
O PROCESSO

DE CRIAÇÃO DO ROMANCE

A HORA DA ESTRELA,

DE CLARICE LISPECTOR

MARIA APARECIDA RODRIGUES

Resumo: o presente artigo versa a respeito do processo de criação do romance 'A hora da estrela', de Clarice Lispector, considerado como arte versátil que integra, no seu construto, imagens e técnicas de outras formas de arte e de conhecimento, como as do cinema e do mito.

Palavras-chave: *criação, romance, cinema, mito*

A conjugação de formas e de técnicas constitui procedimento básico da criação literária romanesca da modernidade. Enxergá-la significa ver o próprio ato de invenção no seu mais profundo estado do *fazer*. Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, ao glorificar a linguagem, verticaliza o seu discurso plural em totalidade suprema. Para apreender o seu sentido, foi necessária uma postura crítica inventiva, dinâmica, múltipla de leitura. Desse modo, tomo o princípio da polissemia como método de crítica do texto literário.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ROMANCE

Falar sobre o processo de criação de um romance presuppõe, antes de mais nada, uma abordagem do método de leitura crítica definida pelo próprio ato de escolha do leitor,

imediatamente sugerida pelo objeto criador: a obra de arte. Isso significa determinar a metodologia que melhor se adequie à criação literária em análise. Frye ([19_ _], p. 80), em *Anatomia da crítica*, afirma que “o lugar óbvio para começar a procurar o sentido de uma Teoria da Literatura está na Literatura”. Isso implica consciência crítica do leitor sobre a arte. A escolha do método não é fechamento do produto primeiro, a obra de arte, nem do segundo, a leitura crítica. Para tanto, há uma abertura natural do texto literário, e própria da leitura que se pretenda crítica. O que proponho é um tipo de análise que privilegiará certas ópticas metodológicas, relacionadas em parte à análise da escritura do romance e, em outra, às noções de mitos e dianóia, de Frye, sem desvalorizar o princípio polissêmico da obra de arte.

Nesse sentido, importa esclarecer, em primeiro lugar, que o modo de escrituração da obra não se dissocia do contexto a que ele pertence. É impossível ver a palavra num contexto sem algum lampejo representacional da coisa que assim se denomina (FRYE, [19_ _]). Em segundo lugar, entendo que a análise das categorias discursivas, aplicada ao romance *A hora da estrela*, só se faz possível integrada a uma variedade ou uma série de sentidos. Por isso, é relevante a afirmação de Pareyson (1993) quando diz que

a múltipla interpretabilidade da obra não pode consistir em uma falta de determinidade singular e pontual. Se a obra não fosse dotada de irreduzível determinidade, ela não poderia solicitar os infinitos leitores a interpretá-la e executá-la nem pretender que a execução lhe fizesse viver sua vida própria.

A leitura, então, move-se para duas direções: a exterior ou centrífuga e a interna ou centrípeta. Isto é, de dentro para fora e de fora para dentro, sem, no entanto, dissociar a fusão das duas direções, pois elas acontecem ao mesmo tempo. A ênfase será atribuída aos componentes da elaboração artística do romance: o livro; o criador (escritor, autor implícito, narrador); a estética da recepção (leitor co-autor) e a escritura (discurso e *diegese*). Esses componentes se interrelacionam no todo da obra e formam uma unidade dinâmica significativa, que, em outras palavras, revelam o processo de criação do romance. A tentativa de separação é, meramente, um recurso metodológico, elas formam um todo indissociável.

O LIVRO: UM SILÊNCIO E UMA PERGUNTA

O criador, em *A hora da estrela*, que aqui se reveste ora de narrador, ora de autor implícito, ora de escritor, parte de um propósito e espera um resultado: a arte. Como sujeito da enunciação, cria a linguagem do silêncio, que é, em outras palavras, o livro, o depositário da arte criada. Semelhante ao aparelho que recebe as imagens e os sons: a televisão e a tela no cinema, o livro recebe o instrumento artístico que tem como fim último o leitor. O livro é a coisa que passa a conter. A sua construção é material, um amontoadado de papéis graficamente juntado. Um trabalho artesanal que não diz, mas que pode conter ou que nele contém. Daí “feito sem palavras” (construção do livro) e “fotografia muda” (contém, mas não diz). Assim, o criador define o livro como “um silêncio e uma pergunta”. Estas definições reportam à imagem do leitor. O livro carrega em seu ventre o germe da vida: o silêncio e a pergunta.

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

Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. [...]

O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta. (LISPECTOR, 1978, p.15, 21).

A relação do livro com o silêncio sugere-nos a noção de vazio, da escuridão, do nada, do antes, das trevas, do infinito, do desconhecido. Por outro lado, a “pergunta refere-se ao princípio, ao verbo: “no princípio era o verbo”. O vazio, então, se desfaz. As trevas e a escuridão tornam-se luz. O infinito em finito, o antes no agora e no depois; o desconhecido passa ao conhecer, ao vir-a-ser. Assim, o livro é o princípio, o antes, o agora, o depois.

Referindo-se à fotografia muda, o livro equivale à tela no cinema. Então, lembra as técnicas cinematográficas: a montagem e os planos. A montagem parte da escolha das imagens que, sobrepostas em determinada seqüência, formam o movimento gerador da cena.

A visão do espaço, em arte, antes do surgimento da fotografia era primazia do desenho e da pintura. A fotografia revolucionou,

marcando o momento presente, congelando o instante, permitindo criar novas possibilidades no campo das artes visuais: o cinema. Da percepção cotidiana, a pintura busca o enquadramento, a fotografia paralisa a imagem no tempo e no espaço e o cinema conserva o movimento. Um filme é uma sucessão de imagens ou planos que o bom realizador enquadra com rigor, criando a máxima eficiência dramática. E Clarice, semelhante ao bom realizador cinematográfico, busca dar ao leitor, pelo livro, o efeito que o cinema cria no espectador.

O CRIADOR: O ESCRITOR, O AUTOR IMPLÍCITO E O NARRADOR

No romance, o criador encobre-se por uma máscara, ora de narrador onisciente, ora de escritor, ora leitor de seu produto, ora de autor implícito; escreve o que quer, é um pintor que monta traços vivos e ríspidos: um artista. Seu material são fatos como se fossem irremediáveis pedras. Isto é, um criador de metáforas, um construtor de histórias verossímeis. Um poeta-pintor que tem o poder da adivinhação, um oráculo da realidade, inspirador de metáforas desconexas. Metáforas que querem se transformar em objeto-coisa, em arte pura: anjos esvoacem em vespas transparentes em torno de minha cabeça quente. Nesse sentido, o imaginário e o real se tornam verossímeis, porém a invenção do real se dá pela sua transfiguração em real artístico. O difuso torna-se concreto: arte.

O propósito do escrever parte do princípio do verbo, do ato de nomear: “o nome real seja dado às coisas [...] cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventar-se-á. Esse vosso Deus que nos mandou inventar” (LISPECTOR, 1978, p. 23). Nesse contexto, a ficcionista é autorizada a inventar, a criar palavras, a nomear as coisas. O criador da arte torna-se semelhante ao poeta de exceção de que fala Hegel no seu idealismo dialético sobre os poetas românticos, porém numa nova visão: a da lente da câmara.

E por que escreve? Escreve porque captou o espírito da língua. Assim, a forma faz o conteúdo, ou seja, o criador da arte é aquele que sabe manejar a forma, o que sabe arquitetar e montar palavras. O conteúdo é consequência do poder de elaboração e de montagem, isto é, (des)construção, porque jogo dialético. Para o criador, a palavra (forma) gera a vida (conteúdo) que se jun-

tam pelo processo de montagem, constituindo o resultado: a obra de arte.

Mas o criador também escreve por força de lei. Uma espécie de compromisso do escritor com a arte. O ato essencial do escritor é o enfrentamento solitário: um exercício individual de teimosia na solidão sem medo. O interlocutor é o seu alvo, mora em sua mente, embora o momento da criação seja o da solidão. Por isso, o escritor é o escuro da noite e sua arte romanesca está relacionada ao enigma, ao mistério. Pressupõe isolamento da ficcionista do meio social e, ao mesmo tempo, exige dela a entrega total. Exige, ainda, identificação do criador com a criatura – o objeto criado: “Para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco [...] além de vestir-me com roupa rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina” (LISPECTOR, 1978, p. 25).

Escrever, no romance, é um ato de observação para o aprender: “verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido” (LISPECTOR, 1978, p. 24). Nesse contexto, o ato de escrever está para o ato de criação musical, uma vez que a música é a arte da audição. A relação literatura e música, também, se realiza pela técnica de composição musical, pois que se tece em “rede vibrante e rica, mórbida e escura, tendo como contratam o baixo grosso da dor. Alegro com brio” (LISPECTOR, 1978, p. 21).

A ficcionista, porém, encontra barreiras. Questiona a própria condição de artista e a de marginalização da arte. Para ela, é necessário ter condições mínimas de dignidade social. Dessa forma, o mentir na hora exata da mentira é a grande invenção do criador. No entanto, o que escreve não é mentira, é o elo de ligação entre a realidade e a imagem, entre a verdade e a arte: verossimilhança e fingimento.

O escritor, para a ficcionista, não possui classe social. Está à margem. Por isso, a obra de arte ultrapassa o real e a verdade única. Segundo palavras do romance, o escritor, para a classe social alta, é um monstro esquisito; para a média, uma dúvida, uma ameaça ao equilíbrio social constituído; para a classe baixa, o poeta está distante, inalcançável: *nunca vem a mim*. O romance é, então, uma ação de consciência. Uma metacrítica ficcional em que o criador sabe seus limites e os questiona. Assim, o escritor, semelhante ao narrador

onisciente, conhece sua arte e sua vida dela faz parte: “pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivi com ela, [...] ela se me grudou na pele” (LISPECTOR, 1978, p. 27).

Dessa forma, o ato da criação se relaciona ao isolamento do mundo real. O escritor necessita se isolar para preservar a sua arte da contaminação lingüística que o cotidiano impõe. O criador procura não contaminar sua linguagem artística com leituras. Seus enunciados devem se parecer com a palavra, o seu instrumento: “nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo” (LISPECTOR, 1978, p. 25). O escritor é, ainda, um ator: aquele que, a partir da linguagem já constituída, cria a própria forma, faz “malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto” (LISPECTOR, 1978, p. 29).

O ato de escrever se identifica, ainda, ao de “quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espalhados”. O escritor possui o trabalho do arqueólogo, do lapidador de pedras. Por isso, escrever é difícil:

O que me proponho contar parece fácil [...] mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama (LISPECTOR, 1978, p. 25).

Como escritor-ator e pintor, a ficcionista se doma com o propósito de captar a alma de sua personagem. Para isso, necessita trancar-se em um cubículo, ver o mundo a partir de um espaço mínimo. Necessita alimentar-se de frutas, beber vinho branco gelado: contemplar, viver do intelecto. Deve abster-se de sexo e de futebol, abandonar o corpo e as futilidades das massas. Viver o pleno, na plenitude essencial dos seres e das coisas. Escrever como meio de defesa, ato de transfiguração de “anjos” em objeto-coisa, “em traços vivos e ríspidos de pintura”:

Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela. Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura. Estarei lidando com fatos como se fossem as irremediáveis pedras de que falei. Embora queira que para me animar sinos badalem

enquanto adivinho a realidade. E que anjos esvoacem em vespas transparentes em torno de minha cabeça quente porque esta quer enfim se transformar em objeto-coisa, é mais fácil (LISPECTOR, 1978, p. 22).

O escritor é, em essência, a câmara que focaliza as imagens em movimento em direção ao provável leitor-espectador. Pode-se dizer que a onisciência, no romance, possui a dinâmica da câmara: um olho que move em várias direções. Uma espécie de condutor de cena que focaliza imagens móveis ao espectador. Este um leitor ativo, co-autor. A focalização móvel serve para estar de acordo com um realismo integral que o criador-realizador utiliza para dar ao leitor a impressão de incômodo, de trágica angústia, de mal-estar ante o mover da personagem, isto é, criar o mito da derrota. O olho mágico da câmara procura dar a atrocidade da história (a morte por atropelamento de Macabéa) o máximo de densidade trágica, recorrendo a uma sintaxe que recusa qualquer arejamento. O realismo aparente desta realização conduz a uma ampliação do trágico a um nível mais elevado e, de certa maneira, mítico. Da mesma forma, é a escolha das imagens focalizadas que atribui, ao romance, o sentido trágico.

A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: O LEITOR CO-AUTOR

No romance, a condensação do ato criador literário relaciona-se com o ato de percepção estética do leitor. A grandeza da obra liga-se à capacidade de leitura de cada leitor que é, ao mesmo tempo, um co-autor. A consciência do narrador onisciente se faz pela vivência, isto é, “Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe”. E o mesmo processo constitui a essência da leitura pelo crítico-leitor. Assim, o fundamento da arte clariceana, enquanto estética da recepção, está no viver, no vivenciar. Isso reflete a sabedoria como experiência: viver é saber.

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. [...].

assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos (LISPECTOR, 1978, p. 16-7).

Dessa forma, o ato de escrever e o de narrar se entrecruzam e pressupõem um leitor específico, pois a arte de *A hora da estrela* não é nada além dela mesma, embora tenha como pano de fundo, o vago, o difuso, o onírico e, por fim, o trágico: matéria opaca, desprezível por todos. Como estética da recepção, o criador é também um leitor que *mostra* ao escrever. O ato de *mostrar* reforça a idéia da câmara. O leitor, por outro lado, reconhece a imagem que recebe, que lhe é mostrada. Cria-se, então, uma dupla (de)codificação. O criador codifica em linguagem verbalizada a mensagem pretendida (a história de Macabéa) ao leitor (público). Este, por sua vez, decodifica as impressões lingüísticas e, em seguida, codifica essas impressões ao criador, agora co-leitor. O ato repete: o criador (co-leitor) decodifica a leitura e, por ela, reelabora a mensagem em forma metalingüística ao novo leitor (co-autor) que (re)codifica a história. O ato de (de)codificação e de (re)decodificação metamorfoseia a personagem de figura real ficcionalizada, desprovida de essência, em astro (estrela). A personagem é levada ao estrelado pela tragédia, uma espécie de ressurreição. E o narrador morre para renascer com a “história” (a mensagem) do mito trágico, isto é, cria o “astro” (personagem-metáfora do indivíduo real decadente e estética ao mesmo tempo).

O romance, como obra de arte, só aparece como tal porque a sua completude se mostra como o resultado de um processo de (des)construção performativa. Numa palavra, o romance só se mostra por ser resgatado da aparente imobilidade de sua forma concluída, considerada no ato em que exige se adequar consigo mesma e percebida pelo leitor crítico:

Como forma que não quer ser outra coisa senão forma, a obra de arte só aparece como tal a quem sabe lê-la como pura obra, ou seja, a quem sabe dar-se conta de que ela é como deve ser e deve ser como é (PAREYSON, 1993, p. 238).

Isso quer significar que o leitor crítico ante a obra de arte se aproximar do ponto de vista do criador. Ambos questionam o modo de elaboração da arte. Embora, o leitor se ache diante da obra já

(de)formada. Por isso, precisa captar aquilo que já existe: executar reconhecendo, pois o criador inventa fazendo.

A ESCRITURA: DISCURSO E *DIEGESE*

Semelhante ao processo de criação das coisas e dos seres, que, no Livro Sagrado, é atribuído à palavra: “No princípio era o Verbo, Deus falou e as coisas existiram” (Jó1,1-14), e, ainda, considerando a acepção de Heidegger (1969, p. 44): “é a palavra, na linguagem que as coisas chegam a ser e são”, também, o romance é fruto da linguagem: um processo discursivo metalingüístico simbólico e metafórico de base dialética. “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1978, p.15). Dessa forma, o mito da ciência é condicionado pelo mito da filosofia e da religião por meio do diálogo em *disse*. Ou seja, a palavra define os seres e as coisas.

Enquanto processo discursivo, o romance reflete sobre si mesmo como forma geradora de sentido. Um trabalho que busca a resposta aos questionamentos humanos do escritor e da arte como um ato de “desconstrução” e que é, ao mesmo tempo, o próprio perguntar. “Só consigo a simplicidade através de muito trabalho. Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever” (LISPECTOR, 1978, p. 15). O romance, como obra de arte, não depende de nada que lhe seja exterior: não depende dos fatores sociais, filosóficos nem de um fim interior qualquer, pois a obra de arte é a realização dela própria. Sua independência e perfeição não significam que se feche em si mesma, isolada do tempo. Mas representa um movimento que inclui um passado e lança para um futuro. Como forma metalingüística, encerra não só o processo de sua própria escrituração, mas projeta-se no humano espaço de seu tempo.

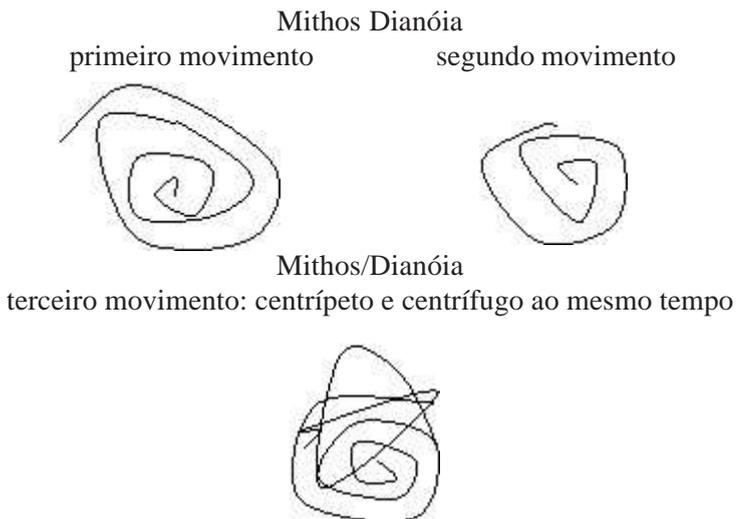
O jogo dialético e dialógico, próprios do discurso como movimento centrípeto e centrífugo, se estabelece pela relação entre o ato de expressar e de comunicar, entre o discurso e a *diegese* (história), segundo os Formalistas Russos, ou, ainda, entre *dianóia* (sentido) e *mythos* (narrativa), de acordo com Frye. A preferência estaria no discurso, processo sempre usado pela ficcionista em seus escritos anteriores à *A hora da estrela*. Neste romance, a escritura se faz pelo questionamento entre forma-conteúdo. No entanto, há

a ênfase à idéia de que a palavra faz a história, mesmo que ela não exista:

Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou. [...] se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo (LISPECTOR, 1978, p. 15).

Os movimentos do romance podem ser assim caracterizados:

Mithos e *dianóia* identificam-se a “um canto agudo, uma



melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor”, resultam da visão gradual do criador que escreve e do leitor que, ao ler, recria, isto porque a obra de arte está diretamente condicionada ao processo da leitura. O limite da obra depende do limite de compreensão do leitor, isto é, do modo de cada um perceber o ato criador do artista. Dessa forma, a estética discursiva prevaemente desta metanarrativa (melodia sincopada) é a recepção:

saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. [...] Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. 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 espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial (LISPECTOR, 1978, p. 17).

A metalinguagem revela a técnica discursiva que, por meio do fingimento, se discute ao mesmo tempo que se realiza. O narrador, pela intrusão, nomeia-se e, usando como disfarce a autoria, explica sua proposta discursiva e o modo de expressão de sua escritura: ‘Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei [...]. 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’ uma história com começo, meio e ‘gran finale’, voz narradora onisciente – visão por detrás.

A história (falso livre arbítrio) exterior e explícita, com segredos. O modo de expressão é delimitado pelo narrador. Um procedimento usado para controlar a imaginação do leitor. O narrador finge a sua imparcialidade, afirmando o seu direito de ser frio diante do *que* e do *como* narra, não sentindo o drama da personagem, porém, paradoxalmente, afirma ao leitor essa possibilidade de sentir. Dessa forma, a técnica discursiva deve ser um ato formal objetivo, no entanto cabe ao leitor dinamizá-la. Ao criador fica o controle, o fechamento da obra. Ao leitor o direito de torná-la aberta pelo ato de leitura.

A história – determino com falso livre arbítrio – [...] em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade. Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. Por tudo é que não vos dou a vez (LISPECTOR, 1978, p. 17).

No jogo das palavras, que dá origem à arte, a realidade e a

imagem se entrecruzam. Revelar o real, enquanto escritura, é o princípio que move a criação artística de A hora da estrela: “o que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida” (LISPECTOR, 1978, p. 18).

Assim, a metafórica técnica discursiva faz-se pelo movimento: o espírito do disfarce. Uma *reza*, um meio para atingir, silenciosamente, o interior, *o oco de alma*, o nada. Como arte do vazio, tem ela o valor e a semelhança do pleno. Por isso, a ficcionista a define como silêncio interior, uma resposta ao mistério do eu artístico.

Dessa forma, o romance é uma escrituração simples, embora seja um trabalho de carpintaria. Há, nele, uma íntima relação entre discurso e *diegese*. *Escrever-não-importa-o-quê*, o material básico do escritor é a palavra, história feita de palavras que se agrupam em frases geradoras de sentido. Frases sem efeitos, um falar simples que se aproxima da realidade. Um dizer que permita, ao criador, captar a delicada e vaga existência da personagem. Um contar “as fracas aventuras de uma moça em uma cidade toda feita contra ela”. A ficcionista cria uma personagem que é o retrato fiel do cavaleiro fracassado, uma anti-heroína em sua aventura medíocre em um mundo avesso à sua existência. Essa é a história da *estrela* do romance. Ela é, então, semelhante ao homem moderno, possuidor de *condição trágica*, limitada pela Criação e pelo meio social em que vive.

Na narrativa, falta *melodia contabile*, seu ritmo, por vez descompassado, possui fatos sem literatura. O romance é a soma da linguagem em seu sentido conotativo e denotativo. Nele, os fatos são *pedras duras*, feitos mais do agir (movimento) do que do pensar. Um ato progressivo. Uma caminhar passo-a-passo à *escrita do corpo* (estrutura). Este equivale à uma “névoa úmida, [...] sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão”. Escrituração sinestésica, essencial, onírica e material. É o tirar o ouro do carvão, singularidade do múltiplo, do polissêmico. E, ao mesmo tempo, o disfarce: “brinco de bola sem a bola” (LISPECTOR, 1978, p. 21).

O poeta ficcionista e sua arte formam a conjunção do enfrentamento. A criação da personagem provoca medo, angústia, tira do criador o contentamento. Porém, o ato de transgredir os seus próprios limites (fazer arte) fascina-o. A própria personagem (sua cri-

ação) dá-lhe o empurrão para o escrever sobre a realidade, pois a personagem vai além dele próprio (criador), isto é, a arte ultrapassa o real humano. Ela é superior. Não pede favor e não implora socorro, é autêntica e auto suficiente: agüenta-se na sua chamada dor (arte com sofrimento) como uma dignidade de barão. Uma criança que não sendo *melosa é seca e endurecida*, ou seja, pura e descontaminada. Seu ritmo são fatos que criam. Sua essência é a palavra sem efeitos e não artisticamente vã. Seu propósito é o de alcançar o sentir – sensação fina. Alcançar o trombone mais grosso e baixo, grave e terra (música). Uma canção que pudesse provocar no criador um acesso incontrolável de riso vindo do peito, isto é, arte como emoção consciente. O ato de criar, por fim, é único. É o agora, o ato, “a eternidade e o estado das coisa neste momento” (LISPECTOR, 1978, p. 23). É a transfiguração em si, a materialização na coisa arte = flauta doce.

A relação literatura-música-pintura e cinema remete-nos, mais uma vez, às idéias de Frye. Para ele

Todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, assim falamos do ritmo da música e do desenho da pintura. A partitura de uma sinfonia pode ser estudada de uma só vez, com um desenho estendido no espaço: uma pintura pode ser estudada como a trilha de uma complexa dança da vista. As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura. A palavra na narrativa ou ‘mythos’ transmite o senso de movimento apanhado pelo ouvido, e a palavra ‘sentido’ ou ‘dianóia’ transmite o senso de simultaneidade percebida pela vista (FRYE, [19—], p. 81).

Assim, a composição do romance é também música e pintura e se assemelham à imagem do enovela-se em macio cipó. Um bordar no ar, idêntica à ação da borboleta ao voar. Isto é, um ato lingüístico criativo de liberdade suprema.

A PERSONAGEM: O MITO TRÁGICO

O sujeito da enunciação, reiteradamente, relaciona as características da personagem (teleguiada por si mesma) às do narrador. Este se reduz a si mesmo, porém busca encontrar o mundo e seu

Deus: “Ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. [...] Também, eu de fracasso em fracasso, me reduzi a mim ma pelo menos quero encontrar o mundo e seu Deus” (LISPECTOR, 1978, p. 23).

A citação refere-se à redução do ser criado que se identifica, em parte, com o seu criador e reflete, logicamente, à condição humana em um meio hostil, avesso à sua própria constituição. A personagem é, no espelho, o próprio “ruflar de tambor”, uma técnica discursiva de recorrência. Ele, o criador, também, se vê no espelho, transfigurado pelo trabalho: o ato de (des) construir, isto é, pelo ato de seguir e ser seguido: a criação. O ficcionista arquiteto cria a personagem-viva para mostrá-la ao leitor e para que ela possa ser percebida em qualquer lugar: divulgação do criado.

Ao se referir à importância da personagem no meio social em que se move, o sujeito da enunciação associa a função de sua arte à do criador e à da personagem. Todos não fazem falta. A arte não é um bem de utilidade material. Ela possui a função de não ter função. Nesse jogo discursivo metafórico e metalingüístico, o escritor critica, ironicamente, a noção convencionalizada, atribuída à mulher: sentimentalista e primária:

Ela é virgem e inócua, não faz mal a ninguém. Aliás – descobro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lagrimejar piegas (LISPECTOR, 1978, p. 18).

A questão da mulher passa também pela realidade social brasileira do trabalhador: mão-de-obra barata, substituível, conformada pela ignorância e pela necessidade de sobrevivência. A personagem vive precariamente em ambientes anti-humanos, doando, até a última gota, o sangue, a força que lhe dá vida. Isto significa que o criador da palavra-arte está comprometido com o crítico denunciador do caráter social de degradação humana. Revela o estado de *coisificação* e de a agonia desumanizadora do indivíduo perante ao modelo social vigente. Assim, a exploração da força de trabalho, mais precisamente da mão-de-obra feminina, e a não consciência do explorado de sua própria situação constituem a temática básica do romance: “Como a nordestina, há milhares de

moças espalhadas por cortiços, vagas de cama, num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa” (LISPECTOR, 1978, p. 18).

A descrição argumentativa da personagem, um mito-baixo, a ressurreição da coisa em astro (estrela) é extremamente degradante e trágica. Macabéa não possuía sangue, era desespecializada, uma velha apesar de jovem: envelhecimento físico e mental precoce pelo sofrimento, pelo não saber e pela coisificação. Este estado se confirma porque a personagem não se refletia no espelho, uma casca bruta. O homem reificado assemelha-se a um deficiente mental, um idiota, torna-se obediente sem ação, sem fibra, perde o direito de ser enxergado e desejado pelos outros: ninguém olhava para ela na rua, era café frio. Oprimida sexualmente não era, por vocação, mulher. Perdera o desejo. Macabéa possuía uma única paixão: goiabada com queijo – que lhe era privado. Assim, quando o ser humano perde a consciência do real e não questiona ao seu redor e sua própria condição, a consciência ingênua e mítica passa nele habitar. Por isso, Macabéa tinha fé. Nascera com maus antecedentes, marcada na essência. Nascera por força de um destino ruim, daí ser uma contradição. Era a herança negativa do sertão. Reprimida em sua constituição e condição social, Macabéa era sempre castigada. Porém, a queda da personagem está relacionada, principalmente, pelo não domínio da linguagem: possuía com discurso, chitões, frases prontas. O romance questiona o sistema que mecaniza o corpo e a mente humana. A especialização reflete a redução do poder humano. Macabéa possuía uma única dignidade, a de ser datilógrafa, em especialista, dessa forma, o não saber fazia parte importante de sua vida. Nesse sentido, o ser reduzido a coisa torna-se desprovido de senso crítico, de consciência discursiva. E, como tal, metamorfoseia-se em ser função, em existência concreta: oca.

Nesse contexto, o narrador em terceira pessoa apresenta, aos leitores, a personagem e a narrativa, esta enquanto história em fragmentos, em pedaços misturados à elaboração discursiva e metalingüística. No romance, o discurso e a personagem se integram nele, tudo é palavra. A impressão que temos ao ler o romance é que o pensamento e sua expressão verbal costumam ser aí concebidos como uma só coisa. Tudo o que é, chega ao ser através do pensamento e do mandamento de sua língua:

toda existência psíquica assim como corpórea, o ser do romance e o de todos os elementos nele inseridos devem sua gênese à palavra. Nele o criador é um Deus, um Ser espiritual, que pensou a obra antes de criá-la, e usou a palavra como meio de expressão e como instrumento de criação (FRYE, ([19_ _]), p. 80).

A narrativa e a personagem são pintados aos poucos, como na criação a seguir em que o narrador faz os retratos da personagem, suas faces: “Outro retrato: nunca recebera presentes. Aliás não precisara de muita coisa” (LISPECTOR, 1978, p. 49), ela é transformada em traços desenhados até o momento de se transfigurar em reflexo no espelho: o astro. A narrativa também se constrói por fragmentos metafóricos, espalhados pelo texto metalingüísticamente:

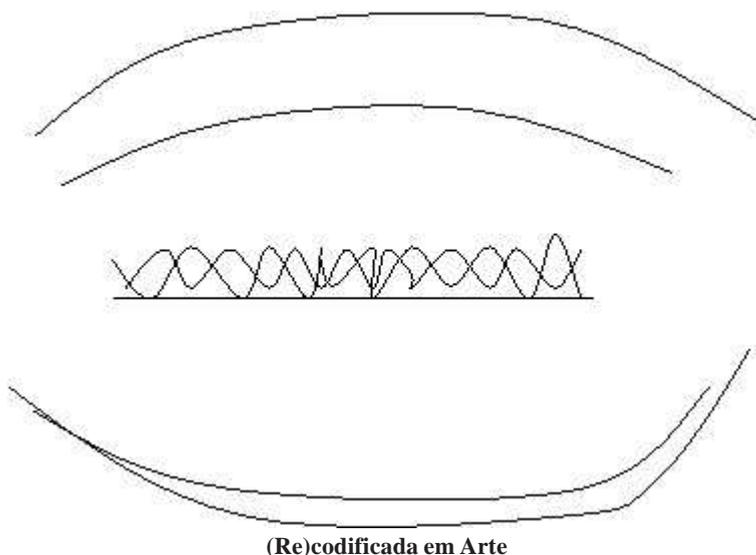
Devo acreditar em algo que importa muito para a apreensão da narrativa; é que esta é acompanhada pelo princípio fruir por uma levíssima e constante dor de dentes, a coisa de dentina exposta. Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina (LISPECTOR, 1978, p. 30).

CONCLUSÃO

Desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. (Clarice Lispector)

Pode-se, por fim dizer, que o narrador *morre* para renascer com a história e criar o astro: o mito trágico. Segundo Frye ([19_ _]), a sensação de realidade é muito mais alta na tragédia do que na comédia, pois na comédia a lógica dos acontecimentos normalmente cede aos desejo da audiência de um final feliz. Assim, a metamorfose de Macbéa em um nito trágico só se realiza porque o final do romance não cede ao desejo do público-leitor que, com certeza, espera que ela se humanize. O criador, um mito que se assemelha a Zeus, a Deus ou à Câmara, cria a personagem que é, ao mesmo tempo, metáfora e estética; ficção e mito. Assim, o mito cria o mito pela linguagem e esta existe antes da história.

A RECUPERAÇÃO DO MITO



Codificada: linguagem/metalinguagem

CRIADOR
Co-leitor

CANAL: LIVRO/TV
(narrador)

LEITOR (público)
Co-autor

MENSAGEM: História do Mito Trágico

Decodificada: impressão lingüística

(Re)codificada: linguagem

- O ato de (re)codificação e (re)decodificação metamorfoseia a personagem de figura real, desprovida de essência, em astro (estrela) – a personagem é levada ao estrelato pela tragédia: ressurreição.
- O narrador “morre” para renascer com a “história” e criar o “astro”.
- Mito trágico: a personagem (indivíduo real decadente) – metáfora e estética ao mesmo tempo.

- Narrador: câmara.
- O mito cria o mito pela linguagem
- A linguagem existe antes da história.
- Ficção = Arte

Referências

- AREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, [19__].
- HEGEL, G.M.F. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- HEIDEGGER, M. *Que é metafísica?* São Paulo: Duas Cidades, 1969.
- IONESCO, E. *La Tragedie du langage*. Paris: Spectacles, 1958.
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- METZ, C. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Abstract: the present article focuses on the process of creation of the novel 'A hora da estrela', de Clarice Lispector, regarded as a work which shows a versatile art that integrates in its construction images and techniques of other forms of art and of knowledge like those of the cinema and of myth.

Key words: creation, novel, cinema, myth

MARIA APARECIDA RODRIGUES

Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Paulista. Professora no Departamento de Letras da Universidade Católica de Goiás.