo do romance, introduz ainda o elemento da produção capitalista e da sociedade de consumo no âmbito de um intrincado diálogo entre a cultura popular do cordel e a cultura de massa.

Convém lembrar que as formas narrativas parodiadas pelo romance clariciano apresentam uma lógica a ser analisada. Vimos como o narrador mistura referências ao folhetim e ao melodrama, fenômenos culturais que andaram juntos na formação e na consolidação da moderna cultura de massa no século XIX. Por seu turno, o cordel, embora seja um fenômeno típico da cultura nordestina, deita raízes longínquas na literatura de folhetos que, desde o século XVI, se publicou na Europa e chegou ao Brasil por meio da influência ibérica. Ademais, o cordel, que surgiu no Nordeste no final do século XIX e atingiu seu auge nos anos 30 e 40, terminará por receber influência do romance romântico e do folhetim. Sabe-se que o cordel nordestino se caracteriza por uma incrível variedade de assuntos: mítico-lendários, folclóricos, sentimentais, regionais etc. O contato dos folheteiros nordestinos com edições baratas de romances românticos de folhetim permitiu, no contexto de um amplo espectro temático, a criação de folhetos de cordel baseados em obras famosas da tradição folhetinesca, entre as quais se destaca a adaptação do clássico *O Conde de Monte Cristo*, considerado um dos folhetins de

²²² Idelette Muzart Fonseca dos Santos explica que a influência do folhetim sobre o cordel se fez sentir no modo de divulgação dos próprios folhetos. Leandro Gomes de Barros, por exemplo, publicou suas histórias grandes em dois ou até três folhetos. Nestes casos, importa manter a mesma capa e um subtítulo esclarecedor para que o público reconheça os diferentes volumes de uma mesma história. O título e o subtítulo do folheto têm a função de atrair e reter a atenção do comprador, sendo anunciado em voz alta na feira ou na rua. Ademais, a tendência aos títulos longos e detalhados caracteriza tanto a literatura de folheto européia quanto a brasileira. Cf. “O Conde de Monte Cristo nos Folhetos de Cordel: Leituras e Reescrituras de Alexandre Dumas por Poetas Populares.” IN: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: May-Aug, 2000, vol. 14, n° 39, p. 205-227.

maior sucesso na Europa.²²³ Consta que a versão cinematográfica do romance de Dumas foi outra fonte de influência sobre os autores nordestinos.²²⁴

O encontro entre o cordel, o romance romântico, o folhetim e o cinema torna-se um complexo fenômeno de interação entre culturas, a popular, a culta ou semi-culta e a de massas, além de apontar as afinidades existentes entre os procedimentos composicionais mobilizados por formas discursivas tão diversas.²²⁵ Não surpreende, pois, que Clarice acione alusões às mesmas modalidades narrativas no seu propósito paródico de criticar a consolidação definitiva da cultura de massa e da sociedade de consumo no país em franca modernização. Entende-se, nesse sentido, como cultura popular e indústria cultural se encontram no quíproquo discursivo acionado pelo romance que funde cordel e tecnicolor, com direito ao patrocínio da coca-cola e à presença de Marilyn Monroe. O dialogismo que está na base da construção do romance clariciano permite, pois, um entrecruzamento de referências discursivas e culturais que terminam por representar criticamente os impasses do país em que o mais arcaico convive com o mais moderno num regime de pluralidade e interação de culturas diversas. Em outras palavras, o dialogismo ganha peso histórico e insere o romance no eixo da representação da atualidade e da crítica ideológica. Desse modo, a apropriação folhetinesca e melodramática feita pelo narrador, na chave da carnavalização paródica, torna-se um modo de desmascaramento e denúncia da massificação em curso no país do cordel e da coca-cola, massificação a que não estaria imune o próprio autor, que insiste num ofício cada vez mais inútil e mais desprezado. Afinal, o livro é patrocinado pela coca-cola, embora o narrador-autor não receba nada por isso. A incorporação deliberada de discursos desgastados é também, no nível mais profundo da análise, a representação formal de uma sociedade determinada e dos mecanismos ideológicos que a regem. Aliás, não seria outra

²²³ Segundo Maria José F. Londres, a passagem do romance-folhetim do jornal para a publicação em edições baratas pode explicar o alcance dele às camadas populares do Nordeste. O catálogo dos folhetos nordestinos, organizado com a colaboração da autora, aponta a existência de duas adaptações do clássico de Alexandre Dumas. Uma, sem data e sem indicação de lugar, intitula-se “Romance do Conde de Monte Cristo”. O autor é José Costa Leite, e o editor é José Alves Pontes. A outra, intitulada “Vingança do Conde de Monte Cristo”, apareceu em 12-2-64 em Guarabira. Autor e editor são os mesmos. Cf. *Cordel Do Encantamento Às Histórias de Luta*, op. cit., p. 299-311.

²²⁴ Idellete Muzart Fonseca dos Santos explica que o melodrama e o folhetim invadiram as telas desde o início do cinema mudo. Muitos poetas populares encontraram, nos filmes, tramas, personagens, bem como ilustrações para a capa de seus folhetos. Cf. artigo citado, p. 208.

²²⁵ Idellete Muzart explica ainda que os poetas especializados na adaptação de obras da literatura universal para os folhetos de cordel atuam como intermediários entre o mundo letrado e o público popular. A autora cita como exemplo o curioso caso de Maria das Neves Batista, uma das raras autoras de cordel que se especializou na criação de folhetos adaptados de obras famosas da tradição literária folhetinesca. Maria das Neves assinava com o apelido do marido, Altino Alagoano, assumindo, ao que parece, um pseudônimo para garantir sua entrada no universo essencialmente masculino dos folheteiros nordestinos. O artifício da adoção de um nome masculino parece fenômeno comum para validar a escrita feminina no âmbito da cultura patriarcal brasileira. Idem, p. 206-207.

a função do romance, nos nossos termos teóricos, senão a mimesis, via discurso (s), da totalidade histórico-social de sua época.

A fala essencialmente paródico-travestizante de Rodrigo S.M., ele mesmo um travesti de Clarice, ganha substância histórica quando se particulariza num espaço-tempo bem delimitado, entrando em interação com as linguagens que lhe são contemporâneas, tanto na esfera propriamente literária quanto fora dela. As alusões ao melodrama e ao romance folhetinesco, formas literárias antigas e consagradas, atualizam-se na medida em que se relacionam com as formas de entretenimento e dominação da moderna cultura de massas, em particular o cinema e quiçá a televisão, sucedâneos atuais do sempiterno folhetim (considerando aqui obviamente apenas o cinema produzido em escala comercial). Embora não seja citada, a televisão inclui-se no rotulo do “tecnicolor” que se pretende incorporar parodicamente, desde o prefácio, no desenvolvimento do enredo carnavalizado. A própria autora não escaparia de uma fatal e última entrevista na TV Cultura, na qual se vê obrigada a adiantar, em clima de propaganda forçada pelo jornalista curioso, alguns detalhes da nova “novela” recém escrita, mas inédita. Curiosamente, Clarice falou muito pouco da televisão em seus escritos, embora tenha se referido a outros meios tecnológicos presentes em sua época, como é o caso da referência ao computador no livro *Um Sopro de Vida*. A certa altura, a protagonista Ângela diz que se refugia no seu rico “nada interior” como forma de se opor ao racionalismo dominante de uma época em que “existem computadores para quase todo o tipo de procura de soluções intelectuais.”²²⁶

À guisa de comentário, ressalte-se que, em *Um Sopro de Vida*, romance publicado postumamente, mas escrito concomitantemente à **HE**, um novo jogo autoral se estabelece, embora numa direção contrária. O que temos agora é um autor masculino que cria um alter-ego feminino, a personagem-autora Ângela, e os dois dividem a composição de um romance ruinoso e agônico, feito de fragmentos. É interessante frisar que, depois do disfarce masculino em **HE**, Clarice parece sentir a necessidade de reafirmar e resgatar a autoria feminina que, no romance anterior, ficara na sombra do narrador masculino posto no primeiro plano da cena. Em *Um Sopro de Vida*, Ângela apresenta propositais traços biográficos claricianos: é dona de um cachorro chamado Ulisses, escreve crônicas para o jornal e é a autora de um livro chamado *A Cidade Sitiada* (terceiro romance de Clarice Lispector). A criação de Ângela atende ao desejo do autor de inventar o seu contrário e, de certa forma, fugir de seu racionalismo. Ângela aparece então como a possibilidade da construção de uma escrita

²²⁶ Cf. LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 42.

revolucionária e anti-convencional. Ela é descrita como uma atmosfera, uma imprecisão, uma penumbra. É louca e “não sabe escrever”. As notas para seus livros são fragmentadas, e ela não sabe “unir e construir”. Desenvolve, portanto, a estética do “não-fato”, exatamente o oposto do projeto de Rodrigo S.M. em **HE**, que é o de arranjar uma trama com início, meio e gran finale.

Torna-se sintomático que Clarice, cujo processo turbulento e fragmentário de criação é largamente conhecido, tenha escrito simultaneamente dois livros que sejam o oposto um do outro. O esforço para construir um enredo bem concatenado em **HE** é parodicamente desconstruído em *Um Sopro de Vida*. O mesmo ocorre com a questão da autoria. Em *Um Sopro de Vida*, é o homem que cede lugar à mulher, e esta acaba por escrever um romance dentro do romance do criador, firmando assim um espaço autoral feminino em meio à escrita masculina (Ângela passa de personagem à autora, disputando o espaço narrativo com seu inventor). O curioso é que o “livro de Ângela” aparece como um anti-livro, sem fatos e sem enredo, que se concentra na descrição de objetos. Num certo sentido, trata-se da volta de Clarice Lispector a ela mesma, depois da irônica incursão pela autoria masculina em **HE** como modo de apropriação paródica de uma escrita mais “convencional” porque próxima de um enredo organizado e do tema social. A certa altura de *Um Sopro de Vida*, o autor afirma que os fatos o atrapalham e, por isso, ele vai escrever sobre não-fatos, sobre as coisas e seu mistério. A invenção da anárquica Ângela-Clarice é o meio encontrado para realizar a desconstrução do romance tradicional e abandonar a lógica e o racionalismo associados ao discurso masculino, que é afinal o discurso do poder e da ideologia.

Voltando ao tema do diálogo crítico com a cultura de massa, vale mencionar, à guisa de comentário, a crônica que a autora escreveu sobre Chacrinha, um dos raros exemplares de referência explícita ao universo da televisão em sua obra.²²⁷ Contrariando as opiniões dominantes de seu tempo, ela fica horrorizada com a figura “louca” do apresentador que, munido de uma buzina, sente um prazer sádico ao eliminar os cantores calouros do palco. A escritora lamenta a superexposição de pessoas de diferentes idades na busca instantânea pela fama, além de destacar a pobreza do programa e a imbecilização do público. Como se vê, Clarice enxerga o caso na esteira de uma massificação irreversível da sociedade. O interessante é que a cronista é muito pouco condescendente com os mecanismos perversos da alienação patrocinada pela cultura de massa, contrariando aqueles que viram em Chacrinha um mito da comunicação moderna. Inclusive a idéia de carnavalização está muito próxima do

²²⁷ A crônica chama-se “Chacrinha?!” e está em *A Descoberta do Mundo*, op.cit., p. 30.

famoso apresentador, característica que o movimento musical da Tropicália, por exemplo, fortemente orientado para a montagem paródica de discursos, enfatizou. Entretanto, a relação da Tropicália com a cultura de massa passa por uma adesão até certo ponto simpática que falta radicalmente à Clarice.²²⁸

A carnavalização acionada pela autora, como também ficou dito mais atrás, esconde o lado sombrio da insuficiência da representação mimética e da consciência dilacerada do sem-lugar do artista na sociedade tomada pela massificação (que passa a ditar a ordem do consumo, os padrões de gosto e as idéias correntes). O desgaste paródico de discursos, acionado pela máscara bufa do narrador masculino dramatizado, esconde o drama da busca de uma linguagem capaz de dizer a experiência sem falseamento e estereotipia, enfim de uma linguagem em que não ressoem os chavões de seu tempo. A crônica sobre Chacrinha é a prova da consciência da autora sobre a descaracterização que a cultura de massa impõe sobre a cultura popular, transformando o povo e a sua pobreza em espetáculo ridículo e bizarro (a maioria dos calouros têm ar de subnutrido) e, por conseguinte, criando um público pouco exigente, medusado pelo tecnicolor e apartado da leitura e da reflexão. O fenômeno intuitivamente detectado por Clarice em sua crônica confirma o que disse Antonio Candido numa análise sociológica sobre a escassez de públicos disponíveis para a literatura na América Latina. A alfabetização não garante o acesso ao livro porque a cultura de massa termina por preencher os vazios deixados pela escola precária e insuficiente, impondo valores duvidosos no nível da “inculcação subliminar”.²²⁹ Não parece à toa o lamento da autora, no final de sua crônica, sobre a incompetência crítica e política de um povo educado pela buzina de um “louco palhaço”, deturpado e vilipendiado pela indústria do entretenimento. Cabe assinalar como a personagem Macabéa será um exemplo do processo da inculcação

²²⁸ Celso Favaretto comenta que o interesse dos tropicalistas pelo programa de Chacrinha não foi casual, pois sua estrutura básica remetia ao circo, ao carnaval de rua e ao parque de diversões. O crítico destaca, no programa, a presença de imagens do grotesco popular que funda a lógica carnavalesca (a barriga monumentalizada do apresentador, as bugigangas, os gestos desengonçados dos calouros), vendo nelas traços da paródia da feiúra cotidiana. Interessa frisar que Clarice enxergou o programa sob outra ótica, entendendo-o sob a perspectiva da apelação, do ridículo e da massificação. No fundo, ela não estava totalmente errada, já que tudo o que está na televisão, inclusive o carnaval e a carnavalização, acaba servindo aos interesses do capitalismo e da indústria cultural. Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 117-118.

²²⁹ Antonio Candido assinala que, nos países latino-americanos, há grandes massas fora do alcance da literatura erudita ainda mergulhadas numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, elas passam diretamente para o domínio dos meios de comunicação de massa. Nas palavras do crítico, trata-se de uma catequese às avessas que converte rapidamente o homem rural à sociedade urbana por meio de recursos de comunicação que vão até o nível da “inculcação subliminar”, impondo-lhe valores duvidosos. Diante deste quadro, o escritor latino-americano está condenado a ser o que tem sido: um produtor de bens culturais para uma minoria. A alfabetização, portanto, não garante maior acesso ao livro, posto que a massa alfabetizada é logo absorvida pela cultura de massa, indo buscar, nos modernos meios audiovisuais, suas necessidades de poesia e ficção. Cf. CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento.” IN: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 144.

subliminar de valores e mitos da cultura urbana de massa, quando ela os assimila de forma exageradamente acrítica e inconsciente. Curiosamente, como Chacrinha, Rodrigo não deixa de ser o bufão que parodia e destrona discursos, além de transformar a miséria em espetáculo. Como está dito no prefácio, sua história conta com o “luxo do technicolor”. A diferença está no fato de a atividade do artista ser feita como uma forma de resistência à cultura de massa, cujos processos de construção e funcionamento são incorporados e denunciados pelo enredo crítico-paródico do romance.

Já a retomada do cordel, fenômeno típico da cultura popular nordestina, exprime não só a volta da autora à infância e às origens, como também o anelo do encontro com o meio social e cultural de onde provém a protagonista nordestina, flagrada em meio à multidão anônima da metrópole do Sul num processo adiantado de desenraizamento ou, nos termos do romance, perdição (no caso de Macabéa, o desenraizamento se torna ainda mais radical, tendo em vista sua alardeada inconsciência). Obviamente, a retomada do cordel completa o rol dos discursos acionados na tentativa de encontrar a melhor forma e o melhor estilo para narrar a história da nordestina. Nos tempos do technicolor imperante, o cordel afigura-se como uma forma em obsolescência, sinalizando a impossibilidade de se encontrar um discurso verdadeiramente autêntico ou verdadeiramente popular numa época que conjuga industrialização, consumo e massificação. Bem distante do primeiro Modernismo, que encontrou, na expressão e na cultura popular, formas legítimas de inovação e criação literária, o narrador clariciano já escreve num momento em que o popular vai-se afigurando cada vez mais como resíduo de grupos excluídos e massacrados que vão aos poucos sendo tragados pelo padrão, o gosto e a ideologia dominantes (não será diferente o destino de Macabéa em sua fixação em Marilyn Monroe e o seu quase completo esquecimento do passado nordestino). Como ficou dito, a própria idéia de carnavalização que embasa o romance, fenômeno essencialmente popular em sua origem, deve se adaptar aos novos tempos de dominância da cultura de massa.

Voltando ao romance, há um parágrafo, ainda nas primeiras páginas, em que Rodrigo faz um comentário detalhado sobre um dos títulos, “Quanto ao futuro.”, assinalando o fato de ele ser precedido e seguido de um ponto final. O parágrafo merece análise por lançar luz sobre os mecanismos paródicos que vimos destacando. Ao chamar a atenção sobre a idiossincrática pontuação do título, o narrador aproveita para novamente marcar o seu poder autoral e sua onisciência. O parágrafo anterior fora aquele em que ele anunciara seu nome e sobrenome, declarando-se o personagem principal da história. Sua menção a detalhes de um dos títulos prolonga o intento de afirmar a superioridade sobre o leitor, pois consiste em uma explicitação

dos artifícios narrativos que estão sob o seu comando e fazem dele uma espécie de “senhor olímpico da história.” A referência ao universo do melodrama permanece, sobretudo quando lembramos que, no parágrafo anterior, Rodrigo mencionara o “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo, em que se destaca a presença de elementos de uma calculada mise-en-scène teatral. A manipulação da surpresa quanto ao desenrolar dos fatos constitui técnica típica do autor de folhetim ou de melodrama.²³⁰ No entanto, as diferenças são óbvias. A pontuação dupla do título introduz um elemento de sofisticação que não é mero arbítrio criador para prender atenção e despertar surpresa. Trata-se de um detalhe estilístico revelador que exigirá que o leitor não só acompanhe os fatos e as aventuras da protagonista em busca de uma possível solução consoladora, mas também interprete e reflita sobre aspectos da construção formal do texto. O resultado parece interessante: o narrador promete fatos explícitos e exteriores, mas anuncia segredos que vão além da leitura superficial e detetivesca centrada sobre o enredo artificialmente construído.

Ao mesmo tempo em que explora o artifício folhetinesco-melodramático da surpresa e do suspense, Rodrigo manipula ironicamente as expectativas do leitor, pois, ao invés de prever um futuro consolador que resolva os conflitos da trama, anuncia um futuro problemático e, até certo ponto, insolúvel. Fechados entre dois pontos finais, o desfecho da trama e o destino da personagem ficam em suspenso, podendo resultar em felicidade ou infortúnio. O problema não está propriamente no fato de o narrador-autor fornecer estas duas soluções antitéticas, estratégia que seria esperada até mesmo num folhetim convencional que visasse a despertar a curiosidade do leitor quanto ao destino da heroína injustiçada. Linhas antes, como vimos, a protagonista fora apresentada sob o signo da falta de felicidade e do rosto perdido. Em termos do enredo tradicional parodiado, a história proposta por Rodrigo segue o esquema típico das histórias da donzela vitimada (a virgindade de Macabéa parece ter uma função na lógica da fábula), que poderá ou não ser redimida no final.²³¹ Voltando, a

²³⁰ Ivete Huppés destaca o trabalho essencialmente móvel e arbitrário do autor de melodrama, o qual, embora parta de esquemas narrativos simples e esquemáticos, retira sua força exatamente da manipulação e da invenção criativa de variados episódios e peripécias. A autora chega a dizer, quiçá com certo exagero, que o melodrama, estilo teatral oitocentista, prenuncia a idéia de arte como artifício e como construção, conceito típico do século XX. Há, no melodrama, segundo ela, “a primazia do engenho para construir”. Numa comparação esclarecedora, Huppés afirma que enquanto o clássico valoriza a imitação da natureza, e o romântico, a inspiração, o melodramático põe a ênfase sobre a invenção humana, isto é, sobre o trabalho de construção autoral. Cf. HUPPÉS, Ivete. “Estrutura”. IN: *Melodrama O Gênero e Sua Permanência*. São Paulo: Ateliê, 2000, p. 27-32.

²³¹ Dentre a vasta tipologia do romance de folhetim, Marlyse Meyer destaca os “romances da vítima”, nos quais a mulher, tanto a pobre quanto a rica, é a personagem preferencial. Trata-se de histórias geralmente centradas no tema da sedução e do abandono da mulher-vítima, em geral a donzela virtuosa ou a viúva sofrida, com inúmeros desdobramentos de enredo: miséria, maternidade, perda ou abandono do filho, loucura...É o folhetim da “desgraça pouca é bobagem” que reflete, segundo Meyer, o contexto histórico da repressão violenta à Comuna de Paris, da industrialização crescente e da instalação da Terceira República. A figura de Macabéa, numa chave obviamente paródica e burlesca, incorpora alguns traços deste arquétipo feminino folhetinesco: embora feia e inconsciente, a nordestina é virgem, pobre, não conheceu os pais, foi criada por uma madrastra má, teve um infância sofrida. Mais

questão não está na proposta dos desfechos conflitantes, mas no tom em que ela é feita. Apesar de exibir onisciência, Rodrigo a desmente logo em seguida, quando modula seu discurso por expressões dubitativas. Ele diz, por exemplo, que “mal e mal” vislumbra o final e que “talvez” os pontos que fecham o título se esclareçam mais tarde. Trata-se de uma contradição: se ele, narrador-autor, pontuou o título e deliberadamente exibiu seu poder de construção narrativa ao leitor ao assinalar a peculiar pontuação, espera-se que ele saiba muito bem o desfecho da trama e saiba também o que os pontos finais que ele mesmo inventou significam. A inversão paródica do folhetim ocorre precisamente neste ponto: a onisciência aqui não é um discurso direto, mas refratado, ou seja, é uma imagem de onisciência manipulada pela linguagem crítico-dialógica do narrador-autor do romance, máscara da verdadeira autora.²³² A dúvida e a insegurança se instalam, pois, no leitor.

Tanto no folhetim como no melodrama, nunca se perde o público ou a platéia de vista e, por isso, arriscamos a hipótese de que o constante diálogo de Rodrigo com o leitor ganhe também em ser visto como paródia de um procedimento típico da narrativa ou do teatro tradicional. A onisciência, característica da literatura folhetinesca ou do teatro melodramático, é uma técnica ficcional que deverá garantir conforto e segurança ao público, pois propicia uma sensação de domínio sobre os fatos e os segredos, bem como uma posição de superioridade sobre os personagens e as vicissitudes por que passam.²³³ Embora pertença ao narrador ou mesmo ao autor da peça, a onisciência acaba partilhada com o leitor, o qual se sente numa posição privilegiada em relação aos personagens por saber mais do que eles (embora continue nas mãos do narrador ou do autor que joga com o suspense, alimentando e frustrando expectativas). Em termos simples, o fato é que uma parcela do poder olímpico do narrador se transfere para o leitor, que ganha assim um pouco de confiança para fazer determinadas previsões sobre os fatos que conhece em alguns aspectos. Desse modo, alivia tensões, mantém aceso o interesse pela trama, resguarda-se da inquietação excessiva quanto ao desfecho do conflito (que só o narrador ou o autor conhece na totalidade).

No caso específico do melodrama, a presença dos apartes, monólogos e confidências são recursos que permitem ao espectador ir conhecendo os dois lados da questão, isto é, familiarizando-se com a bipolaridade que em geral estrutura estas peças: a luta entre o bem e o mal. Aos poucos, as intenções do vilão e as determinações do herói vão sendo reveladas, o que torna mais fácil controlar a angústia quanto ao avanço das injustiças e à demora da situação que possa estabelecer a vitória do bem. Lembre-se, neste ponto, de que os parênteses

tarde arranja um namorado, é maltratada por ele e depois traída pela melhor e única amiga Glória. Arnaldo Franco Jr também estuda, em *Macabéa*, a incorporação de traços oriundos do folhetim e do conto de fadas, enxergando a personagem, entre outros aspectos, como uma encarnação do tipo da menina-infante explorada e da borralheira. Cf. MEYER, Marlyse. *Folhetim*, op.cit., p. 241-275. De Arnaldo Jr, cf. tese citada, p. 204-207.

²³² O que Bakhtin chama de discurso refratado em oposição ao direto é aquele que incorpora o discurso alheio, reacentuando-o de modo a revelar as intenções crítico-paródicas do autor ou do narrador. Cf. “O Plurilingüismo no Romance”, op.cit., p. 118.

“perturbadores” espalhados pela narrativa são recursos teatrais que funcionam ao modo de apartes do narrador ao público. Em sua maioria, são intrusões metaliterárias que problematizam a construção da história em curso, chamam ironicamente a atenção para o artificialismo dos recursos melodramáticos utilizados, além de não raro destacarem a banalidade da trama paradoxalmente alardeada sob a promessa de fatos emocionantes e sensacionais. Como se vê, os apartes de Rodrigo desmontam e suspendem a ilusão narrativa, expõem o jogo narrativo artificioso, instauram a consciência moderna do artista em crise (que escreve sobre o lugar-comum e erra em busca de uma possível originalidade). A reação do leitor desavisado, inicialmente envolvido pelo anúncio sedutor dos fatos com início, meio e gran finale, será o incômodo, a dúvida, o mal-estar e quiçá a desistência. A falsa onisciência com ele partilhada não oferece poder ou vantagem alguma: ao contrário, o que o narrador tem a dividir é a impotência frente aos fatos, o cansaço em relação à literatura, a culpa irremissível, a falta de ação frente à miséria explícita, tudo isso em meio a uma história pobre, banal, surrada, enjoativa (em que o luxo do technicolor é disfarce e artifício, assim como o patrocínio da coca-cola, que não rende nada ao narrador-autor e não faz vender o “falso” folhetim).

Em **HE**, ocorre exatamente o contrário do que ocorre no folhetim convencional. A onisciência manipulada pelo narrador não garante confiança ao leitor e tampouco permite a identificação vicária com o herói e a sua história, visto que, de algum modo, ela soa falsa. O discurso dubitativo de Rodrigo não só lança a possibilidade de desfechos conflitantes, a tragédia ou a felicidade, a grandiosidade ou a opacidade, como também anuncia, às vezes, um completo desconhecimento em relação ao final da trama. Rodrigo chega a afirmar que não sabe como “esse isto” terminará, usando o pronome indefinido para depreciar a própria narrativa, cujo título central anuncia o brilho da estrela enquanto outro título fecha o futuro entre pontos, prenunciando uma falta de saída para a situação existencial da protagonista, que sequer foi criada ainda. Ao invés de aliviar a tensão e a angústia, função do verdadeiro folhetim, o narrador-autor as multiplica. Seu próprio atraso na criação da personagem é um elemento que ajuda a desmentir a onisciência alardeada. Exibicionismo e auto-depreciação também andam juntos na sua apresentação frente ao público, sobre o qual recai um efeito negativo de insegurança e desconforto que repele a identificação. Isso sem mencionar as alfinetadas ou agressões explícitas. Na ausência inicial de uma personagem bem delineada, elemento que é, por assim dizer, a alma do universo ficcional, as informações conflitantes do narrador quanto ao desfecho da trama perdem o sentido e se armam sobre o vazio.²³⁴ A falta da personagem, que é ainda um mero esboço,

²³³ Sobre a onisciência e suas relações com o melodrama, cf. HUPPES, Ivete. “Platéia”, op.cit. p. 79-85.

²³⁴ Num antológico estudo sobre a personagem de ficção, Antonio Candido mostra que enredo e personagem existem um em função do outro, exprimindo juntos os intuitos, a visão da vida, os significados e valores que animam o romance. Embora não possam ser pensados de forma separada, o certo é que a personagem pareça o que de há de mais vivo num romance, porque é ela que anima o enredo e as idéias. Além disso, a personagem

retira a substância dos fatos alardeados no começo, dificultando o pacto ficcional e alimentando o descrédito do leitor. Este passa a ter nas mãos possíveis finais, felizes ou trágicos, sobre alguém que não conhece. Sabe que se trata de uma nordestina, com rosto perdido, ainda sem nome... Tudo é muito vago e, para complicar, o suposto narrador onisciente diz que não tem muitas informações sobre os personagens, que a história é pobre e o final, ao contrário do que ele acabou de dizer, é incerto ou mesmo desconhecido...

Ainda no parágrafo que estamos analisando, Rodrigo S.M. volta a agredir o leitor, quando afirma que o referido título, se fosse seguido de reticências ao invés de ponto final, ficaria aberto à imaginação e sujeito a conjecturas até malsãs e sem piedade. Note-se como o narrador afirma novamente sua superioridade, além de retirar do público aquilo que lhe é mais caro no âmbito da narrativa convencional ou mesmo de qualquer narrativa: o direito de se identificar com a personagem e formular hipóteses sobre o seu destino. O receio de que haja impiedade em relação à protagonista revela um tom sentimental que, desde aquele anúncio exagerado da culpa nas páginas de abertura, ronda a narrativa. A frequência com que um certo sentimentalismo é usado para marcar a relação do narrador com a personagem nos leva a desconfiar de que ele possa ser também um modo ou tom discursivo assumido parodicamente. No decorrer da narrativa, não serão raros os momentos em que Macabéa desperta pena e inspira caridade, o que revela que Rodrigo recorre ironicamente à maneira melodramático-folhetinesca de representar o tema social.

Sabe-se que o subjetivismo romântico, base ideológica que gerou o folhetim e o melodrama, tende a mascarar as reais contradições econômicas e as reais diferenças de classe, transfigurando-as como luta entre os bons e os maus, entre os heróis e os vilões, prevendo a simpatia ou a piedade em relação aos primeiros, a antipatia ou o ódio em relação aos segundos. Nos romances sociais do Romantismo, as próprias reivindicações de justiça para o herói tendem a omitir as ações políticas efetivas, sendo representadas pela busca impossível de conquistas sociais à base de valores subjetivos, individuais, morais ou religiosos.²³⁵ Tudo passa pela força titânica do indivíduo injustiçado que luta

representa a possibilidade da adesão afetiva e intelectual do leitor por meio dos mecanismos de identificação, projeção e transferência. Num certo sentido, a aceitação da obra por parte do leitor depende da aceitação da verdade da personagem. Cf. "A Personagem do Romance." IN: CANDIDO, Antonio e outros. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 53-80.

²³⁵ José Ramos Tinhorão assinala que a visão exaltada e apaixonada da realidade que caracteriza os romances sociais e históricos do Romantismo leva a uma comisseração paternalista pelos deserdados e os miseráveis, em nome, é claro, dos sentimentos de piedade e caridade cristãs. Trata-se do estilo épico-poético-novelesco presente, por exemplo, nos *Miseráveis*, de Victor Hugo. O autor aponta ainda que os casos de amor, as tramas sociais de ambição, da luta de interesses, da injustiça, da fome, da miséria e do crime serão os temas centrais do romance romântico, cuja tendência é transformar os conflitos em paixões, despiando-os do seu condicionamento sócio-econômico. Cf. *Os Romances em Folhetins no Brasil*, op. cit., p. 19-20.

por reverter as vicissitudes que o afligem.²³⁶ Também nos folhetins comerciais, como ensina Marlyse Meyer, a pobreza nunca é reivindicatória e, por isso, não repele os excessos da caridade e do assistencialismo, comuns nos “romances da vítima” já mencionados.²³⁷ Ao prever a piedade para a sua protagonista, condenando a suposta imaginação sádica de seus leitores quanto ao futuro dela, Rodrigo S.M. exerce uma vez mais o diálogo crítico com formas e tons romanescos estereotipados. As patrulhas ideológicas devem tomar cuidado: a suposta incursão da “romancista hermética” pelo tema nordestino deixa entrever que, em seu último romance, o social é também um discurso, uma imagem, uma representação (carnavalizada). Não estranha, pois, que a pobreza, em vários momentos, se queira enfeitada e redimida pelo luxo do tecnicolor, pelo final grandioso, pela hora da estrela de cinema, pelo violino plangente, pela chuva e pelos raios:

“Este é um melodrama? O que sei é que melodrama era o ápice de sua vida, todas as vidas são uma arte e a dela tendia para o grande choro insopitável como chuva e raios.” (HE, p. 98)

O interessante é que, depois de defender a personagem da possível imaginação maldosa dos leitores, o próprio Rodrigo declara que também não tem piedade por ela, dando continuidade a seu discurso paradoxal.²³⁸ Novamente, exerce a autoridade e o arbítrio de ser criador e dono da história, afirmando que não só deseja um relato frio, como tem o direito de ser frio, ao contrário do leitor, que não tem vez. A rápida mudança da conversa e do tom

²³⁶ Chamo ainda a atenção do leitor para o belo estudo que Antonio Candido escreveu sobre *O Conde de Monte Cristo*, mostrando como o tema arquetípico da vingança é representado, no romance de Dumas, em consonância com o individualismo romântico (trata-se de uma vingança pessoal elaborada com plano e método) e até mesmo com a ética moderna capitalista da competição, do direito do mais forte. Interessa frisar o que diz Candido a respeito do romantismo de Dumas em oposição ao de Balzac, por exemplo. Trata-se de um romantismo mais convencional e exagerado que se pauta pela dialética do bem e do mal, pela distinção nítida entre virtude e vício, pela crença na capacidade do eu de enfrentar e vencer o mundo. O conde é exemplo do personagem romântico dramático, desmedido, sangrento, cujo gesto se torna imenso e as energias, titânicas. Cf. Candido, Antonio. “Da Vingança.” IN: *Tese e Antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 3- 28.

²³⁷ Marylise Meyer comenta que o exercício da caridade é uma função condizente com o modelo burguês, sendo comum nos romances de folhetim. Sensível à miséria, o rico tem de dar ao pobre, cabendo à mulher esse papel da caridade, que acaba revertendo em benefício próprio. Malcasadas e bem casadas praticam a filantropia com ardor, fazem listas de famílias infelizes, abrem asilos para crianças pobres... Cf. *Folhetim*, op. cit., p. 252.

²³⁸ Convém lembrar que Benedito Nunes estudou as marcas do “pathos” na obra clariciana, mostrando como a “paixão mística” de G.H. converte-se, em HE, em compaixão, assinalando a passagem do “pathos” solitário para a simpatia como forma de padecimento comum entre a narradora e a personagem Macabéa. Embora correta, a análise de Nunes não considera a compaixão paródica que também há no narrador Rodrigo S.M. como forma de questionamento irônico da escrita melodramática. Note-se que, em seu comentário, Nunes considera o “pathos” da narradora, esquecendo-se da presença do narrador masculino. Aliás, o mais difícil mesmo será determinar, na fala de Rodrigo S.M., o que é discurso direto, ou seja, sem intenção paródica, e o que é discurso refratado. Cf.

continua a surpreender. A anterior defesa da piedade para a protagonista cede lugar agora à busca pela frieza e pela imparcialidade. Não será difícil perceber, no detalhe da mudança de tom, a mudança da forma romanesca parodiada. O projeto de uma escrita piedosa, na esteira da retórica e da caridade cristãs, não só remete ao modo mimético do melodrama como também alude à pieguice lacrimante que será condenada como manifestação do sentimentalismo feminino.²³⁹ Já o plano de uma escrita fria e imparcial alude a um modelo mimético mais “sério”, fundado sobre a objetividade e, portanto, mais próximo do modo realista de narrar. Isso sem dizer que a frieza, em oposição à sensibilidade, é um atributo condizente com a voz masculina, que se impõe burlesca ou caricaturalmente pelo alarde exagerado e despótico de poder, que é, no fundo, imagem ou representação irônica da visão olímpica do narrador convencional. A objetividade e a imparcialidade realista compõem um outro tom discursivo à disposição para o desenvolvimento do tema social, opondo-se ao romantismo folhetinesco e sentimentalóide. No discurso de Rodrigo, a passagem da piedade para a frieza, ou seja, do sentimento para a razão, assinala, portanto, um diálogo crítico com formas históricas de romance, o romântico (folhetinesco) e o realista-naturalista. No caso específico da realidade brasileira, nos termos críticos de Lúcia Miguel Pereira, a passagem do Romantismo para o Realismo evidencia inclusive o momento em que o romance deixa de ser “coisa de mulher” para ganhar a sua verdadeira dignidade como ofício masculino:

“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, p. 17)

ENTRE FATOS E SUSSURROS OU ENTRE A PROSA E A POESIA

NUNES, Benedito. “A paixão de Clarice Lispector.” IN: VV. AA. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 269-281.

²³⁹ Huppes faz uma interessante comparação entre tragédia e melodrama, mostrando que este, como aquela, se esforça por provocar reações na linha do terror e da piedade previstos por Aristóteles. Num caso e no outro, o espectador deve se envolver pela cena que assiste, acompanhar a trajetória da personagem, sentir compaixão e purgar sentimentos negativos. No entanto, as diferenças são grandes: a tragédia apresenta personagens complexas e elevadas, deixa o bem e o mal reunidos nelas, pode mostrar a dúvida e a hesitação no momento da escolha crucial. O melodrama não tem as mesmas pretensões: substitui príncipes por plebeus, delimita claramente as esferas do bem e do mal, trabalha com conflitos que opõem personagens equivalentes (ninguém é melhor do que ninguém e todos, heróis e vilões, lutam em condições de igualdade, disputando a primazia). Além disso, a tragédia trabalha sobre bases políticas, pois as decisões tomadas incidem diretamente sobre a coletividade. Já o melodrama traz as razões sentimentais para o centro da cena, operando sobre a base da legitimidade moral e subjetiva das ações. Cf. *Melodrama O Gênero e Sua Permanência*, op. cit., p. 123-136.

Não bastasse a indefinição do tom que pautará a trama, Rodrigo afirma, na seqüência, que o livro não é apenas uma narrativa, sendo antes de tudo “vida primária que respira, que respira, que respira.” A paradoxal afirmação contraria o projeto que havia sido lançado anteriormente, o de construir um enredo convencional com início, meio e fim, além de ser uma antecipação da simplicidade da protagonista que não sustenta uma trama com fatos dignos deste nome. A comparação da narrativa com o ato primário de respirar marca o contraste irônico entre uma grandiloqüência factual anunciada e a real dimensão de uma história banal e de uma personagem anti-heróica, cuja existência se afirma inicialmente no nível mais elementar do orgânico e do biológico, sobre o qual não há formalização possível. A repetição da oração “que respira” mostra o momento em que a frase ganha uma inflexão rítmica, aproximando-se do modo lírico. O detalhe estilístico torna-se revelador, na medida em que introduz um tom poético em meio ao tom irônico que comanda o parágrafo. A repetição enfática alcança efeito mimético, sugerindo o ato de respirar, que é mais uma manifestação da personagem nordestina, que vai se insinuando no discurso do narrador de forma gradativa e lenta. Se antes tivéramos o relance de seu rosto perdido e o anúncio de sua falta de felicidade, temos agora o sinal de sua respiração. O encadeamento tautológico do sintagma “que respira” atravanca a frase, exprimindo, no nível do detalhe formal, o dilema do narrador que alardeia fatos, mas não consegue achá-los e organizá-los. A insuficiência épica que ameaça o romance se deixa simbolizar pelo recurso ao ritmo, elemento poético responsável por preencher a vacância ficcional do enredo, que ainda não se firmou, e da personagem, que é, por enquanto, presença corporal, rosto perdido e respiração primária, num primeiro plano de existência muito primitivo que não se presta à representação (pelo menos, no âmbito do projeto de uma trama narrativa com fatos).

Na frase seguinte, o tom lírico-poético permanece. O narrador afirma que tem em mãos “um material poroso” (expressão que retoma a idéia anterior de respiração) e que viverá, na escrita do livro, a “vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos.” A seqüência de registros e de tons continua a impressionar. Num mesmo parágrafo, Rodrigo cria a expectativa de um final grandioso na esteira do folhetinesco, reivindica uma escrita sentimental e piedosa na mesma linha melodramática, propõe um relato frio e realista e, por último, anuncia o projeto de uma narrativa moderna, na fronteira do lírico, na qual os fatos e o enredo perdem lugar para a mimesis do quase irrepresentável: a figura de uma personagem que é material poroso que respira, pura vida orgânica de átomos e moléculas. A referência aos elementos mínimos da matéria contrasta visivelmente com a perspectiva anterior de se criar

fatos mirabolantes. Num certo sentido, a personagem repele a grandiloquência folhetinesca que fora anunciada.

O gran finale se resume agora a um “estrondo possível” de átomos, contrariando a altissonância do título central da narrativa. O jogo metafórico passa do visual para o auditivo: o brilho da estrela é substituído pelo estrondo dos átomos. Em outro parágrafo, Rodrigo ainda afirma que nada cintilará, pois o livro trata de matéria opaca e desprezível. Como se vê, o brilho anunciado desde o título é novamente negado. A metáfora auditiva retorna em nova referência à música, quando o narrador declara que à sua história falta melodia cantabile, e o ritmo é às vezes descompassado. Ora, a falta de melodia cantabile é uma negação do próprio projeto de se escrever um enredo melodramático, já que a característica fundamental deste gênero é o cuidado com o espetáculo ou a mise-en-scène a ponto de esta superar, em importância, o próprio texto escrito.²⁴⁰ O melodrama mobiliza uma série de recursos para envolver o espectador, apela para os olhos e os ouvidos, multiplicando recursos cênicos visuais e sonoros. Lembremo-nos de que Rodrigo vinha anunciando vários destes recursos (sangue derramado, melodia estridente, technicolor) para páginas depois confessar que a narrativa não tem melodia cantável, estando reduzida ao ritmo, que é, por assim dizer, o elemento mais primitivo e estrutural da música, anterior à tematização melódica.²⁴¹ Se a história de Rodrigo é mais ritmo que melodia, ela contraria a idéia mesma da ordenação temática de fatos ou, no mínimo, sugere que, por trás deles e da maquinaria melodramática acionada, há um sentido mais importante e menos passível de representação:

“É que a esta história falta melodia cantabile. O seu ritmo é às vezes descompassado.” (HE, p. 21)

Convém lembrar que a metáfora atômico-molecular retoma o que fora dito no prefácio a respeito da estrutura invisível do átomo como modelo de uma realidade ou verdade inalcançável. A metáfora também remete ao parágrafo inicial, no qual o começo do mundo fora descrito como um diálogo entre moléculas. A busca pela origem e pela originalidade

²⁴⁰ Sobre a importância do espetáculo no melodrama, cf. HUPPES, Ivete, op. cit., p. 99-109.

²⁴¹ Embora valores melódicos e rítmicos se cruzem numa trama complexa e não permitam dissociação, o fato é que a melodia congrega propriamente o “tema” da música. Mário de Andrade reconhece nela um valor psicológico que falta ao ritmo, elemento associado a um poder fisiológico ou dinamogênico. Na verdade, o ritmo é o elemento mais antigo da arte, o que mais rápido se desenvolveu, o que faz dele inclusive, um fator estrutural da música, da dança, da poesia. Como nenhum outro elemento estético, o ritmo ativa o “ser biológico total”, convertendo-se num verdadeiro princípio de organização e coesão cultural, que, entre os povos primitivos, por exemplo, congrega as diversas manifestações simbólicas da comunidade. Sobre este assunto, cf. ANDRADE, Mário de. “Música Elementar”. In: *Pequena História da Música*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1958, p. 11-21.

permanece sob o chavão do folhetim e do melodrama, formas acionadas para a estruturação de um enredo paródico de fatos que esconde o principal. A respiração, o sussurro, o silêncio, o estrondo possível, o sim original, o sentido secreto, o ritmo descompassado, o coração que pulsa são imagens que aparecem nas primeiras páginas como contraste àquelas imagens grandiloquentes tomadas de empréstimo da literatura e do teatro tradicional, dentre elas, a estrela, o tecnicolor, o sangue rubro e escarlata, o grito, a melodia estridente, o gran finale, o choro lacrimante etc. A presença do sim, que abre e fecha ciclicamente o romance, exprime o fracasso da escrita que, em meio aos fatos e à revelia deles, aspira à palavra primeira ou à última que pudesse ser a tradução fiel da personagem e da realidade, longe da mentira e da farsa discursiva, base ideológica da sociedade massificada. Como dissemos, a incorporação de discursos artísticos estereotipados é a formalização crítica deste dado social. Entende-se assim porque as primeiras páginas do romance se armam sobre a problematização do suposto enredo folhetinesco que está sendo criado. A vertiginosa sucessão de possibilidades épicas e de tons discursivos assinala a real modernidade da narrativa, cujo regime parece ser mesmo o da contradição permanente, que assume e descarta discursos em busca daquele que se aproxime mais da verdade e vença, enfim, a clichêização. A frequência com que a fala de Rodrigo desliza do paródico para o lírico pode ser o sinal do anelo por uma linguagem plenamente adequada ao objeto da representação e sobre a qual não ressoem as vozes discursivas (e massificadas) de seu tempo:

“Mas que ao escrever — que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra” (HE, p. 23)

O tom lírico a que Rodrigo S.M. recorre com frequência não deixa de ser mais uma possibilidade discursiva acionada para resolver o impasse da criação da história difícil. No entanto, dentre os vários discursos mobilizados, o lírico parece ser aquele que se aproxima, pela própria natureza, de uma fala menos paródica e, portanto, mais próxima da instância autoral. Não se deve esquecer de que há uma verdadeira autora mulher que se manifesta por trás da voz masculina e tenta marcar sua inflexão, ao que parece, através de um contraponto à verve exagerada e onipotente do homem que alardeia fatos e enredo grandiosos. Num certo sentido, a mulher que “poderia lacrimejar piegas” continua presente, e seu “sussurro” se faz sentir em meio ao barulho dos fatos. É o contraponto das vozes, dos discursos e dos tons que transforma um traço característico do romance, a consciência plurilíngüe, no tema mesmo da narrativa moderna, que erra em busca não só do objeto da representação como também da

forma e do estilo capaz de dizê-lo. Em **HE**, a tentativa de construir um romance tradicional passa pela retomada crítica de formas e linguagens romanescas várias num processo de desgaste ou “corrosão” discursiva, como ficou dito. Os clichês narrativos são usados e expostos pelo narrador de forma explícita e, mesmo depois que a história emperrada começa, as constantes intervenções entre parênteses mantêm acesa a consciência metalingüística que não perde de vista o artificialismo e a “cantilena” monótona dos fatos a que o narrador, a contragosto, é forçado a inventar e ordenar. No fundo, sua história é a história de sempre e não esconde a herança folhetinesca ou mesmo a herança do romance social nordestino: trata-se da moça pobre que migra para o Sul, é explorada pelo patrão, traída pelo namorado e pela melhor amiga, enganada por uma cartomante etc. Por isso, o narrador, a certa altura, refere-se aos fatos como “irremediáveis pedras duras” com as quais terá de lidar, retirando deles a importância e o destaque que tinham, quando do anúncio imediatamente anterior da história com começo, meio e gran finale. Diz ainda que os fatos não têm literatura e que o material básico do seu romance, ao contrário do que o leitor pensara, está na palavra e não no enredo. Em poucas páginas, Rodrigo apresenta novamente informações conflitantes, deslocando o fulcro do romance da trama para a linguagem, deslocamento esse que implica outra transição do épico-novelesco para o lírico-poético:

“Tudo isso, sim, a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo.” (HE, p. 25)

O SIM E O NUNCA

O trecho acima destacado alude uma vez mais ao projeto de atingir uma espécie de palavra pura²⁴², ou seja, totalmente integrada ao objeto da representação e longe, portanto, da ressonância clichêizada de outros discursos. Ao dizer que a palavra tem de se parecer com a palavra, o narrador acaba por revelar o impulso lírico-poético que também anima sua escrita em meio à “prosa” dos fatos. Não custa lembrar que, no contexto prosaico do romance, a idéia de uma linguagem plenamente original soa estranha, posto que o que caracteriza o gênero é exatamente a idéia contrária de impureza ou de mescla de estilos. Voltado para a esfera da representação do cotidiano e das relações, o romance

²⁴² Entedemos aqui “palavra pura” como uma palavra direta, isto é, que está voltada para o objeto da representação sem ressoar o discurso alheio. Trata-se de uma palavra “purificada” dos tons e intenções de outrem. Cf. BAKHTIN, Mikhail, “O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance”, op. cit.

encontra sua verdadeira vocação na mimesis do plurilinguismo social, o que implica que sua linguagem tenha um caráter diferente daquela presente nos gêneros poéticos e não se deixe analisar pelos conceitos da retórica e da estilística convencional. Nos termos do narrador clariciano, a busca de “uma palavra que se pareça com a palavra” evoca noções poéticas de novidade, unicidade, singularidade, originalidade que se perderam no âmbito da consciência prosaica da multiplicidade discursiva que constitui a base da representação romanesca. Como dissemos, a obsessão pela origem ronda o romance desde o intróito, confundindo-se com a busca pela palavra original no momento em que a gênese do mundo é miticamente narrada como um casamento verbal de moléculas.

A desproporção que se estabelece entre o plano presente e imediato de achar o início de uma história relativamente comum de fatos e o impulso regressivo de atingir o começo dos começos ou a pré-história da pré-história parece ser a formulação inicial do impasse de um narrador posto entre as exigências da mimesis romanesca (que o forçam a encarar a babel de discursos que circundam a realidade a ser representada) e a nostalgia lírico-poética de um “discurso puro”, quase adâmico, que pudesse enfim reencontrar a cota de novidade e indizibilidade de um objeto ou tema ainda não contaminado ou obscurecido pela fala alheia.²⁴³ A atração clariciano pela palavra “sim” (que abre e fecha o romance) e outros advérbios correlatos (“nunca, sempre”) pode se explicar pelo aspecto da imprecisão ou indeterminação semântica que estes termos, sem um referente concreto e imediato, encontram, dando a impressão de constituírem uma “linguagem especial” que se desligou do aqui-agora discursivo e prosaico para mergulhar na singularidade expressiva e “atemporal” da

²⁴³ O leitor deve ter percebido que seguimos aqui a distinção que Bakhtin faz entre o discurso prosaico e o discurso poético. Para o teórico russo, o que distingue a prosa da poesia não é propriamente o aspecto formal ou composicional e sim o modo como o discurso autoral se volta para o objeto. Para Bakhtin, a linguagem do poeta é a sua própria linguagem; ele utiliza cada palavra, cada expressão no seu sentido direto, “sem aspas”. Em sentido restrito, na imagem poética, a palavra imerge-se na riqueza inesgotável e na multiformidade contraditória do próprio objeto e busca abafar ou esquecer o plurilinguismo que circunda este objeto, enfim, os pontos de vista, as apreciações, as entonações alheias que o rondam. Independente das tormentas verbais sofridas pelo poeta e da consciência que ele possa ter deste plurilinguismo, a linguagem resultante do poema tenderá para uma unidade/unicidade/originalidade/intencionalidade; será, no limite, a “linguagem do poeta”, mesmo quando incorpore, como no caso do Modernismo, por exemplo, as formas e inflexões do discurso coloquial. Nos termos de Bakhtin, a linguagem, no poema, deve mergulhar no Letes, esquecendo sua vida anterior nos contextos de outrem. Durante muito tempo, a idéia bakhtiniana do monologismo da poesia foi muito mal aceita, sob a alegação de que o estudioso valorizava o discurso prosaico em detrimento do poético. Embora o teórico russo tenha se dedicado pouco à poesia, o certo é que a idéia de monologismo, colocada no devido lugar, não é uma forma de inferiorizar a poesia. Deve-se considerar ainda que Bakhtin trabalha sob a perspectiva de extremos estilísticos. Isso significa dizer que a prosa, em seu limite mais extremo, pauta-se pela representação do dialogismo que circunda o objeto, ressaltando as inflexões e formas do discurso alheio; já a poesia, no outro extremo, pauta-se pela tentativa de adequar a linguagem ao objeto de forma direta, única, original, procurando esquecer as outras linguagens e pontos de vista que sobre ele se acumularam. É como se a poesia buscasse realizar a individualidade intencional e direta do estilo. O conflito com a “restritividade do objeto” e a idéia de retorno à consciência primeira, primitiva, do retorno do objeto a si mesmo, são típicos da linguagem poética. Cf. BAKHTIN, Mikhail. “O Discurso na Poesia e o Discurso no Romance”. In: *Questões de Literatura e de Estética A Teoria do Romance*, op.cit., p. 85-106. Cf. também os estudos que Cristóvão Tezza vem desenvolvendo sobre o assunto: o ensaio “Poesia” in: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin Outros Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, v. 2, p. 195-217; e o livro *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

poesia. Não custa lembrar, nesse sentido, que a palavra “sim” freqüenta o romance clariciano desde a estréia.

Na cena de abertura de *Perto do Coração Selvagem* (1944),²⁴⁴ a pequena Joana passa o tempo inventando brincadeiras que visam à manipulação e ao controle da realidade circundante que a invade com um excesso de objetos, sensações e percepções que pedem formalização. Numa dessas brincadeiras, a protagonista inventa poemas e jogos de linguagem, fazendo, ao que parece, exercícios iniciais de representação verbal do mundo. A pouca idade da menina precoce revela que seus jogos verbais podem ser lidos, no contexto metalingüístico do romance, como abordagens inaugurais da realidade através da palavra que visam a representar os próprios dilemas do narrador às voltas com a insuficiência mimética da narrativa. Ao contrário do que se poderia imaginar, a abordagem do tema da infância não leva Clarice a descobrir a possibilidade do resgate da imaginação poética e do vocábulo original, isto é, livre do acúmulo das inflexões, dos sentidos e dos pontos de vista habituais da fala comum.²⁴⁵ Embora os jogos verbais de Joana guardem alguma relação com as fórmulas mágico-poéticas, trata-se de uma magia paradoxalmente desencantada. A ancestral crença numa fala original e produtiva, capaz de nomear e presentificar a realidade evocada sai desacreditada, quando o esforço mesmo da personagem menina é fazer inutilmente com que a linguagem possa enfim materializar a “coisa” inalcançável. Olhando da vidraça as galinhas que comem minhocas, a pequena Joana inventa uma “poesia” na qual exprime exatamente a impossibilidade de apreensão da realidade observada na sua atualidade imediata. O poema, que é no fundo um poema prosaico, diz que as “galinhas comeram duas minhocas e a menina não viu”, exprimindo portanto, o descompasso que se estabelece entre a realidade e a percepção e, por conseguinte, entre a realidade e a expressão.

Na verdade, os poemas da menina fundam uma carência que anima o romance clariciano: o anelo de uma linguagem capaz de “dizer” o objeto na sua concretude, na sua

²⁴⁴ LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1986. Citações do romance que virão na seqüência do texto serão acompanhadas da abreviação **PCS** e o número das páginas.

²⁴⁵ Nas inúmeras caracterizações que faz da linguagem poética, Octavio Paz reitera o caráter de originalidade/unicidade que a opõe à fala comum. O poeta e ensaísta mexicano afirma que a criação poética se inicia como violência sobre a linguagem, sendo o primeiro ato dessa operação o desenraizamento das palavras, que são arrancadas pelo poeta de suas conexões e mistérios habituais. Os vocábulos se tornam únicos, “como se acabassem de nascer.” O impulso poético que julgamos haver no romance clariciano tem relações com esse esforço de “originalidade” que busca “purificar” a palavra das suas inflexões e usos habituais. As idéias de Paz, curiosamente, se aproximam daquelas de Bakhtin, outra referência teórica que usamos para fundamentar as diferenças entre poesia e prosa. Ainda que por vias bem diferentes, o teórico russo apresenta pontos de semelhança com o poeta mexicano, quando encara a linguagem poética sob o prisma do monologismo, que implica a existência, no poema, de um discurso direto e plenamente voltado para o objeto, ou seja, de um discurso que busca apagar as marcas da fala alheia, ou nos termos de Paz, da fala comum. Cf. PAZ, Octavio. “A Linguagem”. In: *O Arco e a Lira*. Trad. De Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 47.

inesgotabilidade, na sua originalidade imediata e presente. Há, neste anelo, uma aspiração de absoluto e de plenitude que visa a restaurar a singularidade da palavra e, por conseguinte, a do objeto. Em outros termos, a obsessão de Clarice pela “coisa” não deixa de ser expressão do desejo de fazer com que o objeto, livre das sombras discursivas que sobre ele se acumularam, retorne enfim a si mesmo. Daí também a idéia, formulada por Rodrigo S.M., de uma linguagem que seja ela própria, isto é, que tenha uma unicidade capaz de apagar ou neutralizar as marcas do discurso alheio. O fracasso dos poemas da jovem Joana pode ser o sintoma inaugural de que o romance clariciano encontra seu possível lugar neste espaço de tensão entre a consciência prosaica e a consciência poética, tensão essa que exprime modos distintos e inconciliáveis do narrador se posicionar frente ao real. Diante da insuficiência de seus poemas para captarem a realidade sempre inalcançável, Joana termina o capítulo entoando uma frase na qual repete as palavras “nunca e sim.” Este novo verso, “nunca nunca nunca sim sim”, em que a tautologia rítmica esbate o significado, cumpre o papel de neutralizar ou purificar a linguagem pela destruição do sentido numa última tentativa de aproximar-se da “coisa” inefável.

Ademais, a própria palavra se objetifica aqui ao renunciar ao mundo da referência, tornando-se ela mesma uma “coisa” na fala repetitiva da criança, que tenta restaurar a materialidade do significante. A repetição, neste ponto, visa quase que a “desgastar” a palavra, retirando-a do contexto do discurso lógico e das possíveis relações contextuais de significação.²⁴⁶ Ao dizer, na seqüência, que nunca não é homem nem mulher, nem filho, nem filha, Joana sugere que o vocábulo está despido de gênero, aproximando-se assim de uma “neutralidade” ou pureza utópica. O mesmo ocorrendo com o termo “sim”, tido pela menina como cifra de “realidades impossíveis”. O projeto de escrever uma língua neutra encontraria sua principal formalização um pouco mais tarde, no romance *Água Viva* (1973), que

²⁴⁶ Benedito Nunes detecta a presença de “um agente lírico” na prosa clariciano, apontando a repetição como um dos traços mais marcantes do estilo da autora. Trata-se de um repetição que apresenta valor mais rítmico que melódico e intensifica palavras e frases. Embora o crítico não diga isto, o certo é que o ritmo descrito por ele é uma espécie de “ritmo ritual”, mais ou menos como aquele das fórmulas mágicas, dos estribilhos ou da linguagem bíblica, que atua sobre a fala comum para acentuá-la. Nunes exemplifica que várias repetições do estilo clariciano, que podem recair sobre verbos, advérbios, substantivos ou adjetivos, visam a recuperar a força poética dos nomes, o poder encantatório do verbo, apelando para a coisa, invocando o objeto nomeado. Paradoxalmente, a repetição excessiva e enfática acaba por ter um efeito de “desgaste” da expressão verbal, sempre voltada para a presença “excedentária e transcendida” da coisa. Numa comparação esclarecedora, Nunes confronta os estilos de Lispector e Guimarães Rosa, diferenciando, num certo sentido, o impulso poético que há na prosa de ambos. Enquanto Clarice submete a língua a um desgaste e a um esvaziamento, mesmo quando usa a repetição enfática e expressiva, Rosa age por acúmulo, ressaltando o significante e potencializando sentidos. A hipótese da presença de um ritmo ritual na prosa clariciano nos veio de uma intuição advinda da leitura de um estudo de Alfredo Bosi sobre a linguagem poética, no qual ele explica que aquela espécie de ritmo é típica do poema e canto primitivos e origina-se de “um uso intensivo” do ritmo da fala através da repetição e do paralelismo. Uma importante característica do ritmo ritual é que ele não possui caráter aritmético e sim sintático-semântico, pondo em destaque “o alvo significativo” da frase. O fato pode corroborar o estudo de Nunes, quando ele afirma que a repetição da frase clariciano não chega a adquirir desenvolvimento melódico. Cf. NUNES, Benedito. “O Estilo de Humildade e a Escritura”. In: *Clarice Lispector*. São Paulo, Quíron, 1973, p. 133-149. Cf. do mesmo autor. *O Mundo de Clarice Lispector*. De Alfredo Bosi, cf. “Frase: Música e Silêncio”. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1983, p. 65-107.

antecedeu **HE** e no qual a narradora diz querer representar o “it”, termo correlato ao “nunca-sim” de Joana e ao “sim” de Rodrigo S.M. A procura pela linguagem primeira e original permanece, no horizonte da prosa clariciana, como uma espécie de impulso poético irrealizável que vige em meio à consciência desencantada da prosificação discursiva. Não estranha, pois, que Rodrigo S.M. afirme, a certa altura, que os fatos são “palavras ditas pelo mundo”, recorrendo novamente a uma metáfora verbal para exprimir agora o “excesso discursivo” da realidade em oposição ao primevo “sim” que esteve na origem do mundo e do próprio romance, o qual, à maneira das poesias da pequena Joana, nasce sobre a impossibilidade da expressão direta, imediata, inaugural do objeto da representação:

“Nunca se permitira contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar ‘a coisa’. Tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar.” (PCS, p. 14)

“ ‘Nunca’ é homem ou mulher? Por que ‘nunca’ não é filho nem filha? E ‘sim’? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis. Podia-se ficar tardes inteiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca?” (PCS, p.15)

“Estou me interessando terrivelmente por fatos: fatos são pedras duras. Não há como fugir. Fatos são palavras ditas pelo mundo.” (HE, p. 85).

“Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu.” (HE, p. 29).

ENTRE O FIGURATIVO E O ABSTRATO: A NARRATIVA, A MÚSICA E A PINTURA

Voltando ao parágrafo que vínhamos analisando, o narrador continua a insistir na idéia de que a palavra não pode ser artisticamente vã ou enfeitada, condenando assim qualquer pretensão retórica e afirmando novamente que a palavra “tem que ser apenas ela.” Neste ponto, não por acaso, envereda para o universo musical, lançando o desejo de alcançar uma “sensação finíssima” (“que não se quebrasse em linha perpétua”) ou o trombone “mais grosso e baixo, grave e terra”. A alusão à música corrobora a aspiração pela linguagem “pura”, enfim liberta de referência e significado (pelo menos, do significado previsível e cristalizado). Na frase de Rodrigo, a escrita, mirando-se no paradigma musical, aspira ao quase indizível, tendo

como meta alcançar o som mais fino e agudo ou, no extremo oposto, o som mais pesado e grave, os quais, na marcação da música, equivalem aos elementos da natureza, ao ar e à terra. Note-se como a postulação de extremos (o narrador chega a imaginar um som finíssimo que não se quebrasse e fosse, portanto, eterno) continua a remeter a absolutos inatingíveis pela linguagem que se vê limitada pela pressão dos fatos a serem narrados, pelas formas discursivas estereotipadas, pelo aqui-agora da enunciação. No parágrafo analisado, o narrador também aproxima a música da loucura, imaginando um “nervosismo de escrever” que o levasse a um “acesso incontrolável de riso vindo do peito”. A imagem, bastante sugestiva, faz do riso e da loucura uma forma de subversão da escrita racional e lógica, trazendo uma crítica ao próprio projeto de Rodrigo de contar uma história ordenada de fatos. A cena imaginária da escrita nervosa e do riso incontrolável não deixa de antecipar a tolice da personagem central, evocando a atmosfera de carnavalização que embasa o romance. Só mesmo a intuição de uma escrita nervosa e “idiota”, marcada pelo riso incontrolável do narrador, poderia suspender as regras, as convenções e os discursos usuais para exprimir a excentricidade e a inefabilidade da personagem nordestina em fase de criação:

“Bem, é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua. Ao mesmo tempo que quero também alcançar o trombone mais grosso e baixo, grave e terra, tão a troco de nada que por nervosismo de escrever eu tivesse um acesso incontrolável de riso vindo do peito.” (HE, p. 25-26)

Ainda sobre a questão da música, a busca pelo mais abstrato (o finíssimo do ar) ou pelo mais concreto (o grave da terra), paradoxo essencialmente clariciano, torna-se um modo de tentar “desrealizar” a linguagem, forçando-a ora para o pólo sensível e concreto da coisa, ora para a pura abstração do significado. Num extremo ou no outro, a ilusão momentânea de se ter vencido as cadeias infinitas da simbolização rumo à apreensão quase direta do real. Num certo sentido, o inefável ou o indizível que a linguagem musical aponta como realização falhada confunde-se, na semântica da obra, com a originalidade inalcançável pela palavra comprometida com modelos discursivos desgastados, sejam eles o retórico, o melodramático, o folhetinesco, o popular, o regional, o realista, o engajado etc. Torna-se sintomática a frequência com que Rodrigo, desde o prefácio, recorre à música como forma de fugir da

banalidade e da massificação que pressente em sua história e em sua linguagem (excetuando obviamente os momentos em que a música emerge como acompanhamento paródico e melodramático da trama, constituindo uma espécie de simulacro da linguagem banalizada).

Em outro parágrafo da longa fala inicial que antecede o início da história propriamente dita, Rodrigo volta a se referir à música, começando por dizer que não é um intelectual e que escreve com o corpo.²⁴⁷ A negação do rótulo de intelectual, comum inclusive em declarações da própria Clarice Lispector, cria propositalmente mais uma imagem negativa frente ao leitor desavisado que, desde o início, fora fisgado pela verve do narrador que alardeia fatos e gran finale e demonstra agora não ter a capacidade que se espera de um grande escritor, pelo menos aos olhos habituais de um público que aprendeu a associar a escrita com a intelectualidade e quiçá com a academia. Levando adiante suas afirmações paradoxais, Rodrigo desmente a cada passo o projeto primeiro de narrar uma história tradicional. A sugestão de uma escrita “amadora”, longe das regras e da linguagem narrativa usuais, cumpre o papel de perturbar novamente o pacto ficcional com o leitor, pois desmente, de certa forma, o propósito anterior de escrever um livro dentro da previsibilidade de uma trama bem urdida, feita de aventuras emocionantes e final grandioso. Ademais, a idéia de escrever com o corpo, presente em outros escritos claricianos inclusive no diametralmente oposto *Água Viva*, livro sem fatos e sem enredo, revela um desejo de desintelectualização da escrita, que se pretende então produzida pela espontaneidade expressiva do corpo que fala na contramão da ordem, da racionalidade, da linearidade que um enredo bem organizado demandaria.

²⁴⁷ Na famosa conferência que pronunciou no Texas a respeito da “Literatura de Vanguarda no Brasil”, Clarice Lispector começa se desculpando e revelando sua “incapacidade” de refletir sobre a literatura, já que “não é crítica, não tem boa formação cultural, não tem tendência à erudição e não tem uma vida verdadeiramente intelectual.” Diz ainda que, embora esteja envolvida com o ato de escrever desde os sete anos de idade, não aprendeu a encarar a “literatura” de “fora para dentro”, isto é, como uma abstração, considerando-a o modo como os “outros” chamam aquilo que os escritores fazem. Note-se que, mesmo na área da crítica, para a qual fora forçada com aquela conferência e para a qual se julgava incompetente, Clarice questiona e repele rótulos, encarando a própria palavra literatura um nome, uma abstração usada para designar aquilo que nela e, segundo ela, é um ato visceral, intuitivo, indefinível. Acostumada a escrever, mas não a pensar sobre o escrever, a autora diz que inicialmente achou a tarefa desagradável. Entretanto, a experiência não foi tal má: pensar a si mesma com a palavra do outro tornou-se “uma convocação de alistamento”, ou seja, um modo de refletir sobre a literatura brasileira de vanguarda desde o primeiro Modernismo e conseqüentemente um modo de definir um lugar, um “alistamento” nesta tradição. O resultado final da conferência desmente em parte as desculpas iniciais da escritora. Mesmo que não se enquadre nos cânones usuais da crítica literária, o texto revela a familiaridade de Clarice com a obra de autores modernistas que a precederam e dos que lhe eram contemporâneos, desmistificando aquele divulgado retrato de que ela seria simplesmente uma “dona-de-casa que escrevia contos”. Dentre os autores comentados ou citados por Clarice na conferência estão: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Gonçalves Dias, Dalton Trevisan, Sérgio Sant’Anna, Rubem Fonseca, Luiz Vilela... Cf. “Literatura de Vanguarda no Brasil”. In: LISPECTOR, Clarice. *Outros Escritos*. Org. de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 95-111.

Não bastasse isso, Rodrigo afirma, na seqüência, que o que ele escreve é “uma névoa úmida”, caracterizando contraditoriamente sua escrita como imprecisa e sugestiva logo depois de ter anunciado uma história “exterior e explícita” em páginas anteriores. A “névoa úmida” torna-se nova figuração metafórica daquele sentido secreto e inapreensível que subjaz à organização quase forçada dos fatos convencionais de enredo — como se uma verdade restasse irrepresentável em meio à farsa sonora e bufa propositalmente arranjada para contar a história da nordestina; como se uma palavra mais verdadeira, porque mais próxima da originalidade inalcançável do objeto, pudesse enfim ser encontrada em meio aos discursos irremediavelmente repetidos e esgotados. Numa outra reflexão sobre a linguagem, ainda no mesmo parágrafo, o narrador define as palavras como “sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão.” A dicção poética da frase é inegável, lançando o leitor que espera fatos concretos e linguagem épica fluente na “trama” sonora, sinestésica e metafórica de uma linguagem quase simbolista.

As palavras se convertem em sombras e em música, buscando um estado de sugestão e indeterminação semântica que visa a romper com os sentidos cristalizados pelo hábito. A novidade da frase imprevista contrasta com o tom paródico de outros trechos em que a ênfase recai sobre o diálogo crítico com as formas narrativas tradicionais. Torna-se sintomático que Rodrigo recorra ao discurso poético naqueles momentos em que sua fala perde a inflexão paródica dominante, isto é, deixa de ser representação ou imagem do discurso de outrem para assumir um tom mais direto e, por conseguinte, mais próximo da “autora mulher”. A busca da possível unicidade/originalidade, no discurso “saturado” de outros discursos, passa necessariamente pelo tom da poesia. A imagética destas frases e de tantas outras encontráveis na longa conversa inicial do narrador, muito semelhante àquela que frequenta a obra clariciana anterior a **HE**, evoca, por assim dizer, a “verdadeira” Clarice, aquela que foi tantas vezes taxada de hermética pela crítica e precisou de um disfarce masculino para validar ironicamente uma escrita em moldes épicos mais reconhecíveis (ainda que estereotipados). Note-se como os excertos poéticos nos chegam num tom mais baixo e íntimo, próximo da interioridade dilacerada de um narrador que se vê frente a uma personagem complicada que não se deixa representar facilmente, a par do tom contrário, cômico-burlesco, da onisciência e da grandiloquência em que ele anuncia fatos de uma história angustiosamente adiada. Neste ponto, talvez comecemos a entender por que há um “sussurro” entre os fatos, “segredos” em meio “a história explícita”, uma autora mulher por trás do pseudo-autor masculino, uma verdade ou uma possível verdade em meio à farsa.

Prosseguindo com o imaginário musical, Rodrigo ainda diz que mal ousa chamar de palavras aquilo que escreve, descrevendo sua linguagem como “uma rede vibrante e rica, mórbida e obscura”

de sons que, segundo a metáfora apresentada, deixam de ter referência na realidade imediata e concreta para novamente se aproximarem do autotelismo referencial dos sons da música (algo em visível contraste, diga-se de passagem, com o desejo de escrever uma história “exterior”, social e engajada). A comparação musical permanece, quando o narrador define o “ritmo” de sua narrativa recorrendo a um termo que caracteriza um dos vários andamentos da música: “alegro com brio”. Além disso, ele fala “num baixo grosso da dor”, irmanando pela dicção lírico-musical, som e sentimento. A grandiloquência épico-narrativa que o animara páginas antes cede lugar à tonalidade lírico-poética da expressão. A história explícita de fatos se vê aqui “reduzida” à representação de um mero sentimento, a dor, no fundo inseparável do som grave e pesado que o significa. Em novo contexto, retorna o anseio por uma linguagem em que haja uma motivação ou ligação maior entre som e sentido, sendo a música o paradigma buscado desde o prefácio.

Como bem explica José Miguel Wisnik, a música não exprime conteúdos diretamente, não tem assunto, e mesmo quando acompanhada de letra, seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, dos timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons.²⁴⁸ Em outros termos, as pulsões sonoras carregam uma rede de significações muito rentes ao próprio corpo dos significantes musicais, o que as torna não raro despercebidas. Ao contrário da linguagem verbal, a música não nomeia nem referencia coisas visíveis do mundo real ou mesmo sentimentos, mas aponta fortemente para o não-verbalizável. Seu lugar de existência é um lugar ambíguo por excelência: embora concreto e tangível, o som musical é ao mesmo tempo invisível e impalpável, o que faz dele uma espécie de mediador entre o mundo material e o espiritual. Com a mesma força com que atua sobre o corpo, força que Mário de Andrade batizou de dinamogênica, a música atua sobre a consciência e a inconsciência, ocupando esse intervalo que vai do visível ao invisível, do físico ao metafísico.²⁴⁹ A frequência com que Clarice recorre à linguagem musical é grande em sua obra, inclusive em seu romance **HE**, tido como o mais “realista” ou “referencial”.

Como vimos, a música emerge, na fala de Rodrigo, como um contraponto à clichêização do discurso verbal e do discurso narrativo, aparecendo constantemente como metáfora da busca por uma expressão e um sentido renovados. No parágrafo em análise, a linguagem verbal se confunde com a linguagem musical, as palavras saem diretamente do corpo que se exprime (“escrevo com o corpo”) e se tornam “sons transfundidos de sombras”, apontando para um sonhado estado de reintegração poética entre o nome e o sentido. Como se o verbo, virando música, enfim pudesse se desrealizar, mergulhando numa espécie de “Letes” que apagasse inflexões e significados convencionais. A

²⁴⁸ Cf. WISNIK, José Miguel. “Algumas Questões de Música e Política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura Brasileira Temas e Situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 114 -123.

²⁴⁹ Cf. ANDRADE, Mário de. “Terapêutica Musical”. In: *Namoros com a Medicina*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 13-56.

palavra ganharia assim a ambigüidade essencial da música: puro som físico e material de um lado (“rede vibrante e rica, mórbida e obscura”); pura imaterialidade e intangibilidade semântica de outro (“estalactites, renda, música transfigurada de órgão”). A referência às estalactites, formações rochosas típicas de cavernas, evoca a categoria estética do grotesco, responsável pela indeterminação do sentido da frase que une elementos díspares na trama poético-musical (“rede/renda”), trama essa que se opõe à outra, antes estridentemente anunciada, dos fatos do enredo (“fatos são pedras duras”). A alusão à gruta retoma aquele impulso primitivista inicial de buscar a origem do mundo e, por extensão, a palavra primeira (sempre inacessível).

Cabe mencionar ainda a frequência com que elementos acústicos ou mais propriamente musicais invadem o texto clariciano como metáfora de um sentido original arduamente perseguido. O próprio início do romance narra a gênese do mundo por via de um evento sonoro ou verbal: o “sim” que uma molécula teria dito a outra. Na sequência do texto, outras sonoridades invadem a cena para sugerir a presença de um significado que não se deixa apreender: a batida do coração, a respiração, o estrondo de átomos, o sussurro, o badalo de sinos. Outras obras claricianas, escritas ou não no mesmo período de **HE**, insistem no elemento sonoro como ponto de partida. *Perto do Coração Selvagem* (1944), o livro de estréia, inicia com o “tac-tac...tac-tac-tac...” da máquina de escrever do pai da protagonista (possível augúrio do destino de escritora), com o tin-dlen do relógio e o zzzzzz do silêncio, sons que despertam, na jovem Joana, o desejo de investigar a realidade e buscar-lhe o “princípio” constitutivo. *A Cidade Sitiada* (1949), terceiro romance de Lispector, parte da “badalada dourada e solene do relógio da igreja” e das espocadas de fogos de artifício numa festa no subúrbio de São Geraldo, espaço da narrativa. O som do relógio, o barulho dos fogos, os gritos da festa animam a personagem Lucrécia na sua busca pelo “centro” do subúrbio, pelo acontecimento principal da noite, numa espécie de périplo investigativo, que pelo romance se prolonga, em torno da cidade e das coisas. *Água Viva* (1973), que antecedeu **HE**, começa com o grito de “aleluia” da personagem-narradora, grito que assinala o início de uma viagem regressiva rumo a uma espécie de “escrita auroral e primitiva”, que se quer próxima da espontaneidade expressiva do corpo, na contramão das regras, da forma e dos gêneros.

Em *Um Sopro de Vida* (1978), romance escrito concomitantemente a **HE** e publicado postumamente, o próprio título carrega o elemento genesíaco do sopro criador, aludindo ao mito das origens. A obra recebeu da autora a classificação de “pulsações”, elemento rítmico que serve para fundamentar a diluição do enredo e a fragmentação característica do texto. A frase de abertura também recorre a uma imagem sonora, quando o narrador diz: “isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina.” Como se nota, a escolha de tantos intróitos

musicais ou sonoros não parece gratuita, constituindo um sintoma do apelo regressivo-primitivista da consciência narrativa, que aspira à palavra primeira, à visão inaugural do mundo e das coisas ou mesmo à “arché” constitutiva do universo. De todas as artes, a música tem suas origens confundidas com a do mito, ou mais propriamente, com a do mito por excelência, que é o mito cosmogônico. Em quase todas as cosmogonias, algum elemento verbal, sonoro ou musical intervém no momento da criação do universo, seja ele sopro, sussurro, vômito, voz, gemido, grito, espirro, trovão, vento, chuva, sino, flauta... Ainda segundo Miguel Wisnik, “a fonte de onde emana o mundo é sempre uma fonte acústica”.²⁵⁰ O sim primordial que abre o romance clariciano se torna, nessa linha de pensamento, a formulação mítico-poética que o narrador encontra para exprimir um desejo de “originalidade criadora” no âmbito de um romance que já começa sob a crise da saturação verbo-ideológica da consciência voltada para a prosa do mundo (“fatos são palavras ditas pelo mundo”).

Além da música, a pintura constitui outro universo artístico de referência para o narrador de **HE**. A primeira alusão mais significativa ocorre no momento em que ele pergunta a si mesmo por que foi “cair de quatro em fatos e fatos”, explicando então que o figurativo passou a fasciná-lo. Logo em seguida, faz a comparação que interessa: como um pintor que antes só pintasse cores abstratas e quisesse mostrar que “o fazia por gosto e não por não saber desenhar”, Rodrigo diz que também quer o figurativo. Como se vê, o pseudo-autor do romance, que páginas antes confessara o mau êxito de sua literatura, sugere que seus livros anteriores eram diferentes deste que está começando a escrever. Nos termos comparativos da pintura, eram obras certamente abstratas, isto é, sem fatos e sem enredo. O viés autobiográfico da fala do narrador masculino é inegável. Através de sua persona narrativa, através do outro, Clarice volta a falar de si mesma. A alfinetada é implícita e pode indicar um diálogo/polêmica velada com a crítica. Por um lado, a autora se defende, alegando que sua literatura “hermética ou abstrata” não é propriamente falha ou incapacidade, mas sim gosto, ou seja, estilo, modo de ser. Por outro lado, ela ataca, dizendo sub-repticiamente, que também “sabe desenhar” e pode, como qualquer outro autor, falar da realidade e, portanto, escrever um livro mais “figurativo”.²⁵¹

²⁵⁰ Wisnik explica que, dentre os sentidos culturais do som, está o fato de ele ser um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam o nosso imaginário, porque, por mais nítido que possa ser, ele é invisível e impalpável, à visão e ao tato, sentidos associados pelo senso comum à materialidade física dos corpos. Sendo uma ordem de sons construída em contínua aparição/desaparição, a música escapa à esfera tangível e se identifica com uma outra ordem de realidade, sendo um elo de ligação entre o mundo físico e o mundo espiritual. Logo, as mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam a harmonia entre o visível e o invisível, entre o aparente e oculto, se organizam através da música. Nesse sentido, ela se torna modelo de metafísicas e cosmogonias diversas. Cf. “Antropologia do Ruído”, in: *O Som e o Sentido*, op. cit., p. 32-58.

²⁵¹ Em 25 de agosto de 1977, o jornal *O Globo* publicou uma pequena entrevista de Clarice Lispector, na qual ela tece alguns poucos comentários sobre *A Hora da Estrela*, que acabara de ser escrito, mas permanecia inédito. Na verdade, como é explicado logo no começo da matéria, Clarice tinha resolvido não dar mais entrevista. Entretanto, recebera uma carta tão educada do jornal, que resolveu responder ao questionário que haviam lhe enviado pelo correio. Sobre **HE**, em particular, ela conta que escreveu o livro, que foi de grande inspiração e sofrimento, em dois anos e meio. No entanto, o que mais interessa na entrevista é a reação indignada da escritora a algumas perguntas do jornal sobre o porquê de seus livros terem diminuído de extensão, o porquê de ela ainda continuar escrevendo e também sobre o fato de o cotidiano estar mais presente em suas últimas obras. A certa altura, ela explode,

O certo é que a passagem do abstrato para o figurativo, mencionada por Rodrigo S.M., é um dado iniludível da “biografia literária” de Lispector. Como se sabe, o livro que antecedeu **HE** é o diametralmente oposto *Água Viva*, romance (anti-romance) também escrito através de uma persona narrativa (embora feminina). A narradora de *Água Viva* é uma pintora abstrata e escritora inexperiente que se inicia no universo da escrita. O amadorismo literário proposital a leva a ensaiar uma narrativa em franca oposição às regras e aos gêneros usuais, construindo um livro avesso a qualquer classificação, espécie de híbrido entre a prosa e o poema (“Gênero não me pega mais” é a frase-síntese do projeto narrativo conduzido na obra pela inexperiente pintora-escritora). Sem nome, sem rosto e sem biografia reconhecível, ela se limita a enunciar “instantes-já” (sensações, percepções e reflexões várias) numa escrita paratática e fragmentária que não chega a configurar enredo e personagens. A pintura, em especial a abstrata, é incorporada não só como tema freqüente, mas também como procedimento formal, o que resulta num romance em que arte verbal e pictórica se cruzam o tempo todo através de uma série de elementos de estilo e de construção: parágrafos relativamente independentes um do outro e separados por espaços em branco, mimetizando o espaço pictórico; frases curtas e pontuadas; temas variados e caleidoscópios em seqüência aparentemente caótica e imprevisita; uso constante do presente do indicativo; pouco ou nenhum distanciamento épico; predomínio do discurso sobre a trama, praticamente ausente (a narradora fala a um suposto ex-amante e também ao leitor, sem contudo contar uma história propriamente dita.). Em síntese, a simbiose entre pintura abstrata e literatura é o elemento temático-formal que ancora a “desrealização mimética” do romance em *Água Viva*.

Dito isso, pode-se reconhecer, na comparação de Rodrigo S.M. com um pintor abstrato em fase de transição para o figurativo, a própria passagem de Lispector da “aventura expressiva” de *Água Viva* para uma experiência narrativa aparentemente menos radical em **HE**. Afinal, o romance de 77 parecia soar como uma “redenção” para a “escritora hermética”, que vinha a público com uma obra, à primeira vista, muito diferente das anteriores, onde pela primeira vez o leitor encontrava fatos, enredo organizado e sobretudo traços explícitos da realidade brasileira, simbolizados pela presença

dizendo que ainda escreve do mesmo modo que o jornalista ainda bebe água. Depois continua, vociferando contra a crítica num desabafo mal educado. No fundo, as perguntas irritam Clarice porque implicitamente não só insistem na tecla de sempre, a de que sua suposta escrita abstrata estaria agora se voltando mais para o cotidiano, como também sugerem uma crise de criatividade e inspiração: os livros cada vez mais curtos numa época em que talvez não valha a pena mais escrever (a massificação do mercado editorial é aqui sugerida). O fato é que, numa resposta longa e irritada, a autora pergunta se está incomodando alguém com seus escritos “humildes” (suas bobagens?) e reforça que continua a escrever, embora não esteja em busca de notoriedade e tampouco pretenda entrar para a “literatura brasileira”. Acrescenta ainda que não bajula críticos, deixando-os livres para falarem mal de seus livros. Por fim, concordando com a antológica frase de Alceu Amoroso Lima, reitera a “sua trágica solidão” nas letras nacionais. Diz que se sente isolada, que não pertence a nenhum grupo, que “realmente não a querem” e que não se “alimenta” de literatura. O título da matéria, “Clarice Lispector, mais um livro e a mesma solidão”, não deixa dúvida quanto ao “trágico” lugar de estranheza e solidão que a escritora hermética e “estrangeira” ainda ocupava nos meios locais meses antes da publicação do livro que marcaria sua entrada quase triunfal (enfim, a história é patrocinada pela coca-cola, tem início, meio e gran finale) no reino da “mimesis figurativa”. Cf. “Clarice Lispector mais um livro. E a mesma solidão. In: *O Globo*. Rio de Janeiro: 25 de agosto de 1977.

“inesperada” do tema regional nordestino com forte e respeitada tradição em nossa literatura. Na entrevista final que deu à TV Cultura, que coincidiu com o término de **HE**, a autora, como ficou dito, não deixa de mencionar o rótulo de hermética que a crítica, ou melhor, parte dela, ajudou a consolidar em torno de seu nome, insistindo em declarar que “escreve simples e não enfeita”. Certamente, o estigma remonta aos primeiros leitores críticos de sua obra que, como tivemos oportunidade de comentar mais atrás, insistiram nas falhas propriamente ficcionais de seu romance “abstrato”, a par da originalidade incontestada do estilo revolucionário, o qual, não tardaria também, no segundo romance, *o Lustre*, e depois no terceiro, *A Cidade Sitiada*, a sucumbir ao peso da própria riqueza, degenerando numa retórica vazia e quase rococó. A declaração quase acintosa de que “escreve simples e sem enfeites” termina por reverberar, no âmbito ficcional, na campanha anti-retórica do narrador Rodrigo S.M., constituindo provavelmente uma resposta tardia aos críticos inaugurais que acusaram “a ficcionista falhada” de um certo barroquismo de expressão. Alguns, como Sérgio Milliet, chegaram a dizer que o terreno próprio para sua inspiração não estaria propriamente no romance, mas sim no poema, intuindo, ainda que sob uma ótica negativa, a tensão entre a consciência prosaica e a consciência poética que parece existir no cerne de sua obra ficcional.

No que se refere à **HE**, romance publicado na fase madura de uma escritora já consagrada, a recepção jornalística do primeiro momento difere daquela da estréia, quando **PCS** e os livros subsequentes suscitaram ora adesões apaixonadas, ora recusas virulentas. Em geral, **HE** tem uma recepção positiva, condizente com o valor de uma escritora, àquela altura, reconhecida. Entretanto, curiosamente, o ineditismo da abordagem do tema social e o viés mais realista ou mimético da obra não chega a ter aquela repercussão “redentora” que então poderia se esperar, posto que, afinal, Clarice vinha a público com o que se sempre se cobrara dela, inclusive nos anos terríveis da repressão ditatorial: engajamento e compromisso com a realidade brasileira. Não custa lembrar que Clarice fora enterrada anos antes no “cemitério dos reacionários”, famosa charge do cartunista Henfil²⁵². O fato é que agora uma crítica mais cuidadosa e melhor aparelhada procura não estabelecer uma dicotomia inconciliável entre a “Clarice social” e a Clarice existencial”, desentranhando elos entre **HE** e as obras anteriores da autora, ou seja, entre o figurativismo e a abstração de que falava Rodrigo S.M. Acontece que os primeiros resenhistas de **HE** parecem todos detectar alguma diferença no “figurativismo mimético” do romance, quando este é comparado com outras obras da tradição regionalista de nossa literatura.

Embora reconheçam o “inédito” da representação social mais explícita que há em **HE**, os críticos terminam por fazer pouco alarde disso, reconhecendo enfim que o social não constitui tanta

²⁵² Na época do endurecimento da ditadura militar, Clarice Lispector foi muito cobrada politicamente em relação à questão social, tendo sido enterrada no cemitério de Henfil, tiras em que o cartunista desenhava os túmulos dos reacionários. Cf. ÁREAS, Vilma. “Clarice Lispector.” In: *América Latina. Palavra, Literatura, Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995, v. 3, p. 431-443.

novidade assim porque já estava de certo modo implícito nas obras anteriores. Ao mesmo tempo, eles detectam um modo bastante particular de abordá-lo, resgatando valorativamente um pouco da “velha” Clarice hermético-abstrata em meio a “nova” Clarice mimético-figurativa. Na recepção crítica de **HE**, como se nota, existencial e social, abstrato e figurativo, enredo e linguagem são termos que buscam uma síntese numa visão um pouco mais inclusiva e justa da obra da autora. A idéia que fica é a de que, se Clarice não era tão abstrata, ela tampouco é completamente mimética, sua obra ficando no meio termo entre uma coisa e outra. Paradoxalmente, a ficcionista continua a ocupar um lugar de estranheza e exceção, agora aceito e valorizado, mesmo quando parece finalmente aderir à “moda dominante” da literatura realista (regional ou social ou jornalística ou de denúncia) tão em voga nos idos de setenta. O terrível vaticínio de Alceu Amoroso Lima se cumpre, e Clarice confirma sua “trágica solidão” em nossas letras.

Ivan Junqueira, por exemplo, numa resenha crítica datada de 23 de outubro de 1977, no jornal *O Globo*, fala em uma “abertura regionalista” como o que há de “rigorosamente inédito” em **HE**.²⁵³ Entretanto, logo adiante, afirma que a opção medular da ficcionista continua sendo a linguagem, considerando a participação de Rodrigo S.M. e suas intervenções metalingüísticas o elo que permite ligar a nova experiência romanesca de representação do processo nordestino com a tradição do monólogo interior que sempre enformara a obra da autora. A idéia mestra do pequeno ensaio de Junqueira é a de que Clarice teria se tornado um pouco mais “explícita e exterior”, sem nada perder de sua “microscópica visão”. Afastado do regionalismo ortodoxo, que esboça tipos, o regionalismo clariciano captaria o “dentro” da personagem, a áspera e árida alma do seu ser. Contraditoriamente, a “alegoria regional” desenvolvida em **HE** torna-se “insólita e solitária”, e a “nova” romancista social acaba valorizada e individualizada pelo o que sempre fora: a romancista metafórica, fenomenológica, introspectiva, existencial, que agora se volta para um “regional mítico”, visto por dentro. A análise de Junqueira segue de perto a de Eduardo Portella, prefaciador da primeira edição do livro e futuro Ministro da Educação no governo militar de João Figueiredo.²⁵⁴ Embora vago e ligeiramente retórico, o prefácio soube relativizar a passagem do “coração selvagem” para o “projeto brasileiro e nordestino”, reconhecendo, na obra anterior de Clarice, a transfiguração do meramente figurativo ou folclórico num Brasil “desde dentro”, e identificando, na narrativa social e explícita de **HE**, a opção pela linguagem como elemento capaz de recriar o dado meramente realista. À guisa de comentário curioso, ressalte-se que o prefácio de Portella acompanhou o romance de *Lispector* em sucessivas edições,

²⁵³ JUNQUEIRA, Ivan. “Clarice Lispector; insólita, solitária, romancista total.” In: *O Globo*. Rio de Janeiro: 23 out. 1977.

²⁵⁴ PORTELLA, Eduardo. “O Grito do Silêncio.” In: LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981, p. 9-12.

convertendo-se, involuntariamente ao que parece, numa voz oficial de ministro e acadêmico a balizar a experiência narrativa de um livro que achincalha, farsescamente, através da máscara masculina inventada, a autoridade de críticos, acadêmicos e militares, ou seja, de todos que “muito reclamam daquele que está neste instante mesmo batendo à máquina”. (**HE**, p. 25). Na 6ª edição da obra, que é a que seguimos na presente tese, a posição do prefácio de Portella é absurda, porque se coloca entre a dedicatória de Clarice e os treze títulos da narrativa, invadindo o espaço ficcional de forma confusa e inadequada. Não estranha que, nas edições mais recentes, a da Francisco Alves e a da Rocco, o referido prefácio tenha sido retirado.

Na esteira de Ivan Junqueira e Eduardo Portella, Leo Gilson Ribeiro, numa resenha datada de 19 de novembro de 1977 no *Jornal da Tarde*, também relativiza a novidade da incursão de Clarice pelo social em **HE**, explicitando as semelhanças do romance com a obra anterior da ficcionista.²⁵⁵ Num movimento contrário ao de Junqueira, que valorizou o modo introspectivo de Clarice tratar a temática regional, Ribeiro prefere destacar as “sutilíssimas inspeções sociais” que já existiam nos diversos romances, contos e crônicas da autora, como se eles desde sempre contivessem a “raiz oculta” do novo romance de 77. O crítico chega a comparar a antológica visão do cego mascando chicletes no conto “Amor” com a semelhante visão do rosto perdido da nordestina Macabéa, cenas homólogas que desencadeiam a crise existencial dos personagens e o conseqüente processo narrativo em ambas as obras. Ademais, usando uma metáfora jocosa, Gilson Ribeiro manda um recado para os leitores que “acham que sabem ler” e acabam confundindo a literatura com uma prateleira de farmácia, na qual os autores “engajados” não se misturam com os “herméticos ou metafísicos”, velho ponto cego de uma crítica conteudística em tempos difíceis de ditadura. Para estes “farmacêuticos” da literatura, uma autora “abstrata” jamais poderia tratar da miséria do Nordeste. Ainda que em tom de troça, o crítico toca na questão fundamental ao sugerir que o que vale não é simplesmente a incorporação do elemento social como tema, mas sobretudo o modo como ele é abordado, ou melhor dizendo, formalizado. Neste ponto, cabe o comentário de Alfredo Bosi, segundo o qual a invenção, enquanto ato estético, já terá superado as oposições externas que são, na verdade, inerentes ao tema e não à forma acabada: social/psicológico; regional/universal; rural/urbano.²⁵⁶ Na análise do texto, estas dicotomias se desfazem porque o ponto de vista, “coração do momento inventivo”, terá articulado tema e forma numa estrutura relativamente autônoma e universalmente válida.

Em outra resenha, datada de 26 de novembro de 1977 e sugestivamente intitulada “solitária, solidária”, Benício Medeiros assinala que “o perfil da escritora hermética começa a desbotar-se nesta novela de cores claras”, confirmando o estigma de hermetismo que rondava

²⁵⁵ RIBEIRO, Leo Gilson. “A Hora das Estrelas”. In: *Jornal da Tarde*. Rio de Janeiro; 19 nov. 1977.

²⁵⁶ Cf. BOSI, Alfredo (org.). “Situação e Formas do Conto Contemporâneo Brasileiro”. In: *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1989, p. 7-22.

o nome de Clarice Lispector antes da publicação de **HE**.²⁵⁷ No entanto, mesmo considerando que o novo livro de Lispector marcaria a passagem do abstrato para as “cores claras” do figurativo, o jornalista não deixa de salvaguardar a autora do rótulo injusto, reiterando que **HE** apenas explicita uma dimensão que anteriormente estivera velada em sua obra. Ao mesmo tempo, ressalta que resumir o livro à mera transposição de um problema social seria uma forma de reduzi-lo, já que, longe de ser apresentada de forma fotográfica, a questão social seria ali vivenciada como “experiência interior”. O título da resenha então se justifica: embora “solidária” com o tema brasileiro e a miséria explícita, Clarice mantém sua “trágica solidão” nas letras nacionais. Como se nota, os resenhistas do último romance corrigem o tom predominantemente negativo da primeira fortuna crítica da autora, insistindo na idéia de que sua abstração, tão condenada, continha germes ou “clareiras” figurativas inegáveis, do mesmo modo que o figurativo exterior e explícito de **HE** apresenta afinal traços vários de transfiguração, abstração, distorção, recriação... via linguagem e metalinguagem crítica de seu narrador (traços então reconhecidos como a diferença ou a singularidade de um estilo consagrado). O lugar da estranheza ou da “solidão trágica”, que sempre foi o da autora, permanece, embora referendado por uma crítica que evita o argumento conteudístico da denúncia ou do engajamento puro e simples e busca um olhar inclusivo que leve em conta a formalização propriamente estrutural do tema.

Vilma Áreas, que também resenhou o livro para a *Folha de São Paulo*, em 29 de novembro de 1977,²⁵⁸ considera que **HE** é a confirmação de uma “virada” na obra de Lispector iniciada, segundo a crítica, com a publicação de *A Via Crucis do Corpo* (1974).²⁵⁹ Este livro de contos, feito sob encomenda de um editor e, no fundo, sob protesto da inevitável massificação do ofício de escrever (um dos temas de **HE**), trata de assuntos até então inéditos no universo clariciano, como a sexualidade e o erotismo em todas as suas manifestações (homossexualidade, lesbianismo, masturbação, prostituição, traição etc), além de conter elementos de um “brutalismo” realista, à maneira de um Dalton Trevisan ou de um Nelson Rodrigues, pouco visitado pela autora. Obviamente, o livro apresenta marcas de uma paródia corrosiva como forma de contestação desaforada da literatura dita séria ou grande numa época de irreversível mercadorização da literatura e conseqüente massificação do mercado editorial (não se deve esquecer de que a obra surgiu de uma encomenda, sendo anunciada pela

²⁵⁷ Cf. MEDEIROS, Benício. “Solitária, solidária”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 26 nov. 1977.

²⁵⁸ Cf. ÁREAS, Vilma. “Que Mistérios Tem Clarice?” In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 29 nov. 1977.

²⁵⁹ Vilma Áreas ressalta que o livro *A Via Crucis do Corpo* recebeu uma “palavra irritada” da crítica jornalística e o silêncio dos acadêmicos. O livro foi chamado de “lixo” e considerado por muitos uma espécie de sintoma de uma crise de inspiração e criação. Áreas, contudo, fez um estudo sobre a obra, revalorizando-a e situando-a como uma importante virada de assunto e de tom a preparar a Clarice “exterior e explícita” de **HE**. Cf. ÁREAS, Vilma. “Com a Ponta Dos Dedos *A Via Crucis do Corpo*”. In: *Clarice Lispector Com a Ponta dos Dedos*, op. cit., p. 46-73.

escritora como a “hora do lixo” e antecipando aquele estado de calamidade pública e emergência financeira que também move a escrita de **HE**). Como Eduardo Portella, Áreas destaca que a nova Clarice Lispector, “exterior e explícita”, não é tão nova assim, já que o tom e o tema de seu último romance já fora antecipado pela *A Via Crucis do Corpo*. Ademais, como os outros resenhistas, concorda que **HE** ocupa um “lugar ímpar” na moderna literatura engajada brasileira, na medida em que, ao lado do enredo social, há um outro enredo que podemos acompanhar, que é o da própria escritora diante do que escreve e do tema que persecutoriamente se impôs. Ao contrário de uma “moderna vertente da literatura brasileira”, Clarice, segundo Áreas, não mistifica a diferença de classes e tampouco a relação autoritária de quem tem a palavra e fala no lugar daquele que não a tem.

Nosso pequeno histórico da recepção crítica de **HE** não poderia terminar sem que comentássemos uma interessante reportagem sobre Literatura que saiu na Revista Veja em 4 de janeiro de 1978, que contém uma espécie de balanço do mercado editorial brasileiro na década de 70.²⁶⁰ Embora Clarice não seja o fulcro da reportagem, o fato é que seu nome é ali citado, já que sua morte, ocorrida em 09 de dezembro de 1977, era muito recente. Além disso, *A Hora da Estrela* figura numa lista dos dez mais importantes livros de 1977, recebendo dos críticos Hélio Pólvora e Geraldo Galvão Ferraz, responsáveis pela escolha, o comentário de que se tratava “sem dúvida, do melhor livro de ficção nacional publicado no ano que passou.” Uma foto de Lispector também aparece na segunda página da reportagem com o seguinte rodapé: “Clarice Lispector: mais um grande romance, pouco antes de morrer”. Interessa frisar ainda que o assunto central do artigo diz respeito ao crescimento da venda de livros na década que se encerrava, assinalando um processo quiçá definitivo de mercadorização da literatura, equiparada, pelo capitalismo triunfante, a qualquer outro produto de compra e venda. O jornalista começa o texto, ressaltando inclusive a grande idiosincrasia da década: o livro abandona o recesso sagrado das livrarias e passa a ser vendido também em farmácias e supermercados, nivelado, enquanto mercadoria, ao prosaísmo da aspirina e do sabão em pó (aspirina essa, diga-se de passagem, que Macabéa, medusada pelo fetiche, usa como panacéia para curar a “dor de existir”). O tema não está longe de **HE**, comprovando a sintonia de Lispector com sua época. O patrocínio burlesco da coca-cola, refrigerante que tem gosto de cheiro de esmalte, de sabão Aristolino e plástico mastigado, não deixa de ser, assim, uma das tantas imagens cômico-sérias da década que assistiu à massificação irreversível do livro num mercado em franca expansão. O próprio romance de Lispector não escapou das campanhas de marketing, seguindo a lógica editorial então instituída e consolidada.

²⁶⁰ Cf. “Ano Político.” In: *Revista Veja*. 4 jan. 1978, p. 81-82.

Em dezesseis de janeiro de 1977, trechos do “novo livro de ficção de Clarice Lispector” eram publicados no jornal carioca *A Última Hora*,²⁶¹ comprovando a consagração da escritora que, no início da carreira, precisou implorar publicação em diversas editoras. Nada que se compare obviamente ao “aviãozinho” que, em 1977, sobrevoou o domingo carioca para anunciar à multidão o novo romance de Jorge Amado, *Tieta do Agreste*.²⁶²

Voltando à frase sobre a passagem do abstrato para o figurativo, ponto de partida deste longo comentário, cumpre dizer que, em outros trechos das páginas iniciais do romance, o narrador exprime mais ou menos a mesma idéia, ainda que com outras palavras. Num parágrafo, por exemplo, ele volta a dizer, ainda sob inegável viés autobiográfico, que está “mudando de modo de escrever” e que “não é um profissional”, frase quase idêntica à outra já dita, a de que “ele não é um intelectual”. Rodrigo então compara o ato de escrever com o ato de pintar, afirmando que “escreve em traços vivos e ríspidos de pintura”, lidando com fatos como “irremediáveis pedras”. Neste trecho, figurativismo e abstração tornam a se interpenetrar. Ora, se Rodrigo pretende contar uma história nos moldes épicos usuais, soa contraditório o alarde constante de seu amadorismo (“não sou profissional, não sou intelectual, escrevo com o corpo”) técnico. Os paradoxos continuam armados: como ele vai narrar uma história linear e relativamente comum, se ele não escreve como todo mundo e faz questão de reiterar pouca familiaridade com as regras da escrita? Aqui ele lembra muito mais a pintora-narradora de *Água Viva* que propriamente um narrador “mimético” pronto para compor um livro mais realista ou figurativo.

A própria frase “escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura” evoca as pinceladas abstratas da pintora do livro anterior, sugerindo ainda que, entre os fatos e sua difícil elaboração, corre um processo inevitável de distorção ou recriação através da linguagem, a qual, segundo o mesmo Rodrigo, é tão ou mais importante que a história enfaticamente prometida. Isso posto, deve-se considerar que a entrada do narrador no reino da mimesis realista e figurativa não esconde seu viés paradoxal, posto que o anúncio constante do desejo de representar a realidade se faz acompanhar do movimento dimetralmente contrário de mostrar as insuficiências, os impasses, as dificuldades desta representação. Por isso, mesmo depois que o anunciado enredo começa, a consciência narrativa permanece acesa entre os parênteses-rubricas, fazendo da constante metalinguagem crítica um modo de problematizar a narrativa aparentemente tradicional que se arma. Nesse sentido, o figurativismo exterior e explícito constrói-se destruindo-se, abrindo aqui e ali fendas abstratas (invisíveis, impalpáveis), “traço vivo e ríspido de pintura”, “música transfigurada de órgão”.

²⁶¹ Cf. “Trechos do Novo Livro de Ficção de Clarice Lispector.” In: *Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro: 16 jan. de 1977.

²⁶² Cf. reportagem da *Revista Veja* citada.

Usando novos paradoxos, Rodrigo volta a dizer que decidiu escrever sobre a realidade, embora esta o ultrapasse. Além disso, numa dicção sério-cômica, evoca símbolos de uma inspiração inevitavelmente rebaixada no cubículo onde ele escreve. Retomando parodicamente máscaras artísticas obsoletas, como a do “gênio inspirado”, pede que anjos esvoacem em torno de sua cabeça e sinos badalem enquanto “advinha” a realidade. Diz ainda que tem de se alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado para “desenhar” a personagem, tentando recuperar, ao que parece, através de rituais de inspiração quase românticos, uma possível dignidade para um ofício massificado, que enfim se dá num cubículo “onde faz calor”. Aqui não se pode esquecer do romantismo de Schumann e sua doce clara, hoje “ossos”, modelo de arte e de música que permanece no horizonte da prosificação e da banalização inarredáveis da vida, dos costumes e da própria literatura, a qual, no limite extremo da paródia e da farsa, ainda aspira à eternização do artista. Como o músico alemão e sua esposa, Clarice também seria quase “ossos”, poucos meses depois da publicação de **HE**. Na seqüência do texto, música e pintura então se fundem para exprimir o desejo do narrador de enfim encontrar o sentido ou a verdade que tanto busca em meio ao “realismo paródico” do romance de fatos. Numa formulação que faria tremer as patrulhas ideológicas do engajamento explícito, Rodrigo postula um sentido que afinal ultrapassa o meramente temático-factual e deverá ser buscado na trama mesma da forma, então equiparada à pintura e à música, artes em aparente contraste com a dimensão “referencial” ou mimética exigida por um romance “realista” e social. Numa versão pictórica, diz que sua história terá como resultado sua materialização em objeto ou “objeto-coisa”; numa versão musical, diz que “talvez” encontre a “flauta doce em que se enovelará em macio cipó”. Em ambos os casos, o projeto de transcender fatos e linguagem na direção da “pura imagem” da pintura ou do “puro som” da música.

Em outro trecho, Rodrigo torna a “relativizar” o figurativismo do romance, recorrendo a novos ritos de inspiração, para o corpo e para o espírito.²⁶³ Diz então que “esfrega as mãos para ter coragem” e logo se lembra do tempo em que rezava para esquentar a alma. Numa dicção aparentemente menos paródica, toca agora a esfera mística, definindo a reza como meio de atingir a si mesmo e conseguir “um oco de alma”. Se voltarmos ao prefácio, ele já mencionara a meditação como um procedimento que, homólogo à reza, permitiria alcançar um esvaziamento do eu rumo ao contato de uma realidade mais verdadeira. Algo que a música também possibilitaria como uma arte em que a intangibilidade semântica abre as portas do invisível e do não-nomeável. Como ficou dito, no prefácio, a música se converte na religião do narrador-autor, aproxima-se da esfera mística da meditação e da reza, torna-se “profecia herética” do presente e não do futuro, misto de condenação e salvação. Pela música,

²⁶³ Na verdade, Clarice Lispector foi a primeira a se interessar pelas relações entre literatura e pintura, sendo constantes em sua obra as reflexões sobre o assunto. Num pequeno texto, presente no “Fundo de Gaveta” da primeira edição de *A Legião Estrangeira*, espécie de seção em que a autora reuniu textos menores de caráter reflexivo ou cronístico, ela é a primeira a confundir e a relativizar os conceitos pictóricos de abstração e figuração: “*Tanto em pintura como em música e literatura o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e difícil, menos visível a olho nu*”.

Rodrigo (Clarice) experimenta um “vazio-pleno”, atinge a si mesmo, paradoxo místico-poético em franca oposição ao movimento (épico) oposto de contar uma história com fatos visíveis e concretos, história afinal sobre o outro, e sobre o qual também se busca uma “verdade”. O gesto mais radical não demoraria então a vir. A luta contra a palavra desgastada, repetida, estereotipada exprime-se, a certa altura, pela negação da linguagem e pelo culto do “silêncio”, atitude também diametralmente contrária ao alarde estridente, folhetinesco, melodramático do enredo factual. Num determinado momento, Rodrigo chega a jurar que “o livro é feito sem palavras”, sendo portanto uma “fotografia muda”, imagem-síntese na qual o figurativismo do “escritor-pintor”, em nova fase de criação, se afirma (paradoxalmente) pela sua desconstrução crítico-paródica:

“Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.” (HE, p. 21)

O próximo capítulo, que cuidará de uma análise de Macabéa, poderá completar o entendimento dessa paródia dialógica que estrutura o romance e se origina e se completa na interação constante com o outro, no caso, a personagem nordestina, motivo e fim do discurso de Rodrigo S.M. Uma nova descida detalhada às partes poderá assim lançar novas luzes sobre o todo.

CAPÍTULO IV - A CENA DIALÓGICA DE MACABÉA

NA TRILHA DA FELICIDADE: UMA PALAVRA NORDESTINA...

No discurso de Rodrigo S.M., o anúncio do tema social e nordestino é feito sob o alarde estridente do sentimento de culpa, então transformado em jogo de cena pela gestualidade marcada do narrador. Há uma dor de dentes que dá uma fígada funda; um canto alto, agudo, estridente e sincopado que dela resulta; um peso nas costas (“eu que carrego o mundo”). Logo em seguida, a constatação da falta de felicidade coletiva. Culpa e impotência se conjugam no registro sério-cômico de uma tomada de consciência. O excesso de adjetivos que caracteriza o canto culpado é a marca estilística de um exagero proposital. Não estranha que, páginas adiante, o narrador se confesse mais “ator que escritor”, fazendo “malabarismos de entonação.” Também o peso da problemática social de que se toma consciência é exemplificada por uma historieta jocosa, de caráter parabólico e exemplar. Rodrigo se lembra de uma história lida na infância, na qual um velho sonso-sabido, depois de atravessar um rio montado nos ombros de um jovem, anuncia que jamais sairia de cima deste. A escolha do “continho” popular como veículo de expressão da consciência social acusa o diálogo com uma forma narrativa elementar e ancestral que, de certa forma, corrobora o projeto de aproximação do universo sócio-cultural do pobre, o qual, por sua vez, não deixa de ser visto como um fardo que se grudou à pele como “melado pegajoso ou lama negra”, fazendo da pobreza “algo feio e promíscuo” para o intelectual que está distante dela. Como se vê, o tratamento do tema é problemático. A relação com a miséria, em poucas páginas, passa pela adesão culpada, pelo grito de protesto engajado (“Porque há o direito ao grito. Então eu grito...”), pela repulsa de classe (“pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros. Logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua”), pela declarada desistência (“Mas preparado estou para sair discretamente pela porta dos fundos...”).

A sucessão vertiginosa de tons narrativos continua sendo a marca do romance emperrado que ainda não encontrou o caminho da formalização da personagem e da sua história. O tema social abre perspectivas múltiplas de desenvolvimento, que vão do sentimentalismo lacrimajante à objetividade realista. Rodrigo exprime o desejo de escrever sobre a realidade ao mesmo tempo em que constata que esta o ultrapassa e precisa ser adivinhada. De certa forma, anuncia e desmente o realismo mimético ou figurativo do enredo prometido. A certa altura, volta a afirmar que “não sabe de nada, que não animou ainda a escrever a história e sequer sabe dos acontecimentos de que vai tratar.” Também a tendência romântico-folhetinesca da narrativa continua a ser lembrada em tom de troça. O contato inesperado com o “rosto” da miséria motiva o tratamento sentimental de fundo romântico. Rodrigo torna a falar da dor de dentes que acompanha o livro, explicitando agora de que se trata de “coisa de dentina exposta”. Avisa ainda que o texto corre o risco de vir a ser meloso ou triste, prometendo ironicamente contar no futuro “algo alegre” ou mesmo “endurecer” tudo, reafirmando a verve masculina em oposição à suposta sensibilidade e fragilidade feminina. Diz depois que também é “um homem de hosanas” e quiçá cantará um dia “loas” que não as “dificuldades da nordestina”. O narrador masculino então mimetiza a fala da suposta mulher lacrimajante e alienada, que aprendeu a encarar a miséria “folhetinescamente” sob o signo da pena, da simpatia e da caridade, e logo anseia pela escrita de algo belo, agradável e alegre, que alivie enfim o peso da pobreza feia, promíscua e pegajosa. Protesto, culpa e alienação são, portanto, tons conflitantes e disparatados que facilmente se unem no discurso inicial de Rodrigo S.M., enformando perspectivas ideológico-formais de representação que oscilam fundamentalmente entre o romantismo melodramático e o realismo engajado. Isso posto, comprova-se a fala segundo a qual ele se declara “mais ator que escritor” e diz fazer “malabarismos de entonação”, malabarismos esses que ganham em ser lidos como metáfora das diversas “encenações discursivas” mobilizadas durante o “começo difícil” da história hesitante.

Cabe ressaltar que esses “malabarismos discursivos” se fazem a partir do contato problemático com o outro, a personagem, que passa a exigir do narrador a construção de uma história. No entanto, isso não fica claro logo no início, porque nosso primeiro contato com Rodrigo S.M. já se faz em plena arena ou “palco” enunciativo, quando ele aparece, numa mimetização do discurso mítico-filosófico, na empreitada aporética de buscar a origem do mundo, de refletir sobre Deus e a verdade, de expor sua perplexidade e seu estranhamento frente ao mundo. Logo a dicção cômica invade a cena da reflexão séria, a dor de dentes fiska fundo, o grito é agudo e sincopado, e os limites entre o que é fala direta e o que é fala

parodiada tornam-se tênues... O primeiro sinal da configuração e da existência de uma personagem que teria motivado as reflexões da página inicial se dá ainda através da palavra, o que implica que a linguagem ou o discurso permanece o elo de intermediação iniludível entre escritor e realidade. O tema nordestino se insinua pela primeira vez na fala de Rodrigo, quando ele ironicamente se refere à “felicidade” como uma palavra “doida”, “inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes” (HE, p. 16).

O sentimento permanece a nota dominante da enunciação. Depois do complexo de culpa e do peso nas costas, há a constatação da falta de felicidade coletiva. O tom fundamental continua sendo o de uma história de injustiça e de sofrimento, dentro da nota esperada de tragédia e melodrama que afinal domina a dicção inicial do narrador masculino desde o prefácio. Na seqüência do sim primordial, cifra da impossibilidade da escrita de alcançar a originalidade absoluta, a felicidade, ou mais propriamente a falta dela, é a palavra que introduz o drama social. Se a felicidade, segundo a nota irônica do narrador, foi inventada pelas nordestinas, o certo é que estas exemplificam uma condição existencial marcada pela carência. Nesse sentido, há alguma aproximação entre o narrador que aspira à inalcançável palavra original e as nordestinas que aspiram à felicidade irrealizada. O drama da escrita e o drama social se armam e se espelham pela relação com a linguagem, que se torna enfim o fundamento da escrita dialógica. Não custa assinalar, neste ponto, que consciência e inconsciência regem respectivamente a relação do narrador e de sua personagem com a linguagem durante o romance. A lucidez desenganada do primeiro encontra-se com ingenuidade simplória da segunda. No decorrer da narrativa, a ignorância da protagonista quanto ao sentido de muitas palavras será uma das situações narrativas exploradas para definir sua exclusão social e cultural, corroborando, ao que parece, a “piada” inicial do narrador segundo a qual a felicidade é uma invenção nordestina.

O primeiro sinal da entrada da personagem e do tema do romance no discurso do narrador se dá através de uma espécie de consciência crítica e desencantada do peso ideológico que falseia a palavra e mascara a realidade. Ao dizer que a felicidade é uma palavra “doida” inventada pelas nordestinas, o narrador jocosamente expõe a farsa da ideologia, anunciando ainda a função crítica da futura personagem tola e suas iguais, que foram as responsáveis pela criação de um vocábulo cujo real significado desconhecem. A palavra é “doida” ou absurda porque o seu sentido, afinal, não se cumpre na prática para todos, tendo sido “inventada”, na verdade, para justificar e legitimar a miséria e a exclusão. A felicidade se torna assim o véu que recobre a sociedade de consumo e a cultura de massa, tornando-as perigosamente sedutoras e enganosas para os que ignoram os seus mecanismos

perversos de exploração. O próprio discurso religioso, constantemente parodiado e rebaixado no romance, transforma-se em clichê na rádio de anúncios, que vende a “felicidade” em meio a outras mercadorias anunciadas. Na Rádio Relógio, a moça nordestina ouvirá: “Arrepende-te em Cristo e Ele te dará a felicidade” (HE, p.46). Além disso, o seu rosto, que pedia tapa e às vezes sorria para os outros na rua, transforma-se numa espécie de “máscara” cômica da felicidade, sentimento parodiado pelo gesto da idiotia permanente. Como se sabe, a nordestina achava que a pessoa “era obrigada a ser feliz”, revelando, através de sua ingenuidade e incompreensão, a falácia do discurso dominante da felicidade, que sustenta enfim o ideário do triunfalismo burguês. Na mesma direção, as promessas do narrador de construir uma história grandiosa, que seja a passagem do infortúnio para a redenção da moça pobre, torna-se o modo dialógico de parodiar formas narrativas massificadas, dentre elas o folhetim romântico, o melodrama e o cinema. Não se deve esquecer de que a fórmula do “happy-end”, que está no título *A Hora da Estrela*, é traço comum da subliteratura de consumo, da indústria cinematográfica ou mesmo da novela de televisão, acenando com uma “promessa de felicidade” que termina por iludir o pobre e reafirmar seu lugar de exclusão. No fundo, o narrador de HE promete e encena uma história de “felicidade” impossível, cujo estatuto de existência só pode se dar no tom da paródia explícita. O alardeado brilho dos fatos esconde, na realidade, uma história pobre, cujo resultado desmente a dimensão épico-heróica do enredo prometido numa dicção em que o tom da publicidade ostensiva é ironicamente assumido:

“Ela pensava que a pessoa era obrigada a ser feliz. Então era.” (HE, p. 35)

Cumprir lembrar que um episódio narrativo motivado pela palavra felicidade é uma das cenas iniciais do romance de estréia, *Perto do Coração Selvagem*, exemplificando a frequência com que certos motivos obsedantes retornam no universo narrativo clariciano.²⁶⁴ Joana, a protagonista infante, esbarra na sala de aula com a palavra “felicidade”. Não por acaso, o vocábulo chega à menina através de uma historieta contada pela professora, cuja moral edificante e conservadora se exprime no clássico final do “foram felizes para sempre.” Enquanto as outras crianças se mostram com “olhos leves” e “bocas satisfeitas”, os sentidos aliciados pelo encantamento da fábula, Joana não se deixa enganar com a mesma felicidade. Sua voz, comparada a uma seta clara e fina, dirige à professora uma pergunta que combate a moral da história recém narrada. A voz, seta certa que pergunta, funda precocemente o

²⁶⁴ Cf. *Perto do Coração Selvagem*, op.cit., p. 29-31.

destino de escritora, opondo-se ao conformismo das “bocas satisfeitas” dos outros alunos que “engolem” o conto “açucarado” e duvidoso que institui a felicidade como a meta da sociedade fundada sobre a ética do mérito e do trabalho. O que Joana percebe, desde cedo, é a clichêização inevitável da palavra sob o peso do discurso ideológico, reagindo contra a prepotência da voz professoral e autoritária. Numa pergunta fulminante, quase na esteira socrática do desmascaramento da falsa verdade e da falsa sabedoria, a menina quer saber “o que se consegue quando se fica feliz”, problematizando a concepção materialista subjacente à história da professora, que associa a felicidade, ao que parece, ao trabalho e ao acúmulo de bens. Na ótica contrária da menina, a felicidade é um sentimento que não pode ser medido ou quantificado nos termos pragmáticos de se obter algo. Diante do desconcerto da professora, que finge não entender a pergunta, a aluna insiste: “Ser feliz é para se conseguir o quê?.” Esta mesma situação narrativa do romance de estréia dará origem a um conto, “Os Desastres de Sofia”, em que a aluna travessa questiona a moral de uma história contada pelo professor, segundo a qual um homem que sonhara com um tesouro só consegue a felicidade depois de desistir do sonho e apostar no trabalho árduo.²⁶⁵ Reescrevendo a mesma história com outras palavras, a menina Sofia, à maneira de Joana, se consagra escritora, invertendo a moral dominante e reagindo ao lugar-comum da fala professoral.

Voltando ao episódio de *Perto do Coração Selvagem*, a professora, visivelmente embaraçada, pede à menina Joana que escreva a pergunta que acabara de fazer e a guarde para o futuro, quando talvez pudesse respondê-la. A idéia de “escrever” a pergunta não deixa de ser um ato simbólico de fundação do destino de escritora e, de certo modo, do próprio papel da escrita, que é, conforme está dito no póstumo de **HE**, o de buscar respostas para perguntas insolúveis. Em seu último romance publicado em vida, Clarice resgata questões que estão postas desde a origem, fazendo a palavra “felicidade” emergir de um “fundo” autoral bem antigo que sempre esteve às voltas com reflexões acerca da clichêização dos sentimentos e das relações e, por conseguinte, das palavras (gastas) que as exprimem e sustentam. No tom tragicômico de **HE**, a pergunta de Joana, repostada por Rodrigo, ambos máscaras autorais de Clarice, se particulariza no solo da miséria brasileira e serve, em clima de piada, para exprimir o absurdo da situação nacional. Nesse sentido, a felicidade se torna uma palavra inventada pelos que não a têm, convertendo-se em discurso que legitima e justifica a opressão ao mascarar-la com o brilho (falso) do “tecnicolor”. Isso explica por que a nordestina achava que era “obrigada” a ser feliz, inculcando subliminarmente o sentimento do qual está excluída

²⁶⁵ In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 98 -116.

pela existência miserável. Daí ela dizer, a certa altura, que gosta de coca-cola, fazendo desse gosto uma forma canhestra de afirmar uma individualidade que se define pela assimilação de comportamentos massificados. O mesmo vale para o sonho de ser artista de cinema e a tentativa de imitar Marilyn Monroe, que “era toda cor-de-rosa.” Num certo sentido, o que a nordestina faz de forma inconsciente, Rodrigo o faz de forma consciente, sendo essa curiosa especularidade o elo de aproximação entre o narrador e a personagem, os quais, num primeiro momento, se distanciam pelo abismo de classe. A consciência do narrador e a tolice da nordestina tornam-se modos opostos, mas complementares, de diálogo crítico com os discursos instituídos.

Se lembrarmos bem, a coca-cola de que a nordestina diz gostar é a mesma que Rodrigo evoca para patrocinar seu romance, denunciando assim os mecanismos generalizados de massificação que transformam o livro num bem de consumo como outro qualquer. O fundo da crítica está no fato de o refrigerante mais famoso e lucrativo do mundo vir a patrocinar um romance sobre a miséria e ao mesmo tempo fomentar os minguados sonhos de consumo de uma personagem pobre e alienada que se julga feliz. Numa outra exemplificação de incongruência, a coca-cola é apontada como o patrocinador do “último terremoto na Guatemala”, sinalizando a banalização dos novos tempos, que se alimentam da notícia imediata, bombástica e descartável, transmitida, em forma de espetáculo, pelos meios de comunicação sustentados pelos anúncios da indústria. Aliás, não será outra a simbologia da Rádio Relógio, rádio sem música, onde se alternam hora certa, publicidade e cultura enlatada, espécie de túmulo em que se acumulam anúncios e clichês nos intervalos da marcação de um tempo esvaziado de sentido:

“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.” (HE, p. 46)

Outra especularidade se firma entre narrador e personagem, quando ele enxerga no rosto dela um “sentimento de perdição” que o faz lembrar da infância pobre passada no Nordeste. Cabe mencionar, neste ponto, que a visão do rosto da nordestina é, no âmbito da conversa inicial do narrador, a segunda manifestação da personagem depois daquela motivada pela reflexão sobre a palavra felicidade. Nesta segunda aparição, a nascente protagonista ganha uma individualização maior, abrindo inclusive a possibilidade de o narrador buscar algum tipo de identidade com ela. Parágrafos antes, como vimos, ela era tão-somente parte de um “monte” de nordestinas e não apresentava rosto definido. Entretanto, mesmo quando é

flagrada e individualizada na rua em meio à multidão, permanece ainda vaga. Ela não terá nome até a antológica cena em que conhece o namorado Olímpico, e este lhe pergunta a “graça”. Pelo narrador, será inicialmente chamada de moça, nordestina ou datilógrafa, impondo paulatinamente sua presença no relato difícil e tateante. Curiosamente, para o leitor que já leu o livro várias vezes, torna-se uma surpresa descobrir o atraso do nome Macabéa que, por assim dizer, já se colou à personagem mais famosa de Clarice. Uma leitura mais atenta mostra, no entanto, que ele tarda a se firmar, corroborando o lento e complicado processo criativo do narrador, que busca dar forma ao que inicialmente não passou de “um sentimento de perdição”, pego no “ar”, “de relance”. O próprio Rodrigo confessa, nas páginas iniciais, que sequer sabe ainda o nome da moça e que a história o desespera por ser simples demais, desmentindo assim as pretensões de construir uma trama grandiosa com começo, meio e fim.

O que parece é que a visão reveladora de um rosto perdido na rua detona a necessidade imperiosa da escrita e logo desata uma verdadeira “torrente discursiva” por parte de um narrador em crise. Em poucas páginas, ele vertiginosamente passa por registros vários, começando sintomaticamente pelo discurso mais antigo ou primordial, o mito das origens, que logo lhe abre a constatação da impossibilidade de encontrar o começo verdadeiro, do mundo, da linguagem e da própria narrativa. Depois do mito, envereda pela filosofia, formulando perguntas sem resposta. Entra então no registro psicológico, fala de uma verdade interior inefável e confessa a culpa irremissível. Na sequência, chega aos registros propriamente literários, ensaia uma história linear e convencional, que registre fatos antecedentes e se encaminhe para um final feliz. Logo planeja um melodrama sentimental (a história é triste e lacrimajante), sugerindo ora um desfecho auspicioso, ora um desfecho trágico, para, parágrafos adiante, assumir o grito de protesto engajado e prometer paradoxalmente a saída descompromissada pela porta dos fundos. A cada ensaio épico frustrado, a história anunciada não começa. Todas as possibilidades discursivas são acionadas e ao mesmo tempo descartadas frente à resistência de uma personagem que, por enquanto, não tem nome, é apenas um rosto indefinido no “ar”, matéria frágil e informe por excelência. Em sua terceira aparição na fala inicial do narrador, a nordestina se manifesta como “vida primária” que “respira, respira, respira”, presença física e biológica que se impõe pelo som concreto e tautológico da respiração, ainda que invisível e impalpável.

O fato é que o contato inesperado com a moça pobre e ingênua, que mal tem consciência de si e da sua condição social, põe em suspenso qualquer possibilidade de representação mimética. Em sua “vaga e delicada existência”, Macabéa é o quase irrepresentável, sendo muito freqüente, por isso, sua aproximação com o mundo orgânico,

animal ou vegetal. Ela é comparada ao capim, planta comum, rasteira, insignificante; a um cogumelo mofado; a um cachorro que não sabe que é cachorro. O prolongado anonimato no decorrer da narrativa talvez se explique pela condição existencial peculiar: vida orgânica rala que se impõe inicialmente pelo rosto e pela respiração antes que o nome, cifra da identidade pessoal e social, possa se firmar. Sem nome, a personagem comprova a sua completa desimportância como pessoa e como cidadã. Por isso, segundo o narrador, ela não faz falta a ninguém, tanto existiria como não existiria, é facilmente substituível. Além disso, é doce e obediente, não tem fibra, não sabe a quem reclamar, não sabe lutar. De certa forma, a protagonista não se presta para encarnar um romance de fatos, seja na linha psicológica, seja na linha social, seja na linha melodramático-folhetinesa. Isso porque não apresenta interioridade propriamente conflitiva e dramática; não possui consciência de classe e tampouco estofa heróico ou vida aventureira. Estando e sendo antes do nome, a nordestina resiste à palavra e à representação, minando a cada passo a constituição do romance que ensaia construir sua história.

Num outro pequeno “flash”, a moça nordestina volta a aparecer na fala inicial de Rodrigo, agora um pouco mais delineada. Ficamos sabendo que ela vinha do sertão de Alagoas e era datilógrafa. A escolha da profissão de datilógrafa não parece inocente. Num primeiro momento, trata-se de uma referência irônica ao discurso que certamente dominava o mercado de trabalho e sustentava os sonhos de ascensão do pobre desqualificado, em geral o migrante, naqueles idos de setenta, quando ter um curso de datilografia tornar-se-ia condição necessária para se conseguir um “bom” emprego. Sabe-se que o acelerado processo de urbanização e industrialização brasileira, que se intensifica nos anos da ditadura, causa uma massificação do mercado de trabalho, originando “uma nova camada de trabalhadores comuns” que, com baixa escolaridade, poderiam ocupar postos sobretudo na área de serviços e trabalhos de escritório. É o caso dos balconistas, office-boys, caixas, telefonistas e datilógrafos.²⁶⁶ Como datilógrafa, “dignidade alcançada” por Macabéa através do esforço da tia “esperta” que lhe dera um “curso ralo”, a migrante nordestina escapa da ocupação de empregada doméstica, que seria uma das poucas opções disponíveis para uma mulher com as características dela na metrópole inconquistável: desqualificada, atrapalhada, abobada²⁶⁷... No

²⁶⁶ Saber datilografia passou também a ser requisito para alcançar postos mais difíceis, como aqueles adquiridos através de concurso, principalmente no funcionalismo público. Daí a possível explicação para a aura que o “curso” de datilografia passou a ter aos olhos de todos, incluindo o pobre desqualificado que buscava a ascensão no meio urbano. Sobre o assunto, cf. NOVAES, Fernando A. e MELLO, João Manuel Cardoso. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna.” In: SCWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, v.4, p. 621-633.

²⁶⁷ Fernando Novaes afirma que, para o migrante rural, a entrada no mercado de trabalho geralmente se dava, no caso do homem, na construção civil, e, no caso da mulher, nos serviços domésticos. Eram, nas décadas de 60 e 70, as únicas possibilidades para aqueles que “tinham de aceitar qualquer serviço, pois não têm desembaraço, são

segundo capítulo, apresentamos a hipótese de que a longa convivência de Clarice com domésticas nordestinas pode ter sido uma das fontes de inspiração para Macabéa. Certamente, a personagem guarda muitos traços das inúmeras empregadas claricianas, ganhando, no contexto imaginativo do romance, um degrau a mais na ilusória escalada do trabalhador pobre na grande cidade. A certa altura do romance, Rodrigo vai dizer que Macabéa tinha “orgulho” de ser datilógrafa do mesmo modo que Olímpico, o namorado que ela acabara de conhecer, se sentia importante como “metalúrgico”. Por isso, os dois eram “alguém no mundo” e formavam “um casal de classe”.

Na época em que o romance foi escrito, o metalúrgico representava uma espécie de trabalhador mais qualificado e melhor remunerado que o operário comum, o que justifica o fato de Olímpico não gostar de ser chamado de operário, afirmando assim uma ascensão social ilusória. A piada do narrador é certa e tira seu efeito da ambigüidade da palavra “classe”. Numa primeira interpretação, a frase tem um peso marxista forte e dialoga criticamente com o romance social de feitio mais explicitamente engajado: temos dois personagens de “classe” que não têm nenhuma consciência ou identidade de classe. Macabéa não sabe lutar, e Olímpico luta para entrar no mundo dos outros, traindo seus iguais. Numa segunda interpretação, os dois têm “classe” porque afinal se diferenciam da massa dos trabalhadores migrantes por ocuparem postos de melhor status social, absorvendo e referendando os valores dominantes (a datilógrafa, ingenuamente; o metalúrgico, deliberadamente.). A presença das aspas nos termos metalúrgico e datilógrafa na frase em destaque comprova a intenção paródica de Clarice ao mimetizar e criticar, em sua fala narrativa, a ideologia que enformava o mercado de trabalho de seu tempo:

“Mas ela e Olímpico eram alguém no mundo. ‘Metalúrgico e datilógrafa’ formavam um casal de classe.” (HE, p. 55)

Além dessa referência propriamente histórico-social, sendo datilógrafa, a nordestina estabelece outra especularidade com o narrador, que também escreve à máquina, embora se apresente “de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam do escritor”. Como se sabe, Clarice também era, ao seu modo, “datilógrafa”, e gostava de escrever com a máquina no colo. As diferenças continuam a acusar semelhanças. Enquanto Rodrigo é, segundo ele mesmo diz, o escritor que conhece “termos suculentos”, “adjetivos esplendorosos”, “substantivos

acanhados, afobam-se, não entendem a linguagem da cidade, não têm a esperteza dos que já estão na capital e não sabem operar máquinas.” Idem, p. 596.

carnudos” e “verbos esguios”, Macabéa, por sua vez, é datilógrafa ignorante, que teve até o terceiro ano primário e, por isso, é obrigada a copiar letra por letra as palavras difíceis que datilógrafa sem compreender. Além disso, “a letra linda e redonda do amado chefe” ganha ares de fetiche sedutor, transferindo, para o âmbito da linguagem, a mesma relação de inconsciência que a personagem estabelece com outras mercadorias oferecidas aos montes pela sociedade de consumo, seja a coca-cola, sejam os mitos do moderno cinema de massa, sejam os anúncios que ela coleciona, sejam pregos e parafusos. Uma das primeiras palavras que, segundo Rodrigo, a nordestina estranha é exatamente a palavra “designar”, a qual, na linguagem falada, ela diria “desiguinar”. A datilógrafa semi-alfabetizada, medusada e massacrada pela cultura de massa típica da grande cidade, não pode assimilar completamente a norma culta, permanecendo excluída da cultura letrada, da qual recebe rebotalhos incompreensíveis através das palavras “bonitas” do chefe ou dos chichês da Rádio Relógio.

O lugar discursivo da nordestina, por assim dizer, deve ser representado por uma oralidade primitiva que permanece no fundo da escrita mal assimilada., embora ela curiosamente também fale muito pouco. Não surpreende que ela goste tanto de ruídos, quiçá para compensar a permanente mudez, e encontre nos sons do rádio, que ela liga nas madrugadas, um dos elos de ligação com a realidade circundante e com a “oralidade” do moderno “folclore” urbano (o termo é de Antonio Candido) transmitido pelos meios de comunicação de massa.²⁶⁸ Fernando Novais, como Candido, comenta que, submetida ao impacto da indústria cultural, estabelecida e consolidada à sombra do regime militar, a sociedade brasileira passou de iletrada e deseducada à massificada, queimando a etapa intermediária de assimilação da cultura moderna, que se funda sobre a autonomia crítica. Exposta ao bombardeio da publicidade e da cultura enlatada, a massa incorpora irrefletidamente os padrões do consumo moderno e dos novos estilos de vida.²⁶⁹ Macabéa é exemplo disso. Na falta de identidade, ela, quando acorda e não sabe mais quem é, usa um bordão que ajuda a compor uma identidade social a partir de “retalhos discursivos” inculcados acriticamente. A frase é: “sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola”, o que nos dá, respectivamente, os lugares-comuns assimilados: o discurso que valoriza a profissão de certo status; o discurso religioso transmitido pela tia má; o discurso da publicidade. A sintaxe peculiar da frase bem como a vírgula posta exatamente no meio revela a organização paratática do pensar primitivo, entrecortado e gaguejante. A presença excessiva do “e” acusa a coordenação sequencial de termos disparatados que se originam de diferentes esferas

²⁶⁸ Cf. o já citado “Literatura e Subdesenvolvimento”, p. 145.

²⁶⁹ Cf. o já citado “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”, p. 640.

discursivas, cujos restos se juntam na sentença quebrada e mal cosida. A ruptura discreta do paralelismo (o verbo “gosto” interrompe, junto com a pausa, a seqüência inicial de predicativos) é outro detalhe que representa a fala difícil e lacunar da nordestina.

Cabe esclarecer que ao afirmar, com certo orgulho, a virgindade, Macabéa reproduz uma série de ensinamentos adquiridos através de uma educação arcaica, à moda sertaneja, com direito a cascudos no alto da cabeça e privação do doce predileto: goiabada com queijo. A tia foi a responsável por iniciar a menina nos valores religiosos e morais, incutindo-lhe uma série de tabus. Como consequência, Macabéa reza mecanicamente para um Deus que não reconhece, sente-se culpada em relação aos assuntos sexuais e alimenta medos arcaicos que lhe foram impostos, como o de virar mulher de rua. Nessa perspectiva, ser virgem, para ela, é enfim incorporar e afirmar um comportamento moral que, embora ela não compreenda, ajuda a alicerçar uma identidade forjada. A metáfora teatral é explícita neste ponto. Ao dizer a frase matinal, a nordestina, segundo Rodrigo, “veste-se de si mesma” e passa a representar um papel que lhe obrigaram a cumprir com obediência. A “nordestinidade” não figura entre os atributos “escolhidos” para compor a máscara. O apagamento quase completo das origens (afinal, ela nem se lembrava de que um dia tivera pai e mãe) acusa a violência do fenômeno do desenraizamento ou, nos termos do livro, da perdição: desgarrada do Nordeste de nascença, a moça assume os novos códigos da cidade:

“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, p. 45)

Já que estamos no assunto, não poderíamos deixar de comentar que a virgindade apresenta várias implicações simbólicas no âmbito de **HE**. Na frase de Macabéa, que acabamos de analisar, afirmar a virgindade e a profissão de datilógrafa parece comprovar a herança da educação repressora da tia, cuja função foi a de atulhar a cabeça da sobrinha com os lugares-comuns da cultura oral e proverbial do meio sertanejo arcaico e com os princípios morais oriundos de uma religião assimilada de forma impositiva e acrítica. A tia, que não se casara por nojo, apresenta uma sexualidade embotada pela repressão excessiva, mas extravaza o desejo recalcado através do sadismo de torturar a sobrinha, negando-lhe o doce predileto e gozando de “intenso prazer sensual” ao castigá-la. Ela achava que era seu “dever” evitar que Macabéa viesse a se tornar prostituta, quiçá um desejo inconsciente transferido para a sobrinha indefesa. Embora tenha incorporado as frases feitas da tia e o ensinamento

impositivo da virgindade, Macabeá conserva uma sexualidade latente que se manifesta durante o livro: ela sonha estranhamente com sexo, é doida por soldado e fica excitada com o retratinho 3 x 4 do namorado Olímpico. A miséria extrema e a fome permanente faz com que ela tenha uma estranha alucinação e sonhe com “coxa de vaca”, o que implica que sua sexualidade também se manifeste no âmbito da satisfação simbólica dos prazeres orais. Não se deve esquecer de que a tortura predileta da tia má consistia em privá-la do doce predileto. Nessa perspectiva, a virgindade adulta se torna cifra de uma existência em que se acumulam carências de toda ordem, dentre as quais não poderia faltar a sexualidade irrealizada.

Sob outra perspectiva, a virgindade apresenta um papel na lógica fabular, na medida em que serve para marcar um atributo importante da suposta heroína da história tão anunciada. O atributo obviamente termina por ganhar acento paródico no desenrolar dos fatos, porque Macabeá é virgem, mas feia, não apresentando atrativos de beleza e sensualidade que possam colocá-la, por exemplo, no caminho de um casamento redentor. Ele vai até arranjar um namorado no mês de maio, mês das noivas, com direito a todas as convenções estereotipadas das histórias melodramáticas de folhetim. Entretanto, será logo abandonada por Olímpico, que a trocará por Glória, que veste a máscara oposta da mulher sensual. Como toda a estruturação do enredo de **HE** se monta, como vimos discutindo, a partir do diálogo paródico com linguagens e estilos romanescos diversos (única saída encontrada por Rodrigo para afinal formalizar a história hesitante que custou a sair), o recurso ao atributo arquetípico da virgindade se justifica.

Como bem explica Northrop Frye, a virgindade é uma característica heróica que compõe os padrões recorrentes e estruturais que enformam a ficção. Para a heroína mulher, a virgindade equivaleria à honra masculina, associando-se com todas as complicações e sofrimentos que ela tem de passar antes do casamento.²⁷⁰ O movimento típico costuma ser o

²⁷⁰ Cf. FRYE, Northrop. “Our Lady Of Pain: Heroes and Heroines in Romance.” In: *A Study Of the Structure of Romance*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1976, p. 65-93. Esclarecemos que, neste estudo, Frye desenvolve sua “crítica arquetípica”, investigando os princípios estruturais que regem a ficção e descendem, segundo ele, do mito e dos contos populares, narrativas a que a literatura ficcional sempre recorre em busca de uma espécie de “gramática” de imagens, sentidos e situações. Os mitos e contos populares formam os dois grupos de histórias que estão no centro da primitiva cultura verbal dos povos, os primeiros constituindo o grupo mais importante. Recorrendo ao mito e ao conto popular, o autor propriamente literário encontra ali uma espécie de “tesouro” estrutural porque se defronta com narrativas altamente estilizadas que deslocam a atenção da plausibilidade realista ou “semelhança com a vida” para a estrutura em si. Na ficção popular, o personagem e a ação estão subordinados, enredo e tema estão unidos, de modo que a história dificilmente poderia ser contada em qualquer outra forma narrativa. Do mesmo modo, os mitos são histórias que significam o que está no seu interior e na consequência de seus incidentes, e sua vida é sempre “a vida poética de uma história”. Por isso, os contos populares e os mitos ilustram princípios essenciais da narração que serão retomados pela ficção posterior. Em seu *Structure of Romance*, Frye, aproveitando os famosos termos de Schiller, se concentra na passagem do que ele chama de romance ingênuo, os contos populares, para o romance sentimental, que ele considera o desenvolvimento literário e complexo das fórmulas narrativas do primeiro. O “romance sentimental” começaria com o chamado romance grego e romano, no fim da Antiguidade, chegando à Idade Média com a história da vida dos santos e as novelas de cavalaria. Constitui, portanto, o reino do modo romanesco propriamente dito. Como se vê, Frye considera a ficção literária como um

da passagem da virgindade para o casamento ou a maternidade, constituindo a solução esperada para os conflitos e vicissitudes enfrentados pela mulher virgem e uma certa acomodação ao ciclo da vida humana, imaginariamente equivalente ao ciclo da natureza. No âmbito do modo romanesco propriamente dito, geralmente associado às tramas de aventura e de amor, a permanência da virgindade se torna um problema estrutural, a não ser que ela se encarne em alguma personagem que, de forma sublimada, se dedique, por exemplo, a uma causa religiosa ou política. Como anti-heroína, Macabéa carrega uma virgindade que não lhe abre o caminho da redenção futura, embora o narrador vez ou outra anuncie possíveis finais grandiosos e felizes. Além de virgem, seus ovários são murchos, impedindo também a possibilidade da maternidade transformadora, outro desfecho típico das histórias de “happy-end” feminino. Guardada até o fim, a virgindade desemboca no sacrifício da morte, vedando, ao que parece, a esperada passagem do sofrimento para a salvação, da opressão para a liberdade, que, é segundo Frye, o movimento narrativo ou “mythos” típico das histórias romanescas e sentimentais da heroína virgem (parodiado pela construção dialógica e carnavalizada do romance clariciano):

“Essa idéia de borboleta branca vem de que, se a moça vier a se casar, casar-se-á magra e leve, e, como virgem, de branco. Ou não se casará?” (HE, p. 26)

Ficamos pensando se a história da nordestina não poderia ser lida como um rebaixamento do modo ficcional do romanesco que, segundo Frye, tem, nas aventuras sucessivas do herói, o elemento essencial do enredo e, dentre estas várias aventuras, uma espécie de aventura arquetípica e central, que é a busca.²⁷¹ A hipótese é plausível, sobretudo quando consideramos que o folhetim e o melodrama, formas narrativas muito citadas em HE, serão, na modernidade, as versões mais populares da ficção romanesca. Devemos aqui lembrar daquela fala do narrador, segundo a qual o livro contaria as “fracas aventuras” de uma moça numa cidade toda feita contra ela, o que não deixa de ser uma enunciação farsesca do tema da aventura e também do conflito paradigmático do gênero: o conflito entre o herói e seus antagonistas no âmbito do enredo da “busca”. A chave risível está no fato de Macabéa afinal não buscar nada e aferrar-se à passividade de uma existência sem aventuras

desenvolvimento complexo de elementos narrativos arcaicos e primitivos, revalorizando a narrativa popular, em geral desprezada pelo leitor erudito, que aprendeu a pensar modernamente a literatura em termos de fidelidade à realidade representada e não em termos de “estrutura”.

emocionantes. A certa altura, o próprio narrador reclama, exigindo dela reação e “um pouco de fibra”. Ademais, a piada inicial da felicidade como invenção nordestina e os posteriores anúncios de um final cinematográfico encenam a proposta, posteriormente frustrada, de um enredo romanesco fundado sobre a “busca” da felicidade redentora e da vitória final sobre a cidade inimiga. De todos os modos ficcionais, o romanesco é, diga-se de passagem, aquele que mais resiste ao tempo, estando pronto para renascer independentemente das transformações radicais pelas quais a sociedade possa vir a passar. Isso porque ele é o modo narrativo mais próximo da realização do desejo e sonho do homem, aparecendo como um projeção social de um mundo ideal desejado, representado por seus heróis virtuosos e suas belas heroínas.

Não estranha, assim, que o romanesco sobreviva em épocas de massificação progressiva, preenchendo o imaginário ficcional de uma sublitteratura de consumo e uma indústria do entretenimento áudio-visual destinadas ao reforço dos valores dominantes. Não estranha também que, paradoxalmente, ele possa ser veículo de uma ideologia proletária, alimentando sua sempiterna fome de novos desejos e esperanças sociais, como é caso ilustrativo do romance revolucionário russo dado por Frye. Neste ponto, vale lembrar que o diálogo crítico de Clarice com a esfera do romanesco responde então pelo plano inicial de construir um romance social de protesto por via da busca da felicidade, do gran finale, da hora da estrela de cinema para a personagem alienada e sem consciência de classe (“que não sabe gritar”). Isso sem mencionar o alarde exagerado e sentimental da culpa de um narrador que, no final das contas, não pode fazer nada e se torna o “herói” da “aventura” marginal, desimportante e fracassada da escrita, que se dá num cubículo apertado no qual o escritor se incumba da missão “veleitária” de “querer ver o mundo”, “adivinhar” a realidade, encontrar as respostas para suas perguntas e enfim construir a história da personagem que lhe escapa dos dedos e resiste, com sua tolice obstinada, à empresa mimética:

“...Pois faz calor neste cubículo em que me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo.” (HE, p. 29)

Voltando ao episódio da datilografia, torna-se sintomático que a primeira palavra, depois da felicidade, que a nordestina ignore, seja “designar”. Ora, designar é a capacidade de

²⁷¹ A respeito das características do modo romanesco e seu *mythos* ou movimento narrativo básico, cf. “O *Mythos* do Verão: A Estória Romanesca”. In: FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix 1989, p 185-203.

dar nome, condição essencial para o conhecimento e a interpretação da realidade, algo que falta à Macabéia, datilógrafa ignorante, e sobra a Rodrigo, datilógrafo-escritor.²⁷² Inicialmente, portanto, a moça não só não tem nome, como ignora o verdadeiro nome das coisas. O narrador, como vimos, se apresenta logo no início com nome e sobrenome, declarando-se o principal personagem da trama. A fala só pode ser encenada, porque o ofício de escrever não vale tanto assim, e as palavras carnudas e esplendorosas que ele posteriormente diz conhecer se tornam inúteis para captar a interioridade primitiva e rudimentar da moça que mal sabe falar e, muito menos, escrever. Ademais, a escrita se revela impotente e culpada, estando sempre aquém de uma transformação efetiva da realidade social, tornando inúteis os verbos que atravessam “agudos” o ar em vias de “ação”. Ao perguntar ao leitor se ele concorda que “palavra é ação”, Rodrigo volta a parodiar a linguagem e o tom do romance engajado. Ao ignorar o sentido de um termo como designar, que conota uma das funções mais arcaicas ou mesmo míticas da linguagem, Macabéia, através de sua tolice reveladora, põe em descrédito a própria tarefa de seu narrador, que está em busca da palavra que possa nomeá-la e representá-la. É no confronto especular com a nordestina que Rodrigo aciona uma pletora de formas narrativas que contrastam, pelo excesso, com a irrepresentabilidade essencial da personagem tola, que insiste em se postar aquém e além da “designação”.

Por isso, a história que acaba saindo, depois de tanta hesitação, conserva até o fim as intromissões explícitas do narrador, sempre a se mostrar nos bastidores de uma construção que não esconde traços de estereotipia na condução das situações e dos personagens. O enredo preservará o feitio da encenação dramática através dos parênteses, que ora trazem comentários do narrador-ator, ora meras marcações de cena, como silêncio e explosões. A prometida história da nordestina é uma imagem de história, uma colagem de discursos, uma montagem relativamente arbitrária, porque arbitrária se tornará qualquer trama que pretenda forçar a representação de uma personagem com um nível tão precário de consciência e de atuação épica. Os fatos conservarão, portanto, a sonoridade melodramática; em vários momentos, Rodrigo tentará manipular as convenções narrativas a favor da personagem, ensaindo um final feliz sempre adiado (o happy-end revela sua natureza arbitrária, mostrando que depende muito mais de um lance da maquinaria narrativa do que propriamente da plausibilidade e da verossimilhança).

²⁷² Octavio Paz, com base em Marshall Urban, fala da função tripartida dos vocábulos: eles indicam ou designam, são nomes; também são respostas espontâneas ou instintivas a estímulos materiais ou psíquicos, como as interjeições e onomatopéias; por fim, são representações, signos e símbolos. Cf. “A Linguagem.” In: *O Arco e a Lira*, op.cit., p. 39.

Entretanto, no fundo da encenação factual do enredo, a “verdadeira história” da nordestina vai se desenhando nos interstícios da épica forçada, que, depois de adiar indefinidamente o início, acaba começando pelo meio. O início em “medias res” torna-se novo elemento paródico a sinalizar agora o diálogo irônico com uma forma liminar antiquíssima da épica heróica. A certa altura, Rodrigo decide finalmente começar o romance pelo meio, dizendo que “a personagem era incompetente, incompetente para a vida”. Ora, uma incongruência logo se estabelece entre a fórmula épica tradicional e o estofo pouco heróico da protagonista, cuja verdadeira história está no fato de não poder constituir propriamente uma história nos moldes narrativos propostos pelo narrador. Por isso, escrever um romance sobre ela só pode ocorrer mesmo no nível da “imitação” paródica de linguagens (do mito, da épica, do romanesco, do social). A idéia de artifício acompanha a trama o tempo todo, com o narrador a manipular os cordéis da ação. Daí o descompasso estabelecido entre a parafernália discursiva mobilizada (que vai do mito ao melodrama) e a “fraqueza” de atuação épica da personagem central.

“Vou agora começar pelo meio dizendo que — que ela era incompetente. Incompetente para a vida.” (HE, p. 31).

O narrador faz uma sugestiva comparação, quando anuncia o começo em medias res, aproximando-o de um mergulho repentino na água gélida do mar, “modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio.” A referência ao mar não parece gratuita. Além de imagem recorrente na obra clariciana com variadas significações, ele aqui casa bem com a referência ao universo da épica. Como observa Walter Benjamin, “não há nada mais épico que o mar”, no sentido de que, no âmbito do gênero, que se dedica a um conteúdo de vasto assunto, a existência costuma adquirir a vastidão do mar²⁷³. Diante dele, o narrador pode assumir duas posições: a do poeta épico que, da margem, recolhe serenamente os ecos das ações do mundo marítimo ou a do romancista, que se arrisca na travessia muda e solitária. O símile do mergulho abrupto e suicida de Rodrigo S.M., momento em que o imaginário marítimo da épica invade HE, torna-se a imagem inaugural da aventura do narrador rumo à representação dos fatos do enredo que ele tanto alardeara. Ao contrário do poeta épico, que conta com o amparo da tradição e do mito, ele se vê na difícil tarefa de representar a existência individual (nos termos de Benjamin), a dele e a da personagem, ou, nos termos de

²⁷³ BENJAMIN, Walter. “A Crise do Romance”. In: *Obras Escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p 54.

Bakhtin, a de representar o presente na sua atualidade inacabada. A frequência com que Rodrigo insiste que escreve na época presente e na hora mesma em que é lido reforça a idéia de que o ofício mimético equivale metaforicamente a uma travessia incerta e imprevisível, que consiste em dar voz e forma a uma personagem anti-heróica que leva o romance para um grau de irrepresentabilidade extrema, a par do realismo factual anunciado. Sendo de parca palavra e de nenhuma consciência (de si e do mundo), a nordestina ignorante devolve ao narrador, através de seus erros constantes de datilografia, o duplo paródico da linguagem que tem a “veleidade” de representá-la. Na “vasta incompreensão” da personagem, naufraga toda uma tradição de formas narrativas, a começar pelo mito. O “mar” por onde se aventura o romancista é o mar dos despojos dessa tradição parodicamente reaproveitada.

A DATILÓGRAFA E O ESCRITOR: EM BUSCA DOS POSSÍVEIS ESPELHAMENTOS

Podemos dizer que, inicialmente, a relação que se estabelece entre Rodrigo e Macabéa é uma relação de contraste (sobretudo de classe). Entretanto, este contraste vai sendo nuançado pelos espelhamentos que aos poucos se firmam entre o escritor e a datilógrafa. Talvez o recurso a esses espelhamentos represente a tentativa mesma do narrador de se aproximar do universo da protagonista e, enfim, representá-lo após a angustiante expectativa do começo. A própria organização formal do romance consiste numa alternância, quase de parágrafo a parágrafo, entre a história do narrador e a da moça nordestina. Depois do começo propriamente dito, a linearidade tão propagandeada também não se firma, entrecortada pelas intrusões de Rodrigo. Voltando, logo após o episódio da datilografia, Rodrigo, no parágrafo imediato, diz que vai voltar a falar de si mesmo, enveredando agora pelo discurso filosófico de viés existencialista. Apresenta-se então como “um desconhecido de si mesmo”, afirma ainda que descobriu que tem um destino e que não sabe se é um monstro ou uma pessoa. As reflexões dele obviamente contrastam com a cena imediatamente anterior, em que se flagrava a ignorância da datilógrafa que desconhece o significado das palavras que copia sem entender, inclusive da palavra mais elementar, “designar”, que representa uma função primordial da linguagem, anterior a qualquer processo mais elaborado de pensamento. Ele então acrescenta que a moça, ao contrário dele, vai vivendo à toa, e cairia estatelada no chão, se um dia perguntasse “quem sou eu”?. Mais uma diferença radical está posta: enquanto o escritor é aquele que pergunta, embora sem resposta, a nordestina não se indaga, invalidando, de certa forma, a própria pergunta que se faz sobre ela e toda a retórica acionada para representar o

enredo de sua vida: a retórica melodramática do gran finale, a retórica social do grito de protesto engajado, a retórica épica do início em medias res. Se o narrador descobre atônito que tem um destino, a nordestina não tem nenhum. Sem consciência do passado e sem perspectiva de futuro, ela vive numa espécie de eterno presente, resistindo à linearidade ou à causalidade de qualquer enredo que pretenda flagrá-la. Esta resistência é o que lhe dá verdade e ao mesmo tempo denuncia a falsidade das formas narrativas e discursivas encenadas no jogo teatral da construção da trama de fatos. A trama termina sendo construída, é certo, mas conserva o tom do artifício:

“O definível está me cansando um pouco. Prefiro a verdade que há no prenúncio. Quando eu me livrar dessa história, voltarei ao domínio mais irresponsável de apenas ter leves prenúncios.” (HE, p. 37)

Como mostra o excerto acima, é comum que o narrador exprima cansaço ou mesmo enjôo diante da história, revelando inclusive o desejo de se livrar dela. Num determinado momento, já nas páginas finais, afirma que é “chato lidar com fatos”, que vai continuar “com esforço” e não se responsabiliza pelo que escreve. Fazendo isso, não só deprecia o próprio ofício, como chama a atenção para a artificialidade envolvida no processo de construir o enredo forçado pela visão da moça nordestina pobre. O projeto de voltar ao domínio irresponsável dos leves prenúncios revela a nostalgia de sua literatura anterior que, como ele mesmo dissera, era mais “abstrata”. A verdade do prenúncio, mais próxima do lírico, opõe-se portanto à dimensão épica da narrativa de fatos. No fundo, mesmo em HE, a verdade não deixa de estar no “prenúncio”, nos pequenos êxtases e descobertas de Macabéa como também naquelas inúmeras intervenções perturbadoras de Rodrigo S.M. espalhadas pelo livro. Se o narrador revela enjôo frente à trama, a nordestina também se mostra incompatível com ela, já que não parece caber nas fórmulas narrativas convencionais. O mais importante, como ficou dito, não está nos fatos, mas naquilo que está aquém ou além deles, naquele “sentido secreto que ultrapassa palavras e frases”, que é a verdade “resistente” da moça, moça essa que afinal não cabe na linguagem (que mal conhece) e permanece, segundo o narrador, num “limbo impessoal”, “inspirando e expirando, inspirando e expirando”. A imagem orgânica da respiração serve novamente para marcar a irrepresentabilidade verbal da personagem. A recorrência da imagem nos faz pensar que pode haver algum fundamento arquetípico na sua constituição (agora num tom mais sério). A respiração se torna assim um “sopro de vida”,

imagem mítica da criação e um dos primeiros sinais de materialização da personagem no relato do seu narrador e criador, antes mesmo que ela ganhe nome, retrato definido e história:

“Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida.” (HE, p. 48)

Em outro trecho da narrativa, Rodrigo nos fornece, por assim dizer, a prova definitiva da completa desimportância do ato de escrever, quando nos conta que sua cozinheira, vendo as folhas soltas, jogou no lixo, para seu desespero, três páginas de seu relato. O episódio não deixa de remeter ao modo desordenado e fragmentário que caracterizou o processo criador de Clarice Lispector, que costumava escrever várias coisas ao mesmo tempo, usando para isso qualquer tipo de papel que visse pela frente e sem respeitar noções de ordem ou linearidade (método em completo desacordo com o projeto de escrever um enredo tradicional e linear). A presença da cozinheira nos bastidores da cena acusa a convivência diária com a miséria no interior da própria casa. Em termos sociais, a cozinheira pertence à mesma classe da nordestina retratada no romance do qual ela jogou fora uma parte. Para a empregada doméstica, papel solto na mesa é lixo, mesmo que seja o papel onde se datilografa uma história de denúncia que não pode sequer ser lida e compreendida pelo pobre que lhe serve de matéria. O problema é antigo e vem se colocando para o intelectual brasileiro disposto a fazer literatura engajada e dar expressão ao outro de classe.

No contexto de HE, o fato, como sói acontecer com frequência no âmbito do romance, ganha tonalidade cômico-séria. O equívoco da cozinheria revela o óbvio: literatura é um bem supérfluo e inacessível às grandes massas analfabetas ou semi-alfabetizadas do país, o que invalida até certo ponto a “veleidade” do engajamento, do grito de protesto e da luta pela transformação social. Por outro lado, a literatura pode quiçá render alguma coisa para o mercado editorial (o livro tem enfim o patrocínio da coca-cola) e atingir uma pequena parcela da classe média intelectualizada ou semi-intelectualizada (nem sempre disposta a sair de si para ver o outro). O escritor, por sua vez, termina por se espelhar naqueles de que inicialmente se julgava afastado. Ele, como a nordestina e a cozinheira, não faz a menor falta. “O que ele escreve, um outro escreveria”. Além disso, define-se como “um trabalhador manual”, sente-se marginalizado e excluído de qualquer classe, definindo um lugar de exclusão ainda maior que o do pobre (como se ocupasse uma espécie de não-lugar social). Segundo expressão sua, os ricos o vêem como um “monstro”; a classe média, como um possível desequilíbrio. Já os pobres não podem lê-lo e nunca vêm até ele. Por isso, sua escrita pode inclusive ser jogada no lixo, encontrando um destino que bem poderia ser o da

personagem por ela retratada. A certa altura, como se sabe, Macabéa é comparada a um “feto jogado na lata de lixo e embrulhado num jornal”; o feto servindo aí como imagem grotesca de uma vida abortada; o jornal simbolizando a ruína dos discursos que “embrulham” (“enganam”) a nordestina na cópia e na assimilação inconsciente que ela faz não só das palavras incompreensíveis que datilografa e pronuncia, como da ideologia perniciosa que muitas delas sustentam:

“Acho que julgava que não tinha direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. Pensando bem: quem não é um acaso na vida?” (HE, p. 45)

Ainda no episódio da cozinheira, Rodrigo diz que tentou reproduzir as páginas que ela jogara no lixo, avisando contudo que “nem de longe conseguiu igualar a tentativa de repetição artificial do que originariamente escrevera”. O trecho é revelador. As páginas reescritas passam a exibir uma artificialidade que recobre a originalidade perdida do texto inicial. Embora restrito a um trecho específico da narrativa, segundo este relato metaliterário do narrador, o artifício não deixa de ser a lei geral do enredo construído fundamentalmente sobre bases paródicas. Ao mencionar a artificialidade de um pedaço do romance que foi necessário refazer, o narrador alude ao drama da desvalorização e do rebaixamento que ronda o ofício da escrita, jogada no lixo e depois reconstruída como simulacro do “original” perdido. Rodrigo também informa ao leitor que perdeu o encontro de Macabéa e Olímpico, tema das páginas extraviadas, não podendo dizer exatamente como tudo se deu. Em poucas linhas, deixa então claro o grau de arbítrio e deformação inerente à obra de arte, que se constitui como invenção relativamente autônoma em relação à realidade observada (desde as páginas iniciais, ele avisara que a “história era verdadeira, embora inventada.”). O arbítrio se torna muito maior num romance que é construído como “imagem crítica” de linguagens diversas e também como imagem crítica de si mesmo.

A cena-clímax da busca de uma identificação com a protagonista nordestina ocorre, ainda nas páginas que antecedem o começo definitivo da história, no momento em que Rodrigo enxerga o seu “rosto cansado e barbudo” no espelho em que a moça se mira. Como não poderia deixar de ser, o fundamento da cena é essencialmente teatral: o narrador-ator tenta a cartada final para solucionar o problema do começo emperrado, procurando fundir-se à personagem que anseia representar. O caráter carnavalizado ou mesmo circense do episódio da transformação do narrador na personagem então se explicita, quando um tambor batido por

um soldado serve de trilha sonora à metamorfose artificiosa. Há aqui certamente o ressoar dos espetáculos populares (da praça, da rua ou da feira) que usam efeitos ilusionistas, em especial os ligados aos jogos de espelhos. Tanto as alusões de Rodrigo aos seus “malabarismos” de expressão quanto a cena em que Macabéa se enxerga com cara de palhaça no espelho do banheiro da firma confirmam a metáfora circense. O clima burlesco contém também referências à época em que romance foi escrito e publicado, mostrando que a “palhaçada” tem sua verdade histórica. O tambor batido pelo soldado, intróito musical da narrativa espetacular, remete possivelmente à ditadura militar instalada. Se o narrador escolhe o “tambor marcial” como um dos anúncios sonoros da trama, Macabéa, em mais uma curiosa especularidade, é, por sua vez, doida por soldado. Quando via um, estremecia de prazer, além de imaginar que ele poderia matá-la. Além de trazer a manifestação de um componete sádico e inconsciente da sexualidade embotada da personagem, o episódio ganha em ser lido como um exemplar da tolice reveladora. Através de sua ingenuidade, Macabéa deixa ver, sob tonalidade cômica, o real pavor de um tempo governado pelos militares (soldados podem matar sim, sobretudo em épocas de repressão violenta). Outra referência à ditadura virá mais tarde no endereço da personagem Glória, avesso paródico da nordestina. Glória morava na rua General “não-sei-o-quê”, sentindo-se contente e “garantida” em morar em rua de militar. A esperteza da carioca “safadinha”, em contraste com a tolice de Macabéa, revela a adesão à ideologia instituída:

“Esqueci de dizer que tudo o que eu estou agora escrevendo é acompanhado pelo ruflar enfático de um tambor batido por um soldado. No instante mesmo em que eu começar a história, de súbito cessará o tambor.” (HE, p. 28)

“Devo dizer que ela era doida por soldado? Pois era. Quando via um, pensava com estremecimento de prazer: será que ele vai me matar? (HE, p. 44)

“Glória morava na rua General não-sei-o-quê, muito contente de morar em rua de militar, sentia-se mais garantida.” (HE, p. 80)

Além da cena do espelho, Rodrigo continua a insistir nos artifícios de identificação com a personagem, afirmando que se absteve de sexo, de futebol e de leituras. Diz ainda que quer andar nu ou em farrapos e experimentar a falta de gosto da hóstia. Avisa que não vai fazer a barba durante dias, que pretende adquirir olheiras e cochilar de pura exaustão, pois é

um trabalhador manual. Além disso, vai vestir-se com roupa velha rasgada para se pôr no “nível” da nordestina. Como sempre acontece, a sucessão disparatada de máscaras e discursos desnorteia. Primeiramente, Rodrigo abandona hábitos tradicionalmente masculinos, como “sexo e futebol”, para poder enfim se aproximar da identidade feminina (ele que, por seu turno, é persona masculina da autora mulher). Na sequência, deixa de ler para simular uma desintelectualização que se poste mais próxima da moça semi-analfabeta. Figura ainda rituais de penitência e renúncia, aproximando-se do santo e do religioso. Metamorfoseia-se ainda em operário para terminar como mendigo. Por um lado, o jogo exagerado das máscaras revela a impossibilidade da fusão completa, posto que sempre haverá uma distância entre o narrador culto e moça pobre, por mais que se tente franqueá-la. Por outro lado, no intervalo da diferença, semelhanças emergem. Apesar do abismo de classe e de cultura, o intelectual e a nordestina espelham-se pelo lugar de exclusão que ocupam no âmbito da sociedade massificada. O ritual da troca das máscaras frente ao espelho constitui a encenação do fracasso do escritor, que escreve “por não ter nada a fazer no mundo e porque não há lugar para ele na terra dos homens”. Por isso está pronto para sair pelos fundos, porque sua escrita não muda nada. Algo que não impede, contudo, que ele continue em busca da interpretação da realidade, da verdade de seu personagem, enfim, das respostas para suas perguntas. Isso explica porque imagens elevadas da arte ou mesmo de ritos de inspiração permanecem no horizonte a fim de compensar a marginalização irremediável da escrita no cubículo apertado. Quando se põe, no prefácio, a “escutar” a música dos compositores prediletos, quando fala de se alimentar de frutas ou de beber vinho gelado, quando se refere à reza, à meditação e à santidade, quando diz que escrever é uma novidade (apesar de tudo), quando anseia pelo sentido secreto ou pelo sim original, Rodrigo busca recuperar o valor do ofício degradado que resiste à massificação.

ENFIM, A HISTÓRIA... O PATINHO FEIO, A LÂMPADA DE ALADIM, HUMILHADOS E OFENDIDOS

A primeira cena da história de Macabéa, logo após Rodrigo finalmente anunciar o início do enredo em medias res, terá como desfecho o confronto com o espelho, tornando-se de certa forma homóloga à do narrador, que mirara o espelho na tentativa desesperada e última de achar o fio da meada do seu relato e a identidade da personagem em fase de criação. Para a nordestina, tudo começa com a ameaça de despedida. O chefe, o sr Raimundo Silveira, avisa,

com brutalidade, à moça (ainda sem nome) que ela errava muito na datilografia, além de sujar sempre o papel. Por isso, ele manteria apenas Glória no emprego. Como se vê, a incompetência inaugural da personagem (“ela era incompetente”, como avisa o narrador) relaciona-se com a escrita. Ela não sabe “copiar” direito as palavras bonitas do chefe, o resultado podendo ser visto certamente como um simulacro da linguagem burocrática desmitificada no papel sujo e cheio de erros. O não-saber da nordestina transforma-se (sem que ela perceba, obviamente) em diálogo crítico com o saber oficial e instituído. Como escritor e datilógrafo, Rodrigo também arma sua escrita a partir do “arremedo” (consciente e deformado) de outros discursos, fato que aproxima, guardadas as diferenças, seu ofício (sem valor) daquele da nordestina.

Numa cena posterior, descobriremos que uma das palavras que seu Raimundo sempre mandava copiar era a palavra *efeméride*. No discurso do narrador, a palavra inicialmente vem entre aspas, sinalizando que pertence à esfera discursiva do outro, o padrão. Logo depois, Rodrigo passa a falar na área do discurso da nordestina, mostrando sub-repticiamente sua adesão ao erro dela. Ele diz que seu Raimundo só mandava copiar com sua letra linda a palavra *efemérides* ou *efeméricas*, mimetizando, na fala narrativa, a fala da personagem. Na sequência, erra novamente, afirmando que a nordestina achava o termo “*efemírides*” absolutamente misterioso. A especularidade está comprovada: Rodrigo veste também a máscara do tolo e endossa o erro lingüístico, ridicularizando o termo empoladado da retórica oficial. Não se deve esquecer que *efeméride* é uma palavra que remete à esfera cívica, designando as datas comemorativas do país. A carnavalização paródica do termo não compreendido pela moça tola e ao mesmo tempo mimetizado dialogicamente pelo narrador atinge exatamente a linguagem da ordem pública. A crítica pode ser ainda mais funda, se pensarmos que as “*efemérides*” aludem às festas ou rituais comemorativos que estão na base da manutenção do discurso do poder.²⁷⁴ O termo casa muito bem, portanto, com o clima autoritário e repressivo do regime militar em curso nos anos setenta:

“Havia coisas que não sabia o que significavam. Uma era ‘efeméride.’ E não é que Seu Raimundo só mandava copiar com sua letra linda a palavra efemérides ou

²⁷⁴ Cabe lembrar aqui os estudos de Roberto DaMatta, nos quais ele procurou interpretar a sociedade brasileira a partir de seus ritos cotidianos. O autor destaca sobretudo a oposição existente entre os rituais da ordem (presentes nas datas cívicas e comemorativas) e os rituais da desordem (o carnaval), buscando entender como esses ritos darmatizam valores da sociedade brasileira e ajudam a delinear o “ethos” nacional. Merece destaque, no caso, a comparação feita entre os “rituais nacionais” do carnaval e do dia da pátria. Cf. DAMATTA, Roberto. “Carnavais, Paradas e Procissões.” In: *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Ed Guanabara, 1990, p. 37-69.

efeméricas? Achava o termo efemírides absolutamente misterioso.” (HE, p. 49, grifos meus)

O desfecho da cena inaugural com o patrão serve, já no pórtico do enredo, para marcar a idiossincrasia de Macabéia em relação ao paradigma do herói social ou “proletário” propriamente dito. Diante da reprimenda do chefe e da ameaça de despedida, a personagem sorri “com sua cara de tola” e ainda pede desculpa pelo “aborrecimento”, mostrando conformidade e subserviência à situação de exploração e nenhuma disponibilidade para a conscientização política e a “luta de classes.” A tolice de Macabéia, entretanto, abre curiosamente uma “brecha” de sensibilidade no chefe que, embora “já lhe houvesse virado as costas”, adia, a contragosto, a demissão. Seu Raimundo, como mais tarde se saberá, era “dado à literatura”, o que pode explicar a sua inesperada reação diante da ingenuidade da moça que, por alguns instantes, faz com que ele saia do estereótipo de classe (o papel do chefe com o qual se confunde) e enxergue o outro na sua exclusão, exclusão que é também sua, embora ele se poste acima de Macabéia na hierarquia da firma de representação de roldanas. Cabe lembrar que um dos livros lidos por Seu Raimundo é *Humilhados e Ofendidos*, de Dostoiévski, romance que pode ter dado a ele algum grau de consciência das desigualdades sociais.²⁷⁵ É difícil determinar, pelas poucas informações de que dispomos da personagem, o tipo de relação que ele estabelece com os livros, da qual certamente não está excluído o fetichismo tipicamente nacional que faz do contato com a cultura livresca instrumento de status, distinção social e afirmação de poder.²⁷⁶ Como é dito freqüentemente no romance, Seu Raimundo gosta das “palavras difíceis”, o que revela sua propensão para a retórica burocrática e empolada. Algo que não impede, contudo, que algum tipo de sensibilização tenha vindo com a experiência literária. Se lembrarmos das palavras de Rodrigo, os que não têm pobreza de dinheiro, têm pobreza de espírito, cabendo à literatura, a par de seu pouco valor na “sociedade técnica”, sensibilizar. O que Seu Raimundo faz, no episódio em análise, é um pouco o que Rodrigo e nós, leitores, temos de fazer o tempo todo: sair de nós mesmos, dos nossos “sentimentos confortáveis” e enxergamos o outro, experiência que só mesmo o contato

²⁷⁵ Cf. as comparações que Ricardo Iannace faz entre *Humilhados e Ofendidos* e *A Hora da Estrela*. In: *A Leitora Clarice Lispector*, op.cit., p. 115-127.

²⁷⁶ Sérgio Buarque estuda nosso “amor bizantino” dos livros que pareceu muitas vezes “penhor de sabedoria” e indício de “superioridade mental”, equivalendo ao anel de grau ou carta de bacharel. O autor refere-se à famosa anedota a respeito de D. Pedro II, protótipo da intelectualidade oficial, que dizia gostar dos livros com a satisfação dos cinco sentidos: visual, pelo aspecto exterior; tátil, pelo manuseio das páginas macias ou ásperas; auditivo, pelo brando crepitar ao folheá-lo; olfativo, pelo cheiro do papel impresso ou do fino couro da encadernação; gustativo, pelo sabor ao umedecer ligeiramente as pontas das folhas para virá-las. Cf. “Novos Tempos.” In: *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 163-164.

com a criação literária pode ensinar. O fato é que a “delicadeza” inesperada de Macabéa parece despertar alguma memória das leituras do chefe “letrado”, fazendo-o momentaneamente solidarizar-se com aquela que acabara de “humilhar e ofender”. Ao dizer “com menos grosseria na voz” que a despedida seria adiada, o chefe faz isso “a contragosto”, como se quisesse conter um sentimento em visível desacordo com sua função social de burocrata e patrão, que enfim se sobrepõe a seu arroubo de humanidade passageira.

Macabéa, por seu turno, entra em contato com o livro *Humilhados e Ofendidos*, que ela um dia viu sobre a mesa do chefe. Num primeiro momento, cobiça o livro numa relação quase infantil de motivação invejosa: o livro chama a atenção como um objeto que, sendo do outro, pode vir a preencher a carência do desejo insatisfeito, carência que, em Macabéa, que se afirma pela falta, é levada ao paroxismo (embora ela nem sempre tenha consciência disso e não raro se julgue feliz). Nesta cena, ela se mostra um pouco mais esperta que na primeira: cobiçar o que é do chefe não deixa de ser um modo de expressão da desigualdade social, ainda que pela via oblíqua e “inconsciente” da inveja infantil, pulsão da sexualidade primitiva. O desejo pelo livro, despertado pela visão casual, não está longe do desejo pelo doce predileto, que, na infância, a tia madrastra aprendera a adiar indefinidamente como forma de domínio e repressão. Segundo está dito no trecho em análise, Macabéa cobiçou o “livro”, “por um leve instante”, a fim de compensar os “presentes” que nunca recebera. Este tema da cobiça pelo livro, diga-se de passagem, evoca um importante episódio da vida de Clarice Lispector, que “também se criou no Nordeste.” A autora declarou, em crônica, as dificuldades financeiras que a impediam de adquirir os livros que cobiçava. Com seu primeiro salário, aos 15 anos, entrou “altiva” numa livraria porque “tinha dinheiro” e comprou o livro que lhe daria um primeiro modelo de personalidade e de escrita: Katherine Mansfield. O episódio, ocorrido no recesso da livraria que lhe pareceu o “mundo onde gostaria de morar”, ganha ares de um ritual de iniciação literária. Na mesma crônica, intitulada “O Primeiro Livro de Cada uma de Minhas vidas”, Clarice resgata, na memória, seu primeiro contato com o livro.²⁷⁷ Como não poderia deixar de ser, a memória mais recuada é uma memória física ou material de “segurar” nas mãos uma preciosidade, transformando o livro num objeto que adere inicialmente ao corpo a fim de satisfazer o desejo infantil, tornado ainda mais intenso pela infância carente. Era ainda um “livro fininho” (o detalhe da exígua espessura revelando a cota restante de insatisfação) que contava a história do patinho feio e da lâmpada de Aladim. O patinho feio seria a melhor identificação para menina pobre, emigrada e judia, que então se mira no

²⁷⁷ Cf. “O Livro de Cada Uma de Minhas Vidas”. In: *A Descoberta do Mundo*, op.cit., p. 491-492.

destino da ave excluída, tendo, entretando, no pólo oposto do mesmo livro, a imaginação consoladora da lâmpada mágica, capaz de satisfazer-lhe o desejo na totalidade e enfim redimi-la (ilusão que seria desfeita na vida adulta, quando a autora conclui que teria de usar os próprios recursos para realizar suas aspirações, sem garantia de sucesso, frise-se).

Na seqüência da crônica, Clarice conta a antológica história da colega de infância que a “torturou” em Recife, vedando-lhe, com requintes de sadismo e crueldade, a leitura de *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. O pai da menina “má” era dono de livraria, e ela se comprazia em negar às outras meninas aquilo que ela tinha de sobra: os livros que não lia. O episódio biográfico da crônica virou conto, “Felicidade Clandestina”, no qual se narra a tortura impingida pela menina rica sobre a menina pobre com seu jogo de adiamento permanente do empréstimo do livro cobiçado, agora um livro grosso, cujo aspecto físico ressalta ainda mais a premência do desejo insatisfeito.²⁷⁸ A imagem do livro grosso recebe acento erótico, despertando a voracidade oral: era um livro para se ficar “vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o.” No final do conto, quando finalmente a menina o consegue, não será livro, mas amante. O jogo se inverte: a torturada se impõe a mesma tortura sádica imposta pela coleguinha rica: esconde o livro, finge que o perdeu, adia a leitura ou lê aos poucos, numa brincadeira em que assume agora um papel ativo que lhe permite manipular e controlar o próprio desejo, intensificando-o pelo adiamento infinito.

Voltando a **HE**, o certo é que o contato de Macabéa com o livro cobiçado reverbera, em escala menor e com outros desdobramentos, os acontecimentos biográficos do encontro da própria Clarice com o universo das letras. Novamente, podemos comprovar os reveladores espelhamentos que aproximam autor e personagem, apesar do intervalo de classe. O episódio da visão do livro de Dostoiévski constitui um momento fulcral no romance, pois representa o primeiro contato de Macabéa com o “objeto livro”, já que até então suas ligações com o mundo eram mediadas tão-somente pela Rádio Relógio, pelo cinema e pelos jornais velhos de onde recortava anúncios. A relação inicial com o livro, como na crônica de Clarice, é física: trata-se de um objeto que pode vir a preencher uma falta, mas pertence ao outro, à menina rica na crônica e no conto; ao chefe, no romance. Nos dois casos, portanto, o desejo é também reflexo de uma violenta exclusão social. Outra semelhança curiosa: como Clarice, Macabéa se deixa seduzir pelo título do livro, embora não passará daí, tendo em vista que lhe está vedado o acesso à cultura letrada e principalmente à grande literatura, simbolizada por Dostoiévski.

²⁷⁸ In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p. 15-18.

Na mesma crônica que vimos analisando, Clarice conta que era sócia de uma biblioteca de aluguel (ainda não podia comprar livros, portanto) e um dia se deparou com um que lhe fisionomia pelo título, *O Lobo da Estepe*, de Hermann Hesse, uma obra de “aventura interior”, segundo ela, e outro modelo para o futuro trabalho da escrita. Diante do título “Humilhados e Ofendidos”, Macabéa tem uma breve “epifania” de sua condição de classe, como tantas outras pequenas descobertas que sua obstinada e resistente incompreensão permitirá. No entanto, depois de muito “pensar”, acaba por se conformar, concluindo que “na verdade ninguém a ofendera” e “não havia luta possível”. Incapaz de adquirir a consciência social oferecida pelo livro que não pode ler e compreender na íntegra, Macabéa revela aqui a desmitificação final da literatura como arma de denúncia e transformação social, incluindo aí o livro que se escreve sobre ela e que ela também ignora. Ao mesmo tempo, inverte a imagem do herói consciente, engajado ou politizado, insistindo em oferecer ao leitor a imagem de sua simplicidade, que é, no fim das contas, o modo próprio e dialógico que o romance encontrou, em meio à marginalização quiçá irreversível do objeto e do discurso literário (desbancado pelas formas mais atraentes da cultura áudio-visual de massa) de fazer crítica social pelo viés inesperado e pouco canônico da carnavalização.

OS CLOWNS NO ESPELHO: CIRCO, MARILYN E ARTE POP

Depois da cena com o chefe, Macabéa vai até o banheiro da firma e, sozinha, se posta diante do espelho. Trata-se do segundo momento em que isso ocorre, já que páginas antes ela fizera o mesmo, mas o narrador, em busca de uma possível identificação, enxergara o próprio rosto no lugar do dela. Agora, o caso é diferente. A protagonista se individualiza como uma personagem relativamente independente do narrador e sintomaticamente busca no espelho a identidade. Inicialmente, o espelho “baço e escurecido” parece não refletir imagem alguma. Através do discurso indireto livre, forma híbrida de discurso que permite acesso ao mundo interior da personagem, o narrador capta-lhe um breve pensamento, o de que sua existência física sumira. O recurso ao discurso indireto livre torna-se uma boa saída para a tradução narrativa do exíguo mundo simbólico de Macabéa, que era parca de palavra e de pensamento. Trata-se da técnica exaustivamente usada por Graciliano Ramos em *Vidas Secas* para retratar a interioridade rude e primitiva da família de retirantes, parentes não muito distantes da nordestina clariciana. Ao pensar que sua existência física sumira, Macabéa, na verdade, traz para a consciência medos arcaicos que a tia maldosa lhe incutira na infância, especialmente

histórias sobre “homens-vampiros que chupam o sangue das pessoas e não têm reflexos em espelhos”. Como novamente se vê, as histórias sádicas da tia guardam um conteúdo erótico iniludível, espelhando de forma terrorífica o desejo sexual recalcado. No imaginário reprimido e repressor da tia, a imagem do homem-vampiro, além de pertencer à matéria folclórica e oral em circulação no Nordeste, remete a recalques mais fundos, em especial ao nojo votado aos homens e aos assuntos sexuais em geral. A história de vampiros não está longe daquela outra de evitar que a sobrinha viesse a ser vagabunda de rua, como as que esperam homens de cigarro aceso na rua.

O fato é que, ao se mirar no espelho, Macabéa teve a ilusão de que sua imagem sumira, usando para formular essa impressão conteúdos inconscientes reprimidos. Na verdade, a expressão dessa consciência é feita com a ajuda de Rodrigo através do discurso indireto livre. De certa forma, para uma personagem com um grau de consciência muito pequeno de si mesma e do mundo, torna-se verossímil, do ponto de vista da sua caracterização psicológica, que o ego fraco e pouco coeso acabe nas mãos de um super-ego rigorosíssimo, simbolizado pela tia má, e um inconsciente que sempre se manifesta nas fímbrias do pensamento desarticulado e da racionalidade precária. Como avisa o narrador, Macabéa sabia o que era o desejo, embora não soubesse que sabia. Nessa horas, ficava faminta, mas não de comida, e um gosto meio doloroso subia do baixo-ventre, arrepiando-lhe o bico dos seios e os braços vazios de abraço. A presença constante do desejo explica inclusive os sonhos da personagem, que ora “quase” sonhava com a tia batendo-lhe na cabeça (o sonho aqui podendo ser entendido como prolongamento dos resíduos dos castigos diários), ora “sonhava estranhamente em sexo”, acordando culpada e pronta para rezar mecanicamente para o Deus que afinal ela não reconhecia e nem compreendia. A frequência com que a sexualidade de Macabéa é mencionada no romance, a par da sua virgindade e solidão, nos faz pensar que essa sexualidade só pode ser entendida como um impulso vital, errático, primitivo e caótico, próximo do eros infantil²⁷⁹. Daí o narrador mencionar, a certa altura, que o sopro de vida dela era tão rico e ilimitado como o de uma “donzela grávida”, provocando sonhos “esquisóides” nos quais apareciam animais “antediluvianos”, como se ela tivesse vivido em épocas remotas. O conteúdo misterioso dos sonhos, que combina o fundo mais arcaico do psíquico e do mítico, comprova que a fraca individuação egóica de Macabéa esconde a

²⁷⁹ Freud caracteriza a sexualidade infantil como uma sexualidade rica, mas dissociada, essencialmente auto-erótica, isto é, voltada para as satisfações parciais das inúmeras zonas erógenas presentes no próprio corpo. Trata-se de uma sexualidade ainda não direcionada para o alvo genital como alvo preponderante. Cf: FREUD, Sigmund. “A Sexualidade Infantil”. In: *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 59.

riqueza de uma sexualidade auto-erótica (Rodrigo chega a dizer que ela fora engravidada por si mesma) e de uma natureza selvagem que se perde naquele fundo inalcançável da “pré-história da pré-história” que Rodrigo começou buscando. Na nordestina, a falta de palavra e pensamento implica excesso de matéria (viva):

“Pensar era tão difícil, ela não sabia de que jeito se pensava.” (HE, p. 65)

“Esqueci de dizer que era realmente de se espantar que para corpo quase murcho de Macabéa tão vasto fosse o seu sopro de vida quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida.” (HE, p. 72)

“Aliás cada vez mais ela não se sabia explicar. Transformara-se em simplicidade orgânica.” (HE, p. 76)

“Ela sabia o que era o desejo — embora não soubesse que sabia.” (HE, p. 55)

De volta à cena do espelho, Macabéa termina por enxergar seu rosto deformado pelo espelho ordinário, “o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão.” Ao que tudo indica, a comparação não é percebida por ela, sendo uma imagem criada pelo narrador (a ausência do discurso indireto livre neste trecho comprova a hipótese). Na sequência, a personagem chega a formular um “leve” pensamento, vendo-se tão jovem e já com “ferrugem”, a ferrugem figurando aí como um termo usado para caracterizar as manchas presentes no seu rosto, manchas essas que, em Alagoas, eram chamadas “panos” e provinham de um mal do fígado, conforme diziam. Os poucos pensamentos formulados pela nordestina continuam sendo a reprodução de ensinamentos orais incorporados na educação sertaneja. Para disfarçar as manchas, ela usava “uma grossa camada de pó branco” que lhe deixava meio “caiada”, acentuando ainda mais a fisionomia clownesca apontada pelo narrador. A figuração da máscara é aqui inegável. Ao dar a protagonista um rosto de palhaça, que ela, por sua vez, não chega a perceber devido à pouca consciência de si, Rodrigo reforça a imagem da tolice que já vinha acentuando anteriormente. A aproximação com o clown circense, nesta cena específica, pode ser vista como uma variação representacional do personagem tolo, cuja ancestral origem popular e carnavalesca procuramos estudar nos capítulos iniciais desta tese. O mais curioso é que, considerando que Rodrigo já buscara páginas antes, no espelho, uma identificação do seu rosto com o da nordestina, inclusive ao som de um tambor, não será

difícil entender a imagem do clown, por ele usada para caracterizar o rosto da moça, como uma projeção de si mesmo.

Como vimos discutindo, Rodrigo S.M., sendo uma persona narrativa de Clarice, enverga também traços clownnescos pelo fato de se dar a tarefa de mimetizar e parodiar (conscientemente) diferentes discursos, literários e não literários. Como narrador, ele tem também a liberdade de vestir a máscara dos outros personagens, incluindo a do tolo, para conduzir a tarefa do diálogo crítico com as linguagens instituídas e a ideologia oficial. Por isso, o aproximamos da máscara ancestral do bufão, valendo inclusive do trecho em que ele afirma não se sentir enquadrado em nenhuma classe social definida. Embora possa ser intepretada de outras formas, esta fala do narrador mostra uma percepção essencialmente moderna do “sem lugar” do artista na sociedade, mas ganha também em ser lida como definição de um “cronotopo especial”, isto é, um tempo-espaco específico de onde a vida pode ser observada e representada. Apartados das realidades da vida cotidiana, o bufão e o tolo não são “deste mundo”, estando o seu papel confundido com a máscara que envergam. São eles os “saltimbancos da vida”, na expressão de Bakhtin, são “estrangeiros” neste mundo, vêem o avesso e o falso de cada situação.”²⁸⁰ Tanto Rodrigo S.M., personagem inventado como travesti paródico da escritora mulher, quanto Macabeá, personagem tola criada pela verdadeira autora através da persona masculina, guardam alguma coisa deste desligamento essencial da realidade e da vida, exercendo até certo ponto a função inerente à máscara que envergam.

Através de Rodrigo e Macabeá, a par do lastro realista que eles também guardam, Clarice Lispector conduz a representação mimética do romance pelo intermédio da comédia e dos palcos populares (daí os lances caricaturais e propositalmente exagerados de certas falas de Rodrigo e certos lances do enredo), exercendo este poder antiquíssimo da máscara de “hiperbolizar” a realidade, arremedar e parodiar linguagens diversas e ao mesmo tempo arrancar as “máscaras alheias” como forma de denúncia social. Num certo sentido, transformadas pela reelaboração culta do romance de natureza essencialmente privada e individual, escrito “num cubículo onde faz calor”, as antigas máscaras populares e carnavalescas servem a propósitos modernos: a do bufão para figurar a marginalização do artista “desclassificado”, cuja função é ainda a de desmacarar a retórica, a sociedade e a própria literatura; a do bobo para representar a exclusão violenta e cruel da moça pobre que não compreende a realidade que a cerca, sendo esmagada por ela. Ao buscar a bufonaria e a

²⁸⁰ Cf. “Funções do Trapaceiro, do Bufão e do Tolo no Romance, op.cit., p. 276.

tolice como formas de representação cômico-séria do drama do artista e do drama social, entrelaçados pela especularidade aos poucos firmada entre narrador e personagem, Lispector vai fundo na “arcaicha” da “palavra dialógica”, matriz longínqua do gênero moderno. As máscaras podem então ser vistas como a raiz mesma da alegoria ou “metáfora” prosaica porque permitem falar, na própria linguagem, a linguagem de outrem, essência mesma do gênero voltado para a representação do plurilingüismo social através de recursos formais que lhe são característicos: paródia, farsa, humor, ironia, grotesco etc (em oposição à intencionalidade “direta” do tropo poético). Em síntese, a incompreensão ingênua do tolo e a denúncia ou zombaria paródica e consciente do bufão são categorias opostas, mas complementares de representação dialógica no romance, isto é, de representação crítica da palavra alheia e seus valores ideológicos. Apesar de diferentes, são personagens muito próximos, podendo ser englobados pela figura do palhaço que Clarice foi buscar no cenário mais familiar e próximo do circo, que não deixa de ser um espaço de sobrevivência dos arquétipos carnavalescos.²⁸¹

Se Macabéa é “uma palhaça com nariz de papelão”, com rosto deformado e caiado de branco, ela parece evocar a figura do clown tolo ou “augusto”.²⁸² Como discutimos no primeiro capítulo, a lógica das duplas contrastantes é típica do ritual carnavalesco, podendo ser transposta para a construção literária. No espaço do circo, a lógica não poderia ser diferente. Os números clownescos tenderam a evoluir para um tipo de encenação em que atuam duplas de palhaços, especialmente quando cenas mais longas e dialogadas foram sendo introduzidas no lugar de performances mais primitivas e curtas, nas quais a função dos clowns consistia em parodiar os espetáculos do próprio circo (a idéia de paródia é inseparável da arte clownesca). A clara distinção entre os dois tipos de palhaços, o clown branco e o clown Augusto, acabou por se firmar como uma distinção típica do circo ocidental. O primeiro se caracteriza por uma maquilagem branca mais suave, romântica e sentimental, à maneira do Pierrô. Em geral, tem boa educação, boas maneiras, fineza de gestos, elegância de trajes e roupa brilhosa, encenando, em registro cômico, a elegância da tradição aristocrática. Representa a voz da ordem e da inteligência em oposição à estupidez do clown Augusto, rude, desajeitado, marginal.²⁸³

²⁸¹ Vilma Arêas estudou a construção narrativa de *A Hora da Estrela* pela incorporação do modelo circense e da configuração clownesca, fazendo inclusive sugestivas aproximações da obra clariciana com cinema de Fellini. Cf. “A Hora da Estrela.” In: *Clarice Lispector Com a Ponta dos Dedos*, op.cit., p. 98-108.

²⁸² Cf. sobre o clown circense e suas diferentes figurações, BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo, Unesp: 2003.

²⁸³ Há várias versões para o surgimento do termo “augusto” para denominar o clown tolo. O termo tem raiz alemã. “August”, em dialeto berlinense, designava as pessoas que se encontravam em situação ridícula. Idem, p. 73.

Este veste roupas e sapatos largos. A maquilagem é exagerada, ressaltando o branco nos olhos e na boca. Além disso, tem como marca característica o nariz grande e avermelhado, sua fisionomia “caída” e seu nariz enorme coincidindo com os traços de Macabéa deformada pelo espelho. No Brasil, o termo palhaço geralmente equivale a este último tipo de clown, corroborando a escolha precisa da imagem feita por Lispector. Ademais, a dupla de palhaços se afirma, do ponto de vista social, como representações cômicas da sociedade de classes, sendo o branco a voz dominante do poder e do mando, a voz que dá ordens, que insulta, que faz e defaz; e o augusto, a voz marginal, excêntrica, que não se enquadra nos padrões domiantes, sendo por isso dominado e submetido. (Por vezes, nas entradas clownescas, há a vitória do augusto sobre o branco numa espécie de reversão da tolice em vingança. Entretanto, nem sempre a superação ocorre, e o palhaço bobo e desajustado continua levando a pior do clown “inteligente” a partir de uma lógica de reprodução, no picadeiro, das leis do cotidiano.) À guisa de curiosidade, cumpre destacar que, em solo russo, a arte dos clowns, contrariando a lógica ocidental, associou-se ao discurso revolucionário. O resultado evoluiu para uma caracterização mais realista do palhaço com a atenuação da maquilagem hiperbólica. Ademais, o clown tolo foi usado como porta-voz das aspirações do povo, ganhando acento político.

Não será difícil buscar caracterizações hiperbólicas e clownescas nos outros personagens do romance, incluindo Rodrigo. Já comentamos a presença de um certo “excesso gestual” que acompanha a sua fala, em particular nas páginas da longa conversa inicial que atrasa a história. Além disso, como Macabéa, ele se mira no espelho e se depara com a imagem de um rosto cansado, barbudo, com olheiras. A roupa velha e rasgada vem completar o figurino do escritor ou intelectual (rótulo que ele faz questão de negar) que deveria se apresentar com melhor aparência diante da sociedade exigente. Isso sem mencionar os “malabarismos” de entonação que ele alardeia fazer. Na verdade, sua auto-caracterização é sempre ambígua, oscilando entre superioridade e depreciação. O mesmo narrador que apresenta nome e sobrenome pomposos, afirmando ser o personagem mais importante da história e dominar a retórica narrativa, não hesita em dizer, páginas adiante, que escreve de “ouvido” e que seu ofício não tem valor social. Se pensarmos nas duplas carvaescas e clownescas, Rodrigo e Macabéa constituíram assim o primeiro par paródico dentre os muitos que se espalham pelo romance, a moça tola, datilógrafa analfabeta, funcionando como uma espécie de avesso cômico do escritor intelectualizado, que domina retórica, técnicas e discursos narrativos. Nos termos da palhaçada irônica, num primeiro momento, Rodrigo é clown branco e Macabéa é clown augusto. Algumas atitudes dele chegam a parodiar o discurso

da dominação e da exploração, como avisa um dos títulos: “ela que se arranje”. O fato, entretanto, é que o narrador se afirma pela troca constante de máscaras, o que lhe permite se espelhar também na nordestina, como mostra a cena circense em que ele enxerga o rosto dele no dela. A roupa velha e rasgada, neste ponto, torna-se uma figuração do artista também como clown, um clown marginalizado, desajustado e inútil, sem lugar na “terra” e nas “classes” dos homens, não muito longe da sua contraparte “augusta”, simbolizada em Macabéia. A figuração de Rodrigo parece carregar também a tragicidade de um clown “moderno”,²⁸⁴ vítima da sociedade técnica e massificada que banuiu a arte como discurso de somenos importância e transformou o artista numa espécie de vagabundo “sem classe”:

“Teria ela a sensação de que vivia para nada? Nem posso saber, mas acho que não. Só uma vez se fez a trágica pergunta: Quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar. Mas eu, que não chego a ser ela, sinto que vivo para nada. Sou gratuito e pago as contas de luz, gás e telefone.” (HE, p. 40)

“Estou absolutamente cansado de literatura;... Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte.” (HE, p.84)

Outra construção cômica e carnavalesca pode ser buscada nas colegas que dividem “uma vaga” de quarto com Macabéia, as quatro Marias, da Penha, Aparecida, José e Maria apenas, que formam uma imagem “quádrupla” de miséria e da exclusão. Todas são balconistas das Lojas Americanas, e uma delas vende “pó-de-arroz Coty”. Como símbolo da indústria cosmética popularizada para as massas, o pó-de-arroz torna-se veículo da beleza “ilusória” vendida em forma de mercadoria. Coincidentemente, pode também remeter ao “pó branco” que Macabéia usa para disfarçar os panos e alimentar um de seus sonhos recorrentes: o de ser estrela de cinema. Como se viu, a pele caiada acaba por deixá-la com cara de palhaça. Numa outra cena no banheiro da firma, homóloga portanto à que acabamos de analisar, a protagonista volta a se mirar no espelho num momento de crise existencial. Se antes ficara atordoada com a ameaça de despedida do emprego, agora é o abandono do namorado que a leva até o espelho. Curiosamente, a par da tolice e da submissão, a nordestina ameaça reverter o jogo e afirmar uma identidade que afinal não se constitui. Diante do espelho, ela

²⁸⁴ Vilma Arêas comenta, com base em Starobinski, que a figuração do artista como clown tornou-se um traço característico da modernidade desde o Romantismo, simbolizando “uma epifania derrisória do artista e da arte.” Cf. “A Hora da Estrela”, op.cit., p. 99.

pinta os lábios com um batom vermelho que decidira comprar em lugar do cor-de-rosa usual (fascinada por anúncios, a personagem se deixa medusar pela indústria dos cosméticos). Neste ponto, não se pode esquecer da hilária cena em que Macabéa vê, dentre os anúncios que recorta e coleciona, um que mostra um pote de creme para “mulheres que não eram ela”. Julgando-se esperta (ela interpreta sua ingenuidade como inteligência), imagina que, se tivesse dinheiro e pudesse comprar o creme, ela o comeria em vez de passá-lo no rosto. A cena também apresenta recorte clownesco. Piscando os olhos, cacoete que pegara recentemente, Macabéa “encena” a delícia de comer o creme às colheradas, a fome concreta e mais urgente de comida suplantando a fome supérflua e falsa de beleza. A confusão da “boba augusta” vira inteligência, como ela mesma pensara, denunciando, num entreato cômico, as ilusões vendidas pelo capitalismo triunfante no país de famintos:

“...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, p. 47, grifos meus)

O tom cor-de-rosa, o predileto de Macabéa, não deixa de remeter ao imaginário folhetinesco que alimenta os seus sonhos de se tornar artista, sonhos fabricados pela cultura de massa com a qual ela entra em contato pelo rádio, pelos anúncios e sobretudo pelo cinema (que ela freqüentava uma vez por mês). Não se deve esquecer que “cor-de-rosa” é também o nome que se dá à literatura de consumo, açucarada e sentimentalóide, a que Rodrigo alude quando anuncia parodicamente luxo, tecnicolor e gran finale como ingredientes da trama. Voltando ao espelho, o fato é que, naquele dia, Macabéa troca o cor-de-rosa pelo vermelho, numa audácia inesperada. Então pinta os lábios finos até fora dos contornos a fim de torná-los parecidos com os de Marilyn Monroe. O resultado da maquilagem exagerada lembra novamente a máscara do clown tolo, com o detalhe de que agora ela reflete, pelo avesso cômico, um dos ícones de beleza e de fama produzidos pela indústria cinematográfica norte-americana. A escolha de Marilyn não parece gratuita, considerando-se que a estrela hollywoodiana foi tema recorrente da arte pop, em especial na obra de Andy Warhol, mestre na reprodução serial de imagens oferecidas pela moderna sociedade de massas e de consumo. Coca-cola, latas de sopa, rótulos de detergentes e Ketchup, ídolos da música e do cinema formam o panteão imagético predileto do artista. À semelhança dele, Clarice cita a coca-cola e também outros produtos-símbolos da consolidação do “progresso” e do consumo na sociedade brasileira saída do “milagre” econômico: sabão Aristolino, pó-de-arroz Coty,

esmalte de unhas, plástico, bombons, o automóvel Mercedes. A própria mania de Macabéa de recortar e colar anúncios de jornais velhos curiosamente aparece como a versão cômica ou tola de um procedimento artístico, a “colagem”, não muito distante do universo pop então parodiado.

Os diálogos com a pintura, como já explicamos, foi uma constante no universo literário clariciano. Nas páginas iniciais do relato, Rodrigo se compara a um pintor que estaria passando de uma fase abstrata para uma fase figurativa, afirmação com fundo de verdade biográfica, já que o livro anterior a **HE**, *Água Viva*, constituiu uma experiência radical de diluição narrativa e de gêneros. A sub-reptícia alusão à arte pop no contexto de **HE** combina exatamente com a noção de figurativismo defendida e anunciada pelo narrador num primeiro momento, já que a referida corrente pictórica surge exatamente em oposição ao abstracionismo dominante nos anos 40 e 50 na pintura europeia e sobretudo na americana. Na dissertação de mestrado, procurei vinculações entre os quadros da narradora-pintora de *Água Viva* com os quadros de Jackson Pollock, um dos maiores expoentes da arte abstrata americana antes do surgimento da arte pop. Obviamente, não pretendemos aqui aproximar Clarice de Warhol, tendo em vista as enormes diferenças que separam o artista milionário da escritora pobre, que mal conseguia receber os seus direitos autorais e escreveu crônicas por “dinheiro” em momentos de dificuldade financeira. Nossa breve passagem pela obra do desenhista e pintor americano tem simplesmente a intenção de elucidar que algo da arte pop certamente reverbera em **HE**, comprovando a sensibilidade clariciano para ouvir, filtrar e parodiar as vozes de seu tempo (fato que parece suficiente para ressuscitá-la do cemitério de Henfil). O figurativismo paródico do romance patrocinado pela coca-cola evoca, de certa forma, o figurativismo pop que incorpora criticamente os temas e as técnicas dos meios de informação de massa e da publicidade. Não se deve esquecer que a tão propagandeada história de Macabéa se arma em torno de clichês narrativos, folhetinescos e cinematográficos, conscientemente manipulados pela verve dialógica do narrador.

Voltando à Marilyn, o fato é que a imagem construída por Macabéa no espelho nos devolve um retrato “borrado” da grande estrela de cinema. A certa altura, o batom que ultrapassa o contorno dos lábios finos vira sangue, como se a nordestina tivesse levado um “soco em plena boca”. Além disso, uma estranha reciprocidade se estabelece na cena: a imagem refletida ganha independência como um duplo aterrorizador, um retrato até então familiar (Marilyn vista nas telas do cinema) agora estranhado. Por isso, Macabéa olha a figura, enquanto esta a olha espantada, como se fosse enfim um outro esquizóide, um pedaço não reconhecido de si mesma. Em outros termos, trata-se de uma identidade duplamente falsa,

imposta à nordestina pela indústria hollywoodiana e depois deformada pela imitação canhestra dos lábios no espelho. A impressão é a de que Macabéa ameaça ter uma epifania, uma percepção iluminadora do seu destino de miséria e opressão, mas sua arraigada inconsciência não lhe permite tanto. Saindo do banheiro, ela volta à sala de trabalho da firma, e a “esperta” Glória intepreeta os lábios borrados como pintura de mulher de soldado, a que Macabeá reage inesperadamente, para delírio da “platéia”, que na cena da dupla cômica, sempre torce para que o augusto enfim triunfe sobre o clown dominante e dominador. Diante da insinuação de que estava parecendo prostituta, a nordestina grita o bordão conhecido de que era moça virgem e, quando a colega ainda lhe pergunta se ser feia dói, ela devolve a pergunta, chamando a outra de feia e querendo saber se ela também doía. É nesta famosa cena que Macabéa pede à colega mais afortunada que lhe dê uma aspirina para curar a dor que sente por dentro, mas não sabe explicar. Note-se como uma sensibilidade inefável vai surgindo da máscara cômica, convertendo a tolice num “modo de ser” e num “ponto de vista” de forte efeito crítico e dessacralizador. No diálogo entre a nordestina e Glória, uma sugestiva inversão ocorre: agora é a moça “inteligente” que não consegue compreender a originalidade desconcertante da fala da boba:

“ — *Por que é que você me pede tanta aspirina? Não estou reclamando, embora isso custe dinheiro.*

— *É para eu não me doer.*

— *Como é que é? Hein? Você se dói?*

— *Eu me dôo o tempo todo.*

— *Aonde?*

— *Dentro, não sei explicar.” (HE, p. 75-76)*

Glória não esquece sintomaticamente de lembrar que “aspirina custa dinheiro”, aludindo a mais um produto de consumo, a que nem todos têm acesso, lançado pela indústria farmacêutica como uma espécie de panacéia, isto é, como promessa mercadológica da cura de todos os males, numa lógica perversa em nada distinta da indústria de refrigerantes ou cosméticos, ícones enfim daquele (falso) discurso da “felicidade” que embala a vida dos miseráveis ou “remediados”. O pedido da aspirina como remédio para curar a dor interior ou a dor de existir torna-se, na boca da tola, denúncia de uma angústia existencial incurável. O avesso da sociedade de consumo e suas ilusões é, na verdade, a morte que ela insiste em escamotear com seus vaticínios de felicidade, progresso, poder, juventude, beleza etc. O retrato de “Marilyn” no espelho guarda essa mensagem

terrível, quando o batom borrado vira sangue e, logo depois, é visto por Glória como imagem de prostituição, imagem paródica que desmonta o mito então revelado em seu aspecto de mercadoria comercializável. A hora da estrela é também a hora da sua morte através da derrisão e do desgate da imagem no espelho. Cabe ressaltar aqui, de volta ao contexto da arte pop, que, quando Warhol escolheu um retrato popular de Marilyn para objeto de um quadro que deveria ser imitado por uma série de outros semelhantes através da técnica típica do artista — a serigrafia, — a atriz tinha morrido alguns dias antes com uma overdose de remédios.²⁸⁵ Como eram múltiplos retratos dedicados a uma estrela morta, o pintor não hesitou em juntá-los a uma série de outros trabalhos que ele começou a fazer sobre a morte, sobremaneira catástrofes aéreas, acidentes de automóveis, envenenamentos e cadeiras elétricas. Através destes novos trabalhos, Warhol mostrava o avesso do “american way of life” que ele tinha representado nos quadros iniciais sobre o consumo e o luxo.

Como explica Giulio Carlo Argan, o procedimento básico de Warhol consiste em extrair a imagem dos circuitos da comunicação de massa, apresentando-a “gasta, desfeita, consumida”.²⁸⁶ Trata-se de imagens que “fizeram notícia”: o assassino famoso que morreu na cadeira elétrica, o acidente de carro, o protagonista da hora (Marilyn, Guevara, Jacqueline Kennedy); imagens exaustivamente repetidas pela imprensa diária e que acabam por ser incorporadas pelo inconsciente (coletivo) sem passar pela consciência. Se pensarmos nos termos de Walter Benjamin, trata-se do triunfo mesmo da informação, daquilo que não faz história ou “narrativa” porque não se sedimenta e não se incorpora à experiência do sujeito²⁸⁷. Warhol, portanto, mostra a “trajetória descendente, desintegradora do consumo psicológico da imagem-notícia”. No caso dos vários quadros sobre Marilyn, observa-se um jogo constante entre a cor berrante e o preto e branco, a unicidade e a repetição serial, o retrato e o negativo. Num díptico de 1962, a imagem em preto e branco da atriz é reproduzida em série de tal modo que alguns dos retratos apresentam manchas escuras e borradas (ao modo de cópias defeituosas) e outros vão se esvanecendo até o apagamento quase completo. O quadro de certa forma contrasta com outro, a Marilyn de 1964, um retrato colorido e único em que o rosa do rosto, o vermelho vivo dos lábios, o sorriso forçado e artificial, o azul da sombra sobre os olhos, o loiro berrante do cabelo, a pinta do lado esquerdo compõem não um rosto, mas uma máscara, uma pose artificial, enfim uma transfiguração da “realidade” da pessoa em monumento e imagem para o consumo. O que vemos não é Marilyn, mas o mito que se fez e se vendeu dela (e continuaria a ser vendido depois de sua morte até o

²⁸⁵ Cf. HONNEF, Klaus. *Warhol*. Köln: Taschen, 2000, p. 59-60.

²⁸⁶ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. “Roy Lichtenstein O Templo de Apolo Andy Warhol Marilyn Monroe.” In: *Arte Moderna*. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia das letas, 1992, p. 646-647.

inevitável esquecimento). Postos em confronto, os dois quadros mostram o direito e o avesso da máquina perversa que se alimenta de beleza e morte, originalidade e cópia, prazer e dor, excesso e vazio:

“No banheiro da firma pintou a boca toda até fora dos contornos para que seus lábios tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em pela boca...” (HE, p. 75).

Figura 4. WARHOL, Andy. *As Duas Marilys*, 1962.

²⁸⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. “O Narrador”, op. cit., p. 61.

Figura 5. WARHOL, Andy. *Marilyn*, 1964.

Figura 6. WARHOL, Andy. *Marilyn Monroe, Diptych* (1962)

ENTRE TOLICES E TRAPAÇAS

As cenas dos encontros entre Macabéa e Olímpico também apresentam acentos vários de paródia e carnavalização. Novamente o narrador recorre ao recurso clownnesco da dupla cômica. A introdução do primeiro encontro já recorre ao clichê romântico-folhetinesco estereotipado: é mês de maio, mês das noivas, e um prenúncio de felicidade se anuncia para a moça pobre e sofrida. Até a luz das ruas ganha uma nuance “aberta e rebrilhante” que atravessa a “opacidade” da personagem. Não será difícil enxergar aqui um certo artificialismo na construção que faz a luz natural adquirir a aparência da iluminação teatral (a condução cênica de Rodrigo é evidente). A linguagem então se constrói pela interação dialógica com as frases feitas da literatura de massa, resultando em trechos como “maio, mês das borboletas noivas flutuando em brancos véus” ou “maio, mês dos véus de noiva flutuando em branco.” Qualquer leitor atento perceberá aqui que o tom poético das frases não é direto, mas paródico. O que temos é uma “imagem” de poesia piegas e banalizada. O que temos também é uma “imagem de enredo” construído a partir da incorporação de elementos do folhetim, do melodrama, do palco popular, do circo e quiçá do teatro de marionetes. Na sequência, o recurso explícito à maquinaria narrativa: no exato momento do encontro dos futuros namorados, desaba uma chuva grossa que se repetirá nos próximos dois encontros (um pouco mais fina no segundo). Como se nota, Clarice, famosa também por conhecer a magia dos números, não se esquecerá da simbologia por assim dizer estrutural do número três.

Sabe-se que o três é um número recorrente na lógica fabular das narrativas mais arcaicas, incluindo o mito, sendo comum a organização do enredo por via de uma sequência tríplice de ações ou escolhas, como, por exemplo, o herói ter de enfrentar três provas ou escolher entre três objetos, decifrar três enigmas ou casar com uma de três pretendentes. O próprio Freud escreveu um texto sobre o tema da “eleição do terceiro”, mostrando a recorrência do arquétipo em contos populares e obras literárias e interpretando-o sob a luz da psicanálise.²⁸⁸ No nosso caso, interessa frisar que o uso (consciente) de uma técnica narrativa arquetípica no contexto da literatura moderna só pode ser mesmo um modo de chamar a atenção para a paródia e revelar a condição artificiosa do enredo de fatos. Ademais, o tom apotrófico com que se evoca o mês de maio, ainda que na chave do folhetim barato, remete a uma tentativa de ligar o namoro de Macabéa e sua “decoberta” do amor com os ciclos naturais. A própria idéia da chuva que marca os três encontros associa-se à arcaica simbologia da fertilidade e da abundância, afinal celebrada pelas “festas de maio” européias (das quais possivelmente se origina esta associação dos meses com as noivas e as bodas). Nos termos de

²⁸⁸ Cf. “EL Tema de la eleccion de Cofrecillo”. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948, p.972-976.

Frye, não estaríamos aqui longe de imagens típicas do *mythos* cômico (rebaixadas obviamente pelo tom de melodrama), cujo desenlace habitual é o happy-end (que acabará não se concretizando no final de **HE**). A evocação da natureza em momentos de clímax do romance (o encontro dos namorados, a morte de Macabéa) soa como uma sobrevivência de modos narrativos mais elevados no âmbito da narrativa irônica:

“Da terceira vez em que se encontraram — pois não é que estava chovendo?... (HE, p. 54)

Nos vários encontros com Olímpico, Macabéa poderá exercitar sua tolice de forma plena sobretudo através das inúmeras perguntas que faz a respeito de certas palavras de que ela ignora o significado. Como bem explica Bakhtin, no romance, a incompreensão ou simploriedade do tolo estará sempre relacionada com a linguagem e com o discurso, estando na sua base a incompreensão da “mentira patética” de outrem, que “embrulhou o mundo pretendendo interpretá-lo”.²⁸⁹ O estranhamento em relação às linguagens correntes, canonizadas e mentirosas cumpre a função de levantar o véu da ideologia e desmitificar os “nomes pomposos” atribuídos às coisas e aos fatos. Reside aí o papel essencialmente dialógico da palavra do bobo ou de qualquer outro personagem que venha simbolizá-lo. Daí as inúmeras situações narrativas que ele pode vir a ocupar: o tolo e o poeta, o tolo e o político, o tolo e o sábio pedante, o tolo e o padre etc. Se adaptarmos essas situações por assim dizer arquetípicas ao contexto de **HE**, percebemos que Macabéa constantemente atua sob essa lógica binária de oposição entre o tolo e o (falso) inteligente: Macabéa e o chefe; Macabéa e Olímpico; Macabéa e o médico; Macabéa e Glória; Macabéa e a cartomante. Isso sem mencionar a dupla principal: Macabéa só ganha existência narrativa a partir do discurso de seu narrador e criador Rodrigo, sua simplicidade e inconsciência servindo como importante elemento de “ridicularização” das pretensões retóricas e do projeto de engajamento ensaiado pelo romance.

Nas conversas com Olímpico, Macabéa, para preencher a falta de assunto, costuma fazer perguntas a respeito das palavras ou informações que ouve na Rádio Relógio. Olímpico ordinariamente não sabe esclarecer nada à moça, mas sendo esperto, ora diz que não quer responder às perguntas dela, ora dá significados errados, ora apresenta definições tautológicas, como por exemplo, “cultura é cultura”, “conde é conde”. O narrador conduz os diálogos no recorte dramático já mencionado, e a cena ganha ares de uma “entrada cômica”.

²⁸⁹ Cf. “Duas Linhas Estilísticas do Romance Europeu”, op.cit., p. 194.

De um lado, a tolo que não entende os nomes, as convenções, os símbolos ideologicamente instituídos; de outro, o trapaceiro, que também não os entende, mas sabe se apropriar deles, ainda sob forma paródica, para atender aos seus interesses. Ao contrário da ingenuidade “polêmica” do bobo, o trapaceiro introduziria uma outra categoria de interação dialógica com as palavras de outrem, uma espécie de “embuste ou trapaça alegre”, na acepção de Bakhtin, que é a própria mentira justificada e reiterada pela boca do mentiroso. O trapaceiro estaria na base da formação do herói pícaro (do qual Olímpico certamente carrega alguns traços), cujo destino se resolve pelo aprendizado do jogo social, pela dinâmica do interesse e de toda a sorte de acomodações. Num certo sentido, o trapaceiro ou aventureiro imemorial e folclórico que mais tarde resultará no pícaro, no âmbito do romance propriamente dito, tornar-se-á também um dos modelos de personagem da moderna ficção realista. Não estranha, pois, que Clarice, no seu projeto de construir um romance “figurativo” ou realista em tom de paródia recorra a este personagem, acentuando propositalmente a caracterização dele nos moldes da máscara arcaica. Daí a razão do “realismo” do romance carregar o tom do artifício, porque é um realismo encenado, representado, arremedado no limite da perda de valor da literatura e da mimesis como arma de denúncia, de transformação, de mudança...A narrativa então se constrói sobre as ruínas e os retalhos de palavras e discursos e máscaras...Obviamente nem mesmo a carnavalização rediviva poderia guardar, na era moderna e massificada do technicolor, a alegria, a originalidade, a regeneração do riso primitivo e coletivo de onde ela se originou como visão de mundo excêntrica e contestadora. No entanto, a mascarada é ainda o único recurso da autora mulher para encenar sua história urgente, que é também a história do romance que se escreve, a “palhaçada” da escrita inútil, marginal, culpada, impotente, obsoleta...

Voltando, a caracterização tipificada de Olímpico é visível, dando a ele os traços identificadores da máscara: dente de ouro faiscante, voz cantante, cabelo enxarcado de vaselina. Nesse sentido, torna-se interessante ressaltar como o retrato dele é montado como a contraparte paródica de Macabéa: apesar de nordestinos e de parecerem “irmãos” num primeiro momento, eles logo começam a se opor um ao outro. Vejamos como o processo ocorre. Como Macabéa, Olímpico não conheceu os pais, tendo sido criado por um padastro, que o iniciou no reino da picardia, ensinando-lhe o “modo fino” de tratar pessoas para se aproveitar delas. Veja como a educação da personagem consiste em observar as regras, as convenções, as linguagens do mundo alheio, em especial do mundo dos ricos e poderosos, a fim de “mimetizá-la” para seu benefício. Isso ajuda a explicar por que ele inventa um sobrenome falso “Moreira Chaves” (paródia de um sobrenome importante), agregando-o ao “de Jesus”, cifra da origem

humilde dos que não têm pai e são jogados à própria sorte. O padraastro também lhe ensinara a “pegar mulher”, introduzindo-lhe portanto nos valores patriarcais da educação sertaneja.

A madrasta de Macabéa, como vimos, conduziu a educação oposta, introduzindo na mente da sobrinha os valores da submissão e da fraqueza feminina às custas de muitos cascudos no alto da cabeça. Curiosamente, esta parte do corpo tornar-se-ia o “ponto fraco” da heroína tola. Apesar de ter nome pomposo com ascendência mítica, Olímpico não compreende o que ele significa, não sabendo, portanto, responder à interrogação incômoda de Macabéa sobre o assunto. No fundo, ele é tão ignorante quanto à namorada. Entretanto, mesmo que não entenda o significado de muitos termos, sabe que a linguagem pomposa ou difícil é cifra de poder, garantindo status e ascensão social. Isso explica a sua capacidade de fazer discursos, em tom cantado e vocabulário “seboso”, montando o embuste da fala retórica que impressiona. Não se deve esquecer que ele “adorava” ouvir discursos, exercitando, portanto, a capacidade de vasculhar a fala alheia para montar a sua própria, que só pode ser vista como uma duplicação farsesca da “mentira” original ou primeira da linguagem do outro, então revelada e denunciada pelo narrador-autor que afinal está na manipulação dos cordéis das máscaras. Clarice não se esquece sequer da posição de cócoras para o nordestino que ouve discursos, marca da ruralidade sertaneja que permanece na cidade que ele sonha conquistar:

“Os negócios públicos interessavam Olímpico. Ele adorava ouvir discursos. Que tinha seus pensamentos, isso lá tinha. Acocorava-se com o cigarro barato nas mãos e pensava.” (HE, p. 57)

Diante da interrogação de Macabéa sobre o significado do seu nome, Olímpico diz que sabe, mas não quer responder, recorrendo à fala autoritária para disfarçar a ignorância, fazendo-a passar por inteligência. Conhecedor da importância da linguagem culta como moeda de ascensão social, o nordestino não teme as palavras, decretando que elas seriam perigosas apenas para as mulheres que perguntam ou perguntaram demais. Desse modo, reafirma o discurso patriarcal da dominação, sugerindo para a namorada curiosa que o seu destino seria a prostituição, caso insistisse na busca do esclarecimento (o mesmo destino que a tia madrasta tanto temia e vaticinava e que parece ser um “lugar-comum” para definir a exclusão da mulher que não se enquadra no status quo da educação convencional). O fato é que as perguntas de Macabéa constituem uma espécie de esclarecimento às avessas por via da tolice que se converte em inteligência e desmascara a mentira da ideologia. A incompreensão ingênua do tolo contraposta ao embuste sagaz do trapaceiro, nos moldes da cena cômica e

carnavalizada, se tornam armas poderosas de denúncia social em meio à estereotipia proposital da composição.

Um dos primeiros estranhamentos de Macabéa, durante o diálogo com o namorado, se dá em relação à própria literatura, que muito ironicamente é uma esfera discursiva que ela desconhece. Daí a surpresa interrogativa com que reproduz pra Olímpico o que ouvira na rádio, reiterando inclusive a fórmula-chavão de almanaque do “você sabia que”... O espanto da nordestina está relacionado com a informação de que um homem, que era matemático, escreveu um livro chamado *Alice no País das Maravilhas*. A ingenuidade aqui se dá em relação ao óbvio: Macabéa parece não saber o que seja um livro, para que ele serve e como é escrito. Embora não saibamos exatamente o que ela pensa a respeito do assunto, não podemos nos esquecer aqui da história famosa da menina Clarice, que achava que os livros davam em árvores (hipótese que não seria de estranhar, caso partisse da boca de Macabéa). Também a citação de *Alice no País das Maravilhas* não se afigura gratuita, quando pensamos que, embora muito diferente de **HE**, o livro de Lewis Carrol aposta na visão de mundo da infância como fio condutor do enredo, visão essa muito próxima da perspectiva da tolice utilizada por Clarice.²⁹⁰ Além disso, o romance do escritor inglês, repleto de charadas e jogos verbais, parte da idéia de uma viagem de Alice por um mundo à parte e excêntrico, apenas aparentemente desligado da realidade. A carnavalização é mais que evidente, quando a menina protagonista mergulha num poço em queda livre e então penetra num universo em que a ordem das coisas e sobretudo da linguagem usual se altera numa retomada do tema (essencialmente carnavalesco) do “mundo de ponta à cabeça”. Dentre os vários temas do romance, encontra-se a crítica à aristocracia inglesa a partir da mimetização paródica dos discursos oficiais e a representação burlesca da família real como personagens de um baralho de cartas. Interessa frisar, nessa direção, o julgamento cômico do último capítulo, verdadeira mascarada em que se destrona, através do riso carnavalesco, toda e qualquer seriedade e convencionalidade oficiais. Embora muito diferentes, Macabéa e Alice entroncam-se na longínqua linhagem da carnavalização, essa raiz primitiva da palavra dialógica que seria estrutural para a formação do gênero romance.

Ademais, há, na obra de Carrol, uma dimensão metalingüística: Alice inicia sua viagem, quando começa a se entediar ao lado da irmã, que lia um livro “sem gravuras e sem diálogos”. Ora, o sonho da menina deve assim ser lido como uma espécie de “reinvenção do livro” e logo como uma crítica à literatura institucionalizada. Guardadas as devidas distinções,

²⁹⁰ Cf. CARROL, Lewis. *Alice No País das Maravilhas*. Trad. de Rosaura Eichemberg e Ísis Alves. Porto Alegre: L&PM, 1999.

Rodrigo também constrói **HE** na contramão da retórica e das formas narrativas obsoletas que ele manipula em tom farsesco. Cabe lembrar, por último, que o conto de fadas infantil, com que o livro de Carrol guarda relações, serve também de referência discursiva para a montagem paródica do enredo de **HE**. Boa parte da fase da narrativa da infância de Macabéa corre sobre os trilhos das fórmulas do conto maravilhoso, em especial a cena em que a tia madrastra quer a sobrinha para varrer o chão, enquanto brincam as outras meninas com laço de “fita cor de rosa” no cabelo, entoando uma cantiga de roda cujo tema é o casamento e o final feliz a que teriam acesso apenas as meninas ricas e bem nascidas (o laço de fita cor-de-rosa ganha conotação social no conto de fadas paródico): “Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci.” “Escolhei a qual quiser de marré”. (**HE**, p. 41). A infância sofrida, sem bola e sem boneca, evoca o arquétipo da borralheira, embora Macabéa não contará com nenhuma fada madrinha que lhe transforme em Cinderela. Apesar dos esforços de Rodrigo S.M., um final feliz para a sua protagonista, embora anunciado, seria uma incongruência e uma inverossimilhança, mais uma prova de que a história melodramática de redenção e felicidade é um embuste do “narrador bufão”. A hora da estrela de cinema é um efeito de luxo e de tecnicolor que não consegue esconder ou evitar a dura revelação da morte. No final da cena da brincadeira de roda observada por Macabéa na infância, Rodrigo escreve entre parênteses que avisara o leitor do parentesco da narrativa com o cordel, chamando a atenção para o deliberado exagero sentimental do episódio recém narrado. Ao mesmo tempo, ele se nega a ter qualquer piedade, evitando ao que parece compactuar com os efeitos patéticos em geral despertados pela miséria nas histórias de folhetos. Se ele não pode fazer nada de concreto pela pobreza, ele também procura fugir de uma identificação meramente emocional com o fato, algo que contraditoriamente acabará fazendo em outros momentos do romance, exprimindo culpa e revolta inúteis. Espalhados pelo romance, há momentos ora de cólera, desejo de “derrubar copos e pratos e quebrar vidraças” (**HE**, p. 33), ora de compaixão e de caridade, desejo de beijar Macabéa ou dar-lhe um prato de sopa. Cólera, culpa, compaixão tornam-se então sentimentos adequados a um narrador impotente:

(“Eu bem avisei que era literatura de cordel, embora eu recuse a ter qualquer piedade”) (**HE**, p. 41)

“Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. E fazer com que quando ela acordasse encontrasse simplesmente o grande luxo de viver.” (**HE**, p. 71)

Voltando, Macabéa não sabe o que significa “élgebra”, termo ainda associado a Lewis Carrol, que era matemático. Excluída da esfera do conhecimento formal e da cultura (palavra que ela também busca entender o significado), a nordestina prescinde do pensamento simbólico e do pensamento abstrato. Eletrônico é outro vocábulo desconhecido, que alude visivelmente à modernização progressiva da sociedade industrial que exclui o pobre e, dentre eles, o migrante nordestino. Às dúvidas de Macabéa, Olímpico continua respondendo de forma autoritária, dizendo que o saber é “coisa de fresco, de homem que vira mulher”. Ao mesmo tempo, desculpa-se pelo vocabulário usado porque, segundo ele, “fresco” é palavrão para moça “direita”. Em poucas linhas, o rapaz nordestino endossa a ideologia patriarcal, legislando a respeito de quais palavras uma mulher “virgem” pode ou não ouvir e ainda associando a busca pelo conhecimento verdadeiro com frescura ou mulherice. Ademais, reitera uma arraigada visão de cultura que impera no país. A relação com as idéias, o conhecimento e, por conseguinte, com as palavras, assunto exclusivamnete masculino, não deve ultrapassar o limite epidérmico da aparência e da retórica vazia, servindo apenas de verniz ou distinção de classe. Aqui se entende também porque Clarice precisou se travestir de homem para tomar posse da retórica. O tema é antigo na literatura brasileira e reverbera aqui. A imagem arquetípica do trapaceiro atualiza-se então como imagem do falso sábio ou do falso doutor, tipo muito comum, por exemplo, no âmbito da ficção mais propriamente realista e satírica de Lima Barreto ou mesmo no âmbito da ironia machadiana.

Em Clarice, o tratamento do personagem não perde o tom cômico-popular ou folclórico dominante, sinalizando, por via da criação paródico-carnavalesca, que o realismo é, no fundo, mais um dos discursos com que dialoga o narrador no processo de montar o enredo de fatos. Isso fica claríssimo também, quando voltamos, ao início da narrativa, ao momento em que Rodrigo inicia o “registro dos fatos antecedentes”, tentando traçar a trajetória da nordestina desde o sertão até a chegada ao Rio de Janeiro. À primeira vista, estaríamos tão-somente diante de um relato objetivo e linear ao modo realista-naturalista de narrar. Entretanto, sabemos que não é bem assim. As contantes intervenções de Rodrigo entre parênteses bem como certos clichês narrativos e também lingüísticos são aqui e ali introduzidos de tal forma a sinalizar certa obsolescência de um modo narrativo com ar de reprise. Exemplificando: uma das marcas do estilo de Rodrigo é a recorrência a formas proverbiais de expressão, em particular ditados populares, dando ao texto propositalmente a marca do desgaste, da banalidade, do lugar-comum. Eis uma pequena lista: “Que é que você me pede chorando que eu não lhe dê cantando?” (HE, p. 34); “quem cai do chão não passa”

(**HE**, p. 40); “ela quis mais porque é mesmo verdade que quando se dá a mão, essa gentinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome de tudo” (**HE**, p. 44); Sim, quem espera sempre alcança. É? (**HE**, p. 47). Além disso, já comentamos que a história da infância de Macabéa ganha notação próxima do conto de fadas.

Há trechos também em que o narrador recorre a fórmulas estereotipadas de narração sobretudo aquelas usadas para assinalar a passagem do tempo em contos populares ou até mesmo infantis: “E assim se passava o tempo para a moça esta”, frase impensável, por exemplo, num contexto ficcional de uma narração realista sem intenção paródica. Até mesmo a alternância constante entre moça, nordestina ou datilógrafa, termos usados para identificar a personagem no início do enredo, soam como aqueles velhos epítetos da épica mais arcaica (a comparação procede, tendo em vista que marcas de oralidade estão presentes no relato, além do recurso paródico do início em medias res). Isso sem mencionar as várias intervenções dele, assinalando que a história é banal, que o definível o está cansando, que não agüenta escrever mais e que vai continuar com esforço. A certa altura do romance, Rodrigo fica três dias sem escrever, pois está cansado e “enjoado” dos personagens, em particular do médico que Macabéa consulta. Quando anuncia as origens da nordestina, seguindo a lógica causal ou quicá determinista do romance tradicional de traçar o passado da personagem, diz que ela vinha do sertão de Alagoas, “lá onde o diabo perdera as botas” (**HE**, p. 35), usando uma frase feita que parece apontar que o “realismo narrativo” não deixa de ser aí um discurso artificioso. Não se deve esquecer ainda de que uma outra forma de dialogismo muito presente em **HE** consiste na mimetização que o narrador faz do modo de falar dos personagens, recheando seu discurso com coloquialismos e clichês que passam a ser a tradução do universo ideológico deles. Em **HE**, Clarice, contrariando seus hábitos, fala na “área” das personagens, obrigando a linguagem autoral a refratar a expressão alheia²⁹¹. Daí o reforço da oralidade, o acúmulo de frases proverbiais, de lances melodramáticos e imagens repetidas. Transgressões à norma culta, raras em outros romances de Clarice, também comparecem, como na frase “esse relance me deu ela de corpo inteiro” (**HE**, p. 69)

A caracterização de Olímpico e Glória segue o figurino da tipificação quase caricatural. O heroísmo do valentão folhetinesco se monta a partir da estridência do lugar comum em frases do tipo: “sua força sangrava” (**HE**, p. 56); “gostava era de ver sangue” (**HE**, p. 56); “no Nordeste era o que se chamava de ‘cabra safado’” (**HE**, p.56) ; “matar tinha feito dele um homem com letra maiúscula” (**HE**, p.56). Não falta inclusive a cena que remete

²⁹¹ Bakhtin aponta “o falar na área dos personagens” como mais um exemplo de traço dialógico na esfera do romance. Cf. “*O Plurilingüismo no Romance*”, op. cit., p. 119.

burlescamente a uma espécie de prova iniciática do herói, que demonstra sua força e coragem para conquistar o coração da heroína. Para impressionar Glória e “cantar logo de galo”, Olímpico compra pimenta malagueta das “brabas” e mastiga em plena polpa “a fruta do diabo”. Clarice não perde oportunidade de imitar também certo vazo estilístico do romance regionalista nordestino, do regionalismo de Guimarães Rosa e quiçá da poesia de João Cabral, quando recorre a imagens que aproximam Olímpico da paisagem nordestina, como em “nascera crestado e duro que nem galho seco de árvore ou pedra ao sol” (HE, p. 69) ou quando faz um trabalho com o significante e ao mesmo tempo inventa um neologismo na frase que descreve o crime que o personagem cometera nos “cafundós” do sertão, o “canivete comprido entrando mole-mole no fígado macio do sertanejo.” (HE, p.71, grifo meu). Glória, por sua vez, impõe-se com uma frase pedante e já obsoleta, uma gíria do tempo de seu pai, que serve para a suburbana afirmar o status ilusório: “sou carioca da gema.” (HE, p. 72). Além disso hiperboliza, em oposição paródica à Macabéa, todos os atributos da sensualidade caricata da mulher brasileira. Tinha o sestro “molengole” da mulata, pintinha marcada junto da boca, cabelos, buço e axilas oxigenadas, “traseiro alegre”. O hábito de oxigenar os cabelos “crespos” e de raízes sempre pretas revela a incorporação dos modelos de beleza estrangeira e o desejo de esconder as origens mestiças. Quanto à linguagem, tem uma leve dicção portuguesa (herança iniludível do passado colonial) que o narrador mimetiza em alguns trechos, além de ter a mania de falar em frases inacabadas, espécie de charme de “loura burra”, estereótipo do qual ela não está longe e que data dos tempos de dominância do modelo Marilyn Monroe de ser: “E esse ar é por causa de?”, diria Glória. O hábito de fumar cigarros mentolados (glamourizado pelo cinema de massa) e usar água-de-colônia remetem aos novos hábitos de consumo típicos da classe média em ascensão.

Voltando a Olímpico e à imagem do “falso sábio” que ela acaba encarnando, o fato é que seu vitorioso destino de deputado e doutor será apenas sumariado de passagem pelo narrador, como se ele estivesse a sugerir que não vai ocupar muito espaço de sua narrativa (que mal se agüenta escrever) para detalhar a trajetória de ascensão do nordestino esperto. Olímpico sai logo de cena, e assim Rodrigo se livra de reprisar o óbvio e alongar o enredo previsível (que cansa e enjoa). A frase usada para concluir a trajetória do personagem é exatamente a frase parodiada de Euclides, “O sertanejo é antes de tudo um paciente”, na qual o “ethos heróico” presente no contexto original é substituído pelo “ethos” do conformismo. A frase funciona inclusive como um perdão para Olímpico, cuja “fome de ser outro” é justificada enquanto arma de defesa e sobrevivência. Seguindo a linha dos arquétipos da ficção cômica que lhe servem de base, o nordestino aproxima-se do pícaro que se ajeita, do

patife esperto que triunfa ou do vilão inescrupuloso que acaba relevado no final²⁹². Neste ponto, cabe lembrar a ambigüidade de sua caracterização. Apesar de acumular toda a sorte de vilanias, como roubar e matar, ele esculpe figuras do menino Jesus, além de ter atração por enterros, que frequenta semanalmente e fica com os olhos cheios de lágrimas (hábito que supostamente serve para aliviar a consciência de ter matado no passado). Em termos de caracterização arquetípica, o gosto por enterros não deixa de ser um ponto fraco do herói. Como “cabra safado”, Olímpico também guarda traços do sertanejo valentão (com ampla representação no cordel), cujo modo de ser, ambivalente por excelência, oscila entre o bandido e o herói. Até mesmo um talento artístico lhe é atribuído: a capacidade de desenhar caricaturas ridículas dos retratos dos poderosos que saíam nos jornais, uma forma particular de vingança que bem revela seu talento para o “arremedo” paródico do outro, seja de sua linguagem (através dos discursos cantados e sebosos que faz), seja de sua aparência (através dos desenhos caricaturais que constrói):

“Ele também se salvava mais que Macabéa porque tinha grande talento para desenhar rapidamente perfeitas caricaturas ridículas dos retratos de poderosos nos jornais.” (HE, p. 70)

Voltando às perguntas de Macabéa. Além de “élgebra”, “eletrônico” e “cultura”, ela desconhece o significado de “renda per capita”, a dúvida em relação a um dos índices que refletem o grau de desenvolvimento e a riqueza do país revelando a terrível desigualdade social a que estão submetidos nordestinos e pobres em geral. Na seqüência, a protagonista ainda faz confusão entre conde e príncipe, achando que as duas palavras teriam o mesmo sentido. A ingenuidade dela acaba revertendo numa percepção acertada, pois afinal conde e príncipe tornam-se a mesma coisa: nomes que aludem ao poder das classes dominantes, contra o qual a tola não tem chance de lutar. Na época em que o romance foi escrito, os condes e príncipes do poder seriam outros; entretanto, a dúvida de Macabéa surge do nome de uma rua carioca, “rua Conde do Bonfim”, resíduo onomástico dos velhos tempos do Império. Ainda no âmbito deste tema, a nordestina estranha o termo “aristocracia”, achando, segundo interpretação do narrador, que ele poderia significar uma “graça concedida”. Novamente, a ingenuidade reverte em inteligência reveladora: num certo sentido, o poder aristocrático é graça para o rico e desgraça para o pobre. Na rádio Relógio, Macabéa também ouve falar

²⁹² Afirma Frye: “A tendência da comédia é incluir tanta gente quanto possível em sua sociedade final: as personagens obstrutoras são mais amiúde reconciliadas ou convertidas do que simplesmente repudiadas”. Cf. “O Mythos da Primavera: A Comédia”. In: *Anatomia da Crítica*, op. cit., p. 165.

muito do Imperador Carlos Magno, símbolo histórico do referido poder e de outros de que ela é vítima. O que se fala sempre na rádio é que Carlos Magno era chamado de “Carolus” em sua terra, nome latino do Imperador que se torna misterioso e indecifrável para a moça que não chega a ter a ciência da dominação e da exploração a que é submetida. Ela ainda acha esquisita a palavra “mimetismo”, cujo significado pode aludir à sociedade massificada do consumo (que padroniza valores e comportamentos). Numa outra interpretação, mimetismo pode também se tornar a tradução mesma daquilo que fazem o narrador bufo, a tola e o trapaceiro no contexto do romance dialógico: a incorporação/deturpação consciente, ingênua ou interessada dos discursos de outrem. Por último, a política nacional não poderia passar incólume à incompreensão da tola que estranha nomes e símbolos oriundos das diversas esferas legitimadoras do poder excludente. Quando Olímpico vaticina que um dia terminaria deputado, ela, boquiaberta, indaga se seria “deputada” quando se casasse com ele. A simploriedade quase infantil que associa deputada à puta por meio da semelhança sonora (Macabéa acha que o termo é um palavrão) dá a medida exata da tonalidade carnavalesca que destrona e rebaixa o termo sério, achincalhando, a propósito, a classe política brasileira.

Outra cena importante é aquela em que o cronotopo essencial da visão carnavalesca aparece: a praça pública, um dos lugares em que se dão os vários encontros de Macabéa e Olímpico. O começo do diálogo se constrói através do recorte dramático explícito, as falas sendo introduzidas alternadamente logo depois dos pronomes ele e ela seguidos de travessão. Logo na seqüência, o narrador elimina os pronomes, e o diálogo volta para o modo narrativo em substituição ao modo teatral do início. O recurso se justifica: por alguns momentos, Rodrigo revela os artifícios do enredo, sinalizando que ele está nos bastidores da cena, comandando a ação e as falas. Já mencionamos, no primeiro capítulo da tese, a possível influência do teatro de bonecos neste trecho, outra raiz longínqua da cosmovisão carnavalesca típica do romance enquanto gênero. Bakhtin chega a lançar a hipótese de que esta seria a influência maior do *Tristram Shandy*, de Sterne, cujo estilo é “o estilo da marionete de madeira manipulada e comentada pelo autor”, o qual valeria também para “*O Nariz*”, de Gogol.²⁹³ Digamos que o recorte clownesco das cenas de **HE** autorizam a aproximação do referido excerto com o espetáculo popular de marionetes. Isso sem considerar que os vários encontros entre os namorados configuram a dupla cômica do palhaço esperto que se afirma sobre o palhaço tolo, embora as perguntas de Macabéa constituam uma importante virada do jogo, iluminando a falsa (ou má) inteligência do clown dominante. Neste ponto, não nos

²⁹³ Cf. “Funções do Trapaceiro, do Bufão e do Bobo No Romance”, op. cit., p. 281.

esqueçamos de outro “número clownesco” que vem logo a seguir, no qual Olímpico, para provar sua força à namorada, eleva-a para o ar num braço só, como se, no contexto do circo, estivéssemos diante de uma paródia dos espetáculos corporais de saltos, ginástica ou trapézio (repertório típico dos palhaços)²⁹⁴. Macabéa tem a sensação de que está andando de avião, mas logo cai de cara na lama, esborrachando o nariz (de palhaça). Voltando à cena no banco da praça, cujos “cordéis” comanda o narrador, Macabéa volta a falar coisas inteligentes sob a lógica da tolice, aludindo à falta de identidade e à incompetência para a luta social. Entre elas, destacamos alguns exemplos: “Desculpe, mas não acho que sou muito gente”; “que é que eu faço para conseguir ser possível?”; “acho que não preciso vencer na vida”. (HE, p. 59-60). A melhor tirada da boba virá no final: quando Olímpico termina o namoro, ela pede que ele “lhe diga logo adeus”, ridicularizando assim as convenções típicas do dramalhão sentimental. O mesmo valendo para a reação inesperada dela diante da separação: ao invés de chorar, reação patética esperada para a “tragédia” da mocinha seduzida e abandonada, ela cai na gargalhada (riso carnavalesco e destronador de tolo):

“Na hora em que Olímpico lhe dera o fora, a reação dela (explosão) veio de repente inesperada: pôs-se sem mais nem menos a rir. Ria por não ter lembrado de chorar. Surpreendido, Olímpico, sem entender, deu algumas gargalhadas. Ficaram rindo os dois. Aí ele teve uma intuição que finalmente era uma delicadeza: perguntou-lhe se ela estava rindo de nervoso. Ela parou de rir e disse muito, muito cansada: — Não sei não...” (HE, p. 74)

Uma cena reveladora virá quando Macabéa conta a Olímpico, um pouco antes da separação, a emoção que sentira ao ouvir uma música na rádio Relógio. Trata-se da famosa ária “Una Furtiva Lacrima” da ópera o *Elixir Do Amor*, de Donizetti. A “falsa” inteligência do namorado sabichão o leva logo a identificar a referida música com o samba, o que significa que ele reproduz os lugares-comuns associados à cultura brasileira e, em particular, à carioca, confundindo a ópera com uma das manifestações mais típicas da nossa música popular. A tola referenda o erro, achando que a ária poderia ser samba mesmo e reproduzindo a informação ouvida na rádio de que ela era cantada por um homem chamado Caruso, que já tinha morrido. Enrico Caruso, famoso tenor italiano, ficou famoso pela antológica interpretação que fez da ária. A nordestina ainda se intriga com a palavra “lacrima”, interpretando como erro a palavra

²⁹⁴ Entre os vários tipos de palhaços, temos o “acrobatic clown”, dedicado à paródia das acrobacias, realizando exercícios ginásticos de forma ridícula. Cf. *Palhaços*, op. cit., p. 92

desconhecida vinda de uma outra língua. Como mal consegue dominar o seu idioma, ela jamais pensara que poderia existir outras línguas no mundo. Uma das idéias implícitas pode ser a de que a linguagem musical transcende gêneros, classificações e diferenças entre as línguas. A nordestina não entende as palavras, mas se emociona com o som. Ópera ou samba, lágrima ou lacrima, a música prescinde do entendimento racional ou do pensamento abstrato (que falta à nordestina) e fala direto ao corpo e à alma, emocionando a personagem.

O primeiro e único contato de Macabéa com a música a aproxima do narrador, confesso amante, desde o prefácio, de inúmeros compositores. Além disso, o som musical torna-se o único capaz de fazer aquilo que o discurso narrativo não consegue sem cair na banalidade ou no falseamento: estando aquém e além da linguagem e dos sentidos cristalizados, a música, tocando a interioridade da nordestina, revela, num átimo de instante, aquela verdade original tão buscada em meio às ruínas dos discursos esgotados da representação. Veja como a epifania sai dos limites da estereotipia vendida para as massas: a ária de ópera, melodrama musical, comercializado pela rádio popular. Como vimos, a história contada por Rodrigo se faz a partir da apropriação de discursos vários (incluindo o melodrama e a ópera), postando-se na confluência do popular e do massificado, único horizonte mimético disponível para o artista moderno que, trancado em seu cubículo, filtra o bombardeio ideológico das linguagens de seu tempo. Por isso, defendemos, desde o início, que um segundo enredo corre paralelo à história factual do primeiro plano, recheada de fórmulas e temas repetidos. Este enredo quase sempre se resolve na pauta no lírico ou do musical como forma de um possível vislumbre de uma originalidade não corrompida pela “prosa” do mundo e dos fatos, daquele “sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” ou daquele “sim auroral” para sempre perdido.

Através da música, Macabéa chega a intuir (sem entender) a existência de outros modos de sentir e de viver do mesmo modo que, na cena anterior em que vira o título do livro de Dostoiévski, quase chegara a uma consciência de classe. Apesar de tudo, literatura e música (mesmo aquela corrompida pela comercialização de massa) seriam ainda veículos capazes de sensibilizar e conscientizar num momento em que a verdadeira arte vai perdendo terreno para a indústria cultural do entretenimento. A emoção com que a nordestina se encontra com o indizível e o inexplicável do “mundo musical” reflete especularmente o dilema do próprio narrador que, cansado e enjoado de fatos e palavras, esteve em busca, desde o início, de uma linguagem capaz de exprimir o inexprimível da personagem, aquele núcleo de pura existência orgânica, aquele “excesso” de matéria viva, aquela energia “cega” do desejo que resiste à representação, e que só podem ser dados em pequenos instantes ou

pequenas explosões (essas verdadeiras) que quebrem a linearidade do “romance de fatos” e vençam clichês narrativos, palavras e máscaras surradas:

“O mergulho na vastidão do mundo musical que não carecia de se entender. Seu coração disparara.” (HE, p. 62)

“O substrato último da música era a sua única vibração.” (HE, p. 63)

“Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo.” (HE, p. 7, trecho do prefácio-dedicatória)

Já o enredo da ópera guarda relações intertextuais e paródicas com o enredo de **HE**.²⁹⁵ Trata-se de uma ópera que também se dá no registro do sério-cômico e conta a história de amor de um jovem e pobre camponês de uma aldeia italiana pela bela, rica e exigente Adina, proprietária de terras na região. O clássico conflito de classes, que será superado no final, já se coloca como o elemento básico do conflito no âmbito do melodrama romântico. Tímido e tolo, o camponês Nemorino apresenta traços comuns com Macabéia e, já no início da ópera, é zombado por Adina, que ri do modo como ele a corteja e ainda descrê da lenda de Tristão e Isolda (de que ópera é uma paródia), dizendo que já não existem mais poções amorosas capazes de reduzir o coração das mulheres à escravidão do amor. Como se vê, em **HE**, a história da ópera aparece invertida. É o exigente e presunçoso Olímpico que zomba o tempo todo das tolices de Macabéia, embora, ao contrário de Adina na ópera, não revele nenhum sentimento de amor escondido pela moça pobre, à sua maneira também uma “camponesa” de aldeia, expulsa do sertão de Alagoas. Na ópera, não poderia faltar um charlatão ou trapaceiro, como os muitos de **HE**, o viajante Dulcamara, que vende para Nemorino um falsa poção do amor, na verdade, um vinho tinto que causa efeito contrário no camponês ingênuo. Ele começa a dançar e cantar, esquecendo de Adina e de seu mal de amor. Esta, despeitada, marca casamento com um militar, que será o rival do camponês. A história segue as convenções previsíveis do gênero.

Ao contrário de Macabéia, que não terá a mesma sorte, Nemorino recebe uma herança de um parente rico e demora a saber do fato porque os aldeões escondem a notícia dele. Logo começa a

²⁹⁵ Cf. o enredo da ópera em *Kobbé O Livro Completo da Ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982, p. 261-263.

chamar a atenção das moças da aldeia, atribuindo o “milagre” à poção mágica do charlatão Dulcamara e fazendo agora questão de esnobar Adina. A ópera segue nesse jogo de desencontros, os amantes desprezando um ao outro, até o final feliz do casal apaixonado que faz as pazes (happy-end que Macabéa não terá). A ária “Una Furtiva Lacrima”, imortalizada pela voz de Caruso, é exatamente aquela que Nemorino canta para Adina num dos momentos em que ela o abandona com tristeza, julgando que ele teria se tornado indiferente ao seu amor. Posta no lugar onde está no romance clariciano, a ária parodiada ganha um efeito funcional no enredo, antecipando a separação de Macabéa e Olímpico. De forma carnavalizada, é Macabéa quem “canta” a ária da separação, com a diferença de que não enxerga nenhuma lágrima “súbita” no olhar de Olímpico, como a que vê o camponês Nemorino no rosto de Adina, certificando-se assim do amor escondido da amada que o despreza. No romance quem chora de verdade é Macabéa, não por achar sua vida ruim (já se acostumara) e muito menos pela separação que está por vir. Macabéa chora pela pura emoção despertada pelo canto de Caruso e pelo som musical, pois desconhece o enredo da ópera e sequer entende a língua italiana. As lágrimas que brotam do rosto da personagem guardam uma autenticidade que desmonta o lugar-comum do entrecho melodramático que enforma a ária e do qual ela não tem qualquer ciência. Não seria preciso lembrar que, na cena final da separação, Macabéa vai pedir que Olímpico lhe diga logo adeus, revelando fastio da fórmula romântica. Isso sem contar a gargalhada estridente e incontrolável que encerra o namoro. Ela riu porque não se lembrou de chorar e, como avisa o narrador num parêntese-rubrica, “não sentiu desespero etc. etc”, (HE, p. 74), frase que ironiza os entrecos sentimentais. Curiosamente, a ópera aproveitada intertextualmente no romance serve a um duplo propósito: apontar para os estereótipos melodramáticos da composição e ao mesmo tempo desmontá-los pelo riso carnavalesco e pelo “lirismo” espontâneo da irrupção da sensibilidade da nordestina:

“Quando ouviu começara a chorar. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos”. (HE, p. 62)

A HORA DA ESTRELA... ENFIM A COROAÇÃO...

Elementos de carnavalização continuarão a ser usados na sequência do enredo. A caracterização do médico que Macabéa consulta é sugestiva. Muito gordo e suado, ele tem um tique nervoso de repuxar os lábios ritmadamente, como se “estivesse fazendo beijinho de bebê prestes a chorar” (HE, p. 81). O retrato, visivelmente grotesco, guarda traços das imagens ambíguas da lógica carnavalesca, como por exemplo a mistura do velho e do novo (os lábios de bebê), além da barriga protuberante, símbolo do baixo corporal, que ele mesmo fará questão de

mostrar para a nordestina, dizendo se tratar de resultado de muita cerveja e boas macarronadas. A figura do médico alegre que diverte os pacientes ou mesmo das doenças alegres, em geral aquelas causadas pelos excessos da mesa e do sexo, são relativamente comuns no âmbito da cultura popular e do carnaval²⁹⁶. No contexto, as imagens sofrem reduções para o nível da vida pequeno-burguesa, na qual as funções da alimentação e da procriação perdem o contato com riso franco, alegre e regenerador do carnaval, adquirindo caráter individual e privado. O médico, apesar dos vestígios da máscara cômica que enverga, é um médico enfasiado, médico de pobres, que usa a medicina para ganhar dinheiro, embora não consiga a ascensão almejada. É, portanto, mais um charlatão que engana Macabéia e receita tônicos inúteis incapazes de curar a miséria crônica. O diálogo dele com a nordestina segue a mesmo figurino da dupla cômica ou do par paródico, com o acréscimo da ancestral oposição gordo/magro de conhecida origem carnavalesca. Mostrando a barriga, ele sugere à magricela que coma “espaguete bem italiano”, última receita dada à nordestina que mal tem o que comer. Pelo viés cômico, a cena não deixa de aludir ao estado precário da saúde pública no país dos militares, quadro que não se alterou muito ainda hoje.

Mas nenhum personagem se iguala à tipificação alcançada por Madama Carlota, a cartomante que Macabéia consulta no final da história. Num enredo montado a partir da paródia de tantas formas épicas e dramáticas não poderia faltar o jogo de vaticínios que decidem a sorte do herói. Na Literatura Brasileira, contudo, o modelo mais próximo poderia ser buscado no célebre conto de Machado de Assis, com o qual a cena clariciana certamente guarda alguma relação.²⁹⁷ Uma breve leitura comparada pode ajudar a iluminar o episódio do romance. Para começar, em **HE**, a figura da cartomante já aparece imediatamente desacreditada. O leitor não demora a perceber a farsa, como acontece, por exemplo, no conto de Machado de Assis, onde o narrador usa e abusa inicialmente de efeitos de suspense e mistério, ainda que de forma também paródica. A própria citação de Hamlet, no pátio do conto machadiano, explicita as fontes do trágico elevado das quais a narrativa será por assim dizer a versão “realista”. Além disso, em Machado de Assis, a casa da cartomante aparece envolta numa aura mística ou sobrenatural, com direito às convenções do gênero: pouca iluminação, ambiente sombrio, escadas que levam ao “alto” e ao “sótão” da consulta, espécie de meio caminho entre o céu e a terra de que fala a vã filosofia. Nada que não esconda muito os sinais da miséria explícita e da urgência econômica: degraus carcomidos, cartas enxovalhadas, paredes mal cuidadas etc. Ao contrário, a cartomante de Clarice não tem

²⁹⁶ Sobre a figura do médico carnavalesco, cf. BAKHTIN, Mikhail. “O Vocabulário da Praça Pública na Obra de Rabelais”. In: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, op. cit., p. 155.

²⁹⁷ Cf. o conto em ASSIS, Machado de. *Seus Trinta Melhores Contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p. 239-247.

mistério nenhum. Sua casa é um “apartamentozinho” térreo próximo a um beco onde cresce capim, o alto logo rebaixado para sugerir a ascensão ilusória e o pouco alcance das possíveis previsões a respeito do futuro (o beco substitui o sótão machadiano).

Ao contrário das frases enigmáticas da colega machadiana, vestígios de uma linguagem que insiste em conservar o tom misterioso da profecia, a linguagem da cartomante clariciana é enjoativamente prosaica e afetada, mantendo até o fim da consulta um vazo insuportável: o excesso de diminutivos. De entrada, Macabéia é recebida pela fala dengosa e falsa em que se acumulam três diminutivos: minha queridinha/ meu benzinho/ minha florzinha. Na seqüência da cena, teremos ainda uma lista interminável: “sua coisinha engraçadinha”, “benzinho”, “queridinha”, “minha adoradinha”, “minha florzinha”, “minha enjeitadinha”, “meu anjinho”, “Macabéazinha”. A cartomante ainda acha o nome “Macabéia” bonito, o mesmo nome que Olímpico, páginas anteriores, havia estranhado e confundido com “doença de pele”, no caso a lepra, cujo nome popular no Nordeste é “morféia”. Como se vê, a tradição judaica do nome que a nordestina não compreende recebe destino pouco honroso na boca do trapaceiro ignorante, mas esperto. Quanto à cartomante, o “Ah, é?” que ela exclama logo depois de perguntar o nome da sua “cliente” mostra que ela tem reação semelhante à de Olímpico: acha o nome esquisito, não sabe o que ele significa, mas mente para agradar a futura “vítima” do engodo das cartas:

“—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, benzinho. Tenho uma cliente na salinha dos fundos, você espera aqui. Aceita um cafezinho, minha florzinha?” (HE, p. 86, grifo meu)

A descrição do rosto da cartomante, que ocupa um parágrafo inteiro, não esconde o traço da máscara: “boquinha rechonchuda pintada de vermelho vivo”, “faces oleosas”, “duas rodela de ruge brilhoso”. Ela também tem cara de palhaça, e a cena se molda novamente pelo recurso da dupla cômica que opõe a tolice à “inteligência”. Conservando vestígios da cultura carnavalesca, a máscara, contudo, não poderia deixar de exibir a nuance da massificação. A cartomante é então comparada a “um bonecão de louça meio quebrado”, objeto de consumo barato e estragado, índice também do caráter roto da própria narrativa, montada a partir de discursos falsificados. A expressão de tratamento “madama”, que na raiz etimológica mais arcaica remete à mulher da casa ou do lar, soa irônico para referir-se à ex-prostituta que se faz passar por grande dama depois da relativa ascensão. A caracterização do espaço também trará elementos alusivos à moderna sociedade de consumo que leva até as classes mais baixas

acesso a produtos até então restritos aos ricos. A referência ao plástico que recobre poltronas e sofás é sintoma disso. Como lembra Fernando Novais, a indústria do plástico esteve entre as muitas que marcaram a consolidação da moderna economia brasileira, que passa a incorporar os padrões de consumo e de produção dos países desenvolvidos nos trinta anos que vão da década de 50 ao final da de setenta.²⁹⁸

O plástico, nesse sentido, transforma-se em um dos símbolos da praticidade moderna, a começar pelos produtos industrializados, já empacotados nas fábricas, que chegam ao interior doméstico. Em sua tolice habitual, Macabéa exclama embasbacada que “plástico é o máximo”, sua percepção canhestra da realidade revelando o óbvio: na sociedade da produção acelerada e do consumo excessivo, o plástico já não era uma grande novidade, embora fizesse as delícias do pobre em ascensão. Isso sem mencionar que tanto a matéria plástica dos sofás como a matéria de louça do rosto farsesco (em que o excesso de pintura esconde as marcas do tempo e da prostituição) são ambas referências ao universo da mercadoria obsoleta, kitsch ou descartável. Ademais, um detalhe ainda chama a atenção: sofás e poltronas são recobertos por plástico “amarelo”, cor recorrente na narrativa em mais um sinal de tipificação proposital: amarelo é o dente de ouro de Olímpico, são os cabelos da cabeça, das axilas e quiçá das partes íntimas de Glória, é a imagem da “loura” Marilyn e principalmente é a cor do Mercedes que atropela Macabéa. O amarelo torna-se assim referência caricatural ao “ouro de Midas”, citado logo no início do enredo, que contamina e corrompe a tudo e a todos, inclusive a linguagem, que pode descambar para o “falso” brilho retórico. Numa denominação mais realista, o amarelo “cômico”, multiplicado à exaustão no enredo, pode se referir ao poder do capitalismo triunfante. Até mesmo o símbolo sagrado da estrela se torna a logomarca da indústria fabricante do carro de luxo que esmaga Macabéa:

“Lá tudo era de luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. Plástico era o máximo. Estava boquiaberta.” (HE, p. 87)

“Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro — e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome.” (HE, p. 19)

²⁹⁸ Cf. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”, op.cit., p. 564-565.

Voltando ao diminutivo, marca estilística fundamental da fala da cartomante, não podemos deixar de abordar a famosa e não menos polêmica análise sociológica que ele recebeu, nas mãos de Sérgio Buarque de Holanda, como o traço lingüístico mais evidente do “homem cordial” brasileiro.²⁹⁹ A cordialidade, segundo o autor, define-se como uma espécie de fundo emotivo que guia as relações sociais e cotidianas no país, erigindo-se como um traço definidor da brasilidade ou do caráter nacional. No âmbito das relações interpessoais, o brasileiro teria uma dificuldade de manter distâncias e hierarquias por muito tempo, sentindo sempre a necessidade de tornar o contato íntimo e familiar, tendo em vista a herança de uma educação patriarcal e personalista incapaz de distinguir entre o público e o privado, a família e o Estado. O mesmo valendo para a relação caseira e dengosa com os santos e divindades de um catolicismo aqui tornado muito particular devido a essa necessidade de estabelecer intimidade nas relações, algo que responde inclusive pela corrupção do nosso sentimento religioso, de caráter epidérmico. Polêmicas à parte, o fato é que o próprio autor reconhece o caráter pernicioso da cordialidade, incluindo o seu efeito mais negativo, que é a incapacidade de firmar a ordem pública e democrática na esfera da política (que, em maior ou menor grau, será, no Brasil, encarada como trampolim para a realização dos interesses particulares e não coletivos). Isso sem contar a vida pouco coesa e disciplinada do brasileiro, sempre pronto a assimilar qualquer repertório de idéias que encontre pelo caminho. Ao que parece, a cordialidade não é interpretada de forma exclusivamente positiva por Sérgio Buarque, como muitos pensaram.

Voltando ao romance, acreditamos que podemos dizer que a cartomante encarna o lado pernicioso da cordialidade expressa no diminutivo enganoso, seduzindo a vítima para melhor enganá-la. Como Olímpico, ela sabe se apropriar da linguagem para vencer o outro e ascender socialmente. Não é à toa também, nesse sentido, que Olímpico, com seu vocabulário manso e cantante, vire deputado, usando a política para fins de promoção pessoal. O homem da cordialidade é também o homem da violência, cuja fala dengosa e afetiva, aparentemente familiar e democrática, mal disfarça o preconceito, o poder e a opressão que legitima e reforça a diferença. Nesse sentido, cabe mencionar a relação perversa e interesseira que a cartomante estabelece com a religião, seguindo a esteira daquela “corrupção” do sentimento religioso operada pela tendência arraigada do culto familiar e íntimo da divindade. Na parede da casa, ela aponta o quadro do “sagrado coração de Cristo”, forma de devoção católica muito popular no Brasil que se transforma em mercadoria lucrativa (há uma crença de que o quadro do

²⁹⁹ Cf. “O Homem Cordial”. In: *Raízes do Brasil*, op.cit., p. 141-151.

sagrado coração de Jesus não pode ser vendido, apenas doado ou restaurado). A cartomante diz então que é “fã de Jesus”, “doidinha” por ele, o diminutivo aí assinalando a familiaridade transigente e interessada. Segundo ela, foi seu “amigo” Jesus que a ajudou a ganhar dinheiro, quando ela montou uma casa de mulheres com uma “coleguinha” num momento em que “valia pouco no mercado”. Olímpico segue o mesmo tipo de culto religioso da cartomante, sujeito aos acordos mais vis sob a capa da devoção de superfície. Como vimos, o nordestino esculpe figuras do Menino Jesus, outra forma típica de devoção do catolicismo nacional por representar um modelo mais próximo, mais concreto e humano da divindade. Embora não tenha o mesmo caráter mercantil do Cristo da cartomante, cujo quadro na parede não se distancia muito dos materiais de consumo ali expostos, como o plástico e ela própria, ex-prostituta cujo rosto é feito de louça quebrada, o fato é que o nordestino preferia encarar Jesus de forma mais humana e menos divina, julgando-o um homem como ele, embora “sem dente de ouro”. A certa altura, a maquilagem carregada da cartomante clownesca ganha a “lisura da matéria plástica.” Mesmo o quadro que expõe o coração de Cristo apresenta a nuance dourada do “ouro”, marca do comércio que permeia a devoção “cordial”:

“E apontou o quadro colorido onde havia exposto em vermelho e dourado o coração de Cristo” (HE, p. 87)

“Era o vórtice de sua vida e esta se afunilara toda para desembocar na grande dama cujo ruge brilhante dava-lhe à pele uma lisura de matéria plástica.” (HE, p. 91, grifos meus)

Outro detalhe importante do episódio em análise é o fato de a cartomante falar demais e assim traçar toda a história de sua vida de modo a ressaltar a sua escalada de ascensão social. Isso a diferencia novamente da parente machadiana, que fala apenas o essencial e ainda recorre a frases cifradas, como a antológica “Vá, ragazzo innamorato”, que empurra o crédulo Camilo para a desgraça. A estratégia de falar muito pode ser a forma encontrada para instituir a retórica aliciante, além de representar um modo de afirmação sobre o outro. Como Olímpico, a cartomante domina as palavras e faz discurso, manipulando e dominado a tola, que responde às suas perguntas com um “Não Senhora” ou um “Sim Senhora”. A certa altura, Madama Carlota diz que a “inteligência a salvou”, que “não tem medo das palavras” e “não se assusta com o nome das coisas”. A inteligência dela como a de Olímpico representa enfim a adesão aos valores dominantes e, como tal, exige o domínio da linguagem que falta à tola. Ainda que na chave do sério-cômico, não estamos aqui muito longe do tema da “linguagem

perigosa”, muito explorado por Graciliano Ramos em seus romances, em especial em *Vidas Secas*. Como ocorre com Macabéa, a pobreza simbólica e lingüística exclui Fabiano, filhos e esposa de uma compreensão dos códigos e valores sociais, reforçando a exclusão. A linguagem pertence ao outro que explora e domina, seja ele patrão ou soldado.

Voltando à cartomante, o fato de ela assumir o primeiro plano com seu discurso pequeno-burguês de apologia do mérito e da vitória faz com que ela “roube” a cena de Macabéa, disputando espaço com a protagonista na narrativa. Num certo sentido, age como o narrador Rodrigo S.M., criador e dono do destino da personagem que inventou. Sob essa perspectiva, Madama Carlota emerge como um “duplo paródico” de Rodrigo, “armando” uma história dentro da história, a sua própria e a da nordestina. Um pequeno detalhe espacial acaba por construir uma irônica homologia entre os dois, quando a madama se refere ao “cubículo” em que vivia no Mangue, bairro carioca em que exerceu sua profissão. Ora, um cubículo é também o espaço onde Rodrigo escreve, amargando a marginalização de seu ofício (do mesmo modo que uma vaga de quarto, dividido com mais quatro Marias, é o espaço de Macabéa). Sub-repticiamente, escrita e prostituição se irmanam sob o signo da profissão degradada e sem valor, sujeita inclusive aos contratos mais baixos, seja a sociedade com Jesus ou com a coca-cola. As diferenças, contudo, são muitas. Rodrigo não tem as mesmas ilusões baratas da cafetina convertida em cartomante porque não compactua com o discurso dominante, a não ser naqueles momentos a que alude a ele de forma paródica, assumindo criticamente em sua fala, por exemplo, o desprezo ou a indiferença da classe média pelo destino do pobre. A exclamação que Rodrigo faz no final do romance de que “não é vendável” soa como um grito de revolta contra a mercadorização da arte do mesmo modo que sua culpa (culpa que a cartomante obviamente não tem) é também a manifestação da escrita impotente que se “apropria” do pobre e da sua história sem contudo ser capaz de fazer algo de concreto que transforme a sua realidade. Madama Carlota não tem essa consciência: faz em poucos minutos aquilo que Rodrigo demorou páginas e páginas para fazer. Traça o passado da nordestina, apresenta-lhe o seu presente de miséria e lhe decreta uma sentença de futuro. Em outros termos, constrói, à maneira do narrador, uma história com começo, meio e gran finale, com a diferença importante de que a dela apresenta o happy-end consolador.

Não deve ter sido muito difícil para a cartomante “acertar tudo” sobre o passado e o presente da nordestina, já que o futuro é a grande mentira. Como se sabe, Madama Carlota era também a cartomante de Glória, que inclusive foi quem deu a idéia para que Macabéa fizesse a consulta. Pode ser que, em conversa com a outra, a madama tenha descoberto as informações essenciais: ameaça de perda do emprego e a perda do namorado (que a própria

Glória roubou). Ao dizer logo na entrada que seu “guia” já lhe havia avisado da vinda de Macabéa, ela sugere que o seu guia, nada espiritual, seria Glória. Quanto ao passado nordestino, bastaria deduzir o óbvio da miséria nacional (que a cartomante também conhece bem): origem obscura, fome, morte dos pais, criação pela madrasta. Isso nos faz lembrar novamente o conto machadiano, no qual a cartomante interpreta os fatos a partir do rosto do assustado Camilo e das dicas que ele mesmo fornece. Apesar do escuro do sótão em que se dá a consulta, uma luz que ali entra ilumina diretamente o rosto do rapaz, facilitando a interpretação da farsante. Em Clarice, tudo é ainda mais claro, a não ser para Macabéa (é óbvio). O rosto da madama se “acende iluminado”, “os olhos se arregalam”, e as previsões de felicidade se fazem através de um discurso em que sobram pontos de exclamação (nada que lembre o jeito insidioso, dissimulado e evasivo da cartomante machadiana). O discurso é tão “convvincente” que Rodrigo, até então na terceira pessoa, interfere em primeira pessoa para dizer que, depois de ouvir as predições da madama, “está com esperança enfim”.

Acrescentemos ainda que a falsidade da cartomante se espelha na sua “dentadura postiça” que veio, na velhice, em substituição aos dentes verdadeiros, “branquinhos e brilhantes”, que gostavam, no passado, de “morder”, sinalizando a lei da selva em que vence o mais esperto ou o mais forte dentre os fracos. Ademais, a cartomante fala o tempo todo comendo bombons, dos quais “um líquido grosso” escorre. A cena lembra novamente o conto machadiano, embora com outros significados. Lá a cartomante, logo depois da consulta, vai até a cômoda e começa a comer um cacho de uvas passas, mostrando dentes que “desmentiam” as unhas mal cuidadas. A ironia machadiana é tão cruel quanto à de Clarice. Tanto as passas naquele tempo quanto os bombons agora, estes símbolos da industrialização vitoriosa e do consumo generalizado, são produtos relativamente caros e servem para a afirmação social de status de ambas as cartomantes. No conto machadiano, o produto de consumo de luxo tem a função adicional de sugerir ao moço Camilo uma paga maior pela consulta auspiciosa. Quanto aos dentes postiços de ambas, eles servem para afirmar uma aparência que desminta ou escamoteie a pobreza, bem maior no caso da personagem machadiana. Como bem lembrava Olímpico, que arrancara um canino para trocá-lo por um dente de ouro, “a cara é mais importante que o corpo porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo” (HE, p. 63); no caso dele e da cartomante, a cara se torna a “máscara” falsificada da convivência e da adaptação. No país dos banguelas, ter dentes, mesmo postiços, é sinal aparente e externo de ascensão, até mesmo para a cartomante machadiana de unhas carcomidas. Quanto ao líquido grosso que escorre dos bombons, temos ali o ato de comer como afirmação de luta e de poder (os dentes postiços também mordem), a incorporação do

alimento simbolizado enfim a vitória sobre o mundo e sobre o outro. A ascensão da cartomante se dá afinal pelo esmagamento do semelhante, no caso Macabéia, o líquido grosso aí funcionando como possível metáfora do sangue que será logo derramado. “A vida come a vida”, dirá Rodrigo logo adiante...(**HE**, p. 102).

As previsões de Madama Carlota se fazem ainda no registro paródico do discurso bíblico e profético. A nordestina ouve as palavras da cartomante como se “ouvisse uma trombeta vinda dos céus” (**HE**, p. 92). Não será preciso lembrar que, no *Apocalipse*³⁰⁰, as trombetas são símbolos da palavra divina, aqui comercializada e vendida pelo (falso) discurso da felicidade e da esperança. A Bíblia será novamente citada, quando Rodrigo avisa que, depois de sair da casa da cartomante, a vida da nordestina estava mudada pela palavra que, desde Moisés, se sabe que é divina. A citação de Moisés é precisa, pois afinal remete a uma dos vários “mythos” bíblicos que giram em torno da queda e da ascensão de Israel. Nesse sentido, Moisés é símbolo daquele que libertou o povo judaico do cativeiro egípcio, atravessando deserto e mar rumo à Terra Prometida. Northrop Frye, estudioso da influência dos arquétipos bíblicos sobre a literatura, lembra que A Bíblia em seu conjunto pode ser vista como uma estrutura narrativa em forma de U, a qual, no contexto da literatura, equivaleria à forma da comédia.³⁰¹ Isso significa que as sucessivas histórias bíblicas seguem o movimento narrativo ou “mythos” da queda e da ascensão, em que uma série de infelicidades ou ameaças levam a ação para um ponto “baixo e ameaçador” até que uma reviravolta afortunada conduz o enredo para um desfecho feliz, a restauração de Israel pelo Messias do Judaísmo ou, no Novo Testamento, o reino espiritual de Jesus e a libertação final da humanidade. Dentre estes vários e sucessivos enredos bíblicos de queda e ressurreição, estaria também a história dos Macabeus, os cinco irmãos que lutaram contra a helenização de Jerusalém por Antíoco Epifânio, finalmente conseguiram a independência e estabeleceram uma dinastia real.

Não será preciso lembrar, dito isso, que a história de Macabéia terá o desfecho contrário do mythos bíblico dos irmãos distantes dos quais ela herda o nome. A solução não será o modelo arquetípico da “divina comédia” bíblica, porque, no fim, a moça, que não sabe lutar, não poderá vencer as forças que a oprimem, incluindo a dominação estrangeira que se abate sobre “a cidade toda feita contra ela”, o Rio de Janeiro, a “terra prometida” para o migrante nordestino pobre ou para a escritora judia e errante. A dominação não será propriamente helênica como no caso dos parentes bíblicos, ainda que um de seus dominadores

³⁰⁰ Cf. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo, Edições Paulinas 1980 p. 2301-2329.

³⁰¹ Cf. FRYE, Northrop. “Mito II Narrativa”. In: *Código dos Códigos A Bíblia e a Literatura*. Trad. de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 206- 236.

terá um nome dessa descendência: Olímpico. Como revelam as profecias paródicas da Madama, através das trombetas degradadas, a falsa redenção de Macabéia virá na figura de um homem aloirado, com nome alemão Hans, e que dirige um carro produzido por uma empresa também alemã, a Mercedes, cujo símbolo é a estrela, símbolo sagrado que vira mercadoria. A referência tão explícita à Alemanha soa como uma possível atualização do arquétipo bíblico da opressão e do cativeiro do povo judaico, sujeito aos horrores do holocausto nazista na História mais recente. Se buscarmos ajuda da leitura arquetípica e encararmos o destino final de Macabéia como uma recriação paródica do “mythos bíblico”, não será difícil chegar ao *Apocalipse* como o texto inspirador da construção das páginas finais do romance, texto que, na visão de Frye, é por assim dizer o epítome das imagens literárias fundamentais, as apocalípticas propriamente, que equivalem “ao céu da religião” e assumem as formas do desejo humano, e também as demoníacas, que são o seu contrário, e constituem a representação do mundo que o desejo rejeita completamente, o mundo do pesadelo, do cativeiro, do bode expiatório, da dor e da confusão.³⁰² Ressalte-se que, além do nome judaico que carrega, Macabéia fora apresentada, a certa altura, como uma figura tão antiga que poderia ser “uma figura bíblica”, comparação que reforça o arquétipo utilizado na construção essencialmente dialógica do romance:

“Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica.” (HE, p. 38)

Em termos de imagética metafórico-arquetípica, pode-se dizer que as diferentes figuras bíblicas citadas no texto têm simbologia homóloga. Moisés, Macabeus ou Cristo, para ficar naqueles que são referidos em **HE**, são os que, em momentos diversos, mas equivalentes do grande mythos, representam a redenção definitiva (o caso de Cristo no Novo testamento) ou relativa do povo oprimido e escravizado. São todos eles libertadores e, no caso judaico, protótipos do Messias ou do libertador definitivo, que está por vir. Nessa condição, opõem-se, portanto, aos arquétipos dos opressores, simbolizados por Egito, Roma, Babilônia. Ressalte-se que, no *Apocalipse*, a Babilônia será personificada como uma mulher, a Grande Prostituta, simbolizando os reinos pagãos em que imperam a riqueza e a decadência. No caso de **HE**, a opressão é atualizada e chega na esteira de países estrangeiros que, na economia metafórica do romance, se equivalem: Os Estados Unidos da coca-cola e de Marilyn Monroe e a Alemanha de Hans e da Mercedes Benz. Ao contrário dos irmãos Macabeus

³⁰² Cf. “Teoria do Sentido Arquetípico (I): Imagens Apocalípticas” e “Teoria do Sentido Arquetípico (II): Imagens Demoníacas”. In: *Anatomia da Crítica*, op.cit., p. 142-152.

ou de Cristo, Macabéa não poderá triunfar. Enganada pelas “revelações” da madama, não consegue vencer o demônio disfarçado em príncipe encantado, falso Messias que a esmaga. Seguindo a linha da carnavalização ainda presente, a figura de Hans continua a evocar o registro sério-cômico, conjugando elementos bíblicos (é o Falso Messias), elementos do conto de fadas (é o príncipe encantado) e obviamente da literatura romanesca de massa. Embora seja indício da mentira explícita da cartomante, a cambiante cor dos olhos da “máscara” do futuro “redentor” de Macabéa (olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos) não deixa de evocar, em chave cômica, o traço demoníaco principal: a identidade cambiante, os múltiplos disfarces e personalidades (demônio “alegre”, carnavalizado, mas com forte poder mortífero).

Como avisa a Bíblia, o nome do diabo será “legião”. O próprio destino (paródico) da moça não deixa de evocar espaços arquetípicos do mundo bíblico. Tendo atravessado o deserto (o sertão) e o mar, a exilada “liberta-se” do “cativeiro” nordestino (em que não falta a opressão da tia má), chega à cidade da (falsa) promessa para encontrar o beco sem saída e o capim de sarjeta, imagem paradisíaca visivelmente ironizado. Não estranha que um dos seus êxtases se resuma a ver o arco-íris e logo ansiar pela visão de fogos de artifício (imagem luminosa da salvação impossível). Não estranha também que um de seus passatempos seja ver os navios no cais do porto, breve intuição não completamente entendida, do destino de errância, exílio e infelicidade. Numa sugestiva comparação, o Mercedes amarelo que trucidava Macabéa é comparado a um “enorme” Transatlântico, o carro e o navio simbolizando enfim os ícones modernos da modernização triunfante. Em termos arquetípicos, estamos diante de dois “monstros” vencedores, o da terra e o do mar, que na imagética bíblica, equivalem respectivamente a Behemot e a Leviatã, “verdadeiros brutamontes de grande calado”, na expressão de Frye, sobre os quais triunfaria o Messias trazendo a redenção.³⁰³ Em *HE*, o mythos cômico e também o romanesco, ambos devedores desse arquetipo maior da Bíblia no qual o Bem vence o Mal e o Messias triunfa sobre os monstros das trevas, é invertido pela dicção paródica de Rodrigo³⁰⁴. Logo no finalzinho do romance, a revelação iniludível do arquetipo. Quem vence afinal é o Príncipe das Trevas, então coroado (luta do Bem contra o Mal representada nos moldes do cinema americano):

³⁰³ Cf. FRYE, Northrop. “Metáfora (2) Imagens”. In: *O Código dos Códigos. A Bíblia e a Literatura*, op. cit., p. 186. Cf. também os estudos do autor sobre os mythos cômico e romanesco já citados.

³⁰⁴ Frye explica que, no Livro de Jó, a revelação de Deus a Jó consiste em descrições do Leviatã e de um primo da terra, levemente menos sinistro, o Behemot. Esses monstros representam a ordem caída da terra, sobre a qual reina Satanás, além de representarem a esterilidade do mundo decaído da luta, da pobreza e da doença no qual Jó é lançado. Relacionam-se também com as tiranias sociais da Babilônia e do Egito. No *Apocalipse*, o Leviatã, Satanás e a serpente se identificam todos entre si. Essa é base da metáfora segundo a qual o herói é o Cristo e o dragão, Satanás. Leviatã é, portanto, o inimigo do Messias e está destinado a ser morto por ele. Para Frye, a luta do Messias mítico e libertador contra o monstro demoníaco é o mythos arquetípico que enforma a estória romanesca, que se baseia na busca e no conflito entre o protagonista ou herói e o antagonista ou inimigo. Cf. FRYE, Northrop. “O Mythos do Verão: A Estória Romanesca”, op. cit., p. 189-190.

“Vencera o Príncipe das Trevas. Enfim a coroação.” (HE, p. 102)

Voltando, logo após a aproximação entre o Mercedes e o Transatlântico, uma nova figuração metafórica fala de um “cavalo que se empina em gargalhada de relincho.” O arquétipo se confirma novamente: no livro do *Apocalipse*, as desgraças que vão se abater sobre o mundo são trazidas por diferentes cavalos e seus cavaleiros. Dentre eles, ressalte-se o cavalo “amarelo”, que tem a mesma cor do Mercedes e cujo cavaleiro é a Morte³⁰⁵. Além disso, logo depois que Macabéia sai da cartomante, a linguagem do narrador sofre uma visível elevação de tom, beirando o mítico e o poético, embora conserve até o fim o tom complementar da ironia. A descrição do fim de tarde “manchado se sangue e ouro quase negro” que então se reflete no olhar da personagem que “faiscava como o sol que morria” entronca a trajetória da anti-heroína ao processo cíclico da natureza (aqui o ciclo solar), lembrando o modo elevado da representação mítica, naquele sentido de que o mito pode ser lido como uma elaboração, em termos humanos, dos ciclos da natureza e da própria vida biológica³⁰⁶. A simbologia “astral” que acompanha os últimos passos da nordestina também evocam, tendo em vista o modelo mítico parodiado pelo discurso narrativo, as imagens apocalípticas das várias “perturbações cósmicas” que se abatem sobre a terra decaída: sol escurecido, lua de sangue, estrelas ardentes, a mesma mistura entre fogo, sangue e escuridão do crepúsculo que sela a morte de Macabéia.

Na seqüência, o rebaixamento inevitável das imagens grandiosas, sempre em descompasso com a natureza pouco heróica da personagem. O Destino, com letra maiúscula, força trágica por excelência, banaliza-se “veloz e guloso” numa entidade personificada que exclama: “é agora, é já, chegou a minha vez!”. A imagem, ainda que surrada, desmonta por sua vez a trama mentirosa, o melodrama barato que a cartomante inventara para enganar Macabéia. Já caída no chão, ela enxerga o capim de “um verde da mais tenra esperança humana”, o chavão proposital desmontando o discurso profético da salvação e da redenção. A nordestina torna-se símbolo de uma “resistente raça anã teimosa”, evocando, em chave diminuída, os célebres irmãos bíblicos. Do mesmo modo, o capim raquítico torna-se inversão paródica do jardim do Éden ou da árvore da vida. Ademais, o narrador avisa que a “grande natureza” só poderia ser dada a Macabéia na forma de capim porque, caso lhe fosse dado mais, o mar grosso ou os picos da montanha, seu corpo explodiria, braços para cá, intestinos para lá, cabeça rodando redonda e oca a seus pés, como se desmonta um manequim de cera.

³⁰⁵ Em algumas traduções, o cavalo também aparece com a cor esverdeada ou amarelo-esverdeada, o que não altera a simbologia de um cavalo sombrio que lembra a fome, a doença, a miséria.

³⁰⁶ Frye explica que “toda mitologia tende a delinear um universo inteiro no qual os deuses representam a natureza em forma humanizada e, ao mesmo tempo, mostram em perspectiva, a origem do homem, seu destino, os limites de seu poder, a extensão de suas esperanças e desejos. O mito apodera-se do elemento fundamental da forma oferecida pela natureza – o ciclo – e o assimila ao ciclo humano da vida, da morte e do renascimento. Cf. “Mito, Ficção e Deslocamento. In: *Fábulas da Identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000, p. 40.

O trecho é complexo e merece análise detida. A referência à “grande natureza” novamente remete aos gêneros elevados, míticos ou trágicos, nos quais é comum que a morte do herói ou do Deus seja acompanhada pela “solene simpatia da natureza.”³⁰⁷

Como explica Frye, se o Deus é superior à natureza e aos outros homens, sua morte necessariamente desperta a referida “solene simpatia” de que fala Shakespeare em uma de suas peças, a palavra solene remetendo à idéia mesma do ritual. Como no épico, no trágico ou mesmo no romanesco, o herói é ainda muitas vezes um semideus, é comum que a mesma simpatia ocorra. Não será difícil enumerar, na cena da morte de Macabéia, a constância com que os elementos da natureza (além do capim, o crepúsculo e a chuva) são convocados como testemunhas do seu martírio e sofrimento, sinalizando assim que ela ganha a condição de um deus ou herói agonizante no âmbito do mito degradado, o que referenda inclusive a aproximação com as figuras míticas dos heróis bíblicos martirizados, sejam eles os Macabeus ou o próprio Cristo (homólogos no plano da economia metafórica do texto bíblico, como ficou dito). A paródia cristã pode então ser comprovada, quando Macabéia é assimilada à mãe de Cristo, na reza paródica da Ave Maria, que fala da terra do perdão e da promessa inalcançável:

“Macabéia, Ave Maria, cheia de graça, terra serena da promessa, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nobis...” (HE, p. 99)

Além da simpatia da natureza, o texto recorre a uma outra referência do universo mítico, quando imagina um suposto despedaçamento do corpo de Macabéia, que não ocorre, comprovando a condição paródica do mito reaproveitado. O “diasparagmós” ou despedaçamento constitui o rito de dilaceramento da vítima sacrificial, viva ou ainda palpitante³⁰⁸, como é o caso da nordestina, que demora a morrer nos paralelepípedos sujos. O despedaçamento do animal equivale simbolicamente ao despedaçamento do deus que morre e renasce, tema relativamente comum nos modos narrativos elevados, em especial no mito. A identificação com o animal não poderia faltar então no contexto da morte narrada nos moldes “da morte e do renascimento”, que é o movimento narrativo básico das histórias míticas dos deuses. Como explica Frye, no mundo divino, o processo fundamental é a morte e o renascimento, o desaparecimento e o retorno, sendo que essa atividade divina em geral se associa com os processos cíclicos da natureza (ciclo solar, das estações etc).³⁰⁹ Macabéia é então logo comparada a “uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando

³⁰⁷ Cf. FRYE, Northrop. “Modos da Ficção Trágica”. In: *Anatomia da Crítica*, op.cit., p. 42.

³⁰⁸ Cf. “Dionísio ou Baco: o deus do êxtase e do entusiasmo”. In: BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis, Vozes, 1996, p.137.

³⁰⁹ Cf. “Teoria do Mythos: Introdução”. In: *Anatomia da Crítica*, op.cit., p. 159.

sangue”, comprovando o arquétipo da vítima sacrificial. A escolha da galinha não só emerge como um modelo irônico do animal dilacerado como retoma uma imagem que fez história na obra clariciana e não poderia faltar na hora final. Clarice escreveu vários textos sobre galinhas, inclusive uma história infantil, *A Vida Íntima de Laura*³¹⁰, que fala de uma particularmente tonta e burrinha nos moldes de Macabéia. O texto antológico, portanto, será “Uma Galinha”, de *Laços de Família*, conto, em chave de fábula moderna, que conta a história de uma galinha cuja fuga fracassa, tornando a ave figuração do típico anti-herói que reúne em si um acúmulo de fraquezas que o impossibilita de lutar contra a opressão³¹¹.

Se voltarmos ao conto, surpreenderemos com as semelhanças entre Macabéia e a galinha: esta, como a moça, era sozinha no mundo, sem pai nem mãe e pouca afeita a uma luta mais selvagem pela vida. Depois da breve fuga e da maternidade salvadora (esta uma diferença em relação à estéril nordestina), a ave retorna ao seu encolhimento, apatia e inconsciência usuais, sendo um dia “morta” e “comida” pelos membros da família. Não faltam inclusive, no decorrer do conto, comparações da galinha “muda” (não é dado às fêmeas cantar) com o galo vitorioso. A imagética básica é muito próxima de **HE**. Olímpico é “galinho de briga” e também esmaga Macabéia. O galo, por sua vez, é um animal que frequenta **HE** desde as páginas iniciais, seguindo um pouco os resíduos do padrão mítico ou trágico que associa animal e herói sacrificado. Obviamente, o galo não é o animal associado à protagonista, mas ela se intriga, querendo saber o que as galinhas fazem enquanto eles cantam. O leitor deve estar lembrado que a nordestina costumava ouvir o cantar do galo em suas “auroras sanguinolentas”, o clima auspicioso e auroral do canto alegre mal escondendo o futuro do sangue e da tragédia. Neste contexto, os passarinhos buliçosos da Rua do Acre, que se uniam ao canto do galo, tornam-se imagens de um mundo inocente e paradisíaco que não se poderá alcançar. O galo paradoxalmente é também o símbolo da traição de Cristo, confirmando o modelo da vítima inocente, que é também o caso de Macabéia. Em seus diálogos com Olímpico, a moça, sempre sem assunto, pergunta se ele sabia que na rua dela tinha um galo que cantava, revelando, sem querer, em sua tolice habitual, a natureza mesma do namorado traidor.

Neste ponto, começamos a entender a frase de Clarice Lispector, presente num outro conto sobre o tema, *O Ovo e A galinha*, um dos seus textos prediletos, segundo a qual a

³¹⁰ Nos moldes de Macabéia, Laura, a galinha do livro infantil, é “burra”, embora tenha seus pensamentozinhos e sentimentozinhos. Além disso, se pudesse falar, ela iria dizer muita burrice engraçada, como “você sabe que uma coisa vermelha é vermelha”. Cf. LISPECTOR, Clarice. *A Vida Íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

³¹¹ Cf. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 33-36.

“galinha é a tragédia mais moderna”, exatamente porque, como Macabéia, ela é o ser que ignora o sentido da sua existência e de seus próprios atos, não merecendo, portanto, o pesado sacrifício que lhe é imposto³¹². Galinha expiatória, que luta em silêncio, Macabéia é a vítima inocente de uma sociedade terrivelmente injusta, e nada do que tenha feito justifica o que lhe acontece, sendo portanto uma incongruência com seu caráter. Estamos aqui diante de uma tragédia irônica, na qual a exclusão violenta do indivíduo pela sociedade não é motivada propriamente por algo que ele tenha feito, erro ou hamartia, mas pela sua condição mesma “demasiado humana”, fazendo parecer ainda mais injusta e absurda a sociedade que o condena e o exclui. Essa parece ser a verdade final da tola e do narrador “palhaço” que com ela se solidariza, morrendo junto por compaixão, como forma de compensar o grito de revolta inútil e a impotência para transformar-lhe a situação. O bobo, o artista, o palhaço e também o judeu tornam-se, ainda na acepção de Frye, os tipos habituais básicos da ironia trágica na modernidade.³¹³

“Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge— como se foge da dor— em cacarejos apavorados. E Macabéia lutava muda.” (HE, p. 97)

Apesar dos arquétipos elevados e do modelo bíblico que lhe serve de base, a construção da cena da morte de Macabéia não esquece as intervenções melodramáticas que afinal estão ali também para marcar, como vimos defendendo, a dicção carnavalizada do narrador que parodia e rebaixa discursos vários (religiosos, trágicos e míticos). As imagens apocalípticas logo se conjugam com o apelo comercial do melodrama cinematográfico, simbolizado na comparação da hora da morte com a hora da estrela de cinema. O paradigma que está no fundo não deixa de ser o destino da “bela” Marilyn, esmagada, ao que parece, pela máquina perversa que erigiu o mito comercializável. Aqui e ali, imagens grandiloquentes de efeito, postas no meio do caminho dos arquétipos elevados e dos modelos mais próximos da cultura de massa. Um surdo terremoto abrindo o sertão de Alagoas (outra imagem catastrófica oriunda do *Apocalipse*) logo se combina a “chuvas e raios e choro insopitável”. A chama da vela pousada próximo ao corpo da nordestina atropelada ganha “o luxo da rica flama que parecia cantar glória”. Na seqüência, Rodrigo ainda diz que enfeita o mínimo parco com

³¹² Em “O Ovo e a Galinha”, lemos: “A galinha é sempre a tragédia mais moderna. Está sempre inutilmente a par”. In: *Felicidade Clandestina*, op. cit., p. 60.

³¹³ Cf. “Modos da Ficção Trágica”. In: *Anatomia da Crítica*, op.cit, p. 48.

púrpura, jóias e esplendor, dando a entender a intervenção na história do “luxo do technicolor” anunciado desde o prefácio. Isso sem mencionar que jóias e esplendor são metáforas da visão apocalíptica, já que a Nova Jerusalém, cidade da redenção final, é toda adornada de pedras preciosas (não será a cidade de Macabéia que lhe reserva o exíguo capim de sarjeta e o beco escuro e apertado).

Até o fim, o narrador sustenta a falsa esperança do happy-end, arremedando e desmascarando o melodrama “profético” inventado pela cartomante, quase que em concorrência ao seu, este um melodrama às avessas, onde o Mal triunfa e é coroado. Em alguns momentos, informa que, por enquanto, estamos diante apenas de um atropelamento; uma ou duas vezes, diz que não sabe se o estrangeiro louro ainda pode acontecer na vida de Macabéia. Logo adiante, o músico do paletó puído que toca o violino plangente vem marcar o final triste e patético, versão lacrimosa do trágico. A música, tão citada na obra, comparece degradada até o nível do artista pobre que esmola com sua arte, mas ainda assim é a promessa (incerta) de redenção. Rodrigo avisa que, quando morrer, pedirá música, música, música. O homem, ele diz, é uma memória da infância nordestina, aludindo a traços biográficos claricianos. Embora já tenhamos estudado a imagem do tocador do violino no segundo capítulo, acrescentamos aqui que ele pode ser uma figuração dos muitos músicos de rua que Clarice, no começo do século XX, poderia ter encontrado em Recife, onde passou a adolescência. Estes músicos seriam o resultado do processo de modernização da cidade, sendo obrigados a levar sua música para pobres e remediados sem acesso aos lazeres modernos e outras formas de audição musical (enfim, uma imagem do artista excluído pelo processo de urbanização galopante³¹⁴).

A certa altura, Rodrigo indaga ao leitor: “O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade”?, realizando aparentemente o gran finale que havia prometido no início. Entretanto, esse grand finale com “jóias, púrpuras e esplendor” é ainda uma imagem falsificada, um discurso armado na confluência de muitos discursos (arcaicos e modernos), que vão do mito mais elevado ao cinema hollywoodiano. A conjunção da Bíblia com o folhetim cinematográfico será a forma final e, por que não dizer apocalíptica, de desmascarar a falácia dos ideólogos da “felicidade”, essa palavra inventada pelas nordestinas. O juízo final do romance será, portanto, a desmontagem e a inversão paródica de linguagens, naquele extremo em que a “estrela de mil pontas”, imagem hiperbólica da retórica melodramática e

³¹⁴ José Ramos Tinhorão fala da existência desses músicos de rua em praticamente todas as grandes cidades brasileiras no início do século XX, defendendo que é “o próprio mecanismo da vida urbana que gera os tipos de artistas de que necessita para o entretenimento das camadas sem acesso aos quadros comuns do aproveitamento do lazer”. Em seu texto, Tinhorão destaca a presença, em Recife, de algumas figuras de músicos do povo, dando

quicá dos múltiplos retalhos discursivos que constroem a narrativa, deixa ver o duro rosto da morte e da redenção impossível pelo destino comum que irmana tolo e artista, injustificadamente excluídos por conta da clarividência, da “revelação” ou da denúncia inútil. Por último, a próprio paradigma mítico da morte e do renascimento usado para representar a hora final de Macabéa e, por extensão, a do narrador que com ela morre e renasce, sofre uma dessacralização, quando Rodrigo informa que a nordestina virou “ar” do mesmo modo que a morte não passa do instante em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais... Em meio às ruínas de tantos discursos, incluindo a da história linear, factual e grandiosa da felicidade impossível, a carnavalização moderna não aponta o caminho da ressurreição... Rodrigo, bufão destronado, acende um cigarro e descobre que vai morrer.

“Porque quanto a mim não me perdôo a clarividência.” (HE, p. 101)

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE CLARICE LISPECTOR (CITAM-SE AS PRIMEIRAS EDIÇÕES POR ORDEM CRONOLÓGICA DE PUBLICAÇÃO)

Perto do Coração Selvagem. Rio de Janeiro: A Noite, 1944.

O Lustre. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

A Cidade Sitiada. Rio de Janeiro: A Noite, 1949.

Alguns Contos. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952. (Cadernos de Cultura).

Laços de Família. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

A Maçã no Escuro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

A Legião Estrangeira. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

A Paixão Segundo G. H. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Felicidade Clandestina. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.

A Imitação da Rosa. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

Água Viva. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

A Via Crucis do Corpo. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

destaque para um cego chamado Lezeira, cujo nome curiosamente alude à imagem do adoidado ou do idiota. Cf. “Os Cantores de Bares e os Músicos de Rua.” In: *Os Sons que Vêm das Ruas*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 29-43.

Onde Estivestes de Noite. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

De Corpo Inteiro. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

Visão do Esplendor. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

A Hora da Estrela. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

Para Não Esquecer. São Paulo: Ática, 1978.

Um Sopro de Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

A Bela e A Fera. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

A Descoberta do Mundo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Correspondências. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Outros Escritos. Org. Teresa Montero e Lízia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

Correio Feminino. Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

Livros Infantis

O Mistério do Coelho Pensante. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1967.

A Mulher que Matou os Peixes. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

A Vida Íntima de Laura. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

Quase de Verdade. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

Como Nasceram as Estrelas; doze lendas brasileiras. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SOBRE CLARICE LISPECTOR

ALBUQUERQUE, Paulo Germano Barrozo. *Mulheres Claricianas Imagens Amorosas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

AMARAL, Emília. *O Leitor Segundo G. H.* Campinas: Unicamp, 2001. (Tese de Doutorado).

ARÊAS, Vilma. "Clarice Lispector". IN: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura; vanguarda e modernidade*. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995, v. 3, p. 429-446.

_____. *Clarice Lispector na Ponta dos Dedos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

_____. "O Sexo dos Clowns". IN: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 104, jan-mar. 1991, p. 145-153.

_____. “*Que Mistérios tem Clarice?*” In: Folha de São Paulo. São Paulo: 29 nov. 1977.

ASSIS, Brasil. *Clarice Lispector*; ensaio. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.

BARBOSA, Maria José Somerlate. *Clarice Lispector: Desafiando as Teias da Paixão*. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 2001.

BORELLI, Olga. *Esboço para um Possível Retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, Alfredo. “Clarice Lispector”. IN: _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1986, p. 478-481.

_____. “Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo”. IN: _____ (org.). *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s. d., p. 7-22.

BRUNO, Haroldo. “Presença Renovadora de Clarice Lispector”. *O Estado de Minas Gerais*, 14 jul. 1979. Suplemento Literário.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA CLARICE LISPECTOR. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. “Introdução à Escritura de Clarice Lispector”. IN: _____. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 183-188.

CANDIDO, Antonio. “No Começo Era de Fato o Verbo”. IN: LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G. H.* Ed. crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association archives de la littérature latino-américaine, des caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPQ, 1988, p. 17-19.

_____. “Uma Tentativa de Renovação”. IN: _____. *Brigada Ligeira e Outros Escritos*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, p. 93-102.

_____. “No Raiar de Clarice Lispector”. IN: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 123-131.

CHIAPPINI, Lígia. “Pelas Ruas da Cidade Uma Mulher Precisa Andar. Leitura de Clarice Lispector”. IN: *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo: DTLLCFFLCHUSP, n. 1, 1996, p. 60-80.

CIXOUS, Hélène. *A Hora de Clarice Lispector*. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

_____. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

CURI, Simone. *A Escritura Nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

DINIS, Nelson. *A Arte da Fuga em Clarice Lispector*. Londrina: Ed. Uel, 2001.

DUARTE, Edson Costa. *Clarice Lispector: A Máscara Nua*. Campinas: Instituto de Estudos de Linguagem, 1996. (Dissertação de Mestrado).

FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. *Eu Sou Uma Pergunta Uma Biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FITZ, Earl. “Água Viva”. IN: MARTINE, Diane E. (ed.). *Clarice Lispector – A Bio Bibliography*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1993, p. 3-6.

FRANCO, Arnaldo Júnior. *O Kitch na Obra de Clarice Lispector*. São Paulo: FFLCHUSP, 1993. (Dissertação de Mestrado).

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Entre o silêncio e a vertigem”. IN: LISPECTOR, Clarice. *Os Melhores Contos de Clarice Lispector*. Sel. Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Global, 1996, p. 7-11.

GOTLIB, Nádia Battella. “O desejo não mora em casa (Alguns espaços na obra de Clarice Lispector)”. IN: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 101, abr-jun. 1990, p. 51-64.

_____. “Um Fio de Voz: Histórias de Clarice”. IN: LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G. H.* Ed. crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association archives de la littérature latino-américaine, des caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília: CNPQ, 1988, p. 161-195.

_____. *Clarice Uma Vida que se Conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Roteiro de Leitura: A Hora da Estrela de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1996.

GURGEL, Gabriela Lírio. *A Procura da Palavra no Escuro*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.

HELENA, Lucia. *Nem Musa Nem Medusa; itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

IANNACE, Ricardo. *A Leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.

JOSÉ, Elias. “Anotações Sobre Água Viva II”. *O Estado de Minas Gerais*, 2 nov. 1974. Suplemento Literário.

JUNQUEIRA, Ivan. “Clarice Lispector: insólita, solitária, romancista total.” In: *O Globo*. Rio de Janeiro: 23 out., 1977.

_____. “Anotações Sobre Água Viva III”. *O Estado de Minas Gerais*, 9 nov. 1974. Suplemento Literário.

_____. “Anotações Sobre Água Viva I”. *O Estado de Minas Gerais*, 26 out. 1974. Suplemento Literário.

KADOTA, Neiva Pitta. *A Tessitura Dissimulada; o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Plêiade, 1995.

KAHN, Daniela Mercedes. *A Via Crucis do Outro. Aspectos da Identidade e da Alteridade na Obra de Clarice Lispector*. São Paulo: FFLCHUSP, 2000. (Dissertação de Mestrado).

KANAAN, Dany Al-Behy. *Escuta e Subjetivação A Escritura do Pertencimento de Clarice Lispector*. São Paulo: Casa do Psicólogo, Educ, 2002.

LERNER, Júlio. “A Última Entrevista de Clarice Lispector”. IN: *Revista Shalom*. São Paulo: n. 296, jun-ago. 1992, p. 62-69.

LIMA, Luís Costa. “A Mística Ao Revés de Clarice Lispector”. IN: _____. *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969, p. 100-125.

_____. “Clarice Lispector”. IN: _____. *A Literatura no Brasil; modernismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970, v. 5, p. 448-472.

LINS, Álvaro. “A experiência incompleta: Clarisse Lispector”. IN: _____. *Os Mortos de Sobrecasaca; ensaios e estudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MANZO, Lícia. *Era Uma Vez: Eu A Não-Ficção na Obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretária do Estado de Cultura, The Document Company-Xerox do Brasil, 1997.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Alter (c) idades - Um Exercício de Escalas (Espaço Público, Modos de Subjetivação e Formas de Sociabilidade na Obra de Clarice Lispector)*. São Paulo: FFLCHUSP, 2002. (Tese de Doutorado).

_____. *As Vigas de Um Heroísmo Vago Três Estudos sobre A Maçã no Escuro*. São Paulo: FFLCHUSP, 1996. (Dissertação de Mestrado).

MEDEIROS, Benício. “Solitária, solidária”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 26 nov. 1977.

MELLO E SOUZA, Gilda de. “O Vertiginoso Relance”. IN: _____. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1953, v.7, p. 33.

_____. *Diário Crítico*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1953, v. 8, p. 235-237.

_____. *Diário Crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1945, v. 2, p. 27-32.

MOISÉS, Carlos Felipe. “Ficção em Crise. Aspiração Metafísica em Clarice Lispector”. IN: *Literatura Para Quê*. Florianópolis: Livraria & Editora Obra Jurídica Ltda., 1956, v. 5.

MOISÉS, Massaud. “Clarice Lispector contista”. IN: _____. *Temas Brasileiros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, p. 119-124.

_____. “O Romance”. IN: _____. *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1970, p. 205-209.

MOISÉS, Massaud. “Clarice Lispector: ficção e cosmovisão”. *O Estado de São Paulo*, 26 set. e 3 out. 1970. Suplemento Literário.

MONTENEGRO, João Alfredo. *História e Ontologia em A Hora da Estrela, de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

NOLASCO, Edgar Cézar. *Clarice Lispector: Nas Entrelinhas da Escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. “A Paixão de Clarice Lispector”. IN: NOVAES, Adauto (coord.). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 269-281.

_____. *O Drama da Linguagem; uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “Clarice Lispector A Hora da Estrela”. IN: *Revista Colóquio Letras*. Lisboa: nov. 1978, n 46, p. 104-105.

_____. “Filosofia e Literatura. A Paixão de Clarice Lispector”. IN: *Caderno de Literatura e Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1981, n. 13, p. 33-41 (Suplemento Literário).

_____. *O Mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

OLIVEIRA, Maria Elise de. “O Tempo Vertical e a Dimensão do Poético na Obra de Clarice Lispector: Uma Leitura Bachelardiana”. IN: *Revista Discurso*. Departamento de Filosofia da USP, 1994, n. 23, p. 177-190.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “Clarice Lispector e o Répudio do Exotismo em *A Hora da Estrela*”. IN: *Anais do 2º Simpósio de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: UFMG, 20-24 out, 1986, p. 859-871.

_____. *A Barata e A Crisálida; o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1985.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. “A Fantástica Verdade de Clarice”. IN: _____. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 159-177.

_____. “Clarice Lispector em Francês”. IN: _____. *Inútil Poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 222-229.

PINTO, Cristina Ferreira. “Perto do Coração Selvagem: Romance de Formação, Romance de Transformação”. IN: *O Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 77-108.

PONTIERI, Regina (org). *Leitores e Leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

_____. “Os Tantos Outros que Sou - Clarice Lispector e a Experiência da Alteridade”. IN: *Revista Cultura Vozes*, n. 4, Jul-Ago 1994, p. 27-30.

_____. *Clarice Lispector – Uma Poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

PORTELLA, Eduardo. “O grito do silêncio”. IN: LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981, p. 7-12.

Revista Continente MultiCultural. Recife: Cia Editora de Pernambuco, jan. 2004, n. 36.

Revista Remate de Males; número dedicado a Clarice Lispector. Campinas: Unicamp, n. 9, 1989.

Revista Travessia. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1987, n. 14.

ROCHA, Fátima Cristina Dias. *A Hora do Imprevisível Uma Leitura de A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1989 (Dissertação de Mestrado).

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Pubifolha, 2000.

_____. *Metamorfoses do Mal; uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 1999.

SÁ, Olga de. *A Travessia do Oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

_____. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, São Paulo: Fatea, 1979.

RIBEIRO, Leo Gilson. “A Hora das Estrelas.” In: *Jornal da Tarde*. Rio de Janeiro: 19 nov. 1977.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas Perto do Coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Laços de Família e Legião Estrangeira”. IN: _____. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. São Paulo: Ática, 1990.

SANTOS, Jeane Laura da Cunha. *A Estética da Melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2000.

SANTOS, Neli Edite dos. *A Crítica Jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1997)*. Unicamp: Instituto de Estudos da Linguagem, 1999. (Dissertação de Mestrado).

- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Lendo Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. “Perto do Coração Selvagem”. IN: _____. *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 53-57.
- SCLIAR, Moacyr. “A Hora da Macabéa”. IN: *Saturno nos Trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p. 238-242.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector Figuras da Escrita*. Braga: Ed. da Universidade do Minho, 2000.
- SPERBER, Suzi Frankl. “Jovem Com Ferrugem”. IN: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 154-164.
- TEIXEIRA, César Mota. “O Monólogo Dialógico: reflexões sobre *Água Viva*, de Clarice Lispector”. IN: PONTIERI, Regina (org.). *Leitores e Leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.
- _____. *A Poética do Instante: Uma Leitura de Água Viva, de Clarice Lispector*. São Paulo: FFLCHUSP, 2001. (Dissertação de Mestrado).
- THEOBALDO, Carlos; BITTENCOURT, Ercília. *Duas Visões Guimarães Rosa e Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Ed. Ágora da Ilha, 2000.
- TREVISAN, Zizi. *A Reta Artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.
- VARIN, Claire. *Línguas de Fogo*. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.
- VASCONCELOS, Eliane (org.). *Inventário do Arquivo Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Centro de Memória e Difusão Cultural, Arquivo Museu de Literatura Brasileira, 1994.
- VIEIRA, Nelson. *Jewish Voices in Brazilian Literature*. Gainesville: University Press of Florida, 1995.
- VOGT, Carlos. “Que mistério tem Clarice?”; a propósito da publicação de *A Hora da Estrela*. IN: _____. *Crítica Ligeira*, Campinas: Pontes Editores, 1989, p. 77-80.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector – A Paixão segundo C. L.* São Paulo: Ed. Escuta, 1992.
- WALDMAN, Berta. *Entre Passos e Rastros*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.
- WISNIK, José Miguel. “Iluminações profanas (Poetas, Profetas, Drogados)”. IN: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 283-300.

ZILBERMAN, Regina e outros. *Clarice Lispector A Narração do Indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, Edipuc, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

DE INTERESSE GERAL

A *BÍBLIA DE JERUSALÉM*. São Paulo: Edições Paulinas, 1980.

ADORNO, Theodor W. “Lírica e Sociedade”. IN: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grünnewald e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 195-208.

_____. “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”. IN: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grünnewald e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269-273.

ANDRADE, Carlos Dummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint, s. d.

ARRIGUCCI, Davi Jr. “Abertura”. IN: *Humildade, Paixão e Morte A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 13-18.

_____. *O Escorpião Encalacrado; a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. “Fragmentos sobre a Crônica”. IN: *Enigma e Comentário*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 51-66.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Ed. Mérito, 1959.

_____. *Memorial de Aires*. São Paulo: Ed. Mérito, 1959.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Quincas Broba*. São Paulo: Ed. Mérito, 1955.

AUERBACH, Erich. *Mimesis; a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACHELARD, Gaston. *A Água e Os Sonhos*; ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.

_____. *Questões de Literatura e de Estética A Teoria do Romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*; o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1996.

_____. *O Freudismo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press, 1993.

BANDEIRA, Manuel. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. São Paulo, Ática, 1990.

_____. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luís (org). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

BARTHES, Roland e outros. *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov”. IN: _____. *Obras Escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BLACKMUR, Richard P. “Language As Gesture”. IN: *Language As Gesture*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952, p. 3-24.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.

BOOTH, Waine C. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. "Análise e Interpretação da Obra Literária". IN: _____. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. *Reflexões Sobre A Arte*. São Paulo: Ática, 1985.

BRAIT, Beth (org). *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. *Bakhtin Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Bakhtin Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1996.

BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding Fiction*. New York: Appleton-Century-Crofts Inc., 1943.

_____. *The well wrought Urn*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1947.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio e outros. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, 2 v.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira; resumo para principiantes*. São Paulo: Humanitas Publicações, FFLCHUSP, 1997.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973.

_____. *Na Sala de Aula. Caderno de Análise Literária*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: FFLCHUSP, 1987.

_____. *Recortes*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. *Tese e Antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CARPEAUX, Otto Maria. "Formas do Romance". IN: *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo: DTLLCFFLCHUSP, n. 1, 1996, p. 114-118.

CARTA, Luiz (coord). *Gênios da Pintura Chagall*. São Paulo: Abril Cultural, 1968.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia dos Pré-Socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Coord. Carlos Sussekund. Trad. Vera da Costa e Silva e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética – Aesthetica In Nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 37ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *O Idiota*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2002.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Trad. de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

EMERSON, Caryl. *Os 100 Primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (org). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FREUD, Sigmund. *Os Pensadores*. Trad. Durval Marcondes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Totem e Tabu e Outros Trabalhos*. Trad. dirigida por Jayme Salomão. São Paulo: Imago, 1996. (Ed. standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XIII).

_____. “O Estranho”. IN: *Neurose Infantil e Outros Trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Ed. standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. XVII), p. 275-314.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

_____. *Anatomia da Crítica*. Trad. Pércles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix 1989.

_____. *Código dos Códigos. A Bíblia e a Literatura*. Trad. de Flávio Aguiar. São Paulo: Bontempo, 2004.

_____. *Fábulas de Identidade*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

_____. *O Caminho Crítico*. Trad. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *The Secular Scripture A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Massachusetts; London: Harvard University Press, 1976.

HAMBURGER, Käte. *A Lógica da Criação Literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HOFFMAN, Michael J; MURPHY, Patrick D. (ed). *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham: Dike University Press, 1996.

HONNEF, Klaus. *Warhol*. Köln: Taschen, 2000.

HUPPES, Ivete. *Melodrama O Gênero e Sua Permanência*. São Paulo: Ateliê, 2000.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Análise e Interpretação da Obra Literária*; introdução à ciência da literatura. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado Editora, 1985.

KLEIN, Melanie. *Inveja e Gratidão e Outros Trabalhos*. Trad. Liana Pinto Chaves e outros. Rio de Janeiro: Imago, 1951.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

LONDRES, Maria José F. *Cordel Do Encantamento às Histórias de Luta*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1976.

LUKACS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

_____. “Narrar ou Descrever”. IN: _____. *Ensaaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, Irene. *O Romance e a Voz a Prosaica Dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro, Imago, São Paulo: Fapesp, 1995.

MCCARTHY, David. *Arte Pop*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MENDILOW, A. A. *O Tempo e o Romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MEYER, Marlyse. *Folhetim Uma História*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: Macgraw-Hill do Brasil, 1976.

MOISÉS, Massaud. “A Crônica”. IN: _____. *A Criação Literária Prosa*. São Paulo: Cultrix, 1982, p. 245-258.

MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, s. d.

NETO, João Cabral de Melo. *Morte Vida Severina*. IN: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 170-202.

NOVAIS, Fernando A. (coord). *História da Vida Privada do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, v. 4.

_____. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1951.

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.

PAZ, Octavio. "Ambigüidade do Romance". IN: _____. *Os Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 63-65.

_____. *A Outra Voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O Arco e A Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os Filhos do Barro; do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s. d.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção (1870 a 1920)*. São Paulo: Edusp, 1988.

PLATÃO. "Apologia de Sócrates". IN: *Os Pensadores*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1986, p. 63-97.

_____. *Diálogos*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

POUILLON, Jean. *O tempo no Romance*. Trad. Heloysa Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1974.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1952.

Revista Estudos Avançados. São Paulo: May-Aug, 2000, v. 14, n. 39.

Revista Literatura e Sociedade. São Paulo: USP, FFLCH, DTLLC, 2000, n. 4.

Revista Teresa. São Paulo: FFLCHUSP, Ed. 34, 2002, n. 3.

RIEDEL, Dirce Côrtes (org). *Narrativa Ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas, Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

_____. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHAPIRO, Meyer. *Arte Moderna Séculos XIX e XX*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. Trad. Gert Neyer. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1997.

SPTIZER, Leo. *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid: Gredos, 1955.

STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2000.

STEVICK, Philip (ed.). *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.

TAVARES, Bráulio. *Contando Histórias em Versos*. São Paulo: Ed. 34. 2005.

TEZZA, Cristovão. *Entre a Prosa e a Poesia Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *A Música Popular no Romance Brasileiro*. São Paulo: Ed. 34, 2000, 3 v.

_____. *Cultura Popular Temas e Questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. *Os Romances em Folhetins no Brasil*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1994.

_____. *Os Sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

WISNIK, José Miguel. *O Som e O Sentido; uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia das Letras, Círculo do Livro, 1989.

APÊNDICE - CRÔNICAS ANALISADAS

A MINEIRA CALADA

Aninha é uma mineira calada que trabalha aqui em casa. E, quando fala, vem aquela voz abafada. Raramente fala. Eu, que nunca tive empregada chamada Aparecida, cada vez que vou chamar Aninha, só me ocorre chamar Aparecida. É que ela é uma aparição muda. Um dia de manhã estava arrumando um canto da sala, e eu bordando no outro canto. De repente – não, não de repente, nada é de repente nela, tudo parece uma continuação do silêncio. Continuando pois o silêncio, veio até a mim a sua voz: “A senhora escreve livros?” Respondi um pouco surpreendida que sim. Ela me perguntou, sem parar de arrumar e sem altear a voz, se eu podia emprestar-lhe um. Fiquei atrapalhada. Fui franca: disse-lhe que ela não ia gostar de meus livros porque eles eram um pouco complicados. Foi então que, continuando a arrumar, e com voz ainda mais abafada, respondeu: “Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar.”

A VIDENTE

A cozinheira é Jandira. Mas esta é forte. Tão forte que é vidente. Uma de minhas irmãs estava visitando-me. Jandira entrou na sala, olhou sério para ela e subitamente disse: “A viagem que a senhora pretende fazer vai-se realizar, e a senhora está atravessando um período muito feliz na vida.” E saiu da sala. Minha irmã olhou para mim, espantada. Um pouco encabulada, fiz um gesto com as mãos que significava que eu nada podia fazer, ao mesmo tempo em que explicava “É que ela é vidente.” Minha irmã respondeu tranqüila “Bom. Cada um tem a empregada que merece.”

POR DETRÁS DA DEVOÇÃO

Não sei se vocês se lembram do dia em que escrevi sobre minha empregada Aninha: disse que era uma mineira que mal falava, e quando o fazia era com voz abafada de além túmulo. Falei também que ela inesperadamente, enquanto arrumava a sala, me pediu com voz mais abafada ainda para ler um de meus livros, que eu respondi que eram complicados demais, ao que ela retrucou com o mesmo tom de voz que era disso que gostava, não gostava de água com açúcar.

Pois bem, ela se transformou. Como se desenvolveu aqui em casa! Até puxa conversa, e a voz agora é muito mais clara. Já que eu não queria lhe dar livro meu para ler, pois não desejava atmosfera de literatura em casa, fingi que esqueci. Mas, em troca, dei-lhe de presente um livro policial que eu havia traduzido. Passados uns dias, ela disse: “Acabei de ler. Gostei, mas achei um pouco pueril. Eu gostava era de ler um livro seu. É renitente, a mineira. E usou mesmo a palavra “pueril”.

Aliás naquela mesma coluna mencionei minha estranha tendência de chamá-la de Aparecida. Acontece que nunca tive empregada chamada Aparecida, nem nenhuma amiga ou conhecida com esse nome. Um dia distraí-me e sem nem sequer sentir chamei: “Aparecida!” Ela me perguntou sem o menor espanto: “Quem é Aparecida?” Bom, havia chegado a hora de uma explicação que nem era possível. Terminei dizendo: “E não sei por que chamo você de Aparecida.” Ela disse com sua nova voz, ainda um pouco abafada: “É porque eu apareci.” Sim, mas a explicação não bastava. Foi a cozinheira Jandira, a que é vidente, quem se encarregou de desvendar o mistério. Disse que Nossa Senhora Aparecida estava querendo me ajudar e que me “avisava” desse modo: fazendo-me sem querer chamar pelo seu nome. Mais do que explicar, Jandira aconselhou-me: eu devia acender uma vela para Nossa Senhora Aparecida, ao mesmo tempo em que faria um pedido. Gostei. Afinal de contas não custava tentar. Perguntei-lhe se ela própria não poderia acender a vela por mim. Respondeu que sim, mas tinha que ser comprada com meu dinheiro. Quando lhe dei o dinheiro, avisou-me que era a hora de fazer o pedido. Este já estava feito há muito tempo, foi só rememorar com fervor. Nossa Senhora Aparecida, me atenda, o que estou pedindo é justo e urgente, estou esperando há tempo demais.

Por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e exploradora, piorei muito depois que assiti à peça *As criadas*, dirigida pelo ótimo Martin Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de um ódio mortal. Em *As criadas*, de Jean Genet, as duas *sabem* que a patroa tem de morrer. Mas a escravidão aos donos é arcaica demais para poder ser vencida. E, em vez de envenenar a terrível patroa, uma delas toma o veneno que lhe destinava, e a outra criada dedica o resto da vida a sofrer.

Às vezes o ódio não é declarado, toma exatamente a forma de uma devoção e de uma humildade especiais. Nas piores horas de uma mulher – saindo do banho com uma toalha enrolada na cabeça – ela me dizia: como *usted* é linda. Bajulava-me demais. E quando eu lhe pedia um favor, respondia: “Como não! *Usted* vai ver o que vale uma argentina! Faço tudo o que a senhora pede.” Empreguei-a sem ter referências. Terminei entendendo: antes trabalhava em hotéis suspeitos e seu trabalho consistia em arrumar as camas, em trocar os lençóis. Não podia mesmo dar referências. Também já tinha trabalhado no teatro. Fiquei com pena: tive a certeza de que seu papel no palco era o de criada mesmo, o de aparecer

e dizer: “O jantar está pronto, madame.” Mas Tônia Carrero, a quem ela serviu um café e a quem contei que se tratava de uma *coleguinha* sua, teve uma idéia: ela devia ser uma das contratadas por Válder Pinto para o teatro de rebolado. A sua conversa curta com Tônia foi estranha. Tônia: “Você então é argentina.” A outra: “Sou, e me desculpe” Tônia: “Desculpe nada, fui muito bem recebida pelos argentinos e gosto muito deles.” Comentário posterior de Carmen – Maria del Carmen era o seu nome: “*Pero que muchacha linda e simpática!*” Dessa vez não era bajulação, era admiração sincera. Del Carmen era extremamente vaidosa. Comprou cílios postiços, mas como não lhes aparou as extremidades, o resultado é que parecia ter olhos de boneca rígida. Terminou indo embora sem sequer me avisar.

Uma outra, que foi comigo para os Estados Unidos, por lá ficou depois que vim embora, para casar-se com um engenheiro inglês. Quando em 1963 estive no Texas para fazer uma conferência de vinte minutos sobre literatura brasileira moderna, telefonei para ela, que mora em Washington. Só faltou desmaiar, e já falava em português americanizado. “A senhora *deve* vir me ver!” Respondi que nem dinheiro eu tinha para uma viagem tão longa. Insistiu: “Pois eu pago sua passagem!” Claro que não aceitei, além de que nem tempo tinha.

E a empregada que tive e não posso dar seu nome por uma questão de segredo profissional? Fazia análise, juro... Duas vezes por semana ia ver uma Dra. Neide. Telefonava-lhe nos momentos de angústia. No começo não disse que saía para ser psicanalisada, dava outros pretextos. Até que um dia contou que a Dra. Neide achava que eu ia compreender e que ela devia falar a verdade. Compreendi, mas terminei não suportando. Quando ela não estava bem o que acontecia com frequência, era malcriada demais, revoltada demais embora depois caísse em si e pedisse desculpas. Só trabalhava com rádio de pilha ligado ao máximo, e acompanhado pelo seu canto de voz aguda e altíssima. Se eu, já infernizada, pedia-lhe que fizesse menos barulho, aí é que aumentava o rádio e alteava a voz. Suportei, até que não suportei mais. Despedi-a com muito cuidado. Uma semana depois telefonou-me para desabafar: não conseguia emprego porque quando dizia às futuras patroas que fazia análise, elas tinham medo. Como era sozinha no Rio, não tivera onde ficar, e dormira duas noites no banco de uma praça, sofrendo frio. Senti-me culpada. Mas não havia jeito: não sou analista, e pouco podia ajudar num caso tão grave. Consolei-me pensando que ela se tratava com a Dra. Neide, médica muito simpática, com quem falei uma vez por telefone para saber que atitude eu deveria tomar. Mas o pior não eram os seus inesperados altos e baixos: era a sua voz. Sou muito sensível a vozes, e se continuasse a ouvir aquele trinado histérico quem terminaria se socorrendo da Dra. Neide seria eu.

DAS DOÇURAS DE DEUS

Vocês já se esqueceram de minha empregada Aninha, a mineira calada, a que queria ler um livro meu mesmo que fosse *complicado* porque não gostava de “água com açúcar”. E provavelmente já esqueceram que, sem saber porque, eu a chamava de Aparecida, e que ela explicou: “É porque eu apareci.” O que eu não disse talvez foi que, para ela existir como pessoa, dependia muito de se gostar dela.

Vocês a esqueceram. Eu nunca a esquecerei. Nem sua voz abafada, nem os dentes que lhe faltavam na frente e que por instância nossa botou, à toa: não se viam porque ela falava para dentro e seu sorriso também era mais para dentro. Esqueci de dizer que Aninha era muito feia.

Um dia de manhã aconteceu que demorou demais na rua para fazer compras. Afinal apareceu e tinha um sorriso tão brando como se só tivesse gengivas. O dinheiro que levava para compras estava amassado na mão direita, e do punho da esquerda dependurava-se o saco de compras.

Havia uma coisa nela. O quê, não se adivinhava. Talvez uma doçura maior. E estava um pouco mais “aparecida”, como se tivesse dado um passo para a frente. Essa alguma coisa nova fez com que perguntássemos em desconfiança: e as compras? Respondeu: eu não tinha dinheiro. Surpreendidas, mostramos-lhe o dinheiro na mão. Ela olhou e disse simples: ah. Alguma outra coisa nela fez com que olhássemos para dentro do saco de compras. Estava cheio de tampinhas de garrafa de leite e de outras garrafas, fora pedaços de papel sujo.

Então ela disse: vou deitar porque estou com muita dor aqui – e apontou como uma criança o alto da cabeça. Não se queixou, só disse. Ali ficou na cama, horas. Não falava. Ela que me dissera não gostar de livro “pueril”, estava com uma expressão pueril e límpida. Se falássemos com ela, respondia que não conseguia se levantar.

Quando dei fé, Jandira, a cozinheira vidente, tinha chamado a ambulância do Rocha Maia “porque ela está doida”. Fui ver. Estava calada, doida. E doçura maior nunca vi.

Expliquei à cozinheira que a ambulância a chamar era a do Pronto-Socorro Psiquiátrico do Instituto Pinel. Um pouco tonta, um pouco automaticamente, telefonei para lá. Também eu sentia uma doçura em mim, que não sei explicar. Sei, sim. Era de tanto amor por Aninha.

Enquanto isso vinha a ambulância da Rocha Maia. Foi examinada, já sentada na cama. O médico disse que clinicamente não tinha nada. E começou a fazer perguntas: para que tinha juntado as tampinhas e o papel? Respondeu suave: para enfeitar meu quarto. Fez outras perguntas. Aninha com paciência, feia, doida e mansa, dava as respostas certas, como aprendidas. Expliquei ao médico que já havia chamado outra ambulância, a apropriada. Ele disse: é mesmo caso para um colega psiquiatra.

Esperamos a outra ambulância. Enquanto esperávamos, estávamos pasmas, mudas, pensativas. Veio a ambulância. O médico não custou a dar o diagnóstico. Só que internada ela não podia ficar, apenas pronto-socorro. Mas ela não teria onde ficar. Então telefonei para um médico amigo meu que falou com o colega do Pinel, e ficou estabelecido que ela ficaria internada até meu amigo examiná-la. “A senhora é escritora?” – perguntou-me de súbito aquele que vim a saber ser o acadêmico Artur. Gaguejei: “Eu...” E ele: “É porque seu rosto me é familiar e seu amigo disse pelo telefone seu primeiro nome.” E naquela situação em que eu mal me lembrava de meu nome, ele acrescentou simpático, efusivo, mais emocionado comigo do que com Aninha: Pois tenho muito prazer em conhecê-la pessoalmente.” E eu, boba e mecanicamente: “Também tenho.”

E lá se foi Aninha, suave, mansa, mineira, com seus novos dentes branquíssimos, brandamente desperta. Só um ponto nela dormia: aquele que, acordado, dá a dor. Vou encurtar: meu amigo médico examinou-a e o caso era muito grave, internaram-na.

Nessa noite passei sentada na sala até de madrugada, fumando. A casa estava toda impregnada de uma doçura doida como só a desaparecida podia deixar.

Aninha, meu bem, tenho saudade de você, de seu modo *gauche* de andar. Vou escrever para sua mãe em Minas para ela vir buscar você. O que lhe acontecerá, não sei. Sei que você continuará doce e doida para o resto da vida, com intervalos de lucidez. Tampinhas de garrafa de leite é capaz mesmo de enfeitar um quadro. E papéis amarrotados, dá-se um jeito por que não? Ela não gostava de “água com açúcar”, e nem o era. O mundo não é, fiquei sabendo de novo na noite em que asperamente fumei. Ah! com que aspereza fumei. A cólera às vezes me tomava, ou então, o espanto, ou a resignação. Deus faz doçuras muito tristes. Será que deve ser bom ser doce assim? Aninha tinha uma saia vermelha estampada que alguém lhe dera, muito mais comprida do que seu tamanho. Nos dias de folga usava a saia com uma blusa marrom. Era mais uma doçura sua, a falta de gosto.

— Você precisa arranjar um namorado, Aninha.

— Já tive um.

Mas como? Quem a quereria, por Deus? A resposta é: por Deus.

DE OUTRAS DOÇURAS DE DEUS

Eu tinha escrito sobre Aninha logo que ela adoeceu. Passou-se um tempo e eis que ela bate à minha porta. Por meio segundo assustei-me, mas logo vi que estava melhor. Ela mesma se lembrara de nossos nomes e endereço, e pedira para visitar-nos e buscar o dinheiro que eu lhe devia. Ainda não recebeu alta, mas deixaram-na sair como teste. Está mais bonitinha, à custa de ter engordado com tantos soros, e tomou três choques elétricos. Achou meus filhos crescidos, e comoveu-me quando perguntou; “a senhora ainda está escrevendo?” Dei-lhe o dinheiro, e a cozinheira-vidente disse: “Conte para mostrar que você sabe contar.” Contou direito, e mais: notou que eu lhe pagara o mês todo e agradeceu. Agora diz que quer ter um namorado e mesmo ir para um programa de televisão que arranja casamento. No hospital descobriram as potências de Aninha, e, depois que tiver alta, vai ficar lá trabalhando por uns tempos. Nossa casa estava alegre.

DAS VANTAGENS DE SER BOBO

— O bobo, por não se ocupar com ambições, tem tempo para ver, ouvir e tocar no mundo.

— O bobo é capaz de ficar sentado quase sem se mexer por duas horas. Se perguntado por que não faz alguma coisa, responde: “Estou fazendo. Estou pensando.”

— Ser bobo às vezes oferece um mundo de saída porque os espertos só se lembram de sair por meio de esperteza, e o bobo tem originalidade, espontaneamente lhe vem a idéia.

— O bobo tem oportunidade de ver coisas que os espertos não vêem.

— Os espertos estão sempre tão atentos às espertezas alheias que se descontraem diante dos bobos, e estes os vêem como simples pessoas humanas.

— O bobo ganha liberdade e sabedoria para viver.

— O bobo nunca parece ter tido vez. No entanto, muitas vezes o bobo é um Dostoiévski.

— Há desvantagem, obviamente. Uma boba, por exemplo, confiou na palavra de um desconhecido para a compra de um ar refrigerado de segunda mão: ele disse que o aparelho era novo, praticamente sem

uso porque se mudara para a Gávea onde é fresco. Vai a boba e compra o aparelho sem vê-lo sequer. Resultado: não funciona. Chamado um técnico, a opinião deste era a de que o aparelho estava tão estragado que o conserto seria caríssimo: mais valia comprar outro.

— Mas, em contrapartida, a vantagem de ser bobo é ter boa fé, não desconfiar, e portanto estar tranqüilo. Enquanto o esperto não dorme à noite com medo de ser ludibriado.

— O esperto vence com úlcera no estômago. O bobo nem nota que venceu.

— Aviso: não confundir bobos com burros.

— Desvantagem: pode receber uma punhalada de quem menos espera. É uma das tristezas que o bobo não prevê. César terminou dizendo a frase célebre: “Até tu, Brutus?”

— Bobo não reclama. Em compensação, como exclama!

— Os bobos, com suas palhaçadas, devem estar todos no céu.

— Se Cristo tivesse sido esperto não teria morrido na cruz.

— O bobo é sempre tão simpático que há expertos que se fazem passar por bobos.

— Ser bobo é uma criatividade e, como toda criação, é difícil. Por isso é que os expertos não conseguem passar por bobos.

— Os expertos ganham dos outros. Em compensação os bobos ganham vida.

— Bem-aventurados os bobos porque sabem sem que ninguém desconfie. Aliás não se importam que saibam que eles sabem.

— Há lugares que facilitam as pessoas serem bobas (não confundir bobo com burro, com tolo, com fútil). Minas Gerais, por exemplo, facilita o ser bobo. Ah, quantos perdem por não nascer em Minas!

— Bobo é Chagall, que põe vaca no espaço, voando por cima das casas.

— É quase impossível evitar o excesso de amor que um bobo provoca. É que só o bobo é capaz de excesso de amor. E só o amor faz o bobo.

CHACRINHA?!

De tanto falarem em Chacrinha, liguei a televisão para seu programa que me pareceu durar mais que uma hora.

E fiquei pasma. Dizem-me que esse programa é atualmente o mais popular. Mas como? O homem tem qualquer coisa de doido, e estou usando a palavra *doido* no seu verdadeiro sentido. O auditório também cheio. É um programa de *calouros*, pelo menos o que eu vi. Ocupa a chamada *hora nobre* da televisão. O homem se veste com roupas loucas, o calouro apresenta o seu númeo e, se não agrada, a buzina do Chacrinha funciona, despedindo-o. Além do mais, Chacrinha tem algo de sádico: sente-se o prazer que tem em usar a buzina. E suas gracinhas se repetem a todo o instante – falta-lhe imaginação ou ele é obcecado.

E os calouros? Como é deprimente. São de todas as idades. E em todas as idades vê-se a ânsia de aparecer, de se mostrar, de se tornar famoso, mesmo à custa do ridículo ou da humilhação. Vêm velhos até de setenta anos. Com exceções, os calouros, que são de origem humilde, têm ar de subnutridos. E o auditório aplaude. Há prêmios em dinheiro para os que acertarem através de cartas o número de buzinas que Chacrinha dará; pelo menos foi assim no programa que vi. Será pela possibilidade da sorte

de ganhar dinheiro, como em loteria, que o programa tem tal popularidade? Ou será por pobreza de espírito de nosso povo? Ou será que os telespectadores têm em si um pouco de sadismo que se compraz no sadismo de Chacrinha?

Não entendo. Nossa televisão, com exceções, é pobre, além de superlotada de anúncios. Mas Chacrinha foi demais. Simplesmente não entendi o fenômeno. E fiquei triste, decepcionada: eu queria um povo mais exigente.

O PRIMEIRO LIVRO DE CADA UMA DE MINHAS VIDAS

Perguntaram-me uma vez qual fora o primeiro livro de minha vida. Prefiro falar do primeiro livro de cada uma de minhas vidas. Busco na memória e tenho a sensação quase física nas mãos ao segurar aquela preciosidade: um livro fininho que contava a história do patinho feio e da lâmpada de Aladim. Eu lia e relia das duas histórias, criança não tem disse de só ler uma vez; criança quase aprende de cor e, mesmo quase sabendo de cor, relê com muito da excitação da primeira vez. A história do patinho que era feio no meio dos outros bonitos, mas quando cresceu revelou o mistério: ele não era pato e sim um belo cisne. Essa história me fez meditar muito, e identifiquei-me com o sofrimento do patinho feio – quem sabe se eu era um cisne?

Quanto a Aladim, soltava minha imaginação para as lonjuras do impossível a que eu era crédula: o impossível naquela época estava ao meu alcance. A idéia do gênio que dizia: pede de mim o que quiseres, sou teu servo – isso me fazia cair em devaneio. Quieta no meu canto, eu pensava se algum dia um gênio me diria: “Pede de mim o que quiseres.” Mas desde então, revelava-se que sou daqueles que têm que usar os próprios recursos para ter o que querem, quando conseguem.

Tive várias vidas. Em outra de minhas vidas, o meu livro sagrado foi emprestado porque era muito caro: *Reinações de Narizinho*. Já contei o sacrifício de humilhações e perseveranças pelo qual passei, pois, já pronta para ler Monteiro Lobato, o livro grosso pertencia a uma menina cujo pai tinha uma livraria. A menina gorda e muito sardenta se vingara tornando-se sádica e, ao descobrir o que valeria para mim ler aquele livro, fez um jogo de “amanhã venha em casa que eu empresto.” “Hoje não posso emprestar, venha amanhã.” Depois de cerca de um mês de venha amanhã, o que eu, embora altiva que era, recebia com humildade para que a menina não cortasse de vez a esperança, a mãe daquele primeiro monstinho de minha vida notou o que se passava e, um pouco horrorizada com a própria filha, deu-lhe ordens para que naquele mesmo momento me fosse emprestado o livro. Não o li de uma vez: li aos poucos, algumas páginas de cada vez para não gastar. Acho que foi o livro que me deu mais alegria naquela vida.

Em outra vida que tive, eu era sócia de uma biblioteca popular de aluguel. Sem guia, escolhia os livros pelo título. E eis que escolhi um dia um livro chamado *O Lobo da Estepe*, de Herman Hesse. O título me agradou, pensei tratar-se de um livro de aventuras tipo Jack London. O livro, que li cada vez mais deslumbrada, era de aventura, sim, mas outras aventuras. E eu, que já escrevia pequenos contos, dos 13 aos 14 anos fui germinada por Herman Hesse e comeci a escrever um longo conto imitando-o: a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato com a grande literatura.

Em outra vida que tive, aos 15 anos, com o primeiro dinheiro ganho por trabalho meu, entrei altiva porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folheei

quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E de repente, presa, ali mesmo, emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield.

In: LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

SUMÁRIO

CAPÍTULO I – EM BUSCA DA VOZ: ROMANCE E DIALOGISMO	9
Rodrigo em Cena	11
A Narrativa Como Espetáculo	18
Ecos de Carnavalização	20
Ainda o Espetáculo: o Bufão, o Trapaceiro e o Tolo	29
Tolice e Romance	38
CAPÍTULO II – ENTRE DOMÉSTICAS E COZINHEIRAS: BREVE EXCURSO PELA CONVIVÊNCIA DIÁRIA COM OS TOLOS	51
Das Vantagens de ser Bobo	72
De Volta ao Romance: Dialogismo e Cronotopo	100
CAPÍTULO III – A CENA DIALÓGICA DE RODRIGO S.M.	113
No Começo era o Sim	113
A Culpa ou A dor de Dentes ou “Este é um melodrama”?	119
A Mulher, o Romance e as Lágrimas	131
Cordel, Cinema e Coca-cola	137
Entre Fatos e Sussurros ou Entre A Prosa e a Poesia	151
O Sim e o Nunca	155
Entre o Figurativo e o Abstrato: A Narrativa, A Música e A Pintura	159
CAPÍTULO IV - A CENA DIALÓGICA DE MACABÉA	175
Na Trilha da Felicidade: Uma Palavra Nordestina	175
A Datilógrafa e o Escritor: Em busca dos Possíveis Espelhamentos	191
Enfim, a História... O Patinho Feio, A Lâmpada de Aladim, Humilhados e Ofendidos	196
Os Clowns no Espelho: Circo, Marilyn e Arte Pop	201
Entre Tolices e Trapaças	213
A Hora da Estrela... Enfim a Coroação	228
BIBLIOGRAFIA	244
Obras de Clarice Lispector (citam-se as primeiras edições por ordem cronológica de publicação)	244
Livros Infantis	245
Sobre Clarice Lispector	245
De Interesse Geral	252
APÊNDICE - CRÔNICAS ANALISADAS	260

A Mineira Calada.....	260
A Vidente.....	260
Por Detrás da Devoção	261
Das Doçuras de Deus.....	262
De Outras Doçuras de Deus.....	264
Das Vantagens de Ser Bobo	264
Chacrinha?!.....	265
O Primeiro Livro de cada Uma de Minhas Vidas	266