

ROMANCE ENGAJADO, FOLHETIM/MELODRAMA E METAFICÇÃO: A HORA DA ESTRELA

Arnaldo Franco Junior*

Resumo

Neste artigo, estudaremos a utilização de recursos do romance folhetim, do melodrama, do romance social neo-realista e de um repertório kitsch na construção de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Nossa hipótese de leitura é a de que por meio da articulação de recursos e procedimentos característicos de tais gêneros romanescos e, também, de recursos estruturais do conto maravilhoso e da chamada notícia miúda (*fait divers*), a escritora tensiona a polaridade arte de vanguarda X kitsch característica do Modernismo. Ambiguamente, reafirma tal polaridade para melhor questionar a hierarquia de valores dela derivada. Neste sentido, Clarice Lispector estabelece, no plano metaficcional de seu romance, uma crítica a determinadas utopias da arte moderna que balizaram alguns dos parâmetros de avaliação da crítica literária brasileira no século XX. As análises da construção e dos nomes das personagens e do recurso a estereótipos, clichês e frases feitas será o objeto que evidenciará nossa hipótese de leitura crítica do texto.

Palavras-chave: Folhetim, kitsch, metaficção

Abstract

In this paper, we analyze many proceedings (from feuilleton, melodrama, neo-realist novel and kitsch) used in *A Hora da Estrela*, by Clarice Lispector. According to our hypothesis, is through these different styles and, also,

through fairy tales and *fait divers* that Clarice Lispector articulates a tension in the dichotomy “avant-garde versus kitsch”, common to Modernism. In an ambiguous way, the writer reasserts such dichotomy in order to rethink the hierarchy of values derived from it. Thus, Clarice Lispector, in a metafictional level, criticizes some of the utopias from modern art, on which, during the 20th century, Brazilian criticism bases its work. The analysis of character’s names and of stereotypes, clichés and commonplaces in the novel will make clear our hypothesis.

Key words: Feuilleton; kitsch; metafiction

Em *A hora da estrela* (1977), Clarice Lispector vale-se de estruturas e procedimentos característicos do folhetim e do melodrama – identificados, sob uma perspectiva modernista, como *kitsch* – para, via encenação, dramatizar o embate entre um intelectual de classe-média e uma migrante nordestina miserável.

O romance coloca em crise a utopia que anima o bomocismo característico do que se convencionou chamar de arte engajada¹, irmanando-se às estéticas contemporâneas críticas do *tour de force* típico das vanguardas heróicas do final do século XIX e início do século XX. Por meio da mobilização de recursos do folhetim e do melodrama e, também, por meio da utilização de recursos característicos da arte de vanguarda (fragmentariedade, metalinguagem, experimentação), *A hora da estrela* encena, no contraste estabelecido entre os blocos discursivos característicos de um e de outro gêneros (com suas respectivas vinculações a dis-

* Professor do Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários da UNESP/São José do Rio Preto (SP).

¹ O. Paz (1984, p. 81-104), mostra como o Romantismo e a Vanguarda têm em comum o propósito de fundir vida e arte e como tal objetivo vincula-se à idéia de revolução. A expressão *arte engajada*, no entanto, ganha, a partir da crítica ao Romantismo operada pelo Realismo e por escritores e críticos simpáticos às idéias socialistas, um sentido restrito: identifica obras que pretendem fomentar a crítica à ordem burguesa capitalista e defender o ideal de uma sociedade socialista. No Brasil, a expressão ganha destaque, incorporando-se à produção estética e ao debate intelectual e político, entre os anos 30 e 60-70 do séc. XX.

tintos estratos estético-ideológicos e socioeconômicos), uma dupla crise: a do intelectual diante do pobre, a da escritora diante da escrita e da criação literárias.

Clarice, em entrevista, classificou *A hora de estrela* como novela (Lerner, 1992, p. 68), e não é difícil reconhecermos, no livro, a aproximação com o sub-gênero literário de difícil classificação, situado entre o romance e o conto, e uma aproximação com o que vulgarmente se reconhece no rótulo novela: os gêneros populares de narrativa “industrializada”, a sublitteratura, o “romance de empregada”, a fotonovela, a novela de rádio e de TV – produtos que, no Brasil, se expandem com o desenvolvimento e a consolidação da indústria cultural a partir dos anos 40/50 do séc. XX.

A hora da estrela tem, na verdade, treze títulos. A leitura atenta destes treze títulos, atravessados pela assinatura de Clarice Lispector e distribuídos, no corpo do romance, à maneira do *puzzle*, aquele joguinho de esconde-esconde em que procuramos uma figura habilmente disfarçada em meio a um espaço, indicia a tensão entre o apelo emocional e o apelo irônico que marcam a singularidade do romance. Além disso, os títulos sugerem *a busca de identidades culturais, existenciais e sociais – por parte de seus personagens* (Gotlib, 1988, p. 29-30): A CULPA É MINHA ou A HORA DA ESTRELA ou ELA QUE SE ARRANJE ou O DIREITO AO GRITO ou QUANTO AO FUTURO ou LAMENTO DE UM BLUES ou ELA NÃO SABE GRITAR ou UMA SENSAÇÃO DE PERDA ou ASSOVIANDO NO VENTO ESCURO ou EU NÃO POSSO FAZER NADA ou REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES ou HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL ou SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS.

Os 13 títulos estão vazados pela subjetividade daqueles que criam e escrevem – Rodrigo S. M. e Clarice Lispector – em relação aos seus objetos de escrita: Macabéa e *A hora da estrela*. Eles denotam as diversas reações daquele que tem diante do que não tem. Neles, a culpa insinua-se como um dos principais motivos da metanarrativa.

Há em *A hora da estrela* um viés metalingüístico de função irônica que acompanha o fazer e a reflexão sobre o fazer literário. Este viés serve: a) para dissociar o discurso estético sofisticado, identificado com o narrador-criador Rodrigo S. M., do discurso folhetinesco-melodramático identificado com Macabéa; b) para, simultaneamente, identificar um e outro gêneros discursivos e, a partir de tal identificação, operada pela reversão do sentido dos signos característica do projeto literário clariciano², desconstruir como folhetim/melodrama a pretensão de engajamento crítico do intelectual

em favor do miserável; c) questionar a estigmatização modernista da função e do alcance crítico do dado sentimental em arte³.

Segundo Silviano Santiago a literatura de Clarice, que *inaugura uma tradição sem fortuna, desafortunada, feminina e, por ricochete, subalterna* (1997, p. 05) na literatura brasileira, sempre se marcou pelo confronto com a “*ingenuidade naturalista*” dos anos 30 e 40 (1997, 05) e com a crítica de orientação luckacsiana que supervaloriza o *cânone realista imposto pelo romance oitocentista europeu* (1997, p. 05):

Nas histórias da literatura brasileira, a trama novelesca que não era passível de ser absorvida pela auréola interpretativa do acontecimento era jogada na lata de lixo da história como sentimental ou condenável. Caracterizar algo como sentimental ou condenável significava querer demonstrar que o compromisso do texto ficcional não era com a interpretação do acontecimento propriamente dito, mas com certa emoção privada que estava sendo desnudada pela escrita e, em seguida, entregue em letra impressa ao público. (1997, p. 05 – grifos do autor)

Neste sentido, *A hora da estrela*, segundo Santiago tanto pode ser lido como *a mais alta traição ao que autora tinha inaugurado na literatura brasileira* (1997, p. 05) quanto, também, *como uma gargalhada na cara da tradição afortunada, gargalhada que diz: “Eu também posso fazer o que vocês fazem, basta mascarar-me com o rosto masculino do narrador Rodrigo S. M.”* (1997, p. 05).

Em *A hora da estrela* é a escrita sofisticada, meta-irônica e crítica de Rodrigo S. M. que devora o folhetinesco e o melodramático para tentar vender-se como literatura engajada. Clarice desconstrói, na própria tecedura do romance, marcada pelas idas e vindas do criador à história de sua criatura e à reflexão sobre a sua atividade de criação, o intelectual que *usa o pobre como objeto de estudo* (Gotlib, 1988, p. 31), transformando a miséria em pretexto para a construção de um discurso que visa justificar a sua função social e aliviar o seu sentimento de culpa.

A capacidade desmitificadora de Clarice desmascara tanto o sentimentalismo pseudo-feminino quanto o racionalismo pseudo-masculino. E com sutil e perversa ironia, alerta para a atitude ambígua – e por vezes pérfida – do intelectual brasileiro, cuja força de gravitação reside neste trabalho por vezes humilde e cheio de boas intenções, mas por razões quem sabe de

² Segundo Olga de Sá (1993), uma contínua reversão do sentido, dos signos cria a identificação dos pólos epifânico e paródico articulados no texto literário de Clarice Lispector.

³ A ironia modernista, não raro, escarnece do dado sentimental em arte, avaliando-o como recurso ideológico de viés conservador e reacionário ou, nos termos que cabem mais propriamente ao folhetim e ao melodrama, como *estrutura da consolação* (Eco, 1991, p. 62-76). Pense-se na ênfase atribuída pela arte moderna aos recursos metalingüísticos capazes de produzir o “distanciamento crítico”, para usarmos, aqui, de uma expressão do teatro brechtiano, como barreira à construção da identificação catártica do receptor em relação à obra.

contexto social, marcado, por vezes involuntariamente, ora por um incontornável pendor para a pieguice, ora pela sua inevitável e ávida prepotência competente. (GOTLIB, 1988, p. 31).

O romance não repõe a oposição vanguarda X *kitsch* característica do Modernismo, ele investe na abordagem crítica dos limites, impasses, mistificações e alienações vinculadas a tal polaridade por meio de uma impiedosa desconstrução do eixo de oposições binárias dela derivado. *A hora da estrela* alimenta-se dos recursos característicos do romance folhetim e do melodrama⁴, apropria-se dos propósitos e procedimentos neo-realistas do romance social que marcaram a literatura brasileira nas décadas de 30-40, estendendo-se, nas décadas de 50-60 e, mesmo, 70 do séc. XX, ao cinema, ao teatro e à música popular para, operando com uma identificação dos signos e recursos de um aos signos e recursos do outro, realizar a crítica de ambos ao mesmo tempo em que se realiza como ambivalente e irônica autocrítica.

A habilidade de Clarice para fazer convergirem os signos e os sentidos, aparentemente opostos e rivais, do folhetim/melodrama e do romance social torna-se evidente na impossibilidade de isolarmos uma e outra instâncias discursivas no romance. Lispector enovela os dois gêneros tornando-os indissociáveis e, deste modo, na fábula folhetinesco-melodra-

mática que representa a vida de Macabéa também lemos o modo de representação escolhido por Rodrigo S. M.. É a instância metalingüística – que articula em tensão contrastiva os recursos discursivos que remetem ora ao folhetim-melodrama, ora ao romance social, e ora à metaficção de vanguarda –, que permitirá a elaboração de uma crítica em que a ironia de mão dupla se encarrega de problematizar os limites e impasses de cada um dos gêneros romanescos, avaliando-os como meras *máquinas-de-contar* (Eco, 1991). Isso atinge particularmente os dois primeiros gêneros, que acabam desmontados e nivelados, aos olhos do leitor, como *máquina-de-lágrimas* (Eco, 1991) e como *máquina-de-pensar* (Eco, 1991) plena e comodamente integradas ao sistema de produção e consumo de bens culturais característico da indústria cultural. A metaficção de vanguarda, no entanto, não escapa de uma autocrítica: reconhece-se, também, como peça integrante dos sistemas de poder e de opressão que denuncia: os sistemas social e literário.

Vamos, aqui, destacar em *A hora da estrela* nele, alguns dos aspectos mais importantes para a identificação da apropriação crítica de referências e recursos *kitsch* realizada por Clarice Lispector: o uso de personagens-estereótipo características do romance folhetim/melodrama e dos contos maravilhosos⁵, o uso de elementos estruturais do *fait divers*, a apropriação de frases feitas.

O recurso às personagens-estereótipo do folhetim/melodrama e do conto maravilhoso

No que se refere ao uso de personagens-estereótipo do folhetim/melodrama e dos contos maravilhosos, pode-se construir o seguinte quadro comparativo (Figura 1):

FOLHETIM/ MELODRAMA	CONTO MARAVILHOSO	A HORA DA ESTRELA	MOTIVOS (unidades temáticas mínimas)
A vièrge souillé/O bobo da aldeia	A borralheira	Macabéa	Inocência; Pobreza; Virgindade; Juventude; Beleza
O vilão	O sedutor	Olímpico	Violência; Sedução; Abuso sexual; Abandono
A femme fatale	O falso amigo	Glória	Rivalidade; Traição; Inveja; Experiência sexual
O patrão explorador	O nobre explorador	Seu Raimundo	Violência; Exploração; Opressão; Abuso de poder
O parente inimigo	A madrasta	A tia madrasta	Violência; Traição; Mentira; Ódio
O espertalhão	A armadilha	Madame Carlota; O médico de pobre	Mentira; Traição; Risco de morte

Figura 1: Quadro comparativo das personagens do folhetim/melodrama, do conto maravilhoso e de *A hora da estrela* e suas motivações convencionais

⁴ Segundo Jean-Marie Thomasseau (1984, p. 12-13), o romance folhetim e o melodrama são formas narrativas historicamente contemporâneas e, não raro, produzidas por um mesmo autor. Há correspondência de forma e estilo narrativo entre ambos, além das similitudes relativas à temática cultivada pelas duas formas. A distinção fundamental entre ambos é o veículo da expressão artística: o folhetim vincula-se ao jornal, dando origem ao romance e ratificando-o como obra de arte genuinamente burguesa e moderna; o melodrama vincula-se ao espetáculo teatral, confinando com a ópera e com a representação teatral dos dramas romântico-burgueses.

⁵ Um estudo das personagens características de um e de outro gêneros narrativos revelará a identidade estrutural existente entre umas e outras. Compare-se, por exemplo, as tipologias de personagem apresentadas pelos autores de *Tratatto del Melodrama* (1985, p. 17-30), *Le Mélodrame* (1984, p. 31-40) e aquela apresentada em PROPP, V. *Morfologia do conto*, 1978.

Temos em Macabéa a *menina-infante* (Lispector, 1981, p. 100) violentada socialmente pela exploração e pelas privações a que é submetida por todas as demais personagens. Embora concentre todos os atributos da feiúra física⁶, a personagem é descrita como “bela” aos olhos de seu criador. Pode-se dizer, neste sentido, que é construída de modo a que se destaque, com ironia ambígua, a sua invulgar “nobreza” de caráter, evidente na inocência que beira à burrice num contexto em que o homem é o lobo do homem e na gratuidade com que frui a vida, prestando atenção em coisas “sem importância” e “sem valor” aos olhos dos outros que somos nós, coisas com as quais se identifica e que são classificadas como “bobagens” por Olímpico durante o breve e ralo namoro entre ambos (p. 57). Tal como a borrallheira, Macabéa é criada por uma tia *muito madrasta má* (p. 91), que a explora no trabalho doméstico e castiga-a fisicamente com pancadas e fome.

Assassino foragido, Olímpico encarna a vilania do sedutor. No início, deseja usufruir sexual e socialmente de Macabéa. O fato de não violentá-la sexualmente não o faz menos vilão, pois a razão de sua desistência é a troca de Macabéa, que lhe parece *um cabelo na sopa* [que] *Não dá vontade de comer* (p. 73, colchetes nossos) por Glória, cheia de carnes e filha de açougueiro. Seu futuro como político que obriga os outros a tratarem-no de doutor confirma que, na ordem social em que ele se inscreve como encarnação degradada do *self-made-man*, é por meio da violência covarde e da esperteza macunaímica que se vence na vida.

Glória encarna a *femme fatale* e a falsa amiga. Como mulher fatal, é o oposto da heroína tanto em termos de experiência sexual como em sua beleza suburbana de mulata oxigenada. Como falsa amiga, explora Macabéa no trabalho e aproxima-se dela para roubar-lhe o namorado.

Seu Raimundo, *chefe da firma de representante de roldanas* (p. 31), é a instância de representação do patrão explorador, aquele que suga os empregados à exaustão, impondo-lhes condições sub-humanas de vida e de trabalho, valendo-se de sua superioridade na hierarquia social para humilhá-los. Brutal na demissão de Macabéa, ele é desarmado pelo tolo pedido de desculpas que, funcionando à revelia de qualquer intenção de contestação por parte dela, o constrange. Pode-se ler, não sem ironia, uma associação entre esta personagem e Rodrigo S. M.: seu Raimundo, *dado a literatura* (p. 49), deixa um exemplar de *Humilhados e Ofendidos*, de Dostoiévski, sobre sua mesa de trabalho; Rodrigo S. M. declara-se incomodado por ter flagrado *no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina* (p. 16) já que *Antes de ter surgido na minha vida*

essa datilógrafa, eu era um homem até mesmo um pouco contente, apesar do mau êxito da minha literatura (p. 22). Nos dois casos, Macabéa, mesmo sendo fonte de mal-estar, é reduzida à condição funcional de objeto por ambos.

A tia encarna o parente inimigo e a madrasta, roubando à Macabéa o direito a uma infância protegida da violência física e da exploração pelo trabalho. Ela manteve uma relação sádica com Macabéa, satisfazendo-se perversa e eroticamente, sexualmente reprimida e repressora que é, com as punições e castigos que infligia à sobrinha.

Por fim, Madama Carlota e o médico de pobre encarnam o espertalhão e a armadilha, já que exercem violência e exploração sobre Macabéa. Madama Carlota aproveita-se da ingenuidade da cliente, descortinando-lhe – ironia das ironias – a verdade de seu destino infeliz por meio do recurso aos clichês e mentiras que emprega em suas consultas. O médico de pobre atende mal a nordestina, recomendando-lhe comidas que ela não poderia comprar e, por fim, despachando-a sem ter prestado atenção nela. Sua recomendação profissional é um disparate: – *Essa história de regime de cachorro quente é pura neurose e o que está precisando é de procurar um psicanalista!* (p. 81).

E Rodrigo S. M.? Ele ocupa tanto a função de criador e de articulador de tais personagens na história de pobre que integra a trama novelesca de *A hora da estrela* como compartilha com todas elas, em maior ou menor grau, o exercício da violência e da exploração da miserável punida por ser *Incompetente para a vida* (p. 31): gratuita, orgânica, não-técnica, dispensável, inocente, sem *jeito de se ajeitar* (p. 31). Isso, por efeito da reversão do sentido dos signos da escrita operada, no texto, também pela construção em abismo criada pela especularidade estabelecida entre as histórias de pobreza e de miséria anônima da nordestina e do intelectual que dela se ocupa e, também, entre estas e a história destas histórias que se cruzam, articuladas por Clarice.

O recurso a elementos estruturais do *fait divers*

A presença de elementos estruturais do *fait divers* no romance dá-se a ver tanto na construção das personagens como na utilização redundante da estrutura do cúmulo para construir Macabéa e caracterizar a sua experiência de vida pela extrema negatividade.

As *dramatis personae* (Barthes, 1982, p. 60) que animam o rés-do-chão da notícia ordinária, chamando a atenção para a patética condição humana dos tipos que o *fait divers* constrói, projeta e mobiliza, insinua-se nos nomes

⁶ Os princípios de empilhamento e de sinestesia, característicos do *kitsch* segundo A. Moles (1975), são articulados na construção de Macabéa. Rodrigo S. M. e Clarice Lispector operam por uma saturação extrema que, simultaneamente, afirma e compromete a verossimilhança realista que, no romance, tanto é afirmada como ironizada porque corresponde à estrutura do cúmulo característica do *fait divers*. Ver: FRANCO Jr., 1993, p. 215-220.

das personagens, que funcionam como antíteses, “títulos” irônicos que contradizem e ridicularizam o que as personagens são, o que fazem e o que aspiram. Note-se:

1. Macabéa – referência a Judas Macabeu, herói de um povo que, segundo a Bíblia, triunfou sobre todas as adversidades. Ridicularizado por Olímpico como nome que *até parece doença, doença de pele* (p. 53), é um índice irônico do fracasso da heroína de *A hora da estrela*, representante muda e dócil de *uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito* (p. 96);
2. Olímpico – há uma dupla tensão no nome deste *cabra safado que era um diabo premiado e vital* (p. 71) porque ele *tinha como sobrenome apenas o de Jesus, nome dos que não têm pai* (p. 54), mas mente o próprio nome. Note-se: *Olímpico X de Jesus X Moreira Chaves*. Há uma tensão entre o *de Jesus* e os outros dois nomes, que evidenciam uma preocupação consciente com a ostentação de *status* social;
3. Glória – se a glória é dourada, Glória é uma mulata oxigenada, uma Marilyn Monroe suburbana, farta de carnes e com *uma pintinha marcada junto da boca, só para dar uma gostosura* (p. 78);
4. Madama Carlota – madama é uma variante popular de *madame* que remete à condição de ex-prostituta da cartomante. Além disso, o nome assinala a condição de má dama de Carlota: trambiqueira no sexo e na leitura do destino.

Rodrigo S. M. afirma, a certa altura, *que esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará* (p. 45), assertiva que ele reitera ao longo do romance, referindo-se à futura frustração das *mentes ávidas de requintes com as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela* (p. 19). São mentirosos tais irônicos despistamentos. Além dos recursos anteriormente apontados, *A hora da estrela* faz uso da estrutura do cúmulo para construir, via redundância, a pobre Macabéa. Segundo Roland Barthes,

O cúmulo é a expressão de uma situação de azar. Entretanto assim como a repetição limita, de certa forma, a natureza anárquica – ou inocente – do aleatório, assim a sorte e o azar não são acasos neutros, chamam invencivelmente uma certa significação – e logo que um acaso significa, não é mais um acaso; o cúmulo tem precisamente por função operar uma conversão do acaso em signo, pois a exatidão de uma reviravolta não pode ser pensada fora de uma inteligência que a realiza. (1982, p. 65-66)

É exatamente a conversão do acaso em signo o que caracteriza a construção de Macabéa. A personagem resulta

da supersaturação do princípio de empilhamento que, simultaneamente, comprometendo e reafirmando a verossimilhança realista e as tinturas sociais do projeto de Rodrigo S. M., atinge o absurdo e produz o riso em vez de lágrimas. Noutros termos: é por resultar de um excessivo acúmulo de atributos negativos que Macabéa ultrapassa os limites da verossimilhança neo-realista, configurando-se como personagem absurda e, mesmo, inverossímil.

Além disso, Clarice lança mão de um dispositivo cruel ao construir a personagem a partir da estrutura do cúmulo característica do *fait divers*: é personificando, como alegoria, o cúmulo da inocência que Macabéa desestabiliza a tentativa de Rodrigo S. M. de afirmar que ela fosse infeliz. Vivendo *como uma cadela vadia (...) teleguiada exclusivamente por si mesma* (p. 23), Macabéa é, paradoxalmente para seu criador e para a perspectiva que com ele tendemos a compartilhar, feliz. É, pois, por meio da hiperbólica redundância que caracteriza o dado folhetinesco na construção da heroína que Clarice Lispector impede Rodrigo S. M. de caracterizar-se como porta-voz de sua criatura, deslegitimando-o ao mesmo tempo em que questiona o projeto literário neo-realista a que ele, em certa medida, se vincula.

Personificando o cúmulo da miséria e da inocência, Macabéa anula a possibilidade de ser explicável apenas a partir da ordem econômica que a vitima. Ela se revela pois, avessa ao traço determinista que, por vezes, se insinua na escrita neo-realista de Rodrigo S. M. e tende a reduzir o mundo a categorias estereotipadas de análise. Além disso, Macabéa revela-se irredutível às categorias racionais de análise, questionando-as ao mesmo tempo em que faz sobressair o traço folhetinesco-melodramático que faz dela, no texto, uma *vièrge souillé* degradada, o bobo da aldeia na cidade grande. É, pois, personificando o cúmulo da miséria e da inocência que Macabéa emerge do romance como a única personagem a quem não falta o *delicado essencial* (p. 16) que lhe permite soar poética, patética, bela, amável, apesar ou talvez por causa mesmo de seu *corpo cariado* (p. 43).

A construção de Macabéa extrai, pois, da extrema reificação e da estereotipia, uma feição humana singular. Esta feição, passível de todas as violências, se oferece tanto à identificação irônica como à identificação catártica do leitor e, quando isso ocorre, Lispector repõe, provocadoramente, o valor e a função do dado sentimental no contexto estético contemporâneo. Avaliado usualmente como *kitsch*, o sentimentalismo emerge de *A hora da estrela* com uma feição ambígua, prestando-se simultaneamente à alienação denunciada e criticada pelas poéticas vanguardistas e à conscientização crítica, não raro expressa como racionalismo, valorizada pelas mesmas.

O sadismo de Rodrigo S. M. em relação à sua criatura é o recurso utilizado para conter o apelo sentimental que, deste modo, afirma-se pelo avesso. Ao tornar risíveis a personagem e seu destino infeliz, o distanciamento crítico produzido, via comicidade, pelo tratamento sádico conferido a

Macabéa e sua história, acaba reduzindo o escritor, no entanto, ao nível das demais personagens que submetem a heroína à violência de seus interesses e propósitos pessoais, reificando-a. Deste modo, Macabéa afirma-se, no melhor e no pior sentido, como a única instância de sublimidade de todo o romance, triunfando ironicamente sobre a própria crueldade que caracteriza o trabalho de seu criador.

Por efeito de especularidade, se a nordestina é o cúmulo da miséria e da gratuidade, o escritor é o cúmulo da crueldade – signo paradoxal e contraditório da condição marginal e integrada do artista e do intelectual na sociedade brasileira.

Note-se, pois, que Clarice reverte os signos do *kitsch* sentimental nos signos daquilo que, em princípio, se-lhe opõe, identificando-os. Deste modo, dá a ver a alienação também onde ela se afirma como consciência crítica, pois a contenção racional de Rodrigo S. M., construída via exercício da crueldade e do sadismo, é avaliada como mera racionalização, contraface do *lacrimejar piegas* (p. 18) característico do consumidor de folhetins e de melodramas.

O recurso às frases feitas

A apropriação de frases feitas em *A hora da estrela*, instala e simultaneamente borra as fronteiras entre os discursos do folhetim-melodrama, do romance social e do romance de vanguarda. Tal recurso cumpre uma dupla função no texto: assinala a distância entre as perspectivas do escritor sofisticado e da faixa de público com quem ele se vê instado a dialogar ao longo da elaboração de sua *história lacrimogênica de cordel* (p. 13), embaralha as fronteiras entre o que é dado como *kitsch* e o que é dado como *não-kitsch* no romance. Note-se:

Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos.

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. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo. (p. 16-17)

O processo de apropriação de frases feitas é, basicamente, o seguinte: o referente é tomado do plano popular e inserido no plano literário sofisticado. Rodrigo S. M. é quem opera tal apropriação dando-lhe uma função irônica no diálogo que estabelece com o “Vós” a quem se dirige: o leitor. Note-se:

Devo registrar aqui uma alegria. É que a moça num aflitivo domingo sem farofa teve uma inesperada felicidade que era inexplicável: no cais do porto viu um arco-íris. Experimentando o leve êxtase, ambicionou logo outro: queria ver, como uma vez em Maceió, espocarem mudos fogos de artifício. Ela quis mais porque é mesmo verdade que quando se dá a mão, essa gatinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome de tudo. E quer mas sem direito algum, pois não é? Não havia meio – pelo menos eu não posso – de obter os multiplicantes brilhos em chuva chuvisco dos fogos de artifício. (p. 44)

Glória, querendo compensar o roubo do namorado da outra, convidou-a para tomar lanche de tarde, domingo, na sua casa. Soprар depois de morder? (Ah, que história banal, mal agüento escrevê-la). (p. 79)

No entanto, a apropriação de clichês e frases feitas acaba por “contaminar” o discurso do escritor, borrando as fronteiras entre o que se caracterizaria como *kitsch* e o que se caracterizaria como *não-kitsch* e, portanto, arte.

Se há veracidade nela – 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 saudades por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial. (p. 16)

Não tinha aquela coisa delicada que se chama encanto. Só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela. E só eu é que posso dizer assim: “que é que você me pede chorando que eu não lhe dê cantando?” (p. 34)

As coisas estavam de algum modo tão boas que podiam se tornar muito ruins porque o que amadurece plenamente pode apodrecer. (p. 22)

Por meio do recurso aos clichês e frases feitas, o discurso sofisticado e culto de Rodrigo S. M. devora, com ironia de mão dupla, os recursos de linguagem petrificada que caracterizam o universo folhetinesco de miséria em que vivem as personagens da história de Macabéa, assinalando tanto a distância como a insuspeita proximidade existente entre os imaginários do pobre ignorante e do classe-média intelectualizado. Deste modo, a ironia se volta para a própria escrita que a mobiliza para marcar a distância entre uma linguagem reificada e outra supostamente original.

Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ele já tivesse morrido. E talvez tenha. (p. 30)

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.

*Apareceu portanto um homem magro de paletó
púido tocando violino na esquina. (p. 98)*

O *kitsch* dos clichês e frases feitas, agenciado para demarcar a distância entre o folhetim-melodrama e os romances social e de vanguarda contamina, digamos assim, seus antípodas, anulando as fronteiras entre um e outro gêneros literários e discursivos. Deste modo, o romance social engajado revela-se um romance-folhetim e o meta-romance desdobra-se em melodrama intelectual.

O uso de clichês e de frases feitas marca a própria encenação da construção da mimese de viés neo-realista ironizada e discutida pelo viés metalingüístico de *A hora da estrela*. Sua função crítica, no entanto, é desestabilizar a “atitude crítica” pressuposta na denúncia do romance social, demonstrando que, mesmo quando há ironia, o uso de clichês e de frases feitas ajusta-se compensatoriamente às situações adversas da vida abordadas pelo escritor.

Desta forma, portanto, este recurso trai, em *A hora da estrela*, a ironia intelectual como máscara da impotência ou do desinteresse em mudar de fato as situações adversas e, ao mesmo tempo, delimita o poder de intervenção social do artista. No primeiro caso, os limites da escrita determinam a impotência dada a condição marginal do escritor e seu limitado âmbito de poder e de influência na sociedade brasileira; no segundo, a sedução do prestígio diante dos círculos intelectualizados revela-se um perigo permanente, podendo, por meio da má-fé, reduzir o compromisso ético do artista à condição de mera pose, “griffe” de um produto que ele, como qualquer outro trabalhador na ordem capitalista, tenta vender ao mercado. Por fim, o procedimento dialoga tensamente com as patrulhas ideológicas que, no pólo da recepção, cobram comodamente do artista uma ação que está além do seu campo de intervenção imediata.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a distância estabelecida entre Rodrigo S. M. e Macabéa anatematiza -no contraste dos blocos discursivos inicialmente identificados mimeticamente com um e outro - a segunda e sua história como *kitsch*, a reversão irônica do sentido dos signos encarrega-se de anular as fronteiras entre uma e outra personagens e os gêneros literários que as representam. Deste modo, a especularidade afirma simultaneamente a repetição e a diferença entre as duas personagens e os gêneros literários a elas mimeticamente associados.

gens e os gêneros literários a elas mimeticamente associados.

Esta ironia de mão dupla, que não se restringe ao uso de clichês e frases feitas, mas constitui-se num dos procedimentos fundamentais do projeto literário de *A hora da estrela*, atinge tanto o projeto de uma escrita “de vanguarda” como o gênero folhetinesco-melodramático. Os clichês que estabelecem uma linguagem-padrão para a criação artística, sejam *standards* tradicionais ou *standards* da vanguarda sofrem uma implosão. *A hora da estrela* insurge-se, pois, contra a afetação das linguagens “de vanguarda” e contra a exigência de uma redução do trabalho artístico à *doxa*⁷ das linguagens-padrão que acomodam-se às expectativas do circuito de produção e consumo do estrato cultural médio.

A ironia ambígua que afirma e nega o *kitsch* na medida mesma em que o dissolve ao incorporá-lo à tecedura literária sofisticada extrapola, por fim, o âmbito interno do romance. *A hora da estrela* encena, por fim, uma revisão crítica da utopia que anima as ilusões da própria vanguarda que acreditou ser possível mudar a realidade a partir da elaboração de mensagens conscientizadoras e/ou a partir da experimentação lingüística que criou textos “revolucionários”. Não é, pois à toa, que Rodrigo S. M. pergunta a si mesmo e a nós se, afinal, palavra é ação.

A hora da estrela é um romance anti-utópico. Ele atinge o desmantelamento da utopia que anima tanto o projeto da vanguarda política – ligado aos movimentos e organizações de esquerda que marcaram a vida cultural do Brasil desde os movimentos modernistas da década de 30 e, particularmente, as décadas de 60-70 do séc. XX – como o projeto da vanguarda estética, também profundamente vinculado à política. Tal desmantelamento se dá por meio da previsibilidade que incide sobre a narrativa de Macabéa e da ironia em relação ao emolduramento desta pela metanarrativa que desmascara, na construção do texto, a boa consciência do intelectual política e esteticamente de vanguarda.

A crise da utopia quase esgota as possibilidades de saída para o impasse que o romance enuncia e o decorrente mal-estar que a consciência de tal esgotamento produz.

Sem negar a herança modernista de um maneira linear e ingênua, *A hora da estrela*, bem como o projeto literário de Clarice Lispector tal como aqui o compreendemos, caracteriza-se pela visada crítica e pela desconfiança em relação à pletora utópica das vanguardas modernistas, colocando-a em causa e em crise.

⁷ Segundo Leyla Perrone-Moisés: *A grande inimiga de Barthes é sempre a Doxa ou opinião pública, o Espírito majoritário, o Consenso pequeno-burguês, a Voz Natural, a Violência do Preconceito: a Doxa “difunde e gruda; é uma dominância legal, natural; é uma geléia geral, espalhada com as bênçãos do Poder; é um Discurso universal, um modo de jactância que já está de tocaia no simples fato de se tecer um discurso sobre qualquer coisa* (1979, p. 58 - 59).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. Estrutura da notícia. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 57 –67.

ECO, U. *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FRANCO Jr., A. *O kitsch na obra de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH – USP, 1993 (exemplar xerocopiado).

GOTLIB, N. B. Quando o objeto (cultural) é a mulher. In: *Três vezes Clarice*. Rio de Janeiro, CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ, (7), 1988, p. 25 - 36.

HUGO, A.; MALITOURNE, A.; ADER, J-J. *Tratatto del melodrama*. Parma: Pratiche Editrice, 1985.

LERNER, J. A última entrevista de Clarice Lispector. São Paulo, revista *Shalom*, (296): 62 – 69, 1992.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MOLES, A. *O Kitsch – Arte da felicidade*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, L. Lição de casa. In: BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo. Cultrix, 1977, p. 58 – 59.

PROPP, V. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 1978.

SÁ, O. de. *Clarice Lispector: A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANTIAGO, S. A aula inaugural de Clarice Lispector. São Paulo: Folha de São Paulo (caderno MAIS!), 07/dez./1997, p. 12- 14.

THOMASSEAU, J.M. *Le mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

TOMACHEVSKI, B.. Temática. In: EIKHEMBAUM, B.. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169 - 203.