

# **A hora da estrela: entre o grito e o sussurro constelar**

---

*Jeana Laura da Cunha Santos*

Doutoranda em Literatura

Neste trabalho serão usadas as seguintes abreviaturas para as obras de Clarice Lispector:

*Água viva* – AV

*A hora da estrela* – HE

## **O paradoxo**

Clarice Lispector, na tentativa de nomear o livro que, mais tarde ficaria conhecido por *A Hora da Estrela*, não se decidiu quanto à titulação que poderia melhor caracterizá-lo. Optou por múltiplos títulos e, entre eles, *O direito ao grito* e *Ela não sabe gritar*. Tomemos a análise de Fredric Jameson a respeito do quadro de Edvard Munch chamado precisamente

O grito (JAMESON: 1996, p. 38).<sup>1</sup> O autor considera o quadro “um emblema programático virtual do que se costuma chamar a era da ansiedade” e acredita que este tipo de estética da expressão foi desconstruído no mundo do pós-moderno.<sup>2</sup>

De fato, o próprio conceito de expressão pressupõe uma separação no interior do sujeito e também, toda uma metafísica do dentro e do fora, da dor sem palavras no interior da mônada, e o momento em que, no mais das vezes de forma catártica, aquela ‘emoção’ é então projetada e externalizada, como um gesto ou grito, um ato desesperado de comunicação, a dramatização exterior de um sentimento interior. (JAMESON: 1996, p. 39)

Para Jameson, o quadro de Munch rompe a estética da expressão e, ao mesmo tempo, mantém-se sempre preso a ela. Rompe, porque o conteúdo gestual já assinala seu fracasso: um elemento sonoro, como o grito, é incompatível com o meio de expressão utilizado (a pintura). Só que o grito ausente acaba sendo retratado por uma “dialética de curvas e espirais, aproximando-se gradualmente da experiência ainda mais ausente da solidão atroz e da ansiedade que o próprio grito deveria ‘expressar’”. A vibração sonora torna-se assim visível através destas curvas que se inscrevem na superfície do quadro, “como na superfície de um lençol de água, em retrocesso infinito, que se abre a partir do sofredor para se tornar a própria geografia de um universo no qual a dor agora fala e vibra, no pôr-do-sol e na paisagem” (JAMESON, 1996, pp 41-42).

Este modelo hermenêutico do fora e do dentro, implementado pelo quadro de Munch, é repudiado, segundo Jameson, pela teoria contemporânea. Conceitos como ansiedade, alienação, profundidade, cedem cada vez mais lugar à fragmentação, à descentralização e às superfícies múltiplas do sujeito. Se o problema da expressão está intimamente ligado a uma concepção do sujeito como mônada (concepção típica do alto modernismo e que não tem mais vez no pós-modernismo), Jameson questiona até que ponto, então, os ideais coletivos de uma vanguarda artística ou política desapareceram com o fim deste sujeito centrado. Ainda utilizando o quadro de Munch para uma reflexão sobre o problema, o autor diz que ele nos revela um “infeliz paradoxo”: se por um lado a expressão requer a categoria de mônada individual, por outro o sujeito que assim se constitui acaba por se isolar de todo o resto, condenando-se à solidão vazia desta mônada. O pós-modernismo estaria aí para acabar com este dilema e substituí-lo por um novo. Por um lado, o fim do ego burguês, ou da mônada, traz a liberação da ansiedade. Só que, junto com a ansiedade, pode se estar liberando qualquer tipo de sentimento, num processo que Jameson chamou de “esmaecimento dos afetos”. “Isto não é a mesma coisa que dizer que os produtos culturais da era pós-moderna são completamente destituídos de sentimentos, mas sim que tais sentimentos (...) são agora auto-sustentados e impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia” (JAMESON: 1996, p. 43).

Esse “infeliz paradoxo” a que Jameson se refere parece ser expressivo de nossos tempos. Se de um lado rompemos com os discursos hegemônicos e centralizadores e com as utopias do alto modernismo, o que nos abre a possibilidade de uma liberdade sem limites para que possamos reinventar nosso

próprio caminho, esta mesma proliferação de caminhos nos denuncia a impossibilidade de qualquer projeto coletivo. Num momento como este, só nos resta nos movermos no entre-lugar: entre o projeto modernista e o pós-modernista, entre a mônada e o estilhaçamento do sujeito, entre o grito e o silêncio. Somente um olhar estelar poderia dar conta da complexidade contemporânea com toda a intersecção, a quebra de barreiras, o entrecruzamento de fronteiras, marcas deste fim de século.

É deste olhar barroco<sup>3</sup> que parece nascer o livro *A hora da estrela*. Um olhar múltiplo, como o título ou com as pontas agudas de uma estrela. O que torna Clarice tão contemporânea? Uma das razões talvez seja precisamente esta linguagem multifacetada que revela a atual impossibilidade de sujeitarmos nossa identidade a uma única "persona". Num momento em que a diluição do sujeito e o seu descentramento atuais degladiam permanentemente com a velha noção hegemônica e preponderante de um sujeito centralizador, Clarice parece representar uma escritura-reflexo desta dualidade. Ela abarca as situações limítrofes de nosso século, refletidas numa linguagem paradoxal, que sempre contém as duas faces de uma mesma dobra: entre a "romancista" e a "jornalista"; entre a "artista" e a "escritora de consumo"; entre ter um "estilo" (dos vanguardistas do modernismo) e não ter nenhum "estilo" (dos pós-modernistas); entre a existência de um autor e a morte do autor (de Barthes e Foucault); entre o objeto aurático e a reproduzibilidade técnica (de Benjamin); entre a crença na linguagem e a desconfiança na escritura; entre a melancolia séria e a paródia de si mesma. Estes extremos limites discutem a validade de qualquer pensamento dicotômico. Apocalíptica/integrada, moderna/pós-moderna, Clarice inscreve-se num tempo limítrofe: sua

obra não faz a apologia do pós-moderno naquilo que ele mais produz (heterogeneidades e fragmentos) e, tampouco, combate-o em nome do que Jameson chamou de “seriedade utópica dos altos modernismos”. Os paradoxos pós-modernos refletem-se no esfacelamento que a autora opera no esquema enunciativo (autor, trama, personagens) e no tempo da narrativa. Ao adotar o paradoxo como única via de acesso à reconfiguração histórica de nosso tempo, eis que sua escritura se faz revolucionária.

## O livro

A história de *A hora da estrela* é aparentemente simples: nordestina pobre chamada Macabéa muda-se para o Rio de Janeiro, divide o quarto com outras moças e trabalha como secretária de um escritório decadente. Um dia conhece Olímpico, também nordestino, iniciam uma espécie de namoro, mas Macabéa é preterida no romance pela colega do escritório chamada Glória. Influenciada pela amiga, vai até uma cartomante para saber seu destino e a vidente prevê o surgimento de um homem rico, estrangeiro e loiro que aparecerá numa *Mercedes Benz* para se casar com ela e mudar sua vida. O homem da *Mercedes* de fato aparece, mas é para atropelar e matar Macabéa.

Neste périplo, quem de fato é o autor de *A hora da estrela*? Clarice Lispector? Macabéa? O “autor” Rodrigo, criado por Clarice para contar a história de Macabéa? O autor é um desdobramento constante de vozes, é uma estrela: ser

multifacetário, coberto de arestas que não se restringem ao círculo fechado da representação autoral. O autor está morto, resta o seu espectro. O autor não tem mais forma e lança seu olhar polivalente em várias direções. O olhar de Suzana Amaral capta o olhar de Clarice Lispector, substituindo o olhar do autor Rodrigo pelo olhar da câmera. Uma câmera que se quer neutra e que pretende apenas registrar fatos, tal qual o olhar de Clarice/Rodrigo. Mas uma câmera nunca é imparcial, é sempre o olho de quem a manipula.

A câmera, sem dúvida, ocupa um lugar central na feitura de um filme. Conforme Jean-Louis Baudry,<sup>4</sup> a respeito do olho do sujeito que, em última instância, é a câmera, diz que esta foi fabricada segundo o modelo da *camera obscura*, privilegiando a perspectiva elaborada no Renascimento italiano através da pintura de cavalete. Esta pintura elaboraria um espaço cujo centro, coincidindo com o olho, é denominado precisamente “sujeito”. Esta visão monocular geraria uma concepção idealista da plenitude e da homogeneidade do ser. A arte estaria, então, assegurando a representação da metafísica. Segundo o autor, este princípio da transcendência representado pela perspectiva monocular da câmera inspirou todos os discursos idealistas aos quais o cinema deu lugar. Assim,

a câmera (...), ao registrar graças ao seu instrumental mecânico uma sucessão de imagens, podia dar a aparência de corrigir o caráter unificador e ‘substancializante’ da imagem perspectivista única. Essas imagens, (...), permitem supor, quanto mais a câmera se desloca, uma multiplicação de pontos de vista,

neutralizando a posição fixa do olho-sujeito e, desse modo, anulando-o. (BAUDRY: 1983, p. 389)

É o que não acontece no filme, uma vez que, na maioria das vezes, adota a perspectiva do olhar de Macabéa, privilegiando a posição fixa do olho-sujeito. Entretanto, é o que acontece no livro, uma vez que os olhares desdobram-se, relativizam-se, numa jogada estelar que, se desorienta pelo estilçamento da unidade do sujeito, também oferece a possibilidade de escolha. É como se Suzana Amaral optasse pela denúncia ideológica da miséria, uma vez que o filme privilegia o retrato da pobreza, a história da injustiça, onde o rico sempre mata o pobre. Já para Clarice, “os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona” (HE, p. 39). Entre o grito e o silêncio, Clarice prefere ficar no entre-lugar: no sussurro. Entre a história latente da violência social e o conflito burguês de um escritor com seu objeto. Entre o escritor Rodrigo, que vive da enunciação da palavra, e a datilógrafa Macabéa, que mal sabe falar ou simplesmente repete o que ouve na *Rádio Relógio*. Entre a cultura, o universo masculino, o *Logos*, o *Homem Letrado*; e a natureza em estado orgânico, o capim: “Dir-se-ia que havia brotado da terra do sertão em cogumelo mofado. Ela falava, sim, mas era extremamente muda. Uma palavra dela eu às vezes consigo mas ela foge por entre os dedos” (HE, p. 45). “Aliás cada vez mais não sabia se explicar. Transformara-se em simplicidade orgânica” (HE, p. 80).

Para chegar ao entre-lugar, Clarice cria um autor para se despojar gradualmente, não sem usar uma pitada de ironia. Despoja-se da sua condição de “escritora de renome”:

É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? 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. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência (HE, p. 29).

E despoja-se da sua “condição feminina”: “(...) o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (HE, p. 28).

Enquanto procura desconstruir suas *personas*, o embate estabelece-se dentro do texto. O autor-Rodrigo sente dificuldade em representar este “outro”, esta outra categoria de gente,<sup>5</sup> este ser orgânico que beira o nada e que a todo momento escapole em direção à morte. Até que, não agüentando mais, finaliza a história por um ato arbitrário matando sua personagem e silenciado por vez a escritura. Mas, “por enquanto é tempo de morangos” (HE, p.106) e haverá outro “sim”, última palavra do romance, mas que também se emenda ao começo, quando Rodrigo sentencia: “tudo no mundo começou com um sim” (HE, p.25). Este “sim” final que se emenda ao começo sinaliza que entre morrer (território do silêncio) e ter der recomeçar a narrativa, o autor/autora decide-se pelo último.

O processo de despojamento pelo qual passa o autor é o mesmo despojamento experimentado pela autora Clarice para chegar o mais próximo possível da condição miserável da personagem. O recurso usado, além da economia textual, não está só na descrição da pobreza, mas está na aspiração de se chegar ao texto pobre. Clarice almeja uma estética da pobreza bem ao gosto de Glauber Rocha quando reivindicou para o Cinema Novo dos anos 60, no artigo em espanhol “La estética del hambre”, um comprometimento com as massas miseráveis: “El Cine Nuevo es un proyecto que se realiza en la política del hambre, y sufre, por eso mismo, todas las debilidades consecuentes de su existencia”.

No livro de Clarice também há este senso agudo do movimento das camadas sociais numa metrópole. Ela incorpora os duros fatos no seu modo de capturar a palavra: ela quer chegar à pobreza e, para tanto, seu texto deve ser feito do mesmo material miserável da nordestina.<sup>6</sup> Como material utiliza os constantes conflitos existenciais a que Rodrigo se entrega ao promover o diálogo com este outro, estrangeiro, representante de uma outra linguagem, de um outro “acento”. Despojar-se da individualidade, do papel de sujeito, é entregar-se ao outro como um objeto. É ver-se objeto através do outro. É o que parece pretender o autor Rodrigo: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (HE, p.35).

O resultado é um livro “polifônico”, mistura de diálogos incompatíveis, mas que, por via da ficção, tornam-se possíveis e revelam as contradições sociais e existenciais a que qualquer indivíduo está sujeito. Clarice não só exercita a polifonia dos personagens — como *A hora da estrela* pode atestar — como

também se vale da polifonia discursiva em toda a sua obra. Sem falar no diálogo metalingüístico do autor/autora com o sistema que o/a patrocina, num distanciamento irônico e cínico de seu papel de “escritor(a) de renome”:

(...) o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Aliás foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. (...) porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente (HE, p.38).

Se fosse possível espriar este seu conceito de polifonia para o filme de Suzana Amaral, qual seria a saída? Talvez um dos personagens, que são as outras vozes do autor, devesse olhar para a câmera e, numa ruptura da *diegese* e numa desarticulação do espaço e do tempo, fazer o (anti)*merchandising*. O que soaria, no mínimo, estranho. Afinal, conforme Baudry, como o cinema vive da diferença negada, há um efeito perturbador quando numa projeção o espectador bruscamente se dá conta da descontinuidade, ou seja, da aparelhagem técnica esquecida. Neste caso, a câmera passaria a ser lembrada, assim como Clarice nos lembra o tempo todo, através da metalinguagem, a existência de um autor por trás do livro. Este desvelamento do autor, que sofre ao escrever, provoca-nos o tal efeito perturbador de que nos

fala Baudry e que, se aproveitado, pode levar a um aprofundamento da reflexão. Desta forma, ao invés de termos a história pronta, nos tornaríamos produtores da história, o que seria muito mais fecundo.

Como se vê, é neste mover-se entre dois territórios que *A hora da estrela* se constrói. O livro não é apenas a biografia de uma pobre criatura chamada Macabéa, mas é o desnudar-se de uma grande estrela chamada Lispector. Uma estrela de arestas intercambiáveis, inúmeras *personas*, o que a converte num paradigma do que se convencionou chamar texto pós-moderno (mas que não exclui o moderno). Um texto feito de muitas miradas, uma narrativa que, se não grita e não reivindica nada de forma aberta, sussurra e desvela sutilmente.

## O filme

Suzana Amaral, diretora estreante, parece ter captado esta dimensão “pobre” do texto clariceano ao adaptá-lo para o cinema. O filme, de 1986, recebeu vários prêmios, entre eles o Urso de Prata no Festival de Berlim para a atriz, também estreante, Marcélia Cartaxo, que representou magistralmente a personagem nordestina criada por Lispector. Aliás, depois de ver o filme, impossível imaginar escolha melhor para Macabéa: a imagem de Marcélia cola-se a ela de forma espantosa e qualquer releitura do livro gruda-se inexoravelmente a esta atriz, como se uma máscara passasse a ser mais real que o próprio rosto primevo. Suzana altera

---

algumas cenas, suprime outras, mas, de modo geral, aproxima-se muito do texto de Clarice. No livro e no filme, pura ironia do destino, Macabéa tem um sonho: quer ser artista de cinema, como Marilyn Monroe. Há um fragmento do livro que adota a perspectiva cinematográfica para descrever o modo de vida da personagem e a forma de registrar esta perspectiva é alongando o ritmo das palavras pela repetição das vogais: “Acabo de descobrir que para ela, fora Deus, também a realidade era muito pouco. Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaaar sobre os ooooouteiros, o vago era seu mundo terrestre, o vago era o de dentro da natureza” (HE, p. 50).

Os poucos diálogos, preciosos, que há no livro são reproduzidos quase que na íntegra no filme. Ele narra a história da nordestina em movimentos lineares, como convém a uma narrativa cinematográfica convencional; o livro é um pouco mais irregular e o que vale, para além da história contada, é o tormento do autor Rodrigo em contá-la, algo que o filme não capta, uma vez que, no cinema, este personagem foi suprimido. Os diálogos, no filme, restringem-se então aos personagens, à interação entre eles. Mas o truncamento no diálogo está ali, a impossibilidade de comunicação de Macabéa está registrada no rosto silencioso de Marcélia e no desconforto provocado em nós quando assistimos aos seus encontros com o “namorado” Olímpico:

— Olhe, Macabéa...

— Olhe o quê?

— Não, meu Deus, não é ‘olhe’ de ver, é ‘olhe’ como quando se quer que uma pessoa escute!

Suzana optou por fazer uma Macabéa desejan-te, enquanto que, no livro, a nordestina nada deseja. Isto fica patente na cena do filme em que Macabéa é prensada debaixo dos braços de dois homens que discutem futebol no metrô. A nordestina cheira os homens e sente prazer sensual. À noite, masturba-se e depois reza. Há uma cena que revela o desejo que a personagem tem de se casar: um dia ela mente para o chefe que precisa ir ao dentista e, em casa, fica com o quarto da pensão todo para ela. Então, dança feliz em frente ao espelho e coloca o lençol como se fosse véu. Depois, sai para as ruas, passeia em frente às vitrines e imita os manequins que estão vestidos de noivas. Já no livro, este momento no quarto é descrito por Clarice como uma forma de Macabéa constituir uma outra ponta da sua identidade:

Arrumou, como pedido de favor, um pouco de café solúvel com a dona dos quartos, e, ainda como favor, pediu-lhe água fervendo, tomou tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma. Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia (HE, p. 58).

Outra cena que diferencia a Macabéa criada por Suzana daquela criada por Clarice é a que Olímpico termina o namoro com a nordestina. Enquanto no filme Macabéa diz para Olímpico ir embora logo e, a seguir, sofre e chora solitariamente

no banco da praça, no livro Clarice recorre mais uma vez à estética da pobreza para descrever o desenlace:

Depois que Olímpico a despediu, já que ela não era uma pessoa triste, procurou continuar como se nada tivesse perdido. (Ela não sentiu desespero, etc. etc.) Também que é que ela podia fazer? Pois ela era crônica. E mesmo tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo (HE, p. 79).

O desfecho fílmico e o narrativo se aproximam: em ambos Macabéa morre atropelada por um gringo rico, invertendo a profecia da cartomante que dissera que ela se casaria com o tal homem. Em ambos, quando a personagem cai na rua, um fio de sangue brota da boca, para o qual Clarice chama a atenção: “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, pp. 98-99).

Um grito que não chega a se consumar, porque, no livro, ela aceita a morte sem contestação. Dir-se-ia até feliz, finalmente, como se só a morte pudesse dar-lhe alguma existência. Existência de estrela, já que no amontoado de transeuntes que ali a cercavam ela era enfim um centro de atenções: “Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência” (HE, p. 100). “Então — ali deitada — teve uma úmida

felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto” (HE, p. 103).

A morte, para Suzana Amaral, é abrupta e sem divagação. Resta o consolo da cena final, uma espécie de apaziguamento improvável, em que o olho da câmera ainda registra o momento em que o estrangeiro e Macabéa correm um em direção ao outro, felizes. Ela, por fim, uma estrela de cinema com direito a *happy end* e *Danúbio Azul* ao final.

O problema do autor no livro continua, uma vez que ele lembra que um dia também vai morrer. Ou quando ele pressente que finalizar o livro também é sua morte simbólica: “O melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso. Macabéa me matou” (HE, p.105).

Aquilo que no filme é só a morte da protagonista, no livro adquire uma dimensão muito mais complexa. É como se a morte de Macabéa revelasse toda a problemática do ser e da linguagem, num jogo de espelhos em que o fim da protagonista refletiria irremediavelmente a morte do texto e, conseqüentemente, do autor/autora.

## O espelho

E é precisamente esta ausência de um olhar-espelho entre Rodrigo e este “outro”, que, em última instância, é ele mesmo (“Vejo a nordestina se olhando no espelho e — um ruflar de

tambor — no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo” - HE, p. 37), que deixa a narrativa cinematográfica sem uma das pontas da estrela. Porque, apesar da proximidade da perspectiva dos olhares de Clarice e Suzana, há um certo descompasso, uma certa carência deixada pelo filme no final. Falta o dialogismo de Clarice Lispector com Rodrigo e dele para com Macabéa. Este é o substrato vivo do texto que o filme não registrou. Enquanto no livro a estrutura narrativa oscila entre as pontas da estrela de um multifacetamento autoral, no filme a personagem Macabéa centraliza os acontecimentos. Aquilo que é inovador no texto, no que alguns autores preferem chamar de pós-moderno,<sup>7</sup> sofre um retrocesso na adaptação: a narrativa fecha-se no círculo da autoridade do herói ou do anti-herói. A solução no filme parece ser insuficiente, uma vez que não dá conta da dualidade do texto de uma autora que ora adota uma perspectiva clássica (costurando a trama, caracterizando personagens e ambientes, etc.), ora adota uma postura desconstrutivista (dinamitando a trama e se desviando do trajeto esboçado). O filme parece não ter levado em conta este jogo paradoxal e optou pela forma mais fechada, um círculo hermenêutico nas pontas da estrela. Em seu texto, Clarice convida o leitor a desconstruir a concepção de um sujeito centrado em si mesmo para construir em seu lugar a idéia de um sujeito do discurso instável e que se faz enquanto anda. É por isto que o espelho acaba por se tornar algo recorrente tanto no livro quanto no filme: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados” (HE, p. 33). “Quando era pequena sua tia para castigá-la com o medo dissera-lhe que homem-vampiro — aquele que chupa sangue da pessoa mordendo-lhe o tenro da garganta — não tinha reflexo no espelho” (HE, p. 40).

Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem (HE, p. 40).

“O que é um espelho?”, pergunta a narradora-personagem de um dos livros de Clarice (*Água viva*). E responde: “É o único material inventado que é natural” (AV, p. 83). O espelho é um signo. E, como todo signo, ele não é senão a representação de um outro que não é ele. Embora retrate fielmente este outro, ele jamais poderá tomar o lugar daquele que reflete. O espelho é um duplo: é ele mesmo, e, no entanto, é outro. É material inventado porque é objeto, mas é natural, porque é *eu*. Entretanto, nunca é o verdadeiro *eu*, e sim um *eu* especular transfigurado, um *eu* imagem, a uma certa distância da verdade. Com bem apontou Lúcia Santaella, em seu artigo *O signo à luz do espelho*, um signo ao retratar uma imagem, não pode fazer outra coisa senão refratar esta imagem, por mais fiel que ele seja em relação àquilo que reflete. Isto porque “entre o signo e aquilo que ele representa abre-se a brecha, o hiato, a fissura da diferença”.<sup>8</sup> Desta forma, só há signo porque não há presença daquilo que ele reflete.

Ignorar esta fissura da diferença e confundir a sua imagem (que é mero signo do eu) com o seu próprio eu, foi o que levou Narciso à morte. Segundo o filósofo Plotino, citado por Kristeva,<sup>9</sup> tomar por realidade sólida o que não é senão reflexo, como o faz Narciso, é o grande erro daquele que não conhece a si mesmo. Entretanto, mirar-se no espelho do mundo, sabê-lo enquanto tal e utilizá-lo para atingir o interior de si mesmo, sem sucumbir à idealização de que se está vendo um outro, eis a grande sabedoria. Uma percepção que a narradora-personagem de *Água Viva* parece já ter atingido:

Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem - esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa (AV, p. 84)

Desta forma, Narciso morre precisamente por não conseguir fazer esta transição do eu para o outro. A fonte a qual se debruça nada mais é do que um vazio sem objeto, devido à impossibilidade de amar um outro. Devido à impossibilidade de ser amado por um outro. Afinal, segundo Santaella, o sentimento do amor pode causar um estreitamento nesta fissura que separa o eu de minha alteridade. Isto porque no amor recíproco entre dois seres há a projeção da imagem do eu imprimida no olhar do outro, endereçada para mim, e vice-versa. O olhar torna-se, então, o espelho do outro, “única instância, enfim, em que, num lampejo, a fenda da alteridade estreita-se até a fina película da quase identidade”

(SANTAELLA: 1984, p. 3).

Esta luta permanente de Narciso é a luta de Rodrigo que, a um só tempo, ama o seu diferente (“Só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo” - HE, p. 42) e o odeia (“Quanto a mim, estou cansado. Talvez da companhia de Macabéa, Glória, Olímpico. (...) Tenho que interromper esta história por uns três dias” - HE, p. 88); a um só tempo, sente fascínio e terror em relação à morte. Entre aceitar a **nordestina** ou decretar o seu fim (que é o fim da história e, portanto, também a morte do autor), o narrador **opta por ficar no paradoxo**.

Só a invenção da linguagem é que salva Rodrigo/Clarice da morte. Afinal, “toda e qualquer apreensão do mundo (...) se dá inelutavelmente pela mediação da linguagem: entre o homem e o mundo, entre o eu e o outro, entre o eu e o próprio eu, interpõem-se as telas e as redes do signo” (SANTAELLA, 1984 p. 3). Contra a queda inevitável na correnteza das águas turvas, a possibilidade de fazer desta vertigem literatura.<sup>10</sup> Assim, “o espelho surge como **mediador ambíguo do desdobramento da consciência de si**”, afirma Benedito Nunes. “Refletente e refletido da realidade interior, assinala o momento no qual, através do confronto com a imagem do próprio corpo estranhado, que parece servir de veículo a forças obscuras e à sensação de liberdade, a identidade narcisista se transforma em alteridade” (NUNES: 1988, p. 106). Ou como diz a narradora de *Água Viva*:

Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que

existe E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. Ver-se a si mesmo é extraordinário (AV, p. 83).

É da visão desta alteridade, que nada mais é do que o próprio eu, que se restabelecerá uma identidade. “Não é senão sob a insígnia da alteridade, mediação do outro do eu para o eu, que Lacan estruturou seu magnífico ensaio sobre o estágio do espelho, no qual a constituição da identidade dialeticamente se instaura na fratura da alteridade” (SANTAELLA: 1984, p. 3).

Este jogo dialógico entre o “eu” e a “diferença” não foi registrado no filme, uma vez que não existe nesse a figura do narrador Rodrigo. A perspectiva monocular de Suzana acaba por ser mais explicitamente ideológica do que a sutil representação estelar de Clarice e é mais conveniente ao cinema. Afinal, para desempenhar eficazmente seu papel de máquina ideológica, o cinema vale-se, conforme Baudry, da sala escura e da tela rodeada de preto. Ou seja, forma-se um espelho, com sua superfície reflexiva, quadrada, limitada, circunscrita. Estes elementos desencadeariam o estágio do espelho de Lacan. Conforme nos explica Baudry, este estágio “provoca na criança a especularização de seu corpo, a constituição ou, pelo menos, o primeiro esboço do ‘eu’ como formação imaginária” (BAUDRY: 1983, p. 395). A reprodução desta cena formadora na tela-espelho é que provocaria a impressão de realidade suscitada pelo cinema. Uma realidade que não é senão uma construção ideológica.

Assim, por mais que o filme de Suzana Amaral pretenda retratar o grito de terror inconsciente que aflige a nossa tardo-modernidade, fazendo-o na obscuridade de uma sala cujo

centro de luz é o espelho de um outro que não é ninguém mais que nós mesmos, a sutileza de Clarice, no descompasso e no desajuste de todas as linguagens e seres, acaba nos inquietando muito mais. E, portanto, seu modelo é menos integrador e mais reflexivo e revolucionário. Porque há em Clarice um desejo de ausência de si para captar este outro, para trazer à tona a “diferença”:

Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal **ausência de si mesma**, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito (AV, p. 84, grifos nossos).

O espelho propriamente dito é o “outro”. Um outro representante de uma casta masculina (Rodrigo) ou representante de uma periferia (Macabéa). Ao olhar para fora, vê-se irremediavelmente refletida.

Se a “diferença” no livro *A hora da estrela* é obtida por um jogo de espelho, no filme se estabelece menos pelo discurso de Suzana Amaral ao recontar a história do que pela forma que escolhe para fazê-lo: a forma cinematográfica. E aqui entra a propriedade paradoxal deste aparelho: se de um lado, conforme Baudry, o cinema é um aparelho ideológico a serviço da ideologia dominante, ele também é um meio eficaz de democratização das leituras. Com a marca da reprodutibilidade técnica, de que nos fala Benjamin, dissolveria, assim, a aura do sujeito, mas plurissignificaria a

narrativa. Trocaria o grito monadal pelo sussurrar de vozes que se entrecruzam. A sua propriedade de canibalização e transculturação da obra literária ofereceria a possibilidade de uma abertura estelar e de uma recepção mais variada e democrática. Abre-se o jogo dialógico de leituras possíveis: Suzana lê Clarice e nos apresenta a sua leitura; lemos Clarice e Suzana e apresentamos a nossa leitura. Estrelas de mil pontas, cada uma fulgurante a seu modo. É a própria Clarice que finaliza seu livro com esta possibilidade de multifacetamento: no final, Macabéa morre e seu vômito de agonizante tem a forma de uma estrela de mil pontas, como uma alusão possível às mil histórias que se poderiam desencadear de sua vida “Terá tido ela saudade do futuro? Ouço a música antiga de palavras e palavras, sim, é assim. Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas” (HE, p. 104).

Última obra de Clarice Lispector, *A hora da estrela* foi escrito sob o signo de um paradoxo que percorreu toda a sua trajetória narrativa. Entre a mudez e o grito, sua narrativa inscreve-se. Entre a pós-modernidade e a modernidade, sua narrativa se auto-questiona-se, se auto-tematiza. Miséria e glória fundem-se no exato momento da morte. Pura clarividência de alguém que morreria (de fato) algum tempo depois de ter matado Macabéa: “As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdô a clarividência” (HE, p.103).



## Notas

1. JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996. p. 38. Segundo o autor, O grito “certamente é uma expressão canônica dos grandes temas modernistas da alienação, da anomia, da solidão, da fragmentação social e do isolamento”.
2. “O pós-modernismo se caracterizaria exatamente por uma confusão de códigos. De um lado, é antimodernista; de outro, retorna a tradição modernista. De um lado, é antivanguardista; de outro, finge ser vanguarda; e chega até mesmo a ser anti-pós-moderno, uma vez que abandona a reflexão sobre os problemas suscitados no alto modernismo” (HUYSSSEN, Andréas. “Mapeando o pós-moderno”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991). Segundo Jameson, em “Periodizando os anos 60” (artigo publicado no mesmo livro), “o pós-modernismo surge como maneira de abrir espaço criativo para artistas que passaram a se sentir oprimidos pelas categorias modernistas até então hegemônicas de ironia, complexidade, ambigüidade, temporalidade densa e, particularmente, monumentalidade estética e utópica”. Mas, conforme o autor, o pós-modernismo também mantém uma “relação simbiótica ou parasitária” com o modernismo. E daí um certo ar de nostalgia pelo passado, pela tradição, que, para o autor, tanto pode revelar um esgotamento da criatividade, quanto uma insatisfação verdadeira em relação à perpétua modernização da arte. Afinal, a racionalização proveniente do Iluminismo levou a um fervor utópico tamanho que desembocou no mito da modernização. Esgotado o mito tecnológico e utópico de uma redenção que se realizaria no futuro, o que passou a vigorar a partir dos anos 60 foi o desejo de cumprimento das promessas da modernidade no aqui e no agora.
3. No livro *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996), Nizia Villaça acredita que a retomada do termo Barroco na atualidade revela um “certo ar do tempo”: instabilidade, crise da representação, crise do sujeito, crise do real. “Se o moderno ainda acreditava no sujeito capaz de efetuar revoluções, a posmodernidade oscila entre a percepção distraída, o medo, o dar de ombros de um sujeito fraco do saber, entre um mínimo eu que se retrai e um sujeito forte do desejo e das pulsões: um sujeito barroco” (p. 125). O barroco, para a autora, seria a estética da alteridade e do paradoxo. Algo que Benjamin já havia formulado, em 1928, quando releu o barroco alemão (em “A origem do drama barroco alemão”) como um contra-ponto da estética clássica, dominada pelo ideal da “bela aparência”. A alegoria barroca traria à luz a imperfeição, a caducidade do corpo, revelando assim a história como tempo inconcluso e, portanto, de possível transformação e releitura.
4. BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelos aparelhos de base”. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983.

5. Apesar de ser marginalizado pela classe alta, o que já o torna um contra-plano do sistema, ele sente que é o representante da média burguesia que fará a ponte até a pobreza (HE, p. 46). E, portanto, não esconde que, às vezes, sente desprezo para com este outro que, a todo momento, revela muito dele mesmo, num jogo permanente de espelho. Veremos este caráter espectral entre Clarice e seus personagens mais adiante.

6. É o que Haroldo de Campos, em “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos” (In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 1992), denomina “procedimento menos” na literatura brasileira. Segundo ele, há uma data histórica para o registro deste procedimento: o ano de 1897, em que Sílvio Romero denunciou pejorativamente o estilo de “gago” de Machado de Assis. A arte da prosa de Machado seria, na opinião de Romero, uma arte carente, uma arte “pobre”. A tartamudez se oporia à fluência da elocução, como ao pobre o rico. Mas, para Haroldo de Campos, o tartamudeio estilístico de Machado “era uma forma voluntária de metalinguagem. Uma maneira dialógica (bachtiniana) implícita de desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia. O “perpétuo tartamudear” da arte pobre machadiana é uma forma de dizer o outro e de dizer outra coisa abrindo lacunas entre as reiterações do mesmo, do ‘igual’, por onde se insinua o distanciamento irônico da diferença” (p. 224). A mesma função antecipadora de um texto “pobre”, Haroldo encontra em Oswald de Andrade e Graciliano Ramos. O primeiro, combateria o vício retórico nacional, jogando o pobre contra o rico, o menos contra o mais, o corrosivo texto paródico contra o discurso tardo parnasiano. O segundo, através de seu romance “Vidas Secas”, reproduziria a pobreza da matéria no nível do referente. O “estilo pobre” em Graciliano seria o estilo de um mundo em tempo físico de pobreza. Nele, o texto é seco, como seca era a fatalidade geográfica. Eis aqui uma pista de como Clarice Lispector buscou construir sua novela. O despojamento de Rodrigo — que precisa se alimentar frugalmente de frutas, abster-se de sexo, nada ler, não fazer a barba durante dias, vestir-se com roupa velha rasgada e dormir pouco — é o próprio despojamento de uma linguagem.

7. Lucia Helena (em “Um texto fugitivo em *Água viva*: sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector”. *Brasil/Brazil*, revista de Literatura Brasileira, n. 12, pp. 24-25, 1994) enumera algumas estratégias clariceanas utilizadas no livro *Água viva* que podem remeter a certas características pós-modernas do texto da autora. Algumas delas: fim da estabilidade do sujeito autoral; queda de um significado resgatável na obra em prol de um processo de significação e de formas fluidas e intertextuais; criação de novas categorias, como as *cenias fulgor*, que extrapolam o processo romanesco tradicional (preocupado apenas com personagens, tempo, espaço e trama); reaproveitamento de fragmentos textuais, referências históricas e bíblicas, intertextualizando estes materiais; criação de uma forma fluida de escrita, influenciada pelas mutações típicas das alegorias barrocas que, conforme Benjamin, nutrem-se de permanente metamorfose, transformando-se em momentos, lampejos, e que reinterpretam os “lugares prontos” do imaginário cultural.

8. SANTAELLA, Lúcia. "O signo à luz do espelho". *Folha de São Paulo*, 16 set. 1984. Folhetim, p. 02.
9. KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
10. Algo que Clarice Lispector já exercitou em outras narrativas, como *A paixão segundo G.H.*, por exemplo. Antes de realizar sua viagem interior, G.H. defronta-se com o espelho: "Eu vivia mais dentro do espelho". A partir do encontro com a barata, G.H. passa a ver neste outro a possibilidade de ver-se. Ver-se através da barata é como olhar-se num espelho. "O olhar no espelho já assinala o desdobramento do sujeito, que se vê como um *outro*, objetivo e impessoal", diz Benedito Nunes (In: NUNES, Benedito (org). *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica. Coleção Arquivos. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988. pp 9-115).

## Referências Bibliográficas

- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelos aparelhos de base. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983.
- CAMPOS, Haroldo. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- HELENA, Lucia. Um texto fugitivo em *Água viva*: sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector. *Brasil/Brazil*, revista de Literatura Brasileira, n. 12, pp. 24-25, 1994.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

\_\_\_\_\_. *Água Viva*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

NUNES, Benedito (org). *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica. Coleção Arquivos. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.

SANTAELLA, Lúcia. O signo à luz do espelho. *Folha de São Paulo*, 16 set. 1984. Folhetim, p. 02.

