

O DISCURSO FEMININO DE CLARICE LISPECTOR EM A HORA DA ESTRELA

Maria Elias Soares - UFC*

“... ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito”.

(Clarice Lispector. *A hora da estrela*)

Resumo

Este trabalho discute algumas questões colocadas pela crítica feminista sobre a especificidade da arte produzida por mulheres e analisa o discurso de Clarice Lispector, a partir de categorias da estética pós-modernista.

Palavras-chave: discurso; *A hora da Estrela*; Clarice Lispector.

Abstract

This work discusses some aspects presented by the feminist critic about the specificities of the art produced by women and analyses Clarice Lispector's discourse, based upon the post-modernism categories of aesthetics.

Key words: discourse; *A hora da Estrela*; Clarice Lispector

1 - “QUEM SE INDAGA É INCOMPLETO”

Que impulso pode nos levar a debruçar-nos sobre um tema e persegui-lo, fugidío, de modo a ir além do comentário ameno, para reduzi-lo, dissecá-lo, enquadrá-lo em categorias teóricas, transformá-lo, enfim, numa coisa nova? A pergunta por si só geraria uma discussão. Esta, entretanto, não vai ser colocada aqui, mas servirá de pretexto para introduzir o assunto que nos motiva no momento.

Sim, porque *A hora da estrela* já não é uma obra de Clarice Lispector, é um assunto. O livro, publicado em 1977, ano em que a autora faleceu, inspirou outros trabalhos artísticos dirigidos ao grande público. O primeiro foi um show com a cantora Maria Bethânia, montado no Canecão no início dos anos 80, com diálogos e, pelo menos, uma das músicas baseada no texto de Clarice. O se-

gundo, o filme que traz o nome do livro, estreou com luminosidade mais intensa ao revelar outras duas estrelas, além de Macabéa e Clarice, a diretora Suzana Amaral e a atriz Marcélia Cartaxo, e ao conquistar prêmios, tanto em nosso país, como lá fora – França e Alemanha. Mais recentemente, em 2002, o livro inspirou a peça com o mesmo título, encenada por Naum Alves de Souza, em São Paulo.

O público legitimou o reconhecimento da crítica, ao comover-se ou identificar-se com a anti-heroína que, glamourizada na tela e no palco, grita mudamente tão perto ou dentro de nós. Mas o “grito” de Macabéa nos convida a pensar não só nessa maioria silenciosa - a mulher comum, mas também no ato mesmo de gritar, entendido aqui como o discurso feminino, o fazer artístico do segundo sexo, como o denomina Simone de Beauvoir. Que há de comum entre essas três mulheres (Clarice, Bethânia, Suzana) que as levaram a desnudar essa moça Macabéa “que nunca se viu nua porque tinha vergonha?” Existe alguma coisa a motivá-las para além do tema mulher?

Parece-nos interessante buscar nessa identificação não só as discussões sobre a condição da mulher sugerida por essa personagem que se desculpava “por ocupar espaço”. É preciso perguntar o que particulariza o grito silencioso dessas mulheres, se há, também aí, alguma marca que as distinga, que dê personalidade à sua voz. A proposta mais tentadora seria comparar o trabalho de Clarice com o de Suzana – livro e filme postos lado a lado, de forma a mostrarem as semelhanças e diferenças que orientam o fazer estético feminino, abstraídas as diferenças que marcam a forma de expressão escolhida pelas duas mulheres em questão, respectivamente, cinema e literatura. Mas, pelo menos por enquanto, resistiremos a essa proposta e nos deteremos na obra de Clarice, objetificando-a para captar-lhe o jogo narrativo, a paixão temática, o mistério de seus conflitos de intelectual.

Ambição tamanha, porém, não cabe ainda nestas páginas, mas pede o direito de existir enquanto vai-se realizando aos poucos. Nessa primeira aproximação, vamos, apenas,

tentar localizar os fragmentos em que Clarice se estilhaça para armar o “puzzle” narrativo. Isso só vai ser possível quando flagrarmos suas estratégias estéticas, ao mesmo tempo sutis e escancaradas, para tentar explicá-las (triste sina acadêmica!) à luz redutora de categorias analíticas.

2 - “SOFRER UM POUCO É UM ENCONTRO”

A questão do feminino começa com uma ambigüidade. Colocado ao lado do substantivo para determinar-lhe ou restringir-lhe o sentido, o adjetivo, na maioria das vezes, longe de conferir uma determinação, atribui uma dupla significação ao nome. A discussão é necessária uma vez que tomar a mulher como sujeito ou objeto da qualidade “ser feminino” muda a perspectiva sob a qual se analisa o problema. Mas as coisas não se separam completamente: o fazer feminino, que tem a mulher como sujeito pode também tomá-lo como objeto e só assim efetivar o distanciamento que o ato de conhecer e de significar implica.

Haverá alguma especificidade na arte produzida por mulheres? Será possível encontrar evidências dessa estética feminina no livro de Clarice e no filme de Suzana? Essa pergunta insere-se em uma discussão que se desenvolveu, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa, encetada pela crítica feminista, focalizando não só literatura e cinema, mas também outras artes (como arquitetura, por exemplo). Respondendo à pergunta sobre se há um modo feminino de escrever, Weigel (1986) aponta a circularidade dessa questão e indica o ponto que, para ela, é o mais importante:

“Of much more significant theme is the question of whether women have found their own cultural niche, whether, because they write differently from men, they have developed a way of talking which reflects their desires and experiences, or whether they submit to the pressures and temptations of the male image of women. The empirical observation that women write differently is therefore only a starting point for the question of whether this different writing is equivalent to following the prescriptive pattern defined in the discourse about the nature of woman, or whether it strives after a utopia of another but autonomous femininity.” (p. 64).

Afirmar que a mulher escreve diferentemente do homem exigiria uma análise bem mais profunda da obra de Clarice Lispector, também do ponto de vista formal. Não basta reduzir a questão sob a ótica da categoria de gênero: masculino x feminino para apontar as contradições que a literatura feminina vem apresentando entre programas de emancipação e fantasias ficcionais, entre emancipação intelectual e amor romântico ou entre conformidade externa e fuga subversiva, por exemplo. Outro caminho, apontado por Showalter (1987), propõe opor uma “crítica ginocêntrica” e uma “crítica androcêntrica”, recaindo na mesma armadilha da categoria

de gênero. Privilegiando a literatura e a linguagem feminina, a crítica literária feminina deverá concentrar-se na análise do modo como as mulheres escolhem as palavras do léxico no contexto de determinantes ideológicos e culturais de expressão, para demonstrar os diferentes modos de perceber o mundo nas obras produzidas por mulheres.

Esta questão é tratada sob uma perspectiva dialógica por Reisz (1991). Para esta autora, dado que o fenômeno da “escritura feminina” pode-se considerar uma linguagem particular e que, como tal, constitui um sistema de modelização da experiência da realidade, parece importante – se se tem a intenção de esclarecer problemas de identidade genérica – indagar, em cada caso, que imagem da mulher, do homem e do mundo produz uma mulher que escreve – ou alguém que escreve como uma mulher – assim como perguntar-se que tipo de relação dialógica se estabelece entre os enunciados da escritora e os que a tradição literária patriarcal tem elaborado sobre o mesmo tema em que se inscreve o seu discurso.

Erens (1990) escolheu outra saída em sua proposta de estabelecer um arcabouço teórico, para analisar o trabalho de diretoras de cinema. Assumindo que a história do cinema (e, por extensão, a história da literatura e da arte em geral) é um espelho da história política e social, ela se debruça sobre o trabalho de mulheres diretoras colocando-o no contexto sócio-político para revelar a estética aí subjacente. Por estética, ela entende mais que uma abordagem à beleza e à prática ideológica.

“The term aesthetics as used in this article refers to a response to life-way of approaching art. It deals with the relationship between art lives and becomes the perspective from which an artist creates. Aesthetics therefore concerns the form of communication, as well the explicit content. Its essence aesthetics becomes the guiding principle of an artist, as well as the reasoned response of the critic. (p. 156 e 157).

A partir de tal conceito, Erens propõe abordar dialeticamente a análise de filmes feitos por mulheres, com base em uma divisão tripartite: estética da reflexão, da revolução e do ritual, cada um desses elementos correspondendo a estágios do desenvolvimento de uma consciência feminista. A estética da reflexão é tomada como característica de um impulso biográfico por parte das primeiras escritoras, representando uma visão subjetiva do mundo. Assim, embora haja uma valorização dos problemas femininos, não se oferece nenhuma solução para eles. Os filmes realizados segundo a estética revolucionária geralmente fragmentam a narrativa lógica. Ao invés da reflexão individual, a estética revolucionária procura estimular a ação do grupo, frequentemente revestindo a obra de conteúdo didático (Eisenstein, Godard...). Para a autora, todos os trabalhos feitos sob essa ótica incluem a mensagem de que a mudança é essencial. Já a estética ritualística decorre da forma que trata seres humanos não como fonte de ação dramática, mas

como elementos impessoalizados no todo dramático. Há, assim, um distanciamento que elimina uma estética feminista como coisa distinta da ideologia.

Os comentários acima expostos apenas ilustram a avidez desse caminho, em se tratando da análise de uma única obra, de uma só escritora. Além disso, por tratarem de um tema novo e ainda polêmico, não fogem à tentação de cair no historicismo e na preocupação taxonômica, sem contar que os elementos que inspiram essas classificações estão disponíveis mais articuladamente no escopo da crítica literária. É preferível, portanto, abandonar essa vertente, pelo menos por ora, e nos determos na decifração da obra, trabalho que deverá necessariamente abrigar-se no escopo da estética pós - modernista do seio do qual deve ter saído a estética ritualística, na classificação de Patrícia Erens. Na literatura pós - moderna, não se cogita a representação realista da realidade, o ilusionismo. Não se deve acreditar no que está sendo dito, “não é um retrato da realidade, mas um jogo com a própria literatura, suas formas a serem destruídas, sua história a ser retomada de maneira irônica e alegre”, como ensina Santos (1986: 39).

3 - “EU EXPLODINDO EM EU”

A abordagem interpretativa do livro de Clarice poderia começar de qualquer ponto, até do começo. Pois é para esse começo que o leitor necessariamente volta para se deparar com a reinvenção de todo o texto nos mistérios da dedicatória. E aí está a “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)” avisando-nos que o jogo vai começar ou “recomeçar”, a partir do momento em que, assumindo-se como homem (o autor), Clarice começa o seu desvendamento.

É fascinante trabalhar com a perspectiva do foco narrativo, porque essa categoria narrativa é responsável pelo envolvimento do leitor e determina sua maior ou menor aproximação, como participante e/ou espectador, enfim, pelas funções que ele é chamado a assumir ao reconstruir o texto no processo de leitura. Essa reconstrução não é aleatória, decorre da hábil intencionalidade do narrador, que vai deixando pistas e impondo limites para seus vôos, legitimados pelo contrato explícito ou não entre os jogadores, de que nos fala Lyotard (s/d; p.25). Para este autor, “falar é combater, no sentido de jogar, e os actos de linguagem relevam de uma agonística geral”. (p.26).

Em *A hora da estrela*, Clarice incorpora muitos elementos da cultura pós-moderna. Vale chamar a atenção para o espetáculo que ela arma. Jogando com o foco narrativo e retomando a tradição do teatro grego, ela se coloca uma máscara – Rodrigo S. M. – para narrar, em primeira pessoa, as desventuras de uma personagem feminina que se confunde com suas próprias desventuras. Rodrigo S. M. é Clarice, e esta descoberta não se faz por adivinhação: a autora vai pontilhando seu texto de indícios, desde a “Dedicatória do

Autor” em que se identifica entre parênteses “(na verdade Clarice Lispector)”, passando pela referência biográfica: “sem falar que eu em menina me criei no Nordeste” – Clarice criou-se em Recife - “amando meu cão que tem mais comida que a moça” (p.33) - Seria o cão Ulisses?

Para chegar ao registro do aqui-e-agora da escritora, destacamos a referência ao imperialismo norte – americano, simbolizado pela Coca-cola, cujo nome não é citado, mas descrito pelo gosto e pelo poder: “o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Aliás foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala” (p.29); flagramos também a desenvoltura nas indicações sobre o Rio de Janeiro, a forma como menciona a cultura de massa, o jornal “O Dia”, os produtos de beleza e tantos outros elementos que situam a narrativa no espaço e no tempo em que foi escrita. Essa brincadeira instaura uma espécie de simulacro em que a autora joga com ser ela mesma na pessoa do outro, evitando uma separação entre real e ficção, entre signo e significação, buscando por meio da artificialidade construir a sedução da obra literária que está em “eu neste instante explodir em: eu” (p.7).

Essa explosão, entretanto, não se dá apenas na fusão Clarice/Rodrigo. Clarice que é Rodrigo que é Macabéa. Nesse ponto, a escritora segue mais uma vez a trilha pós – modernista, para criar uma personagem sem psicologia ou posição social, beirando o grotesco e aproximando-a de sua natureza animal quase tragicômica. Mas aí também estão mescladas a fantasia com a autobiografia, “é claro que a história é verdadeira embora inventada” (p.16), num processo de fragmentação que consolida a espetacularização: Clarice assume-se como narrador masculino para obter o devido distanciamento, necessário para a exposição de si mesma.

4 - “UMA MOÇA NUMA CIDADE FEITA CONTRA ELA”

Do mesmo modo que a identificação entre Clarice e Rodrigo, o duplo Clarice/Macabéa não é apenas uma intuição crítica. Ela está implícita e explícita na construção da personagem como se vê na p. 26, de onde se pode destacar a declaração: “Ainda bem que o que vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca”. E adiante, na mesma página: “Porque escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez nela haja um recolhimento e também porque na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou”.

Clarice e Macabéa vão se confundindo, via Rodrigo, através das miúdas misérias da alma, porque tanto uma quanto o outro sobraram, não têm lugar na terra dos homens. Rodrigo e Macabéa se intertrocam: “Vejo a nordestina se

olhando ao espelho e – um ruflar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo” (p.28) e se irmanam na dor: “Se a moça soubesse que minha alegria também vem de minha mais profunda tristeza e que tristeza era uma alegria falhada” (p.44). Mas também se distanciam sob o peso do social que força o braço da balança para um lado ou para outro: “Só uma vez se fez uma 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” (p.40). O Narrador, também se sente culpado e menor no segundo confronto, “Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga o fato de eu não a ser, sinto culpa como disse num dos títulos” (p.48).

Será que Clarice resiste à tentação de autobiografar-se em Macabéa? Num ligeiro exame da história de vida dessa escritora, registraremos, a título de ilustração, além da falta que é ser nordestina ou ter-se contaminado de Nordeste, comum às duas mulheres, outras pequenas manias que Clarice empresta à Macabéa. Pessoas que a conheceram nos contam que ela adorava ouvir a cultura homeopática destilada pela Rádio Relógio, tal como Macabéa na sua ânsia de conhecimento. Do mesmo modo que, como a moça “podia ser vista consultando uma cartomante no Méier com a mesma naturalidade com que freqüentava as salas de aula e os congressos de literatura” (JB – Idéias). Será porque a cartomante sugere um pretexto para se ter esperança? ou porque, na certeza ou na simulação, essa bruxa deixa as pessoas “grávidas de futuro”? Ou simplesmente porque, no fundo, todas as pessoas têm seu lado simplório, tal como Macabéa que gostava de soldado, café, goiabada com queijo e Marilyn Monroe. E, sem se saber como, adorava Caruso. Mas é que, mesmo quem tem predileção por filme de terror busca respostas na vida, quer encontrar sua verdade, embora sabendo que “basta descobrir a verdade que ela logo já não é mais: passou o momento”. (p. 102).

Clarice vai, assim, simulando o real a partir do próprio real, a ponto de “intensificado, estetizado, o simulacro fazer o real parecer mais real”. (Santos, 1986: 97). É do simulacro que ela faz surgir o espetáculo literário, fragmentando-se em cada personagem para jogar-se inteira na obra, vencendo afinal a sua luta com a linguagem, que, como a cidade para Macabéa, parece toda feita contra ela.

5 - “O QUE ME ATRAPALHA A VIDA É ESCREVER”

Embora pareça veleidade, apressamo-nos em supor que aí está a epígrafe do jogo sobre o qual se constrói o texto. A narrativa avança junto com a tentativa de Rodrigo contar uma história, da qual se diz o personagem mais importante. E como tal, conta não só a história que se propõe mas também se desvenda na pretensa dificuldade de esco-

lher palavras e captar a essência de personagens e enredo sem cair no pieguismo. Em nome dessa dificuldade, desponta um pluralismo de focos narrativos que permitem o narrador circular livremente como personagem ou como narrador onisciente, e ainda como autor e como espectador de sua própria história.

No foco de personagem e de autor, se faz a simulação da dificuldade do ato de escrever. É a metalinguagem da encenação que vai resultar no próprio livro. O narrador onisciente nos dá a conhecer uma “história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva caindo” (p. 17). Em seguida, parece esquecer-se de que está por trás das câmeras e resolve sentar-se na platéia para ‘sentir’ como anda o espetáculo que ele montou. E pode ver Macabéa e Olímpico em seus monólogos de impossível namoro, ou assistir à conversa de Macabéa com a cartomante na busca insensata de seu destino, do mesmo modo que pode distrair-se ou desviar os olhos da tela: “Portanto se me perguntarem como foi direi: não sei, perdi o encontro”. (p. 52).

A metalinguagem como recurso poético tornou-se estratégia promissora e bem sucedida desde algum tempo. Ela consiste em fazer arte expondo os próprios recursos estéticos, usando, portanto, a linguagem da arte na construção do objeto artístico. Essa técnica vinda da ficção e da poesia (desde os parnasianos), desembarcou no cinema (*A mulher do tenente francês*, de John Fowles), no teatro (*Chorus Line*), na novela de televisão (*Espelho Mágico – TV Globo*), em peças publicitárias, em programas de humor.

O que causa interesse nesse recurso é o fato de que este dá ao leitor/espectador a ilusão de conhecer não só o produto final mas todo o processo de produção, como se ele próprio pudesse ser responsável pelo controle de qualidade. Por outro lado, há o jogo da mistificação para gerar a desmistificação, seja pela valorização do fazer estético (a dificuldade de escrever, os problemas com o elenco), ou pela exposição do simulacro (os ‘cacos’ no teatro e na TV).

Clarice trabalha com a simulação da dificuldade ao colocar Rodrigo, narrador-autor, diante de uma tarefa: a “obrigação de contar sobre essa moça entre milhares delas” (p. 18), embora depreciada: “não faço a menor falta e até o que escrevo um outro escreveria”, mas com reservas “teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas”. Assim, a história de Rodrigo começa com a construção da história de Macabéa e termina com a morte da moça. Vai ser a luta do escritor com a palavra, às voltas com a responsabilidade do criador com a sua criatura – as personagens, ou com sua criação – a narrativa, cuidando para que ela não se torne piegas ou vulgar. Nesse jogo, entra até o processo de retomada, o resgate do perdido, como o episódio em que a cozinheira jogou no lixo três folhas da narrativa.

Ao longo do texto de *A hora da estrela* Rodrigo/Clarice desafia suas razões, método e dificuldades de escrever. Ela previne o leitor para que não espere muito da obra,

na p. 20 (“nada cintilaria”); discute a relação entre escrever por profissão ou por fascínio: “preciso falar dessa nordestina senão sufoco”; fala como escreve (p. 24 e 25) e segue construindo o espetáculo do simulacro da criação literária enquanto dura a história de Macabéa.

Ainda é possível inserir mais uma vez o elemento autobiográfico que perpassa as várias instâncias dessa narrativa e acrescenta mais uma peça nesse jogo estético; o artista não só simula que é jogo o que realmente faz, mas inventa que é personagem o que realmente é ele mesmo. Como o leitor também é envolvido na brincadeira, ele olha e não vê, vê mas não acredita, acredita mas se fascina com a técnica, como nas maravilhas de imagem feitas por computador.

Que Clarice vivia os problemas de Rodrigo, na luta com as palavras, e no questionamento do ato de escrever testemunham Benedito Nunes, Afonso Romano de Sant’Ana e Olga Borelli em artigos publicados no Jornal do Brasil, no caderno especial *Idéias*, de outubro de 1996. Mas o que a torna diferente da multidão que vive os mesmos problemas é o fato de que ela lutou pelo direito ao grito e usou seus medos e aflições de modo produtivo, ousando sem temer expor-se e experimentar-se.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ERENS, Patrícia. Towards a feminist aesthetic; reflection-revolution-ritual. In: ERENS, Patrícia (ed). *Issues in feminist film criticism*. Indiana University Press, 1990.
- JORNAL DO BRASIL. *Idéias*. Suplemento de livros: A hora da estrela. 25 de out., 1986, p. 6-7.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 6ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Lisboa, Gradiva, s/d.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- SHOWALTER, Elaine. Women’s time, women’s space. Writing the history of feminist criticism. In: BENSTOCK, Shari (ed.). *Feminist issues in literary scholarship*, Bloomington 1987, 30-44.
- REISZ, Susana. Una Scheherazada hispano americana? Sobre Isabel Allende y Eva Luna. *Mester*, vol. XX, nº 2 (fall, 1991).
- WEIGEL, Sigrid. Double focus. In: ECKER, Gisela (ed.) *Feminist aesthetics*. Beacon Press, 1986