

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Luciana Freesz

**Introspecção Criativa: leituras gráficas d`*A hora da estrela*,
de Clarice Lispector**

Juiz de Fora
2020

Luciana Freesz

**Introspecção Criativa: leituras gráficas d`*A hora da estrela*,
de Clarice Lispector**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Pires da Silva

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pela autora.

Freesz, Luciana.

Introspecção Criativa: leituras gráficas d' *A hora da estrela*, de Clarice Lispector / Luciana Freesz. -- 2020.

174 f. : il.

Orientador: Anderson Pires da Silva.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

1. Literatura brasileira. 2. Clarice Lispector. 3. Ilustração. 4. Imagens. 5. *A hora da estrela*. I. Silva, Anderson Pires da, orient. II. Título.

Luciana Freesz

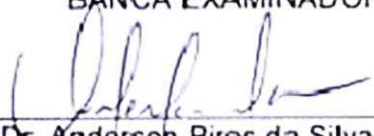
Introspecção Criativa:

Leituras gráficas d' *A hora da estrela*, de Clarice Lispector

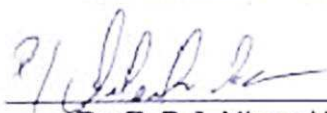
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 7 de outubro de 2020.


BANCA EXAMINADORA



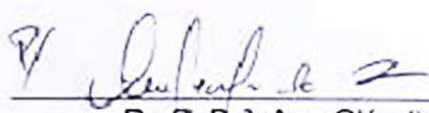
Prof. Dr. Anderson Pires da Silva (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF



Prof. Dr. Nicea Helena de Almeida Nogueira
Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF



Prof. Dr. Sandra Minae Sato
Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF



Prof. Dr. Ana Cláudia Romano Ribeiro
Universidade Federal de São Paulo / UNIFESP



Prof. Dr. Alex Sandro Martoni
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora / CESJF

Dedico este trabalho à minha família, a meu amor Daniel, e aos professores Anderson e Gilvan, pela constante motivação e colaboração no desenvolvimento desta tese.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Marise e Eduardo Freesz, por me incentivarem a chegar até o Doutorado e me possibilitarem todo o suporte nesse caminho cheio de curvas e desvios.

À minha avó Janey Stehling Freesz, minha tia-avó Diolete Stehling e minha tia Isabel Cristina Freesz, pois sem o amor e a atenção proporcionada por elas, nada disso seria possível.

Ao meu amor, parceiro de todas as horas e criativo companheiro Daniel Iram dos Santos Moreira, que me estimulou a seguir em frente, mesmo diante de todas as dificuldades, com todo o carinho e afeto que é possível dar a outro ser humano. Meu mais profundo agradecimento.

Ao meu compreensivo orientador, professor Anderson Pires da Silva, que sempre esteve empenhado e entusiasmado na realização desta pesquisa.

Ao mestre e incentivador Gilvan Procópio Ribeiro, que sempre me impulsionou nos estudos e pesquisas desde à época do mestrado, sempre aberto a dialogar, ensinar e a aprender, como todo bom professor deve fazer.

À grande amiga que fiz durante o mestrado Ione Vilela da Silva Picoli, que me acompanhou durante o processo e motivou sempre, para chegarmos juntas ao Doutorado, uma incentivando a outra.

Aos professores do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, que contribuíram de alguma forma na construção desta pesquisa: Alexandre Graça Faria, André Monteiro Guimarães Dias Pires, Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert, Carolina Alves Magaldi, Charlene Martins Miotti, Edimilson e Prisca de Almeida Pereira, Else Ribeiro Pires Vieira, Márcia de Almeida, Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira, Rogério de Souza Sérgio Ferreira, Jovita Maria Gerheim Noronha, Teresinha Vânia Zimbrão da Silva e Verônica Lucy Coutinho (in memoriam).

Aos professores Nícea Helena de Almeida Nogueira, Ana Cláudia Romano Ribeiro e Alex Sandro Martoni por aceitarem fazer parte da banca para a defesa desta tese.

À professora Sandra Minae Sato por ter sido minha professora e incentivadora durante a graduação, e ter aceitado fazer parte de mais uma importante etapa na minha vida.

Às professoras do PPG Letras: Estudos Literários Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves e Silvana Liliana Carrizo, por apoiarem este trabalho e também terem me motivado durante a trajetória de pesquisa.

À professora Juliana Gervason Defilippo por contribuir e fazer parte desta realização.

Ao amigo e professor Rafael Senra Coelho pelo incentivo e entusiasmo na pesquisa com ilustrações.

À Andressa Christine Oliveira da Silva por motivar e auxiliar com seus conhecimentos linguísticos, a constituição dessa tese.

À Daniele de Souza Leite Molina e ao Caio Montesano Goulart, sempre prestativos e atenciosos comigo.

Aos amigos e colegas que foram responsáveis direta ou indiretamente no desenvolvimento desta tese: Cristiane Veloso de Araújo Pestana, Daniela Barbosa de Oliveira, Francine Natasha Alves de Oliveira, Gabriel Moreira Faulhaber, Hernany Luiz Tafuri Ferreira Júnior, Jefferson da Silva Pontes, Maiara Alvim de Almeida, Marcelo Manhães de Oliveira, Mariana Mendes Flores, Miriam Ribeiro Dias, Monique Ivelise Pires de Carvalho, Renata Cristina Sant'Ana, Sabryna Lana de Souza, Raul Furiatti Moreira.

À Clarice Lispector e a sua estrela que orientaram meus passos até chegar aqui.

Meu muito obrigada.

“Só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela”.
(LISPECTOR, 1977, p. 34)

“– É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?” (LISPECTOR, 1977, p. 59)

Apega-te a correção e não a largues; guarda-a, porque ela é a tua vida. Não entres pela vereda dos ímpios, nem andes no caminho dos maus. Evita-o; não passes por ele; desvia-te dele e passa de largo. Pois não dormem, se não fizerem mal, e foge deles o sono se não fizerem alguém tropeçar. Porque comem o pão da impiedade, e bebem o vinho da violência. Mas a vereda dos justos é como a luz da aurora, que vai brilhando mais e mais até ser dia perfeito. (BIBLIA, Provérbios, 1992, p. 656)

RESUMO

Esta pesquisa é um estudo sobre os elementos estéticos e cognitivos envolvidos no processo de criação de ilustrações em pintura digital, para a adaptação de uma obra literária. A princípio, denomino esse processo como 'leitura gráfica'. Para melhor compreender o fenômeno, criei treze ilustrações para o romance *A hora da estrela* (1977), da autora Clarice Lispector. A tese se fundamenta na observação de todo o processo de criação que circunda a produção das ilustrações, desde a leitura do texto literário, ao caminho de finalização, descrição e análise das imagens criadas. Dessa maneira, a pesquisa busca compreender toda a dinâmica de operações implicada na transposição e transformação de um texto, da linguagem verbal para a linguagem não-verbal. A partir da criação do conceito de 'leitura gráfica', proponho que as ilustrações desenvolvidas carregam elementos implícitos de *A hora da estrela*, que observei e reproduzi em imagens figurativas. As imagens criadas tentam oferecer, além de uma interpretação visual objetiva, a perspectiva de criação de um novo texto sobre *A hora da estrela*, este, por sua vez, puramente visual. Todas as ações tomadas durante o processo introspectivo de criação foram registradas de maneira a exibir a metodologia de pesquisa adotada. Para orientar todo o processo de criação das imagens e a construção desta tese, pesquisei referências bibliográficas diversas, relativas à autora Clarice Lispector e suas obras literárias; biografia, entrevistas, ensaios e textos críticos, relativas à obra *A hora da estrela*; artigos, dissertações, teses, relativas ao contexto da década de 1970; textos históricos, teóricos, e relativos aos processos de criação e à criatividade. Além das leituras para a pesquisa, inúmeras referências visuais e culturais foram utilizadas no intuito de ampliar e auxiliar a produção das leituras gráficas. Portanto, o texto apresentado a seguir é fruto de uma pesquisa teórica e experimental. Proponho e almejo que esta tese possibilite a abertura de discussões para o campo interdisciplinar entre a Literatura e as Artes visuais.

Palavras-chave: Leitura gráfica. *A hora da estrela*. Imagem. Ilustração. Processo de criação.

ABSTRACT

This research is a study on the aesthetic and cognitive elements involved in the process of creating illustrations in digital painting, for the adaptation of a literary work. At first, I call this process 'graphic reading'. To better understand the phenomenon, I created thirteen illustrations for the novel *The hour of the star* (1977), by the author Clarice Lispector. The thesis is based on the observation of the entire creation process that surrounds the production of illustrations, from reading the literary text, to the way of finalizing, describing and analyzing the images created. In this way, the research seeks to understand all the dynamics of operations involved in the transposition and transformation of a text, from verbal to non-verbal language. From the creation of the concept of 'graphic reading', I propose that the illustrations developed carry implicit elements from *The hour of the star*, which I observed and reproduced in figurative images. The images created intend to offer, in addition to an objective visual interpretation, the prospect of creating a new text on *The hour of the star*, this, in turn, purely visual. All actions taken during the introspective creation process were recorded in order to show the research methodology adopted. To guide the entire process of creating the images and the construction of this thesis, I researched several bibliographical references, related to the author Clarice Lispector and her literary works; biography, interviews, essays and critical texts, related to the work *The hour of the star*; articles, dissertations, theses, related to the context of the 1970s; historical, theoretical texts, and relating to the processes of creation and creativity. In addition to the readings for the research, numerous visual and cultural references were used in order to expand and assist the production of the graphic readings. Therefore, the text presented below is the result of theoretical and experimental research. I propose and aim that this thesis allows the opening of discussions for the interdisciplinary field between Literature and the Visual Arts.

Keywords: Graphic reading. *The hour of the star*. Image. Illustration. Creation process.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	LEITURAS GRÁFICAS DE <i>A HORA DA ESTRELA</i>: IMAGENS E ANÁLISES	15
2.1	DEDICATÓRIA OU O DIREITO AO GRITO	26
2.2	A CULPA É MINHA	29
2.3	REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES	34
2.4	ELA QUE SE ARRANJE	40
2.5	ELA NÃO SABE GRITAR	44
2.6	QUANTO AO FUTURO.	48
2.7	UMA SENSAÇÃO DE PERDA	53
2.8	HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL	55
2.9	LAMENTO DE UM BLUE	59
2.10	ASSOVIO NO VENTO ESCURO	61
2.11	EU NÃO POSSO FAZER NADA	64
2.12	SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS	66
2.13	A HORA DA ESTRELA	69
3	O TEXTO DE CLARICE LISPECTOR: LENDO <i>A HORA DA ESTRELA</i>	72
3.1	SUA MAJESTADE: RODRIGO	75
3.1.1	Autor-narrador-personagem	77
3.1.2	Tensões narrativas	81
3.2	A ESTRELA: MACABÉA	88
3.2.1	Personagens e caricaturas	90
4	DO MICRO-TEXTO AO MACRO-TEXTO: ASPECTOS SOCIAIS E CULTURAIS EM <i>A HORA DA ESTRELA</i>	97
4.1	PREDECESSORES: UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO	99
4.2	O CONTEXTO SOCIAL: ANOS 1970 EM REVISÃO	105
4.3	A HORA DE LEMBRAR: REFERÊNCIAS E MAIS REFERÊNCIAS	111
4.4	<i>A HORA DA ESTRELA</i> : UMA LEITURA A PARTIR DA METRÓPOLE	136
5	ETAPAS DE UM PROCESSO CRIATIVO	144
5.1	LEITURAS GRÁFICAS: IMAGINÁRIO, CRIATIVIDADE E IDEIAS	149
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
	REFERÊNCIAS	163
	ANEXO A – Esboço para a <i>Dedicatória</i>	170
	ANEXO B – Um desenho inicial para <i>Macabéa</i>	171
	ANEXO C – Trabalho em progresso LG 2.10	172

ANEXO D – Esboços iniciais de algumas leituras gráficas	173
ANEXO E – Esboço não utilizado	173

1 INTRODUÇÃO

Tudo no mundo começou com um sim. Esta é a frase que abre a narrativa de *A hora da estrela*, e este “sim” também é simbólico, já que representa a afirmação e a possibilidade para que eu desenvolvesse essa pesquisa. O último romance de Clarice Lispector, publicado em 1977, possui características especiais que, em profundidade, atraem a investigação de pesquisadores interessados em seus mistérios. A obra, ao constituir o objeto de pesquisa para esta tese, possui a capacidade de decodificar a organização social e cultural da modernidade brasileira. Nesse sentido, *A hora da estrela* é para mim, como uma obra-prima¹, é um texto rico, uma história construída de forma ensaiada por um narrador que vive e observa um conflito com a realidade.

Os percalços vividos pela personagem central Macabéa, narrados por Rodrigo S. M. fazem parte de um texto cercado pelo excesso de visão, plenitude de leitura e escrita criados por Clarice. Macabéa é a personagem que Rodrigo S. M. vai desenhar. Como um artista postado de frente a uma folha de papel em branco, o narrador vai desenhando a história, traçando e esboçando um texto amplo, carregado de expressões e impressões de alguém que pensa estar oferecendo “um relato frio” (LISPECTOR, 1977, p.17). Essa narrativa de Lispector está sempre em busca de algo inalcançável, e a preocupação com o ato da escrita é constante: “Será mesmo que a ação ultrapassa a palavra?” (LISPECTOR, 1977, p.22).

Chama ainda atenção a relação de *A hora da estrela* com o romance social por tematizar o mesmo tipo de personagem, o imigrante nordestino, mas, ao mesmo tempo exibir uma construção narrativa diferente. É a história de uma jovem no ambiente urbano, na metrópole.

A partir da preocupação com o ato da escrita de Lispector e da ação na narrativa, voltei minha atenção para as imagens presentes no texto. *A hora da estrela*, assim como cada uma das obras clariceanas, exige sempre um novo tipo de leitor e também novas leituras. No sentido de percorrer caminhos ainda não experimentados e novos olhares sobre a obra, a tese a seguir se aproxima de uma leitura voltada à criação, na qual pretendo construir uma interpretação visual por meio de imagens evocadas pelo texto. A essa interpretação e representação gráfica,

¹ Ivan Junqueira escreve sobre o romance em seu ensaio *A prosa estelar*: “Nessa pequena e já perene obra-prima, Clarice Lispector rasga-nos uma cena até agora somente entrevista no Nordeste [...]” (JUNQUEIRA *apud* SPINELLI, 2008, p.23)

sob a forma de ilustrações, denominei “leituras gráficas”. As leituras gráficas de *A hora da estrela* foram produzidas utilizando a técnica artística de pintura digital, com base na observação de trechos e/ou episódios textuais. Empenhei-me em discorrer sobre o processo criativo gerador de imagens e, para executar tal tarefa, illustrei trechos marcantes da obra, estabelecendo os registros das etapas do processo correspondente. Ciente dos limites desta tese e ambicionando relacionar as imagens criadas à narrativa de *A hora da estrela*, imaginei que, além das leituras do texto, eu deveria fazer observações escritas, anotações sobre o processo de criação envolvido na feitura das leituras gráficas.

O objetivo desta tese é compreender o processo de construção de imagens visuais a partir da experiência de leitura do texto verbal, nas mais diversas possibilidades, investigando as etapas e os limites do processo introspectivo de criação. Esta tese partiu da premissa de que todo texto literário pode gerar imagens gráficas, concretizadas pela utilização de qualquer técnica artística que o idealizador de tal empreitada possa propor. O texto de um autor pode converter-se em forma visual pelas suas próprias mãos ou pelas de um outro autor. É a máxima conexão entre textos, pois se trata primeiramente de uma linguagem verbal que permite ser traduzida para uma linguagem não-verbal, num fluxo de diálogo constante entre dois tipos de linguagens e ideias. Escolhi esta obra de Clarice Lispector por três razões: a primeira delas é a afinidade pessoal com a narrativa; a segunda, por se tratar de um texto bastante conhecido no ambiente da literatura brasileira; a terceira e última, pelo próprio desafio, pois não há incidência de pesquisa que faça uma leitura ilustrada até o presente momento.

A respeito da terceira razão, afirmo que as pinturas realizadas, foram criadas a partir de conteúdos que, para mim, estão implícitos no texto literário de *A hora da estrela*. Ou seja, nas imagens produzidas, para além de serem ilustrações do texto, estão presentes associações relativas à minha leitura e interpretação da narrativa criada por Lispector. Acrescento que embora existam pesquisas sobre o processo de adaptação em quadrinhos² de textos literários, a tese *Introspecção Criativa* difere quanto as características formais das leituras gráficas e suas intenções: as imagens distribuídas separadamente, são uma nova obra, construída a partir de *A hora da estrela*.

² Como exemplo, a tese de doutorado *Raízes de um Vendaval: adaptação em quadrinhos de Hilda Furção* (2016), do professor Rafael Senra Coelho. Nessa pesquisa, Rafael Senra produziu adaptações em formato de quadrinhos sobre o romance de Roberto Drummond.

Resta ainda a pergunta: Por que criar leituras gráficas de um romance?

Inúmeros são os estudos críticos, dissertações de mestrado e teses de Doutorado que possuem como tema a autora Clarice Lispector e suas obras. Os instrumentos de análise utilizados na abordagem dos romances, contos, crônicas, livros infantis e fragmentos narrativos de Lispector têm sido os mais variados, sendo relacionados a aspectos filosóficos, religiosos, estruturalistas, pós-estruturalistas, psicanalíticos, feministas, autobiográficos entre várias outras linhas teóricas. Percebi, entretanto, a ausência de uma pesquisa que seja teórica e ao mesmo tempo prática. Assim, almejei obter a formulação de novas interpretações e sentidos para a obra atentando para os detalhes da matéria textual clariceana. Ademais, acredito na realização de uma discussão produtiva, fundamentada pela investigação da transição entre o texto-verbal para o texto não-verbal.

Nas pesquisas acerca das ilustrações de textos literários é praticamente raro encontrar análises que coloquem em vista o processo de criação das imagens e o texto em correlação. O que se encontra, na maior parte das vezes, são análises do texto literário ou das ilustrações feitas de maneira isolada. A partir do distanciamento entre a análise literária (em um pólo) e a análise das imagens (em outro pólo) tive a iniciativa de unir as duas análises em um único projeto, de maneira a compreender os processos criativos que emanam do texto e se transformam em figuras por meio das leituras gráficas.

Na execução e análise do processo de criação das imagens para *A hora da estrela*, sistematizei e ordenei as etapas desta trajetória, possibilitando uma metodologia para compreensão do resultado das leituras gráficas. A escolha pela investigação da ilustração como possibilidade de criação de um novo texto proporcionou que eu investigasse o campo subjetivo e misterioso da leitura, da escrita e da interpretação.

Afirmo que a escolha por utilizar a primeira pessoa do singular, foi uma decisão tomada de maneira a deixar mais compreensível para o leitor da tese todas as minúcias envolvidas na criação das imagens. Acatando a sugestão do professor Gilvan Procópio Ribeiro, decidi nomear as criações como “leituras gráficas” ao invés de “ilustrações”. O professor me alertou que as criações visuais seriam mais do que “iluminações” sobre o texto literário de Lispector, já que agregariam também a minha leitura pessoal e artística da obra por meio da linguagem não-verbal.

Durante o processo de criação das leituras gráficas (LG`s) de *A hora da estrela*, organizei metodologicamente ao máximo o caminho percorrido para chegar

à construção de cada uma das imagens finais. Quando iniciei o Doutorado, o primeiro passo para estruturar a pesquisa foi pensar na configuração do sumário, em conjunto com meu orientador, professor Anderson Pires da Silva, para montar a ordem de apresentação dos capítulos e, por consequência, ordenar as etapas, quando estivesse no meio do processo criativo. Adianto que, mesmo estabelecendo uma organização, o processo de criação foi, muitas vezes, fragmentado. Estruturado o sumário, me debrucei sobre o texto de *A hora da estrela*, pesquisando também vasta literatura sobre a obra da autora Clarice Lispector, utilizando obras teóricas, de análise literária, artigos científicos, reportagens, entrevistas, obras literárias de outros autores, sites e filmes. Assim, a partir do segundo capítulo, construí a pesquisa teórica e a análise literária do texto. Portanto, é importante ressaltar que comecei a construção desta tese pelo terceiro capítulo em diante.

Para que o leitor desta tese não se dispersasse na análise do texto de *A hora da estrela*, distribuí os capítulos de maneira a exibir primeiro o resultado final e, posteriormente mostrarei o caminho que percorri até alcançá-lo. Assim, esta pesquisa é baseada em seis partes fundamentais: 1. Introdução; 2. Leituras gráficas de *A hora da estrela*: imagens e análises; 3. O texto de Clarice Lispector: lendo *A hora da estrela*; 4. Do micro-texto ao macro-texto: aspectos literários, sociais e culturais em *A hora da estrela*; 5. Etapas de um processo criativo; 6. Considerações finais.

No segundo capítulo, pretendi mostrar e descrever as leituras gráficas criadas a partir da leitura, análise e observação de detalhes acerca da narrativa de Clarice Lispector. No terceiro capítulo, abordei o texto de *A hora da estrela* de maneira integral. Por uma opção hierárquica, observei primeiramente as características do romance e o trabalho de construção textual produzido pelo narrador. No quarto capítulo, analisei a obra a partir do mundo externo ao texto, verifiquei seu contexto, suas referências, tanto literárias quanto culturais. No quinto capítulo, aproximei as propostas teóricas e metodológicas para o processo criativo. Ao final, exibi as reflexões finais sobre a pesquisa.

Procurei valorizar as escolhas mais práticas, tanto a respeito do texto, quanto a respeito das leituras gráficas. Logo, ao tratar da matéria textual, preferi dar atenção a detalhes não notados em outras pesquisas. A respeito das criações, utilizei uma paleta com poucas cores, com a maioria das imagens em preto, branco, cinza e com outra(s) cor(es).

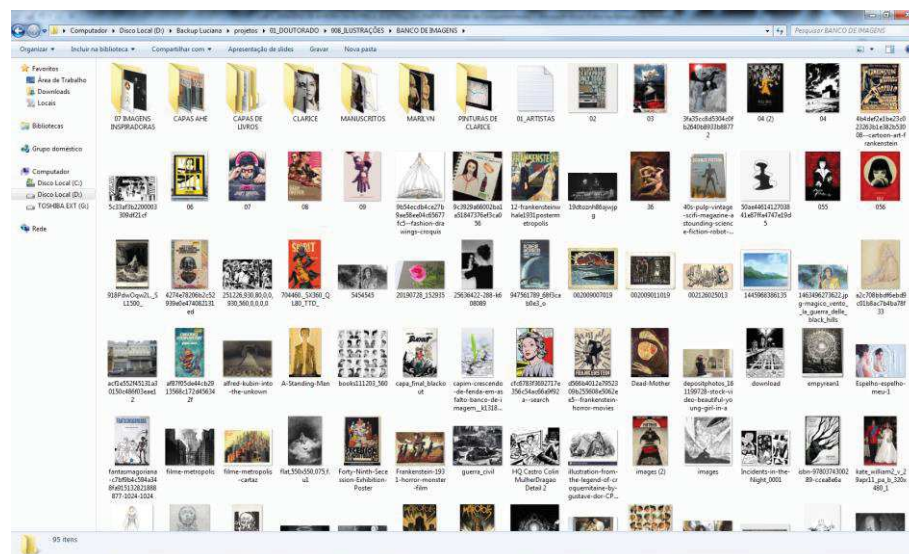
Para concluir essa introdução, até o presente momento não há estudo sistemático, tese de Doutorado, que tenha como tema central o texto de *A hora da estrela* sob a perspectiva artística-visual. Considero ser necessário ao ambiente acadêmico um trabalho de pesquisa que desenvolva plasticamente o texto e o próprio processo de construção das obras artísticas. Busquei um equilíbrio entre teoria e empirismo, ao utilizar como método a análise, a criação de imagens e a reflexão, e a partir daí atingir, como consequência, um novo texto.

2 LEITURA GRÁFICA DE *A HORA DA ESTRELA*: IMAGENS E ANÁLISES

Estabelecidas todas as observações dos textos teóricos, feitas as análises e as repetidas leituras de *A hora da estrela*, iniciei a criação das leituras gráficas. Para principiar este processo de criação, tive que estabelecer o número de leituras gráficas para a pesquisa, decidindo que estas seriam treze no total, assim como os treze títulos extras que Clarice criou e estão no frontispício de todas as edições de *A hora da estrela*. Em seguida, decidi que cada imagem criada seria nomeada com um título do próprio livro, sendo que algumas delas teriam ainda um subtítulo acrescido, dessa vez por minha sugestão. Os títulos não têm, necessariamente, ligação direta ao que está sendo representado, e a respectiva ordenação para cada leitura gráfica foi uma escolha pessoal, de acordo com o momento e o trecho que pensei ser mais coerente com a frase enunciada. A partir daí, escrevi uma espécie de roteiro para a criação das imagens, digitando em arquivo de texto do *Microsoft Word*, os títulos listados, entremeados de trechos da narrativa pré-selecionados. Também destaquei algumas palavras (palavras-chave), que para mim eram mais evidentes e faziam sentido a partir da leitura de algumas citações ou fragmentos do texto. A escolha das passagens textuais ou o conjunto de passagens foi feita de maneira totalmente subjetiva, pois são opções de episódios ou cenas que me chamaram a atenção.

Após a produção do roteiro de criação, para que pudesse concretizar os desenhos e finalizá-los no *software*, tive que organizar os materiais (pesquisa, imagens, roteiro) por arquivos no computador. Para cada um dos treze títulos, criei uma pasta (arquivo) nomeando-a com um número na frente, seguindo a mesma ordem que a feita por Lispector no frontispício de *A hora da estrela*. Concomitantemente a esse processo, eu já havia criado uma pasta separada no computador e colocava imagens aleatórias que pudessem me inspirar, para construir um banco de imagens, no intuito de estimular minha criatividade com referências visuais. Essas imagens são fotografias (de Clarice Lispector, pessoas anônimas, atrizes de cinema, cenas de filmes), obras de arte (reproduções de desenhos, pinturas, esculturas, gravuras), páginas e capas de histórias em quadrinhos, logomarcas, material de publicidade, pôsters de filmes entre outras.

Imagem 1. *Print screen* do banco de imagens para referência na criação das leituras gráficas.



Fonte: Elaborado pela autora.

Das figuras presentes no banco de imagens, a maioria foi encontrada na internet a partir da busca por imagens no site *Google*, e guardada na pasta renomeada *BANCO DE IMAGENS*. Não houve ordem, classificação ou dia específico para que elas fossem salvas no computador, e eventualmente, ao acreditar que alguma delas era interessante para a pesquisa, automaticamente era feito o seu *download*. Muitas delas sequer foram utilizadas ou acabaram sendo apenas uma inspiração inicial, sendo logo em seguida descartadas como “ideia”. No entanto, mantive todas elas dentro da pasta.

Acrescento que, embora eu tenha feito uma captação de imagens para referência, muitas ideias que surgiram têm relação com meu próprio imaginário e das influências imagéticas que tive ao longo da minha vida. Criar é um processo constante de observação, e tenho consciência de que muitas imagens vistas, de alguma maneira, permanecem no meu “banco de imagens mental”, com a probabilidade de se apresentarem nas leituras gráficas.

Faltava ainda o ponto de partida para a execução das pinturas, que seria pensar e planejar o estilo das leituras gráficas. As perguntas que eu me fazia eram: qual o estilo que irei adotar? Adotarei somente o desenho? Farei uma pintura? Essa pintura será em estilo tradicional (tintas: aquarela, guache etc) ou digital (virtual: simulação de efeitos pictóricos)? Produzirei leituras gráficas figurativas ou abstratas? No início da pesquisa, ouvi muitos comentários de pessoas que se interessaram pelo meu projeto, e percebi que cada pessoa tinha sua própria visão de como seria uma interpretação visual de *A hora da estrela*. O professor Alexandre Graça Faria,

uma vez havia me dito que imaginava uma leitura da narrativa a ser feita de maneira mais “realista”, utilizando técnica fotográfica. Já o professor Gilvan Procópio Ribeiro, imaginava que uma leitura visual da narrativa o remetia às artes plásticas, a pinturas mais “expressionistas”. Pesquisando sobre ilustrações a respeito da história na internet me deparei com pouquíssimos desenhos que representavam Macabéa de um jeito bem particular³, muitas vezes remetendo à aparência da personagem do filme homônimo de Suzana Amaral⁴.

A iconografia da personagem que encontrei fazendo pesquisa no *Google* utilizando apenas a palavra “Macabéa” está exibida abaixo:

Imagem 2. Pôster do filme
A hora da estrela.



Fonte: site
adorocinema.com.

Imagem 3. Retrato de
Macabéa por Celly Inatomi.



Fonte: site portfolio Celly
Inatomi.

Imagem 4. Retrato de
Macabéa por Lilian Greisse.



Fonte: site wikiart.

Imagem 5. Por Heitor Pc.



Fonte: site kibook.

Imagem 6. Almofada
“Macabéa” por Elisa Paiva.



Fonte: site colab55.

³ No início da pesquisa, encontrei o canal literário *Kibook*, que produziu uma interessante entrevista com a personagem literária Macabéa. No site, há ilustrações feitas pelo artista Heitor Pc, representando a personagem e um pequeno vídeo animado ao final. Disponível em: <<http://canal-kibook.blogspot.com/2016/02/entrevista-com-personagem-macabea.html>>. Acesso em 6 de novembro de 2019.

⁴ O filme *A hora da estrela*, foi lançado no ano de 1985 e foi premiado em 1986 no Festival de Berlim. Contou com o elenco de atores: Marcélia Cartaxo (Macabéa), José Dumont (Olimpico), Tamara Taxman (Glória), Umberto Magnani (Seu Raimundo) e Fernanda Montenegro (Madama Carlota).

Pesquisei atentamente por imagens, por capas de várias edições da obra (pois em algumas delas a personagem apresentava uma representação ilustrada):

Imagem 7. Capa da 1ª edição, produzida pela José Olympio Editora.



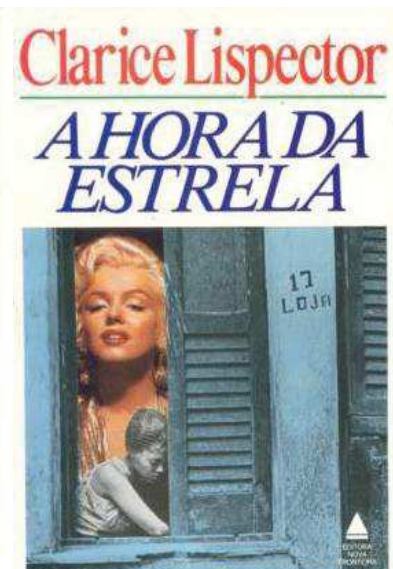
Fonte: Fotografia da capa disponibilizada pela autora.

Imagem 8. Capa da 26ª edição da Francisco Alves.



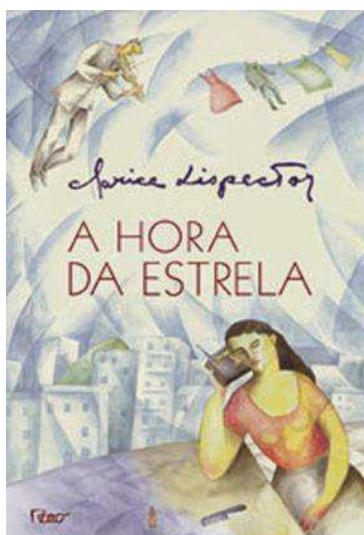
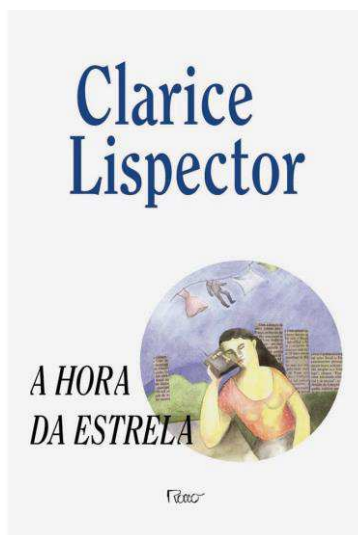
Fonte: Fotografia da capa disponibilizada pela autora.

Imagem 9. Capa da 9ª edição da Nova Fronteira.



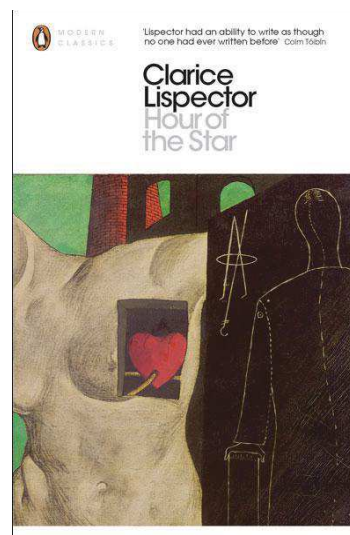
Fonte: Fotografia da capa disponibilizada pela autora.

Imagem 10. Capas da editora Rocco.



Fontes: <<https://www.estantevirtual.com.br/livros/clarice-lispector/a-hora-da-estrela/1273711314>>; <<https://www.rocco.com.br/livro/?cod=1336>>

Imagem 11. Capa da versão em inglês da editora Penguin Books.



Fonte: <<https://www.penguin.co.uk/books/186/186903/hour-of-the-star/9780141392035.html>>

De todas as capas acima, as que mais atraíram a minha percepção foram: a capa da primeira edição, da José Olympio e a capa nona edição, da editora Nova Fronteira. A primeira, por apresentar uma fotografia de uma rua em perspectiva e em

cores contrastantes; e a segunda, por conter a fotografia da atriz Marilyn Monroe dentro de uma janela, com uma fotografia de uma moça anônima na parte inferior. Ambas foram referências para duas leituras gráficas⁵.

A partir desse exame das imagens produzidas por outras pessoas, tive o pensamento inicial que gostaria que as imagens criadas tivessem como marca a presença da cor preta. Mentalmente, associei a cor à xilogravura, o que me levou a ter um olhar mais atento às obras do artista brasileiro Oswaldo Goeldi (1895-1961). Apesar da admiração pelo trabalho de Goeldi, eu nunca havia me disposto a observar seu trabalho com acuidade, e achei interessante a coincidência dele ser um ilustrador. Portanto, além de estar imersa em tudo que cercava a narrativa de Lispector, também fiz uma breve pesquisa sobre Goeldi, assim como observei suas gravuras. No livro *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*, a autora Priscila Rufinoni, afirma que:

Em contraste flagrante com a auto-referencialidade, em sua essência, em sua essência objetiva, a ilustração é uma espécie de imagem híbrida porque remete diretamente a um texto, mesmo a um extra-texto ou a propaganda. Sua função nas revistas e nos livros é ser “legível”, é ser uma forma articulada aos “conteúdos” veiculados. Em sua essência, trata-se de uma “imagem com legenda”, referida a um excerto, a uma frase do texto, mesmo quando a figuração apenas alude à narrativa. O “rodapé” textual e a legenda passam a interagir, passam a ser parte integrante da ilustração, não só como “título” externo, mas também como agente gráfico que dá as cenas figuradas uma “legibilidade”. Estudar uma ilustração é, necessariamente, trabalhar em um interstício entre figuração e narração, em um campo “contaminado” pelas impurezas do discursivo, do narrativo, do extravisual. É a este campo misto, a este campo classicamente circunscrito pelo termo “arte aplicada”, que daremos o nome de intersemiótico. Há uma espécie de porosidade, de “tradução” de um campo a outro – dos recursos da escrita para os recursos da imagem – que possibilita uma forma moderna de trabalhar com conceitos também traduzidos, contrabandeados da teoria da linguagem para a imagem ou da história da arte para a literatura. (RUFINONI, 2006, p.29-30)

As obras de Goeldi serviram para nortear o uso da cor nas leituras gráficas, uma vez que as aplicações cromáticas presentes nas xilogravuras do artista influenciaram a pintura digital, inserida sem uso de variações de tons, ou degradês. Nas xilogravuras, os riscos produzidos pelo entalhe das matrizes de madeira, também foram motivos estimulantes. Os entalhes da matriz, ao serem entintados e pressionados contra o suporte de papel (gravura em si), acabam gerando o contraste entre a cor branca e o preto intenso. Essa técnica foi uma forte sugestão para que eu pudesse reproduzir o efeito de maneira digital.

⁵ A primeira, para a leitura gráfica 2.3 e a segunda para a leitura gráfica 2.6.

Abaixo, estão as gravuras que mais me provocaram e influenciaram:

Imagem 12. *Chuva* (1957)



Fonte:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34950/chuva>>

Imagem 13. *O ladrão* (1955)



Fonte:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra32915/o-ladrao>>

Imagem 14. *Rua molhada* (1975)



Fonte:
<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34946/rua-molhada>>

Imagem 15. *Sonâmbula* (sem data)



Fonte:
<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33351/sonambula>>

Em comum, todas essas quatro gravuras de Goeldi apresentam a cor preta como preponderante na composição e a utilização de outras cores, como o vermelho, amarelo e verde. A última gravura, *Sonâmbula*, me influenciou na criação das características da personagem Macabéa. Ao refletir, sobre a imagem, pensei que a gravura poderia até mesmo ser uma representação para a jovem personagem de *A hora da estrela*, já que a figura da mulher representada como uma sonâmbula é também a representação de uma moça solitária na cena retratada.

Influenciada pelas gravuras de Goeldi, por produções de outros artistas, artes publicitárias, histórias em quadrinhos, filmes, tomei minha decisão final sobre as leituras gráficas: imaginei as criações como algo de viés comercial, de fácil reprodução, entendimento e compartilhamento. Raciocinei que gostaria que a aparência das leituras gráficas fosse como estampas de camisetas produzidas em serigrafia, com poucas cores, traçado liso e pintura sólida (sem degradês de qualquer tipo). Pensei que seria interessante a reprodução delas em diversos meios, e questionei a ironia dessas ideias, pois elas se relacionam às referências comerciais que estão presentes na narrativa de Lispector, como, por exemplo, a Coca-cola ser a “grande” patrocinadora da história e a coleção de anúncios publicitários recortados e colados por Macabéa.

Definidas todas essas etapas, tentei seguir a criação das leituras gráficas de maneira cronológica, acompanhando a história, mas, como a própria narrativa de Clarice apresenta certas oscilações e digressões, meu processo não foi linear, e algumas ideias surgiram desordenadas e fragmentadas. Anotei qualquer ideia ou sugestão que me veio à mente, rapidamente no roteiro, já que antes de começar os desenhos propriamente ditos, eu descrevi as leituras que iria criar, planejando a construção de cada imagem, reunindo elementos que significassem e ao mesmo tempo sintetizassem as passagens do livro.

Para criar cada leitura gráfica, eu relia o trecho selecionado do texto, e esboçava uma ideia, ainda bem rabiscada de como seria a imagem final. Quero dizer com “rabiscado”: um conjunto de linhas riscada de maneira rápida, com caneta esferográfica preta, azul ou vermelha e que, provavelmente, seria completamente abstrata para outra pessoa, sendo compreensível apenas para mim. Em seguida, tomava dois rumos: ou esboçava no papel (com lápis de grafite ou lápis de cor, e arte-finalizava com caneta nankin), ou esboçava direto no programa de edição de imagens no computador e seguia para a finalização dentro do próprio *software*. Cada criação percorreu essa trajetória e nem todas foram feitas de uma única vez, pois fiz várias pausas⁶ durante o processo criativo, deixando alguma criação em espera, enquanto executava outra que estava em progresso.

A técnica utilizada para a construção das leituras gráficas foi a de pintura digital. A pintura digital pode ser definida como uma técnica de ilustração ou pintura, em conjunto com técnicas tradicionais ou não, que possibilita a construção de

⁶ Acrescento que salvei as ilustrações várias vezes em outros arquivos para ter a noção de como a leitura gráfica estava ficando. Também tive várias interrupções de ordem da vida cotidiana.

imagens por meio de um *software* no computador. Ou seja, a pintura digital pode estar a serviço da criação de ilustrações, de jogos, do cinema, da fotografia, e tem como determinante, o meio digital. Atualmente, com o aprimoramento das novas tecnologias, é possível a execução de pinturas, ilustrações ou desenhos no formato inteiramente digital. Como recurso, o produtor de arte utiliza-se de um instrumento físico, a *tablet/mesa digitalizadora*⁷ e um instrumento virtual, o *software gráfico*⁸, este último, um programa onde se encontram informações que substituem as tintas e paletas de madeira reais. Neles, estão disponíveis vários esquemas de cores, a disposição em camadas superpostas, filtros, diversos tipos de pincéis, borrachas, além de várias ferramentas para efeitos especiais.

Imagem 16. *Tablet* ou mesa digitalizadora *Wacom Intuos Pro* utilizada na construção das LG's de *A hora da estrela*.



Fonte:

<https://www.bhphotovideo.com/c/product/1002452-EG/wacom_pth451_intuos_pro_professional_pen.html>

A execução e a finalização das leituras gráficas foi feita com a utilização do software *Adobe Photoshop CS6*. Utilizei pincéis (*brushes*) redondos e duros regulados com pressão⁹ (*Hard Rounded Pressure Size*). O tamanho e a configuração do pincel sofria alteração de acordo com as necessidades no momento da pintura. Assim como o pincel, a ferramenta borracha (*erase*) apresenta

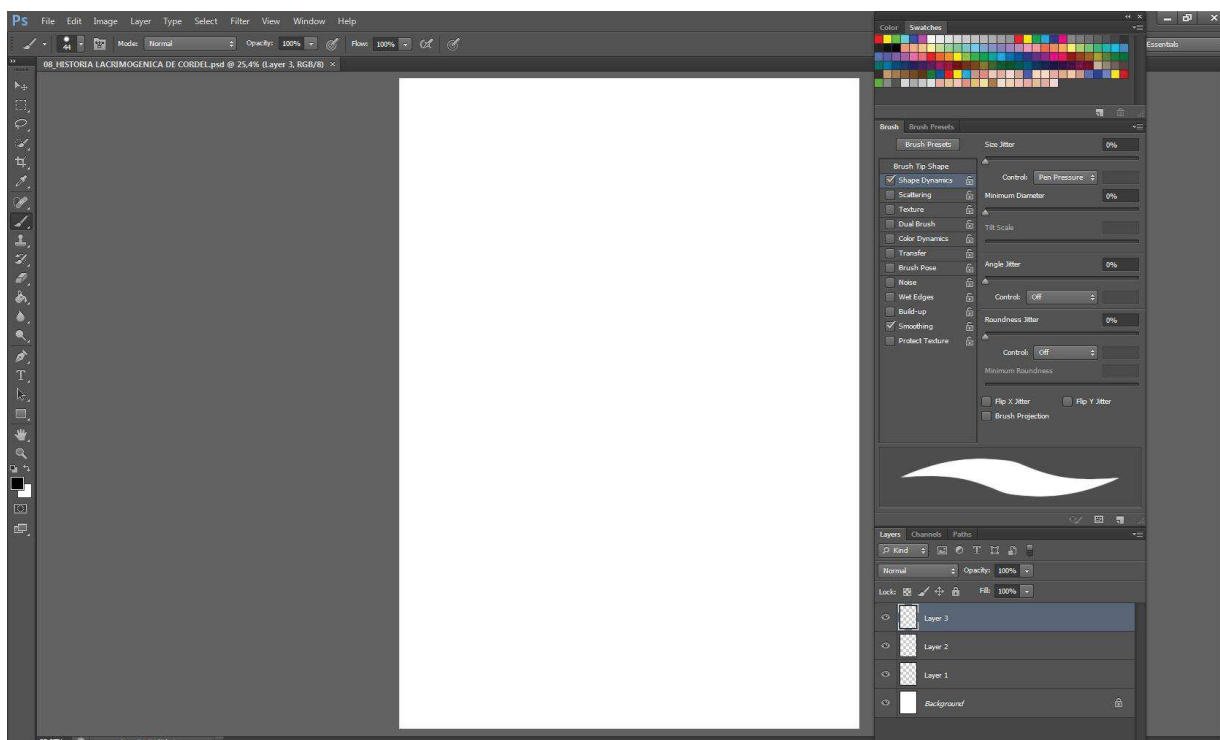
⁷ A *tablet*, um tablete gráfico, ou mesa digitalizadora, é um dispositivo periférico de computador que permite a alguém desenhar imagens diretamente no computador, geralmente através de um *software* de tratamento de imagem. Tabletes gráficos consistem de uma superfície plana sobre a qual o usuário pode desenhar uma imagem usando um dispositivo semelhante a uma caneta.

⁸ Vários programas são usados como plataforma para a pintura digital. O mais comumente usado como ferramenta seria o *Adobe Photoshop*, existindo outros como o *Art Rage*, o *Open Canvas* e o *SAI*, entre outros *softwares*.

⁹ O *software* gráfico permite que o usuário regule a ferramenta pincel/*brush* em vários níveis. Nas dinâmicas de forma (*Shape Dynamics*) ele consegue aplicar cinco tipos de controle, entre eles, estão os dois que foram utilizados para a construção das imagens: o “sem pressão” (*Off*) ou “com pressão” (*Pen pressure*). Nesse último, a caneta possibilita um traço mais fino ou mais grosso de acordo com a pressão exercida pela mão do usuário.

configurações parecidas e também pode ser regulada. Na imagem abaixo mostro um *print* da interface do programa utilizado, ressaltando, no lado direito, os três painéis mais utilizados, o painel *Swatches* (Amostras de cores), o painel *Brush* (Pincéis) e o painel *Layers* (Camadas):

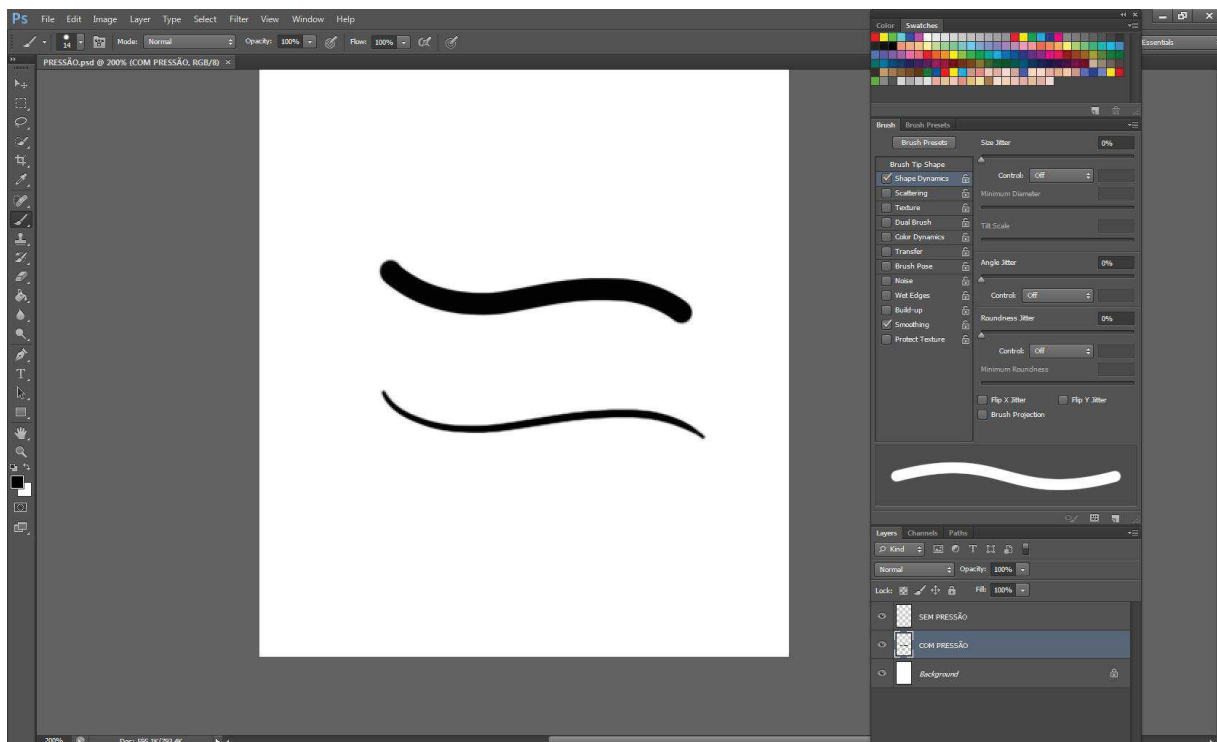
Imagem 17. Interface do programa exibindo uma página em branco, paleta de cores, painel de pincéis (*brushes*) e painel de camadas (*layers*).



Fonte: *Print screen* disponibilizado pela autora.

Os pincéis podem ser configurados de diversas maneiras e, por questões práticas não cabe citar todas elas aqui. Entretanto, usei apenas duas delas, que na realidade demonstram que o pincel sofre diminuição da espessura ao longo do contorno; ou um “afinamento” nas extremidades (com pressão) ou não tem alteração alguma, mantendo o traço contínuo (sem pressão). Conforme exibido abaixo, estão exemplos traçados dos dois tipos:

Imagem 18. Exemplo de dois tipos de configuração para controlar o pincel, “sem pressão” ou “com pressão”.



Fonte: *Print screen* disponibilizado pela autora.

Na figura acima, os dois traços dos pincéis são também a representação dos dois tipos utilizados nas leituras gráficas. O primeiro pincel foi mais utilizado para pintar ou apagar o preenchimento das cores nas pinturas e o segundo, utilizado no contorno da maioria das imagens. Para resumir o processo, apresento a seguinte a tabela:

Tabela¹⁰. *Passos para o processo de criação*

PASSOS PARA O PROCESSO DE CRIAÇÃO	
1. Criação do roteiro para as leituras gráficas	Anotações, sugestões, pendências. Definição do número de leituras gráficas.
2. Pesquisa de imagens/visual (iconográfica)	Em diferentes mídias. Internet: referências visuais, referências conceituais. Feita durante todo o processo para cada leitura gráfica.
3. Definição do estilo	Imaginário da autora da tese. Linguagem visual (ilustradora). Estilo gráfico: estampas, cultura POP, comercial (publicidade).
4. Criação de personagem	Criação da personagem Macabéa. Criação de outros elementos presentes na futura leitura gráfica: carro Mercedes-Benz, máquina de escrever etc.
5. Esboços, rascunhos	Material de desenho básico: lápis, borracha, papel formato A4. Ferramentas digitais: computador, <i>smartphone</i> , <i>tablet</i> (mesa digitalizadora).
6. Pintura digital	Mesa digitalizadora: instrumento de desenho e pintura. <i>Software</i> : simulador virtual de lápis, borracha, caneta, pincel e papel.
7. Finalização (Acabamento no software Adobe Photoshop)	Arte-finalização. Colorização.

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

O quadro acima estabelece resumidamente e cronologicamente a minha metodologia de criação das leituras gráficas. Complemento que do tópico 5 em diante, o processo teve progressos e regressos, pois alguns esboços foram descartados. Todas as etapas estão interligadas, pois constantemente era necessário recorrer ao roteiro, às imagens de referência e a novos esboços. Ademais, todo o processo foi permeado de leituras, sobre a própria pesquisa ou sobre curiosidades e informações pertinentes ao processo criativo.

¹⁰ Essa tabela tem inspiração na ordenação do processo mostrada na dissertação de mestrado *Do imaginário ao real: A criação e a produção do livro infantil na visão do ilustrador* (2012), de Pedro Shalders Porto.

2.1 DEDICATÓRIA OU O DIREITO AO GRITO



Dado o início da produção das leituras gráficas, constatei a intrigante dedicatória do autor. Acredito que a dedicatória é o início de *A hora da estrela*. Conforme cito abaixo:

Pois dedico esta coisa aí ao antigo **Schumann** e sua doce **Clara** que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra e escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de **Beethoven**. À vibração das cores neutras de **Bach**. A **Chopin** que me amolece os ossos. A **Stravinsky** que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que **Richard Strauss** me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de **Debussy**, a **Marlos Nobre**, a **Prokofiev**, a **Carl Orff**, a **Schönberg**, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. Meditação não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim apenas ela mesma. Eu medito sem palavras e sobre o nada. (LISPECTOR, 1977, p.7) [Grifos meus]

Nessa primeira leitura gráfica, quis apresentar o narrador Rodrigo S.M. no centro da imagem, cercado por todos os compositores e figuras citadas por Clarice Lispector ao longo da dedicatória. Do lado esquerdo de Rodrigo, está a representação de duas sílfides, do lado direito, estão representados dois anões, que segundo o narrador, habitam sua vida. Da esquerda para à direita, observando sempre de cima para baixo, estão em ordem desenhos representando doze compositores de música clássica: Claude Debussy, Carl Orff, Johann Sebastian Bach, Marlos Nobre, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Ígor Stravinsky, Ludwig van Beethoven, Serguei Prokofiev, Frédéric Chopin, Robert e Clara Schumann.

Na parte superior, representei uma grande lagosta remetendo a menção de Rodrigo: “[...] quando tudo era mais sóbrio e eu nunca havia comido lagosta.” O objetivo principal dessa *Dedicatória* foi representar o peso e a sobrecarga de todas essas figuras ao redor de Rodrigo. Os desenhos das cabeças da parte superior são levemente maiores que aquelas mais próximas do narrador. Todas as personalidades da música estão reunidas e concentradas observando o personagem de *A hora da estrela*. A figura de S.M., por sua vez, está representada com um cigarro na mão direita e, atrás da máquina de escrever, a mão esquerda. No espaço de apoio para o desenho do narrador encontram-se referências à história e a outras

leituras gráficas criadas, como o Mercedes-Benz amarelo e a estrela encravada na calçada de pedras portuguesas. Para a criação dessa primeira leitura, busquei remeter a disposição de elementos visuais encontrados em pôsters cinematográficos de filmes dos anos 80, entretanto, não utilizei nenhum pôster específico, montando deliberadamente cada um dos personagens na composição.

Palavras-chave: autor. Rodrigo S.M. compositores. música.

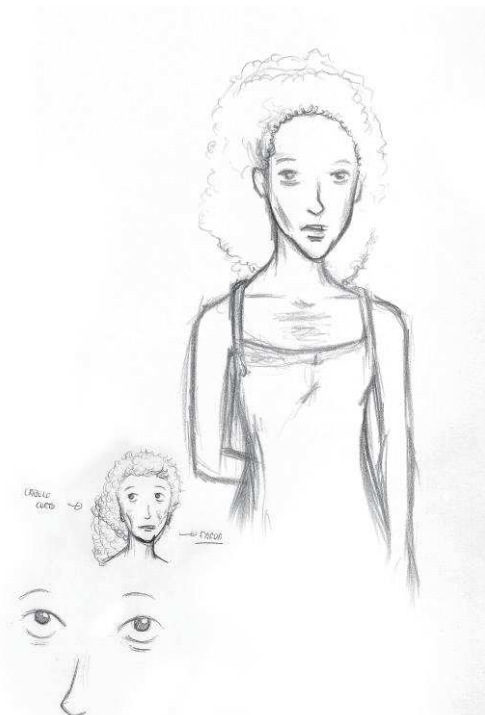
2.2 A CULPA É MINHA



Para criar imagens a respeito do texto literário, refleti e decidi focar na personagem principal, Macabéa. A meu ver, a narrativa de *A hora da estrela* é direcionada para a jovem, e, embora a história também apresente a possibilidade da narrativa de Rodrigo S.M., resolvi que a minha visão artística sobre a obra seria feita na maioria das vezes pensando na protagonista. *A culpa é minha* é o primeiro título oferecido por Clarice Lispector na lista de títulos que antecede a história. Na minha interpretação, a culpa pode ser vista como a culpa sentida pelo narrador Rodrigo, culpa pela incapacidade de conseguir modificar os fatos que cercam a vida da moça. Macabéa é uma pessoa insignificante aos olhos de muitos, porém, Rodrigo faz questão de afirmar sua existência. Esse narrador como veremos no capítulo 3 desta tese, apresenta divergências em relação aos seus sentimentos pela personagem. Uma grande indagação que fiz nessa pesquisa foi: Como representar Macabéa? Para responder a esta pergunta, duas frases foram marcantes para que eu iniciasse a criação da minha versão imagética da jovem: “[...] peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 1977, p.16) e “Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio.” (LISPECTOR, 1977, p.34). Ambas as frases me provocaram um profundo incômodo, a primeira por mostrar que o narrador captou “o sentimento de perdição no rosto de uma moça”, o que me levou a imaginar uma jovem em condição de infortúnio, fracasso, e a segunda; por evidenciar o lugar de Macabéa à margem na sociedade, pois é como se nenhum outro ser humano fizesse a mínima questão da sua existência, da sua vida, já que a moça é alguém que não se deseja, não se quer de forma alguma, como “um café frio”¹¹. Assim, criei uma representação da personagem, e, dentro da criação, tive duas opções, criar uma face desenhada ou não. Ao iniciar esta pesquisa, havia feito um esboço inicial para a jovem, mas essa não foi a versão final, conforme mostro abaixo:

¹¹ Quantas pessoas na cidade não são café frio? Conforme afirma Fernando Braga da Costa, no livro *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*: “O corpo traz consigo as marcas do lugar social que ocupa, as marcas de classe.” (COSTA, 2004, p.225) Ainda: “O conjunto de expressões do nosso psiquismo, longe de restringir-se a mera comunicação do que nos é íntimo, representa um homem no meio de outros homens, um homem e sua situação mundano-social. O corpo constitui-se como expressão do espírito. O gesto, a fala, o olhar reúnem expressões do humor e do afeto. O indivíduo pobre, se no trabalho executa a tarefa braçal e fica impedido de reflexão, se no contato com o superior deve calar-se – agir como servo sem voz, personalizar o criado-mudo ao lado da cama -, se o que sente é forçado à represa, ele é apenas carcaça, matéria inerte: tornou-se coisa. O olhar do homem pobre pode parecer quase petrificado, meio vidrado.” (COSTA, 2004, p.225-226)

Imagem 19. Primeiro esboço de Macabéa.



Fonte: Elaborado pela autora.

Imagem 20. Rosto da versão final de Macabéa.



Fonte: Elaborado pela autora.

A partir das descrições feitas pelo narrador pensei numa imagem para representar a personagem que “mal tem corpo para vender, ninguém a quer...” (LISPECTOR, 1977, p.18). Relendo *A hora da estrela*, pude perceber a associação da personagem a todos os tipos de pessoas “invisíveis” na sociedade, pessoas que não são notadas, que vivem a existência de forma solitária e sob o olhar de muitos que as desprezam socialmente. Quis desenhar uma jovem bem magra, de cabelos escuros, crespos, compridos, e pele morena-clara¹². Nas leituras gráficas utilizei a personagem às vezes de frente, de perfil ou meio-perfil.

Quis criar um rosto para que Macabéa saísse da sombra social, pois como se diz: “quem não é visto não é lembrado”. Ao criar um rosto para a moça, estaria também dando características pessoais e de certa maneira, a jovem passaria a ter “vida”.

Ao observar a leitura gráfica criada, exponho a personagem e mostro um pouco da sua solidão. Macabéa é representada exercendo a sua principal função, ela é datilógrafa. Ora, cabe questionar como Macabéa poderia ter feito um curso de

¹² Assisti várias vezes o filme de Suzana Amaral, e, embora goste muito da caracterização de Macabéa e a interpretação da atriz Marcélia Cartaxo, tentei, acredito, não me deixar influenciar pela sua imagem.

datilografia¹³? É por isso mesmo que, no desenho, ela está digitando apenas com o dedo indicador da mão direita, “catando milho”. Também está concentrada na sua função solitária e apresenta o semblante entristecido. Retomando o texto literário, o trecho abaixo me influenciou para a criação de *A culpa é minha*:

Havia coisas que não sabia o que significava. Uma era “efeméride”. E não é que Seu Raimundo só mandava copiar com sua letra linda a palavra efemérides ou efeméricas? Achava o termo efemérides absolutamente misterioso. Quando copiava prestava atenção a cada letra. Glória era estenógrafa e não só ganhava mais como não parecia se atrapalhar com as palavras difíceis das quais o chefe tanto gostava. Enquanto isso a mocinha se apaixonara pela palavra efemérides. (LISPECTOR, 1977, p.49)

A palavra “efemérides” é um substantivo feminino que pode significar, de acordo com o dicionário¹⁴: “1. Escrito em que se registram os acontecimentos de cada dia (DIÁRIO). 2. Obra que registra acontecimentos importantes ocorridos no mesmo dia em diferentes anos. Ainda, se buscarmos o verbete no singular, “efeméride”, encontramos: 3. Fato importante em determinada data; a comemoração desse fato, dessa data. 4. [Astronomia] Tabela astronômica em que, com intervalos de tempo regulares, se registra a posição relativa de um astro”.

Antes de esboçar a ilustração propriamente dita, eu observei essa palavra e fui atrás de seu significado. Acho interessante a curiosidade de Macabéa sobre esse termo porque se trata exatamente de uma palavra que significa o registro de acontecimentos diários. Macabéa fica entusiasmada com o mistério da palavra “efemérides”, no entanto, sendo alvo de sua curiosidade, provavelmente seriam exatamente as “efemérides” que a jovem registrava na máquina de escrever. Vejo essa passagem como um grande toque de humor clariceano, já que a palavra alvo da paixão de Macabéa (“Enquanto isso a mocinha se apaixonara pela palavra efemérides”) é a mesma que demonstra a sua provável atividade cotidiana.

Voltando à leitura gráfica, a personagem está centralizada na composição, cercada da sua “paixão”. A repetição da palavra ao fundo, ora digitada de maneira

¹³ Nota pessoal: Minha mãe, na sua juventude, trabalhou muitos anos em funções administrativas como secretária. Ela me contou que, ainda muito jovem, para ingressar no mercado de trabalho, precisou fazer um curso de datilografia em máquina de escrever. Na década de 1970, o custo de um curso de datilografia era bastante oneroso e por causa disso ela me contou como tinha feito para aprender a datilografar. Ela tinha se matriculado em um curso e após duas ou três aulas ela anotou e registrou todas as lições, logo, pagou as poucas aulas e praticou intensamente os exercícios já aprendidos no curso em sua própria casa. Seguindo este raciocínio, se o acesso a esse tipo de habilitação era dispendioso e Macabéa não possuía recursos, me permiti imaginar que os erros que a moça cometia (como lemos no texto de Clarice) também poderiam ter relação com o fato da jovem não ter qualquer formação como “datilógrafa”.

¹⁴ De acordo com o dicionário *online Priberam*. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/efem%C3%A9ride>>. Acesso em 20 set. 2019.

correta, ora errada, ora tachada, é um indício das tentativas da moça de digitá-la na máquina de escrever.

Palavras-chave: datilógrafa. efemérides. insignificância.

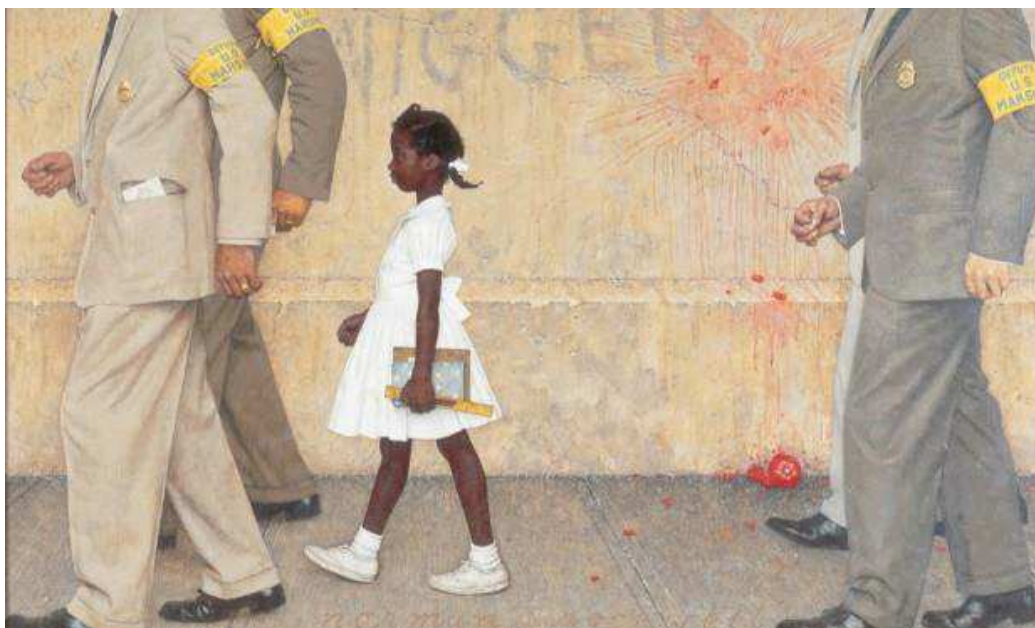
2.3 REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES



A magreza da personagem é ressaltada por Rodrigo S.M. no seguinte trecho: “Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. (LISPECTOR, 1977, p.24)”. Observei, nessa passagem, uma das primeiras descrições sobre a forma física da jovem. O termo “esvoaçada magreza” deixa entrever que a moça era tão magra que ficaria até “esvoaçante” no espaço.

Para a construção de *Registro dos fatos antecedentes*, refleti sobre o que o narrador estaria dizendo sobre o **corpo** e sobre o **andar** de Macabéa. De imediato, lembrei do quadro do famoso pintor e ilustrador Norman Rockwell, *The Problem We All Live With* (*O problema com o qual todos vivemos*), de 1964¹⁵, relacionada ao movimento dos direitos civis dos negros norte-americanos. Na imagem, vemos a representação de uma menina negra, Ruby Bridges Hall, sendo escoltada por oficiais (não identificados), para poder estudar em uma escola integrada em New Orleans, nos Estados Unidos.

Imagem 21. *The Problem We All Live With* (1964), de Norman Rockwell.



Fonte: <<http://www.nrm.org/thinglink/text/ProblemLiveWith.html>>.

A pintura de Norman Rockwell é emblemática, pois retrata todo o preconceito e a segregação sofrida tanto por Ruby, quanto por outros norte-americanos na

¹⁵ Óleo sobre tela. Ilustração para a revista *Look*, publicada em 14 de janeiro de 1964. Na plataforma *Youtube*, encontrei um vídeo de 2011, que mostra Ruby Bridges visitando a Casa Branca para ver o a pintura. Barack Obama, então presidente, recebeu a senhora Ruby e ela lhe contou como havia sido este dia.

época. A palavra “nigger” e o tomate que foi atirado na parede evidenciam o racismo e o tratamento desumano que a jovem sofreu no período.

Ao pensar sobre imagens icônicas de caminhada, recordei a fotografia da capa de *Abbey Road* (1969), 12º álbum da banda britânica *The Beatles*. Na icônica foto, os quatro integrantes da banda caminham sobre uma faixa de pedestres de maneira um tanto despreocupada, e, ao fundo, pode-se ver a continuidade da avenida. Em segundo plano, à esquerda, observamos um fusca branco parado.

Imagem 22. Foto da capa do disco *Abbey Road* (1969).



Fonte: <<https://www.udiscovermusic.com/stories/beatles-abbey-road-cover-photograph/>>

A Coca-cola tem um papel importante em *A hora da estrela*, uma vez que está como “patrocinadora” da narrativa, pela ironia mostrada pelo narrador Rodrigo S.M.

A terceira referência, não tem tanto a ver com a publicidade em si, entretanto, eu havia pesquisado sobre publicidades da Coca-Cola do período da década de 1970. Como é possível ver abaixo, o slogan da propaganda é “It’s the real thing. Coke.”(Isso é que é. Coca-cola):

Imagem 23. Publicidade da Coca-Cola da década de 1970.



Fonte: <https://www.creativereview.co.uk/its-the-real-thing-coca-cola/>

E na sequência, está o trecho correspondente:

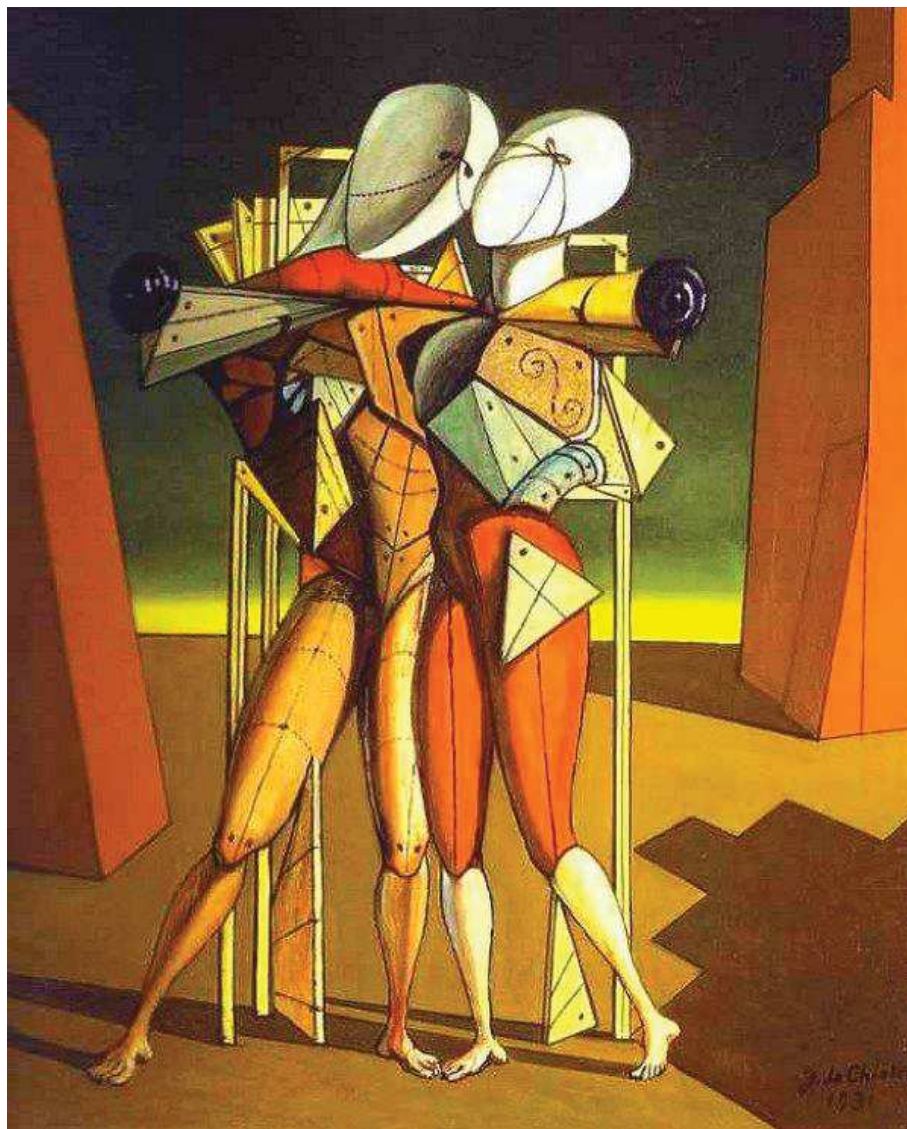
Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar – pois já não aguento mais a pressão dos fatos – o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob **o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo** e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos 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. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida que tem **coca** é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e **pisar** na hora presente. (LISPECTOR, 1977, p.29) [Grifos meus]

Em *Registro dos fatos antecedentes*, representei Macabéa caminhando sozinha pela faixa de pedestres e segurando uma rosa. Optei por manter a direção da caminhada da personagem criada para o sentido de leitura ocidental.

Analisando a leitura gráfica tive ainda a intenção de destacar a latinha de refrigerante, em primeiro plano. A latinha é uma associação com o tomate que está no chão de *The Problem We All Live With*. Na imagem criada, a lata está amassada com um líquido restante de refrigerante, e este se apresenta sob a forma de um mapa do Brasil invertido, saindo por sua abertura. Ao invés de um fusca, como na foto dos *Beatles*, bem ao fundo, registrando os fatos antecedentes, aparece o Mercedes-Benz amarelo, ainda bem distante. A composição dessa imagem está centralizada disposta de forma triangular e com a configuração do andar da personagem concordando com a perspectiva da faixa de pedestres. Sobre a perspectiva da imagem, devo dizer que ela foi construída desrespeitando as noções da realidade. Coloquei Macabéa ao centro, sozinha, carregando uma rosa, pois “Quanto à ela, até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa.” (LISPECTOR, 1977, p.40). O cenário de fundo remete a uma rua qualquer, com sobrados estilizados, escurecidos, e duas árvores à direita. O Mercedes-Benz amarelo ao fundo está escondido, como um mistério, contribuindo para a ideia de que ele está se aproximando, assim como o futuro de Macabéa.

Nessa leitura gráfica, não desenhei rosto reconhecível no perfil da personagem, para que ela não tivesse uma identificação e fosse vista de maneira diferente da foto dos *Beatles*: os músicos mais famosos em contraste à uma desconhecida. A face ovalada tem inspiração nas formas enigmáticas pintadas por Giorgio de Chirico (1888-1978). Como exemplo, abaixo está uma obra do pintor:

Imagem 24. *Ettore e Andromaca* (1917), do pintor Giorgio de Chirico.



Fonte: <<http://www.dechirico.it/lettura/tiporicerca.asp?pid=847&catid=233>>

Palavras-chave: Coca-cola. rosa. andar. popular.

2.4 ELA QUE SE ARRANJE



Para produzir essa leitura gráfica, separei o seguinte trecho de *A hora da estrela*:

Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje. Não estão me entendendo e eu ouço escuro que estão rindo de mim em risos rápidos e ríspidos de velhos. E ouço passos cadenciados na rua. Tenho um arripio de medo. Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de **borboleta branca**. Essa ideia de **borboleta branca** vem de que, se a moça vier a se **casar, casar-se-á magra e leve**, e, como **virgem**, de **branco. Ou não se casará?** (LISPECTOR, 1977, p.26) [Grifos meus]

Na citação acima, Rodrigo S.M. constrói, na mente do leitor, imagens relativas ao casamento: as palavras “borboleta branca”, “casar”, “virgem”, e “de branco” me instigaram sobre como deveria ser o sonho de casamento para a personagem. Observei a ideia do senso comum de que muitas mulheres sonham em “se casar”, contudo, questionei a possibilidade desse sonho ter mais relação com todos os protocolos da cerimônia de casamento (vestido de noiva, entrar na igreja, aliança, enfeites, missa etc) ou se com o desejo da união matrimonial em si (casar-se com uma pessoa por amor, união “até que a morte os separe”). Ao refletir sobre a personagem da narrativa, e ao raciocinar conjuntamente ao narrador (“essa ideia de borboleta branca”), imaginei que Macabéa poderia ter o sonho apenas da parte estética relativa ao casamento, por não ter noção maior do que o ritual matrimonial simboliza. Portanto, Macabéa quer casar, mas a moça não tem e, provavelmente não terá acesso a um vestido de noiva e, principalmente, ela não terá acesso a um vestido único para ela. O croqui, ou o desenho de um vestido de casamento, feito para determinada noiva, é feito por um estilista e destinado exclusivamente para a pessoa que deseja se casar. Por esse motivo, em *Ela que se arranje*, optei por misturar um desenho com características cartunescas lado a lado de um desenho mais “sofisticado”, tal como os croquis de estilistas. O vestido é a representação do sonho de princesa intangível de Macabéa. A jovem, por sua vez, permanece nessa imagem como cartum, caricatura, de uma mulher simples e desenhada com traços simples.

A metáfora da borboleta é também uma irônica metáfora para Macabéa. Esse inseto da ordem *Lepidoptera* sofre o processo de transformação, de lagarta para pupa e em seguida, para a expansão em vôo livre que é a borboleta. O animal também passa por um processo de transição estética: a mudança das características não tão agradáveis como as de uma lagarta, para a beleza e leveza

de uma borboleta. Macabéa, ao contrário, apresenta apenas o desejo da transformação, mas não a executa, não há essa possibilidade.

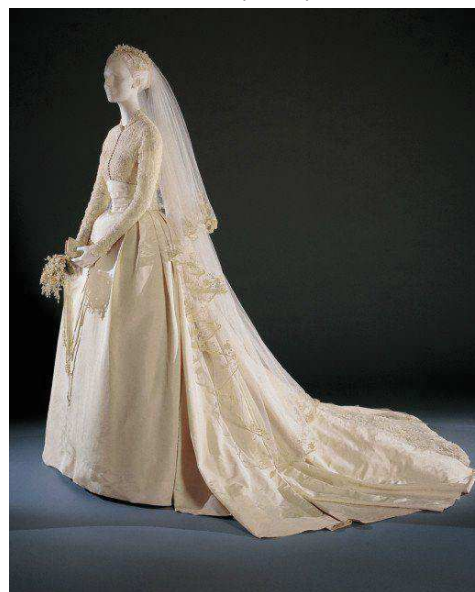
O vestido de referência para a construção da imagem é o da atriz norte-americana Grace Kelly (1929-1982), que se tornou princesa de Mônaco, ao casar-se com o príncipe Rainier III, em 1956. A partir da criação desse vestido por Helen Rose, o modelo passa a ser referência para muitas mulheres, incluindo outras princesas, como Kate Middleton¹⁶.

Imagem 25. A atriz norte-americana Grace Kelly, fotografada em seu vestido de noiva (1956).



Fonte: <<https://www.pinterest.com.mx/pin/85638830408742687/>>

Imagem 26. O vestido, desenhado por Helen Rose (1956).



Fonte: <<https://www.thevintagenews.com/2017/02/21/grace-kellys-bridal-gown-is-cited-as-a-masterpiece-and-best-remembered-bridal-gown-of-all-time/>>

Imagem 27. Borboletas brancas (Referências visuais).



Fonte: <<https://animais.culturamix.com/informacoes/insetos-e-aranhas/borboleta-branca>>

¹⁶ Guilherme de Gales (Príncipe William) e Catarina Middleton casaram-se em 29 de abril de 2011.

Imagem 28. Fotografias de máquinas instantâneas (Referência visual).



Fonte: <<https://www.weddingomania.com/26-fun-and-creative-uses-of-polaroid-at-weddings/>>

Na leitura gráfica, Macabéa está de mão dada com um vestido de noiva ao invés de um noivo em carne e osso, pois a moça não tem ideia do que almeja para si própria. Um sonho muito incoerente e impossível para a personagem¹⁷.

Ela que se arranje buscou reproduzir a experiência e o encantamento de “ser noiva”, mesmo sem ter um motivo ou mesmo um noivo para se casar. A idealização e expectativa sobre essa experiência é tão grande, que faz a jovem esquecer-se de que para um casamento ser realizado, são necessárias duas pessoas. Na falta de um noivo, tem-se apenas a fantasia.

Palavras-chave: casamento; noiva; vestido de noiva; borboleta; branco.

¹⁷ Lembro o diálogo da jovem com seu namorado: “É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?” (LISPECTOR, 1977, p.59)

2.5 ELA NÃO SABE GRITAR OU
HÁ OS QUE TÊM. E HÁ OS QUE NÃO TÊM.



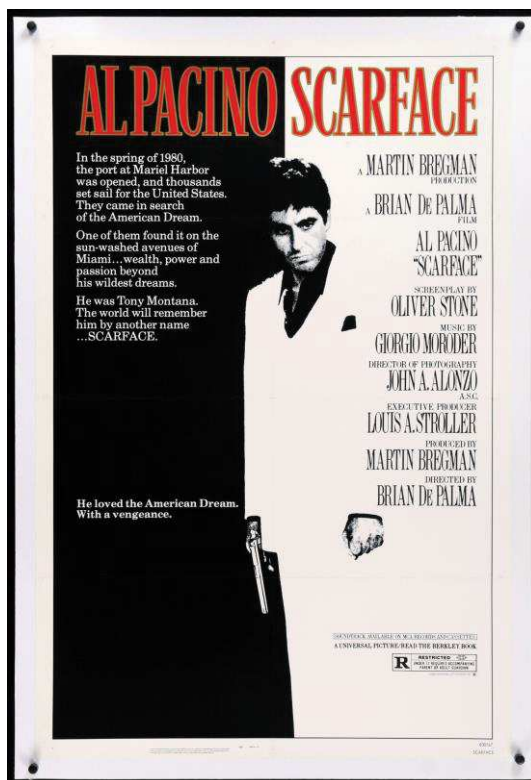
Logo após a ameaça de Macabéa ser despedida pelo Seu Raimundo, o chefe, o trecho a seguir chamou minha atenção:

Depois de receber o aviso **foi ao banheiro para ficar sozinha** porque estava toda atordoada. 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 todo 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. (Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha. Se der para me entenderem, está bem. Se não, também está bem. Mas por que trato dessa moça quando o que mais desejo é trigo puramente maduro e ouro no estio?) Quando era pequena sua tia para castigá-la com medo dissera-lhe que homem-vampiro – aquele que chupa sangue da pessoa mordendo-lhe o tenro da garganta – não tinha reflexo no espelho. Até que não seria de todo ruim ser vampiro pois bem lhe iria algum rosado de sangue no amarelado do rosto, ela que não parecia ter sangue a menos que viesse um dia a derramá-lo. (LISPECTOR, 1977, p. 32) [Grifos meus]

Na citação anterior, o narrador afirma que Macabéa se isola no banheiro “porque estava toda atordoada”. Rodrigo S.M. descreve com bastante detalhes o momento em que a personagem se olha no espelho. Essa é uma parte da narrativa onde Macabéa sente-se abalada pelo medo (consciente?) de perder a única coisa que lhe dá função e alguma dignidade na vida, seu emprego. O processo de humilhação sofrido, encarado com tristeza pela moça, permite que ela pare por um momento na história e faça uma auto-observação. Pelo menos, Rodrigo S.M. nos leva a pensar dessa forma, quando ele diz que: “Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem. (Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha.” Tenho afinidade com essa passagem pelo seguinte paradoxo: de expressar e de ao mesmo tempo não expressar que a moça era simplória (a moça não tinha). Nesse caso, as palavras criadas por Clarice captaram toda a minha atenção, e ainda, a sequência que isenta o narrador de ser compreendido tornou explícito para mim uma provocação para os leitores: “Se der para me entenderem, está bem. Se não, também está bem.” É um momento de humanidade do narrador dentro do texto, quando instiga o leitor para enxergar de fato, a outra pessoa. Ainda, Rodrigo cita “o homem-vampiro”, e informa a ausência do reflexo no espelho do banheiro. A referência ao vampiro me fez criar uma imagem que trouxesse algo sombrio e também um tom de mistério. Optei por imaginar a personagem como uma figura nas sombras.

As referências responsáveis pela aparência de *Ela não sabe gritar*, estão exibidas abaixo:

Imagem 29. Cartaz do filme *Scarface* (1983) (Referência visual).



Fonte:
<<https://www.originalfilmart.com/products/scarface-83-linen>>

Imagem 30. Fotografia da entrada do banheiro (Referência visual).



Fonte: Fotografia disponibilizada pela autora.

A primeira delas é o cartaz do filme *Scarface* (1984), que conta a história de um refugiado cubano, interpretado por Al Pacino, que vai residir nos Estados Unidos. O personagem principal do filme, Tony Montana, envolvido no mundo do crime, conquista muitas riquezas com o tráfico de drogas na cidade de Miami, tornando-se um poderoso narcotraficante.

A fotografia acima à direita, foi tirada em ângulo que permitisse visualizar parte do banheiro da minha própria casa, que apresenta características do início da década de 1980. Essa referência visual foi utilizada na pintura digital como base principal para a leitura gráfica. Ao criar a pintura, pude pensar que o leitor da imagem, deveria estar espiando a personagem, como um observador a espreita, pela fresta de uma porta. Esta ideia surgiu depois que pesquisei várias obras do artista surrealista René Magritte e me deparei com o quadro *A Vitória*, de 1939. Para a criação, também estimulou a minha percepção o quadro *La réproduction interdite*:

Imagem 31. *A vitória*, René Magritte (1939).



Fonte: <<https://pt.wahooart.com/@/8XYU8M-Rene-Magritte-A-vit%C3%B3ria>>

Imagem 32. *La réproduction interdite*, René Magritte (1937).



Fonte: <<https://obrasearteblog.wordpress.com/2016/06/22/la-reproduction-interdite/>>

Retomando e analisando *Ela não sabe gritar*, o leitor pode observar que a porta entreaberta foi criada com o contraste entre as cores preta e branca. Dessa maneira, o leitor da imagem pode verificar a silhueta de Macabéa à direita. Os azulejos ao fundo formam uma espécie de grade que circunda toda a cena. A cor vermelha foi inserida no reflexo da moça no espelho, representando um “nariz de palhaça”.

Palavras-chave: Banheiro. Espelho. Pia. Palhaço. Vampiro. Sangue.

2.6 QUANTO AO FUTURO. OU VENERAÇÃO À “MARYLIN”.
OU *I WANNA BE LOVED BY YOU*.



Rodrigo S.M., em determinado momento da narrativa, deixa explícita a vontade de Macabéa em querer ser a atriz norte-americana Marilyn Monroe. A atriz norte-americana reaparece dessa vez pela própria fala da protagonista do romance:

– Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas. Sabe que **Marylin era toda cor-de-rosa**? (LISPECTOR, 1977, p.65)

Macabéa tem um sonho tão intenso, que “colore” a atriz de cor-de-rosa. Logo em seguida, a jovem é humilhada pelo namorado que diz que ela “tem cor de suja”.

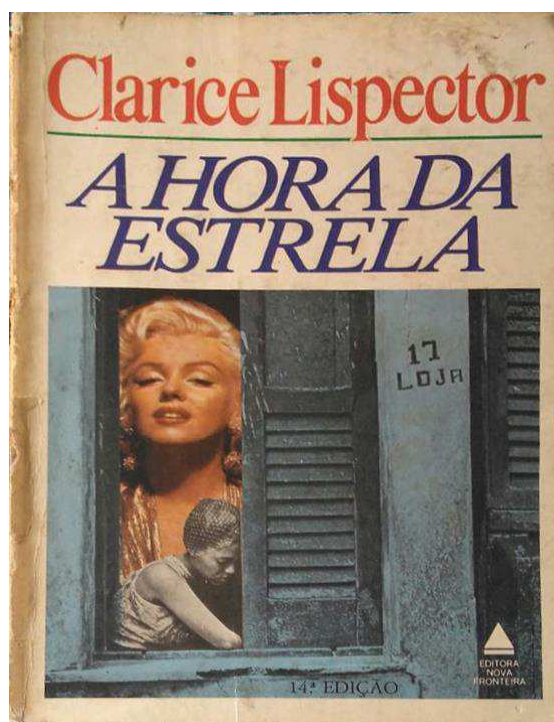
Na criação dessa imagem, tive como motivação e temática, a veneração de ídolos. Inspirei-me nas representações pictóricas da virgem Maria, pesquisei algumas referências de santos da igreja católica e pensei em Macabéa como uma fiel. O quadro *Regina Angelorum* (Ou *A Rainha dos anjos*) de William Adolphe Bouguereau foi a principal referência para a composição da leitura gráfica. Já o quadro *A virgem e a criança*, foi responsável pela ideia do halo criado ao redor do desenho central. Além destas obras, usei como referência a fotografia de Marilyn Monroe, tirada por Gene Kornman, com o famoso vestido usado no filme *Os homens preferem as loiras* (1953).

Imagem 33. Marilyn fotografada por Gene Kornman (1953).



Fonte:
<<https://www.pinterest.at/pin/441141725976745784/>>

Imagem 34. Capa da 14ª edição da Editora Nova Fronteira.



Fonte: Fotografia da capa disponibilizada pela autora.

Imagem 35. *A virgem e a criança* (1888).

Fonte:

<<http://www.festascristas.com.br/epifania/epifania-obras-de-arte/361-a-irmgem-e-a-crianca-adolphe-william-bouguereau-1888>>

Imagem 36. *Regina Angelorum* (1900).

Fonte:

<<https://pt.wahooart.com/@/5ZKB98-William-Adolphe-Bouguereau-Regina-Angelorum>>

A composição de *Quanto ao futuro* dispõe um desenho da atriz de maneira centralizada, todo em cor-de-rosa, estabelecendo um contraste em relação à Macabéa e o fundo negro, já que “MARYlin” é o símbolo de esperança para a protagonista do romance, sua maior idealização. A figura disposta no centro e com tamanho gigante colocado em relação à jovem é proposital, opondo as duas mulheres representadas: uma é exposta como monumental e a outra está diminuída, em paralelo com a insignificância da personagem retratada no texto de *A hora da estrela*. Além da “questão de fé” de Macabéa em Marilyn, há ainda em *Quanto ao Futuro*, o desenho de uma estrela bem no centro da pintura, e duas delas em cada par de brincos.

Com relação à sugestão dos títulos, acrescentei mais dois: o primeiro é autoexplicativo; *Veneração à “Marylin”*, sendo descritivo em relação à ação representada, o segundo; é uma menção à música do filme *Quanto mais quente melhor*¹⁸.

¹⁸ Título original: *Some Like It Hot* (1959).

Imagem 37. Cena do filme *Quanto mais quente melhor* (1959).



Fonte: *Print screen* de cena do filme <<https://www.youtube.com/watch?v=UD-G2m2XCK0>>

No filme *Quanto mais quente melhor*, a personagem interpretada por Marilyn, Sugar Kane Kowalczyk, canta a música *I Wanna be loved by you*. A cena referente a essa música no filme, apresenta a atriz em plano médio e a iluminação do palco coincide com o seu colo, produzindo, no espectador, uma ligeira impressão de nudez da personagem. O título e também refrão da música cantada por Sugar, me fez refletir que ele seria adequado à leitura gráfica, pois parece um apelo da personagem Macabéa (Eu quero ser amada por você). Em *A hora da estrela*, Rodrigo S.M. comenta sobre a jovem de 19 anos: “só eu a amo”. (LISPECTOR, 1977, p.37)

Por último, resta observar o uso do cor-de-rosa. Na leitura gráfica, quis fazer a adaptação literal da imaginação de Macabéa, estando Marilyn pintada com essa cor. Na narrativa, a fala surge de uma maneira ingênua e é rechaçada por Olímpico: “E você tem cor de suja”. (LISPECTOR, 1977, p.65). Neste caso específico, imaginei que o rosa poderia estar representando a feminilidade de Marilyn¹⁹, e ele remete

¹⁹ As questões referentes à cor rosa são repletas de polêmicas e convenções sociais. A revista *Super interessante* explicou em reportagem que: “O rosa só se estabeleceu de vez como uma cor feminina na década de 1980. Mas o caminho até lá foi longo.[...] Durante séculos, as tinturas para roupa eram muito caras e crianças de qualquer gênero usavam vestidos brancos até uns 6 anos de idade. Os tons pastéis – entre eles, o rosa e o azul – só começaram a ser associados a crianças no início do século 20, pouco antes da 1ª Guerra Mundial.[...] No final da década de 1960, auge de movimentos sociais e do pacifismo, era comum o uso de roupas unissex para meninas. Roupas de gênero neutro permaneceram populares até que em meados da década de 1980 o rosa se impôs definitivamente na paleta de cores de produtos femininos. A popularização do teste pré-natal para descobrir o sexo do bebê contribuiu para acelerar a mudança. Os pais descobriam o sexo do bebê bem antes do nascimento e iam direto às compras, virando presas fáceis para as convenções do mercado.” Resumidamente, a reportagem esclarece que o uso do rosa para as mulheres em contraposição ao

muito a outra interpretação muito conhecida da atriz, na famosa sequência de *Os Homens Preferem as Loiras*²⁰, em que Marilyn canta a música *Diamonds are a girl's best friend*.

Imagem 38. Cena do filme *Os Homens preferem as loiras* (1953).



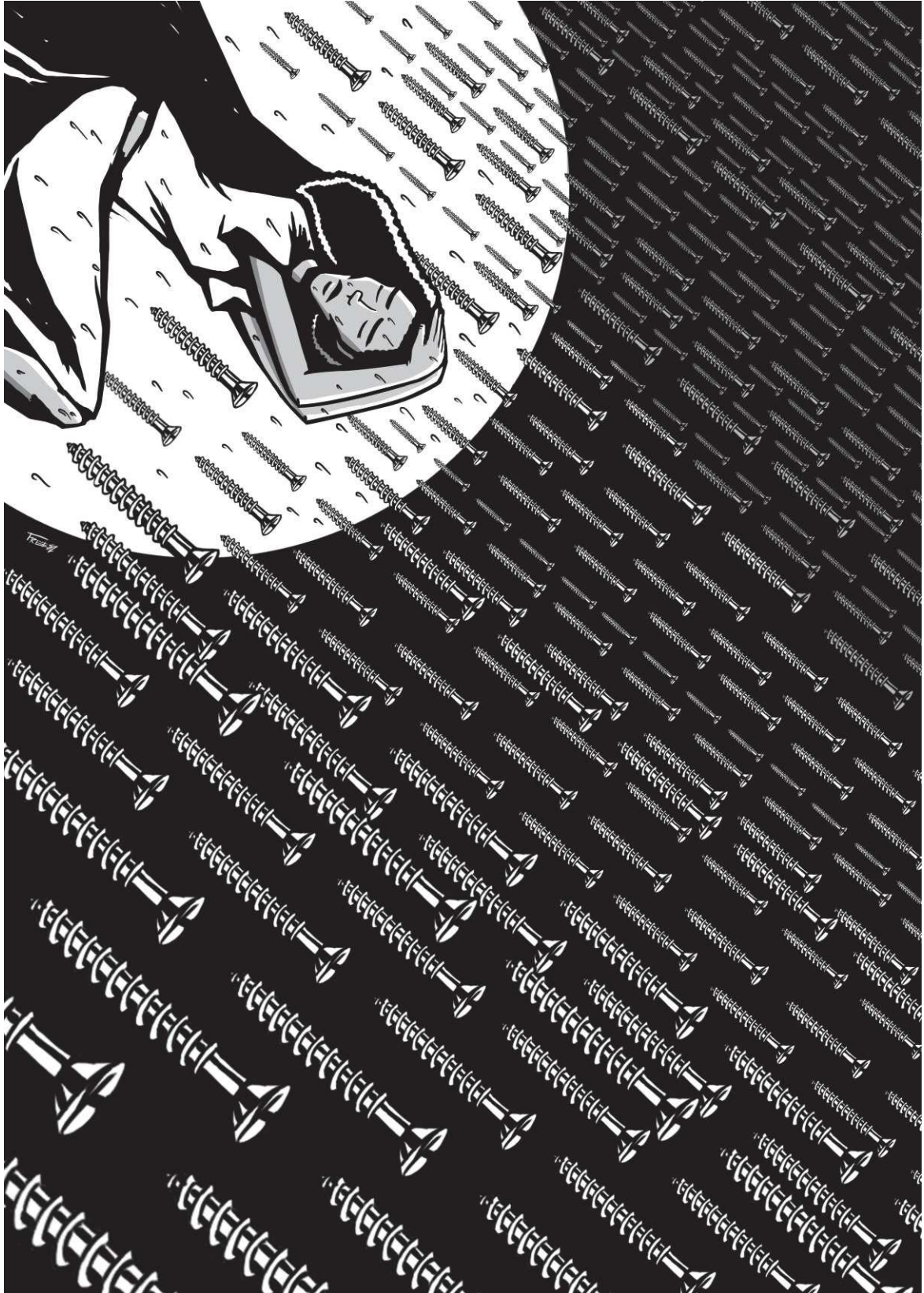
Fonte: <<https://cineantiqua.blogspot.com/2019/06/os-homens-preferem-as-loiras-1953.html?m=1>>

Palavras-chave: Marilyn. desejo. adoração. vaidade. artista de cinema. cor-de-rosa.

azul, para os homens, nada mais é do que uma convenção social que sofreu transformações ao longo do tempo. Disponível em:<<https://super.abril.com.br/blog/oraculo/quem-inventou-que-rosa-e-cor-de-menina/>>. Acesso em 5 mar. 2020.

²⁰ Título original: *Gentlemen Prefer Blondes* (1953).

2.7 UMA SENSAÇÃO DE PERDA OU
VOCÊ TAMBÉM SÓ SABE É MESMO CHOVER!



A imagem do parafuso é uma das mais significativas da história. Em diálogo com Olímpico, Macabéa diz que adora prego²¹ e parafuso. Mas, caberia fazer a pergunta: o que é um parafuso? O parafuso é uma peça na maioria das vezes metálica, que permite a fixação de dois ou mais elementos, ele é composto por uma cabeça e uma rosca. Existem milhares de tipos de parafusos, cada um com sua especificidade. Esse objeto é também como um corpo individual, é um objeto útil, mas, na maioria das vezes, invisível. E ainda, é um objeto que pode ser trocado com facilidade. Ao mesmo tempo, são os parafusos que sustentam máquinas, unem formas, possibilitam sistemas. A meu ver, o parafuso tem a ver com a posição social da jovem dentro da narrativa, pois ela era um “parafuso” dispensável:

Pois a vida é assim: aperta-se o botão e a vida acende. Só que ela não sabia qual era o botão de acender. Nem se dava conta de que vivia numa **sociedade técnica** onde ela era um **parafuso dispensável**. Mas uma coisa descobriu inquieta: já não sabia mais ter tido pai e mãe, tinha esquecido o sabor. E, se pensava melhor, dir-se-ia que havia brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado. Ela falava, sim, mas era extremamente muda. Uma palavra dela eu às vezes consigo mas ela me foge por entre os dedos. (LISPECTOR, 1977, p.36-37) [Grifos meus]

Dessa observação feita a partir do parafuso, senti a vontade de representá-lo, no entanto, tive dificuldades para inserí-lo em *Uma sensação de perda*. Tomei a liberdade de produzir uma leitura gráfica livre dessa passagem textual e preferi relacioná-la a parte do diálogo entre Macabéa e Olímpico, na qual este último diz para ela: “Você também só sabe é mesmo chover!” (LISPECTOR, 1977, p.54), dado que a chuva era recorrente no encontro dos dois. Na leitura gráfica, a chuva de parafusos está no lugar das gotas de água. Os elementos são lançados de encontro à moça, pesando sobre a jovem enquanto esta caminha, tentando se proteger.

Palavras-chave: prego. parafuso. dispensável. sociedade técnica. vida. muda.

²¹ “– Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?” (LISPECTOR, 1977, p.54)

2.8 HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL



História lacrimogênica de cordel foi criada a partir da leitura de toda a sequência narrativa que ocorre no encontro de Macabéa e Madame Carlota. No texto, todo o cenário e ação são descritas por Rodrigo S.M. Entretanto, no momento de maior clímax no diálogo das personagens, Madame Carlota diz:

– Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é de maior importância o que vou lhe dizer. É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra. Fique sabendo, minha florzinha, que até o seu namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não vai mais lhe despedir. (LISPECTOR, 1977, p.92)

Na leitura gráfica, quis representar o momento correspondente ao vaticínio de Madame Carlota para a jovem. Construí essa imagem tomando o ponto de vista da cartomante. Para produzir essa composição, usei como referência uma fotografia das minhas próprias mãos segurando as cartas do Tarô. Para o desenho em si, imaginei que por conta da idade e da ocupação da cartomante, as mãos deveriam ter aparência envelhecida, os dedos apresentarem unhas compridas e pintadas com esmalte e apresentarem acessórios como pulseiras. Não pesquisei imagens de cartomantes, me guiei pelo meu próprio imaginário, que configurou a representação de uma figura feminina cheia de ornamentos. Utilizei também como referência a carta “a estrela” do Tarô.

Imagem 39. Fotografia das minhas mãos (Referência visual).



Fonte: Fotografia disponibilizada pela autora.

Imagem 40. Carta “A estrela”, do Tarô (Referência visual).



Fonte: <<https://www.astroxaman.com/arcano-xvii-estrela/>>

Nesse momento, é interessante fazer um comentário sobre a figura da estrela em si. De acordo com o dicionário *Caldas Aulete*, estrela significa:

Estrela (es.tre.la) [ê] sf. 1. Astron. Astro que emana luz própria. 2. Astron. Qualquer astro. 3. Figura de três ou mais pontas que representa uma estrela. 4. Cin. Teat. Telev. Atriz principal de um filme, telenovela, peça de teatro, etc. 5. Fig. Pessoa que é sucesso no seu ramo de atividade, astro. 6. Boa sorte, destino promissor. 7. Cin. Teat. Telev. Artista de alta categoria, de excepcional talento. (CALDAS AULETE, 2011)

De acordo com o verbete acima, pode-se verificar a relação do termo “estrela” com adjetivações positivas, como alguém que tenha sucesso em seu ramo de trabalho, tenha boa sorte ou seja talentoso. Já na simbologia do Tarô, de acordo com Sallie Nichols:

Significativamente chamada **A Estrela**, esta carta dirige nossa atenção para os céus e supõe uma conexão entre os corpos celestes e o que quer que esteja acontecendo aqui embaixo. As estrelas costumam simbolizar forças condutoras. Os marinheiros utilizam-nas para encontrar o rumo através de mares não mapeados. Os astrólogos utilizam-nas para prever tendências futuras e ajudar seres humanos a harmonizar o ritmo de suas vidas com as revoluções dos planetas. A estrela de Belém guiou os Magos à manjedoura. Parece que, assim prática como simbolicamente, o mapa estrelado estendido nos céus corresponde às nossas constelações interiores. Esse mapa celeste está vivo, vibra de energia. Quer o estudemos conscientemente, quer lhe voltemos às costas como a Mulher Estrela está fazendo, suas emanações não deixam de ser emitidas para influírem na nossa vida.

As estrelas são pontas iluminadas de alfinete representadas em escala correspondente às dimensões humanas. [...] À diferença da luz do Sol, não murcha nem queima. Como a lâmpada do Eremita, cada estrela nos oferece uma iluminação limitada e controlada - intuição espiritual - desmembrada em fragmentozinhos apropriados à assimilação humana. Esse **padrão sempre mutável** e, contudo, predestinado derrama luz sobre o momento único do tempo ordinário; **mas a luz que hoje nos chega das estrelas encetou sua viagem à Terra há milênios**. Dessa maneira, as estrelas ligam cada momento individual ao tempo transcendental. Deixam cair a sabedoria dos velhos conhecimentos sobre os nossos dilemas atuais.

As estrelas estão ligadas também à **imortalidade**. Conta antiga lenda que, ao morrer, a alma é alçada ao céu, onde reluz eternamente como estrela. Figuras heróicas de deuses foram, muitas vezes, imortalizadas como planetas ou constelações, que, até o dia de hoje, levam os nomes dos assim homenageados. Outra crença popular sustentava que, ao nascer, a cada ser humano era dada sua estrela pessoal, que representava seu equivalente transcendental ou estrela-guia. Acreditava-se que a estrela velava pelos negócios do seu custodiado terrestre, guiando-lhe o destino e protegendo-o do mal. Essa idéia encontra eco hoje em dia na superstição popular de que, quando pedimos qualquer coisa a uma estrela, o nosso desejo se realiza e, quando isso acontece, agradecemos-lo as nossas "estrelas felizes" (NICHOLS, 2007, p. 311-312). [Grifos meus]

Conforme a citação anterior, a luz que vemos das estrelas já começou a viagem à Terra há milênios. Assim como a estrela da narrativa, Macabéa, cujo final

trágico, já estava previsto logo no início do texto: “Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes” (LISPECTOR, 1977, p.16).

A carta em *História lacrimogênica de cordel* esconde o rosto de Macabéa, pois a perspectiva dessa leitura gráfica é a de Madama Carlota. Para essa criação, não consegui deixar de pensar no conto *A cartomante*, de Machado de Assis. Quando Macabéa vai à cartomante, sai do ambiente com a mesma sensação de Camilo, personagem do conto de Machado. Ambos saem inebriados com a ilusão de um ótimo futuro e sem qualquer preocupação, pois a cartomante os conforta, cada um com seu problema específico. Entretanto, é tudo uma ilusão de uma falsa profecia.

Palavras-chave: cartomante. sagrado coração de Jesus. Tarô. destino.

2.9. LAMENTO DE UM BLUE

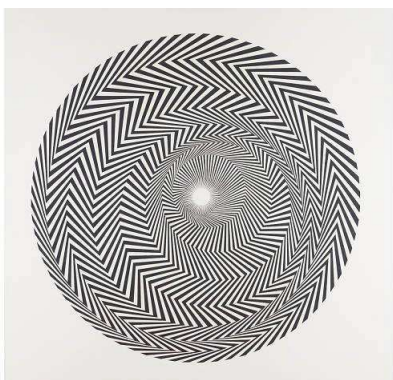


Para essa imagem, refleti sobre o momento de solidão e felicidade da personagem. Rodrigo afirma sobre Macabéa:

Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia. Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou. Não devia nada a ninguém e ninguém lhe devia nada. Até deu-se ao luxo de ter tédio — um tédio até muito distinto. (LISPECTOR, 1977, p.51)

Lamento de um blue não corresponde exatamente à descrição textual. Decidi fazer uma leitura estritamente visual. Como referências conceituais, pensei inicialmente em obras da *Op Art*²². Pesquisando na internet, encontrei duas obras essenciais que influenciaram essa criação:

Imagem 41. *Blaze 1* (1962), de Bridget Riley. Imagem 42. *Pavo II* (1979), de Victor Vasarely.



Fonte: <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/159569/blaze-1>>



Fonte: <<http://www.artnet.com/artists/victor-vasarely/pavo-6gA5NVMKK-UU31Elru-gLQ2>>

Na leitura gráfica, Macabéa está representada numa espécie de portal tridimensional na forma de uma estrela, vestindo a combinação, conforme descrição em trecho da narrativa:

Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava. De dia usava saia e blusa, de noite dormia de **combinação**. Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era morrinhento. E como não sabia, ficou por isso mesmo, pois tinha medo de ofende-la. Nada nela era iridescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala. Mas não importava. Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio.

E assim se passava o tempo para a moça esta. Assoava o nariz na barra da **combinação**. (LISPECTOR, 1977, p.34)

Palavras-chave: sozinha. contente. combinação. luxo.

²² *Op art* é um termo usado para descrever a arte que explora a falibilidade do olho e pelo uso de ilusões de óptica. A expressão "op-art" vem do inglês (*optical art*) e significa "arte óptica". Defendia a arte "menos expressão e mais visualização".

2.10 ASSOVOIO NO VENTO ESCURO



A leitura gráfica *Assovio no vento escuro* foi desenvolvida a partir do seguinte diálogo entre Macabéa e Olímpico:

- Sabe o que mais eu aprendi? Eles disseram que se devia ter alegria de viver. Então eu tenho. Eu também ouvi uma **música** linda, eu até chorei.
- Era samba?
- Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A **música** chamava-se “**Una Furtiva Lacrima**”. Não sei por que eles não disseram **lágrima**. “**Una Furtiva Lacrima**” fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias **lágrimas** tentou cantar o que ouvira. Mas a sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era. Quando ouviu começara **chorar**. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. **Chorava**, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não **chorava** por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era “assim”. Mas também creio que **chorava** porque, através da **música**, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma. Muitas coisas sabia que não sabia entender. “Aristocracia” significaria por acaso uma graça concedida? Provavelmente. Se é assim, que assim seja. O mergulho na vastidão do mundo musical que não carecia de se entender. Seu coração disparara. E junto de Olímpico ficou de repente corajosa e arrojando-se no desconhecido de si mesma disse:
- Eu acho que até sei cantar essa música. Lá-lá-lá-lá-lá.
- Você até parece uma muda cantando. Voz de cana rachada.
- Deve ser porque é a primeira vez que canto na vida.
- Ela achava que “**lacrima**” em vez de **lágrima** era erro do homem da **rádio**. Nunca lhe ocorrera a existência de outra língua e pensava que no Brasil se falava brasileiro. Além dos cargueiros do mar nos domingos, só tinha essa **música**. O substrato último da **música** era a sua única vibração. (LISPECTOR, 1977, p.62) [Grifos meus]

Na citação anterior, Macabéa, em um momento de desabafo com seu namorado, fala de uma música linda que tinha “até” feito ela chorar: *Una furtiva lacrima*. Abaixo está um fragmento da letra da música:

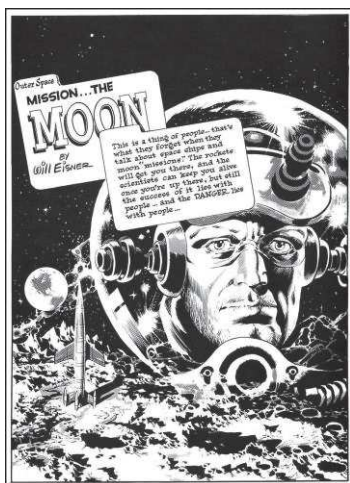
Uma furtiva lágrima
a seus olhos depontou:
pareceu invejar
aquelas alegres jovens...
Que mais quero eu?
Ama-me, bem vejo.
Um só instante o palpitar
De seu coração quero sentir!
Os meus suspiros, por um momento,
Confundir com os seus!
Céus, depois posso morrer;
Mais não peço,
Posso morrer de amor.
(DONIZETTI, 2011, p.55)²³

²³ Letra da música original: Una furtiva lagrima / Negli occhi tuoi spuntò: / quelle festose Giovani / invidiar sembrò.../ Che più cercando io vo'? / M'ama, sì, m'ama, lo vedo, lo vendo./ Un solo istante i palpiti /del suo bel cor sentir! / I miei sospir confondere / per poco a suoi sospir!.../ Cielo, si può morir; / di più non chiedo / sì può morir d'amor.

As imagens evocadas pela palavra “lágrima” e “chorar”, foram o ponto de partida para a criação de *Assovio no vento escuro*. Na imagem, representei um olho com uma lágrima caindo. Dentro do olho, construí a íris refletindo uma cena: a silhueta de Macabéa observando uma janela sem paisagem no exterior. Na lágrima, no interior, aparece a jovem de 19 anos recostada, segurando e ouvindo o rádio ligado. A expressão entristecida do rosto de Macabéa é a consequência de ouvir uma música que a emociona. Nessa leitura gráfica, temos duas representações da jovem; por um ponto de vista, a personagem chora, e, por outro, ela melancólica, escuta à Rádio Relógio.

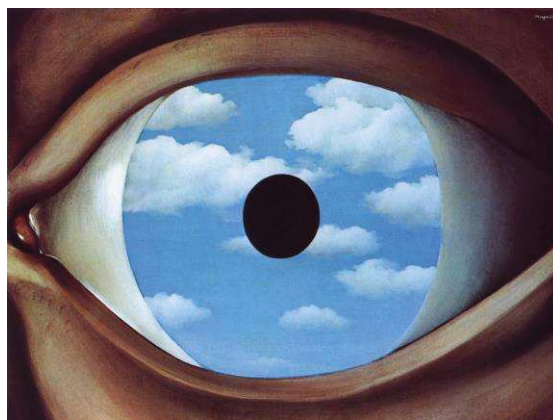
Para as referências visuais, utilizei as duas imagens abaixo:

Imagem 43. Página de *The Outer Space Spirit*, de Will Eisner. (1952)



Fonte:
<<https://crackingthespines.wordpress.com/2012/01/17/the-outer-space-spirit-hc/>>.

Imagem 44. *O espelho falso*, de René Magritte. (1928)



Fonte: <<https://pt.wahooart.com/@@/8XYU7V-Rene-Magritte-O-espelho-falso>>.

A primeira referência orientou a criação da pintura, já a segunda, foi responsável pela ideia de que a íris poderia refletir a vida solitária de Macabéa.

Palavras-chave: lágrima. choro. olhos. música. rádio. amor.

2.11 EU NÃO POSSO FAZER NADA



Sou datilógrafa



e virgem,



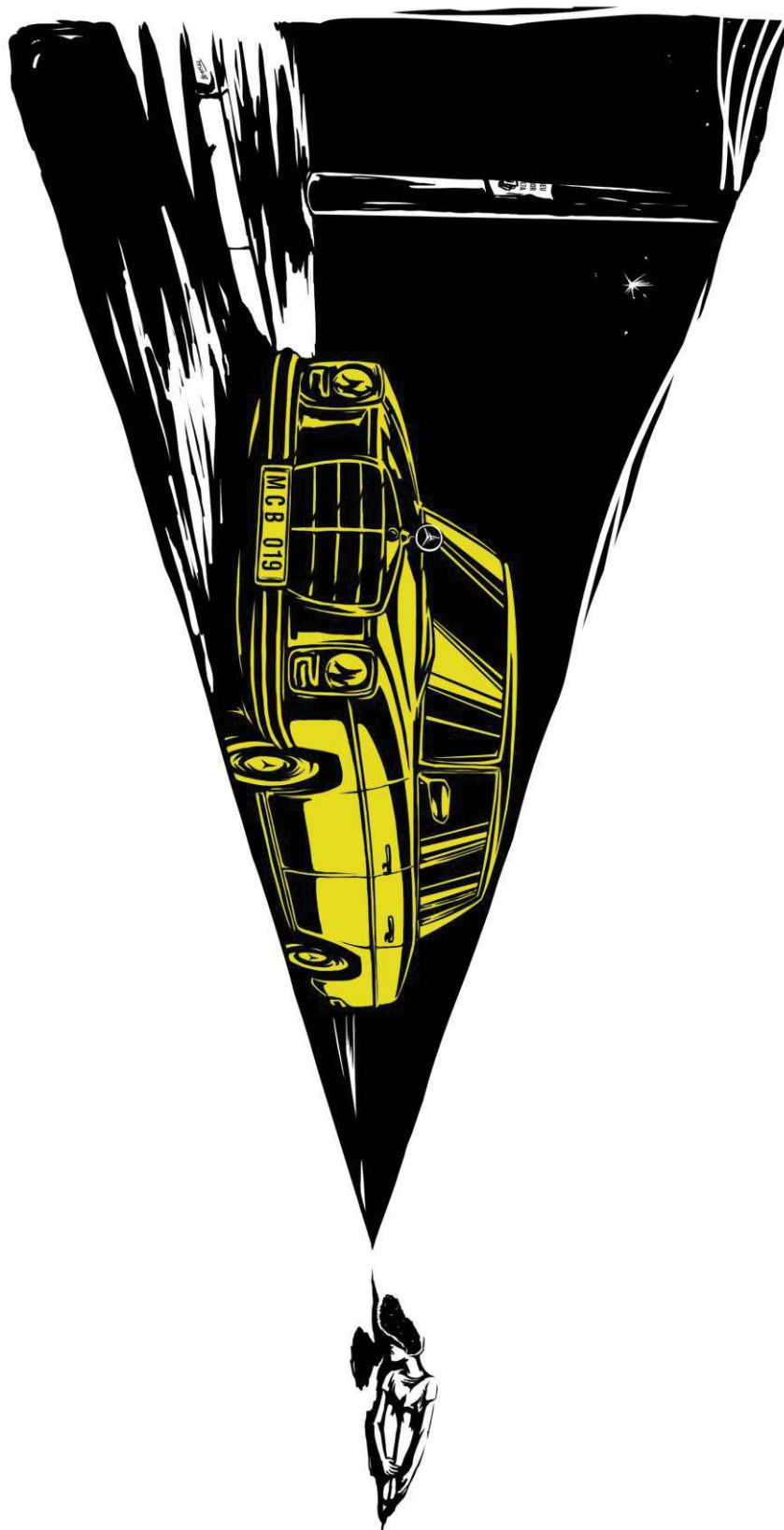
e gosto de Coca-Cola

A frase dita por Macabéa: “[...] sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola.” (LISPECTOR, 1977, p.44) é a inspiração para *Eu não posso fazer nada*. Pensei na frase e nas suas imagens como uma tira de quadrinhos, produzindo essa leitura como uma sequência sobre Macabéa. Cada desenho em *close*, é uma composição que representa cada momento da frase.

No primeiro quadro, o leitor da imagem pode identificar uma máquina de escrever da década de 1970 e as mãos de Macabéa. Retomando a ideia da leitura gráfica *A culpa é minha*, a moça digita com o dedo indicador. No segundo quadro, o ponto de vista está focado no centro do desenho do corpo da jovem e as duas mãos estão na direção da área genital de Macabéa, como um bloqueio. A moça é virgem, logo, essa foi a solução encontrada para representar esse estado. Imaginei que seria adequado mostrar certo pudor e acanhamento, exatamente na direção dos órgãos sexuais. Ainda, coloquei a moça segurando um dos dedos, em associação ao falo e também ao desejo sexual reprimido. Na narrativa, Rodrigo S.M. deixa evidente quando afirma que: “Ela sabia o que era o desejo — embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía” (LISPECTOR, 1977, p.55). No terceiro quadro, está a representação do gesto da jovem ao beber refrigerante, do: “gosto de Coca-cola”. Como uma imagem de publicidade, Macabéa aparece virando a garrafa de vidro e bebendo o líquido.

Palavras-chave: datilógrafa. virgem. Coca-Cola.

2.12 SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS



*Saída Discreta pela porta dos fundos*²⁴ representa a causa da morte de Macabéa. Como li no trecho:

Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora é já, chegou a minha vez!

E enorme como um transatlântico o **Mercedes amarelo** pegou-a — e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho.

Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e **ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. 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. (LISPECTOR, 1977, p.95-96) [Grifos meus]

Na imagem, desenhei o último personagem da narrativa, o Mercedes amarelo. Para desenhar o carro, pesquisei na internet modelos da marca *Mercedes-Benz* produzidos na década de 1970. As imagens abaixo foram utilizadas como referências visuais:

Imagem 45. Carro *Mercedes-benz W115*.



Fonte:
<<https://www.planetcarsz.com/index.php/noticias/mercedes-240-d-30-primeiro-carro-a-diesel-com-5-cilindros>>

Imagem 46. Emblema “Estrela de 3 pontas”.



Fonte:
<<https://au.dealsan.com/buy/mercedes-benz-logo>>

Descobri que o modelo que a narrativa se refere é o W115²⁵. Resolvi acrescentar à placa do modelo, três letras existentes no nome “MaCaBéa” (MCB) e, o número, corresponde a sua idade, 19 anos (019). A figura abaixo é um esboço digital inicial para a leitura gráfica feita no aplicativo para desenho e pintura *Autodesk sketchbook*, presente no meu *smartphone*.

²⁴ A imagem está disposta verticalmente, por conta do espaço da folha, mas seu sentido de leitura é horizontal.

²⁵ Para visualizar mais imagens do automóvel, consulte o site Garagem Global. Disponível em: <<http://www.garagemglobal.com/2016/10/02/w115-o-benz/>>. Acesso em 20 de setembro de 2019.

Imagem 47. Esboço digital para o conceito da leitura gráfica, feito no meu *smartphone*.



Fonte: *Print screen* disponibilizado pela autora.

A composição da cena horizontalmente é uma tentativa de alongar o tempo de visualização do que aconteceu. Em *Saída Discreta pela porta dos fundos*, o carro já havia atropelado a moça e estaria em fuga. Bem ao fundo, em contraste ao fundo branco, está Macabéa deitada e encolhida após ter sido atropelada. Não queria representá-la de maneira a mostrar a jovem como uma vítima de acidente real, pois acredito que o desenho tomaria forma impactante, e destoaria da leitura que pretendia fazer. Então, desenhei a moça observando à descrição: “Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta.” Coloquei o cabelo cobrindo seu rosto e a mancha de sangue possui a forma distorcida do mapa do Brasil. Há ainda, na leitura gráfica, o detalhe do poste (no canto esquerdo da imagem). Esse elemento serve para iluminar a cena noturna e é resultado da influência direta das obras de Oswaldo Goeldi. No poste está “colado” um cartaz anunciando, de maneira bastante disfarçada, os serviços de Madame Carlota.

O carro foi escolhido de maneira proposital, pois se trata de um Mercedes amarelo, conforme a menção na narrativa. É bastante curiosa essa escolha pela autora de *A hora da estrela*, pois Macabéa é atropelada por um carro que carrega um emblema de estrela de três pontas na parte superior do capô.

Palavras-chave: estrela. carro. Mercedes-Benz amarelo. sarjeta.

2.13 A HORA DA ESTRELA



A última leitura gráfica é uma criação que utiliza o texto de Clarice como orientação, mas não reproduz ou tenta reproduzir estritamente o conteúdo da narrativa. A palavra “lama” aparece em quatro momentos do texto:

Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho a contar parece fácil e à mão de todos. 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, 1977, p.24)

Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E com muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou **lama** negra. (LISPECTOR, 1977, p.27)

Mas de repente ele não aguentou o peso num só braço e ela caiu de cara na **lama**, o nariz sangrando. Mas era delicada e foi logo dizendo: – Não se incomode, foi uma queda pequena. (LISPECTOR, 1977, p.64)

Como não tinha lenço para limpar a **lama** e o sangue, enxugou o rosto com a saia, dizendo: – Você não olhe enquanto eu estiver me limpando, por favor, porque é proibido levantar a saia. (LISPECTOR, 1977, p.64) [Grifos meus]

Reincidente no texto, a lama está ligada a queda e a sarjeta, ao fracasso da personagem Macabéa. Ao perceber isso, de imediato fiz uma relação do chão/piso com a lama e associei à conhecida calçada da Fama²⁶ em Hollywood, espaço onde várias personalidades hollywoodianas, “estrelas”, estão registradas.

Imagem 48. Estrela de Marilyn Monroe na calçada da fama (Referência visual).



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/112308584429673637/>>

²⁶ A *Hollywood Walk of Fame* é um passeio ao longo das ruas Hollywood Boulevard e Vine Street em Hollywood, Califórnia, Estados Unidos, constituído por mais de 2.000 lajes com estrelas, fazendo menção a celebridades honradas pela Câmara do Comércio de Hollywood pelas suas contribuições para a indústria do entretenimento.

Imagem 49. Calçada de Copacabana (Referência visual).



Fonte: <https://oglobo.globo.com/rio/verao-2016/calçada-de-copacabana-foi-primeiro-de-pedras-portuguesas-no-rio-15168162>

A partir da união das duas ideias, tomei a decisão de criar uma estrela para Macabéa. Uma vez que a história se passa no Rio de Janeiro, a calçada mais icônica e representativa da cidade para mim, é a da orla de Copacabana. Unindo todas essas imagens, reproduzi a estrela de Macabéa encravada no passeio, cuja padronagem é feita com a utilização de pedras portuguesas. Dentro da estrela, está gravado o nome da personagem e no centro, está outro elemento gráfico, a máquina de escrever, referente a três fatos principais: primeiro, ao fato de a moça ser uma personagem literária; segundo, por Rodrigo S.M., ser o “escritor” e narrador do texto e, terceiro, Clarice Lispector, ser a autora de *A hora da estrela*. A representação, à esquerda, de uma barata morta, é uma alusão à insignificância e ao destino nefasto da personagem. O último elemento a ser observado, são as pegadas de areia molhada, que, como “lama”, são deixadas como vestígios, pegadas produzidas por Macabéa, ao registrar sua presença no mundo.

Palavras-chave: lama. calçada. sangue. morte.

3 O TEXTO DE CLARICE LISPECTOR: LENDO A HORA DA ESTRELA

Júlio Lerner: Que novela é essa, Clarice?

Clarice Lispector: É a história de uma moça que só comia cachorro-quente. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima...²⁷

A epígrafe acima faz parte da entrevista de Clarice Lispector concedida ao repórter Júlio Lerner, em 1977. Como detalhe a ser notado, a escritora havia pedido que a filmagem fosse divulgada apenas após a sua morte. O pedido foi atendido e dez meses depois de produzida, a entrevista foi ao ar pela TV Cultura.

No diálogo anterior, Clarice sintetiza em duas frases a história de *A hora da estrela*. A obra foi o último romance que a escritora publicou em vida no mesmo ano de 1977, envolvido por certo mistério, pois parece assumir a forma de um testamento literário da autora. *A hora da estrela* convida o leitor a uma rememoração de todas as obras que a precederam. Cristina Bailey, em seu artigo *Clarice Lispector e a crítica*, afirma que “à medida que crescia a fama de Lispector como escritora, foi-se criando em torno dela uma aura de mistério, quase mito, em parte devido à própria personalidade e gosto pela privacidade”. (BAILEY, 2007, p.8)

O livro surge na segunda metade da década de 1970, chamando atenção para os marginalizados pela sociedade e transgredindo valores instituídos. Retomando a entrevista:

J. L.: O cenário dessa novela é...

C. L.: É o Rio de Janeiro... Mas o personagem é nordestino, é de Alagoas...

J. L.: Onde você foi buscar a inspiração, dentro de si mesma?

C. L.: Eu morei no Recife, me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a ideia. Depois eu fui a uma cartomante e ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas aquelas coisas boas. Então a partir daí foi nascendo também a trama da história.

A transcrição revela, além do conteúdo relativo à história do romance²⁸, a inspiração que desencadeou na autora o processo de escrita. O fato de Clarice ter “prego” o “ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro” e ter ido a uma

²⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU>>. Acesso em 21 de novembro de 2019.

²⁸ Utilizei, nesta tese, o termo romance para estabelecer o gênero literário desta narrativa de Clarice. Acredito que a discussão sobre o texto se tratar de uma novela ou romance não cabe aqui. Recorri à terminologia encontrada na maioria dos textos críticos referentes à obra *A hora da estrela*.

cartomante são indícios pontuais do nascimento de uma obra que definitivamente fixou Lispector entre os mais importantes escritores da Literatura Brasileira.

Clarice Lispector nasceu em 10 de dezembro de 1920, em Tchetchelnik, na Ucrânia. Seus familiares eram de origem judaica e emigraram para o Brasil em março de 1922, morando inicialmente, na cidade de Maceió, Alagoas. Em 1925, a família mudou para a cidade do Recife, em Pernambuco, onde Clarice viveu parte de sua infância. Em 1937, a família deslocou-se para o Rio de Janeiro, onde a jovem concluiu seus estudos primários e graduou-se em Direito em 1943. Nesse mesmo ano, casou-se com o amigo de turma Maury Gurgel Valente. Maury foi diplomata do Ministério das Relações Exteriores e Clarice o acompanhou constantemente em suas viagens. Dessa maneira, ela conheceu países como Itália, Inglaterra, Estados Unidos e Suíça. Em 1944, ela estreou na literatura com o romance *Perto do Coração Selvagem*. Em 1952, Clarice começou a escrever artigos voltados ao público feminino, tendo publicado seu primeiro texto no jornal *Comício*. Em 1959, Lispector separou-se do marido e retornou ao Rio de Janeiro para trabalhar como jornalista no *Correio da Manhã* e o *Diário da Noite*. Durante sua vida, apesar de não se considerar uma profissional, ela seguiu a carreira de escritora e publicou vários romances e contos. Clarice faleceu no Rio de Janeiro, no dia 9 de dezembro de 1977. Seu sepultamento foi realizado no cemitério Israelita do Caju, zona norte da cidade.

Clarice Lispector é uma escritora de textos complexos e de sentidos abstratos. Segundo o historiador da literatura Alfredo Bosi: “[...] uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual tem sido constantes do seu estilo de narrar que, na sua manifesta heterodoxia, lembra o modelo batizado por Umberto Eco de ‘opera aperta’” (BOSI, 2013, p.452).

Em 1944, o crítico literário Antonio Candido publicou o ensaio “No raiar de Clarice Lispector”. Este foi o primeiro texto a saudar a obra *Perto do Coração Selvagem*, ressaltando a qualidade e a intensidade da escrita de Clarice. Nesse sentido, Candido foi o crítico mais entusiasta da originalidade de Clarice, pois havia vislumbrado a ousadia da escritora. Seguem-se várias outras análises críticas, destacando-se os nomes de Sérgio Milliet, Álvaro Lins, Alceu Amoroso Lima, Massaud Moisés e Benedito Nunes. Alceu Amoroso Lima afirma que: “Ninguém escreve como Clarice Lispector. Clarice Lispector não escreve como ninguém. Só seu estilo mereceria um ensaio especial. É uma clave diferente, a qual o leitor custa a adaptar-se”. (LIMA *apud* SÁ, 1979, p.26) Benedito Nunes, em *Leitura de Clarice*

Lispector procura fazer uma leitura global da obra da autora. O crítico publicou este livro em 1973, se ocupando da primeira narrativa até o conjunto de contos, em *Felicidade Clandestina. A hora da estrela* seria lançada quatro anos após o livro de Nunes, em 1977. O crítico alertou para a prosa altamente lírica: “será impossível narrar sem questionar a forma da narrativa e o sentido mesmo da realidade. A obra de Clarice Lispector, que se desliga do mito e se volta sobre si mesma, participa desse esvaziamento do romanesco na literatura contemporânea.” (NUNES, 1973, p.154)

A hora da estrela é uma história que vai sendo construída gradativamente, na qual a vida da personagem Macabéa é descrita e moldada pelo narrador onisciente Rodrigo S.M., também personagem e cujo texto deixa transparecer suas angústias e inquietações. É uma narrativa curta sobre uma imigrante nordestina no espaço da cidade do Rio de Janeiro. Macabéa é uma jovem cheia de carências que sofre com as desigualdades de um sistema que “é feito todo contra ela” (LISPECTOR, 1977, p.19). Por conta do destino, Macabéa se encontra com Olímpico de Jesus, um metalúrgico, imigrante nordestino da Paraíba, que por um curto período de tempo é seu namorado. Após Olímpico trocá-la por Glória, Macabéa, por indicação dessa mesma colega, procura uma cartomante. A cartomante prevê um futuro promissor e maravilhoso para a personagem, mas ao final da narrativa, Macabéa é atropelada por um Mercedes-Benz amarelo. A personagem tem um fim melodramático, pois é com a morte que ela finalmente alcança seu grande momento. Este é resumidamente o enredo de *A hora da estrela*.

Entrar na escrita clariceana é como entrar em um gigantesco labirinto. Procurando por saídas, analisarei a obra a partir de vários caminhos. Como afirma Antonio Candido, no ensaio *No raiar de Clarice Lispector*: “A ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente”. (CANDIDO, 1977, p.127)

Nas leituras feitas a seguir, para efeitos de comparação entre edições, observei as publicações das seguintes editoras: *José Olympio* (1977), *Nova Fronteira* (1984), *Francisco Alves* (1995) e *Rocco* (2017). Nas citações referentes *A hora da estrela*, que aparecem ao longo da pesquisa, utilizei o livro da *José Olympio*, por ser a primeira edição publicada.

3.1 SUA MAJESTADE: RODRIGO, O NARRADOR

A hora da estrela é um texto que apresenta um narrador reflexivo e questionador a respeito dos acontecimentos que irá contar. Rodrigo S.M. é um narrador-personagem que se mostra inquieto e busca preencher o leitor com a sensação de alguém que procura denunciar algo e com firme consciência de seu papel diante dos fatos a serem narrados. S.M. conversa com os leitores deixando lacunas, permitindo-lhes conjecturar sobre seu grau de imparcialidade na narrativa, ora pretendendo ser neutro, ora sendo parcialmente afetado pela história. Rodrigo é um narrador heterodiegético em tempo integral.

Ao iniciarmos a leitura do livro, nos deparamos com a *Dedicatória do Autor* (na verdade Clarice Lispector):

Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. **Vós?** É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para todos nós (LISPECTOR, 1977, p.8). [Grifo meu]

Neste trecho, que é o trecho final da dedicatória, a autora deixa claro que a narrativa que irá apresentar é inacabada porque lhe falta resposta e ela espera que alguém a ofereça. A interlocução: “Vós?”, provoca o leitor, inserindo a sombra da dúvida antes do início da história. Já na dedicatória, existe uma proposição de que a obra é questionadora e que carece de respostas. Mais interessante ainda é notar o alerta da frase entre parênteses “na verdade Clarice Lispector”, pois a aproximação como narrador não nos parece gratuita. A dedicatória sugere uma estreita relação entre os papéis desempenhados, na qual o narrador está em intercâmbio com a posição de autor/autora.

Retomando a incredulidade sobre a futura resposta, novamente o leitor é surpreendido ao se deparar com a multiplicidade de títulos que Clarice optou por incluir nesta obra. Os treze títulos de *A hora da estrela*, entremeados pelo nome Clarice Lispector, indicam uma ponte significativa entre a autora e o texto a ser apresentado. Na ordem em que aparecem, além do título oficial adotado, eles estão assim distribuídos:

- 1) A CULPA É MINHA
- 2) A HORA DA ESTRELA (novamente)
- 3) ELA QUE SE ARRANJE

- 4) O DIREITO AO GRITO
*Clarice Lispector*²⁹
- 5) .QUANTO AO FUTURO.
- 6) LAMENTO DE UM BLUE
- 7) ELA NÃO SABE GRITAR
- 8) UMA SENSAÇÃO DE PERDA
- 9) ASSOVIO NO VENTO ESCURO
- 10) EU NÃO POSSO FAZER NADA
- 11) REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES
- 12) HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL
- 13) SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS
(LISPECTOR, 1977, p.13)

O conjunto significativo de títulos é como um sumário. Além disso, os títulos em sequência reúnem prováveis respostas ou acrescentam questionamentos a respeito da narrativa. Todos eles deixam margem para um amplo leque de interpretações. A própria repetição do título original pode ser um palpite de que este não teria sido a primeira opção, mas sim a segunda. O título 1, *A culpa é minha*, colocado na frente de todos os outros, parece estabelecer um vínculo e uma associação estreita com a autora. Dentro dessas 13 sugestões, penso que os títulos de número 1, 3, 4, 5, 6, 7, 10 estão fortemente ligados ao texto, justamente como as futuras provocações de Rodrigo S.M. a respeito da personagem apresentada futuramente: Macabéa.

A partir dessa observação, percebo que toda a incerteza na sequência da narrativa tem seu ponto inicial evidenciado por essas opções de títulos. O narrador começa o texto discutindo sobre a questão das perguntas: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever” (LISPECTOR, 1977, p.15). Rodrigo afirma:

Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar (LISPECTOR, 1977, p.15).

Ao narrar em primeira pessoa, esboça a estrutura da narrativa, ademais, ele ainda explica que “há veracidade nela [...] embora inventada” e adverte ao leitor que a “reconheça em si mesmo porque todos nós somos um” (LISPECTOR, 1977, p.16).

²⁹ Além dos títulos, o nome da autora aparece entre a 4ª e a 5ª frase. Nas edições da José Olympio, da Francisco Alves e das Edições Loyola, ele é uma reprodução da assinatura da autora. Na edição comemorativa de 40 anos de publicação da obra, da Editora Rocco, este pequeno detalhe foi omitido na diagramação. Acredito que este foi um erro, um descuido, cometido pelos editores.

Há nessa duas sentenças uma afirmação do papel da observação do escritor, pois ele tira tudo da realidade viva e com a sensibilidade impregnada, gera a ficção.

A frase “Tudo no mundo começou com um sim” (LISPECTOR, 1977, p.15) abre o romance. Um sentido implícito contido nessa afirmação permite pensar no fato de que, para que algo possa ser criado, primeiramente é necessária a sua aceitação, uma vez que o “sim” é o elemento de possibilidade para a criação. Para que uma narrativa tenha existência, é preciso que o narrador diga *sim* ao processo de escrita, iniciando-o e sendo responsável pelo enredo da história.

Assim, ao se debruçar sobre o texto que vai escrever (já o escrevendo), ele também se debruça sobre todas as questões que o envolvem: sobre o seu ato da escrita, sobre a situação social (sua e da personagem principal), sobre a verdade, sobre a vida. Rodrigo se intromete todo momento na narrativa, fazendo constantes digressões e recortes. A respeito do ato da escrita, ele nos diz: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espetados” (LISPECTOR, 1977, p.24).

É claro para mim, portanto, que a partir da problemática interior levantada pelo narrador em *A hora da estrela*, posso iniciar uma investigação sobre o seu papel desempenhado na história, um escritor. O próprio nome do narrador, Rodrigo S.M, deixa margem para uma interpretação sugestionada a partir de sua posição dentro da narrativa, de acordo com José Castello:

Por que S. M.? Inevitável pensar em **Sua Majestade**, título que expressa com grande exatidão o lugar vaidoso dos narradores oniscientes. Personagem-narrador, apesar de ter a mesma consistência fantasiosa de Macabéa, Rodrigo é, na verdade, mais uma sombra. (CASTELLO *in* LISPECTOR, 2011, p.210). [Grifo do autor]

Logo, como Sua Majestade, ele tem o domínio total na narrativa. As intromissões de Rodrigo S.M. circulam pelas relações de poder na ficção. Rodrigo tem o controle da narrativa e, buscando sempre anular a distância com os leitores, ele também busca seu próprio equilíbrio psicológico, ao ocupar três posições distintas: autor, narrador e personagem.

3.1.1 Autor-Narrador-Personagem

Ao analisar *Perto do Coração Selvagem* (1944), o crítico Antonio Candido afirmou: “Mas como a vida, o romance de Clarice Lispector é um romance de

relação. É impossível a glória apenas entrevista do isolamento, porque a ela só tem acesso os anormais, que são os desadaptados por excelência.” (CANDIDO, 1977, p.130). A “relação”, reconhecida desde o primeiro livro de Lispector, é uma constante na narrativa de *A hora da estrela*.

Rodrigo oferece aos leitores antecipações sobre o drama da nordestina Macabéa e, ao mesmo tempo em que projeta a sua narração, age, de maneira ambivalente, pois provoca os leitores e também a si próprio, se relacionando com as dúvidas e anseios das personagens envolvidas na narração. O homem que conta a história de Macabéa é também personagem de sua própria história. Conforme citação abaixo:

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. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos (LISPECTOR, 1977, p.16-17).

Antes de contar a história da nordestina, primeiramente temos a história desse narrador. Ele é o “centro de interesse”, se justificando, se explicando e mostrando os motivos que o levaram a tal empreitada. Utilizando uma expressão de Massaud Moisés, Rodrigo S.M. é um “juiz em causa própria” (MOISÉS, 1971, p.122). A interlocução de Rodrigo S.M. sobre o próprio conhecimento daquilo que será narrado mostra a empatia que surge em conjunto “com o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”. Na sequência textual, ele chama a atenção para o fato do leitor também fazer parte desta mesma experiência, pois “quem vive sabe”, mesmo que não tenha consciência do fato. A “consciência” do narrador busca atingir a consciência de todos os viventes.

A partir destes esclarecimentos, Rodrigo se apresenta como personagem da história e determina sua importância: “A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro.” (LISPECTOR, 1977, p.17). O “falso livre-arbítrio” abre uma brecha sobre a relevância do narrador na história. O ponto de vista de S.M. anuncia sua autoridade, sua masculinidade e sua manipulação sobre os fatos posteriores. De acordo com Ana Arguelho de Souza:

[...] a autora despersonaliza-se, mascarando-se com o rosto masculino do narrador. Rodrigo-personagem é o avesso de Clarice, uma espécie de alter

ego por meio do qual sua voz possa ecoar em um mundo hostil às vozes femininas. Talvez por isso, diferentemente de Fernando Pessoa, Clarice recuse-se a criar um heterônimo, não usando Rodrigo como um disfarce por onde possa ocultar a sua cosmovisão. Ao contrário, provocativa, esgueira-se por entre as frinchas de Rodrigo, assinando a autoria da obra, anunciando-se na dedicatória do autor para lembrar ao leitor que este é, na verdade, Clarice Lispector, e atravessa com sua assinatura os treze títulos dados à obra. (SOUZA, 2006, p.100)

Novamente, observamos o impacto dos títulos, que afetam diretamente a narrativa. No interior do texto, o narrador explica a opção *Quanto ao Futuro*, reforçando ainda mais a intrínseca relação entre autora e narrador. Rodrigo diz:

História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos. “Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final³⁰. Não se trata de capricho meu – no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado. (Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso.) Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade. (LISPECTOR, 1977, p.17).

Como o narrador deixa entendido, existe uma “delimitação”. Rodrigo quer orientar ao máximo a interpretação, com cuidado para que não se pense nos títulos com uma imaginação “malsã e sem piedade”. Ademais, ele demonstra que procura estruturar um enredo tal que, por mais que não apresente uma história linear, terá um fim. S.M. pretende se isentar de qualquer sentimento piedoso sobre sua personagem:

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. [...] O que é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida (LISPECTOR, 1977, p.17-18).

A necessidade de expor o seu dever de falar sobre a personagem demarca a sua posição como aquele que tomará as dores de Macabéa para si próprio. Paradoxalmente, durante toda a narrativa ocorrem divergências nas opiniões do narrador. Neste trecho, por exemplo, ele procura fazer um “relato frio”, mas em seguida afirma que este é o seu “dever”. Rodrigo está perdido e, como personagem,

³⁰ Como observado por Olga de Sá, só no título “Quanto ao futuro” ocorre sinalização gráfica, pois ele é precedido e sucedido de ponto final. Isto porque embora seja uma história exterior e explícita “contém segredos” (SÁ, 1979, p.97). Logo, este é também mais um pequeno detalhe que conecta e valoriza o significado dos treze títulos. É como se Clarice mantivesse todos eles, escolhendo *A hora da estrela*, apenas por uma questão prática, afinal, um livro precisa apenas de um título.

atua de forma incoerente, pois ao mesmo tempo em que busca a “frieza” nos acontecimentos, também busca um propósito, uma causa a solucionar.

Em outro momento, ocorre novamente uma menção a outro título – *O Direito ao Grito*. Desta vez o narrador estabelece uma relação pessoal com o significado contido na frase, pois é ele quem grita. Ele afirma a existência do direito ao grito e mostra sua personalidade enfatizando o “eu”. Nesta passagem, ocorrem duas análises sobre os personagens, a da “moça”, Macabéa, e de Rodrigo, enquanto escritor:

Porque há o direito ao grito.

Então eu grito.

Grito puro e sem pedir esmola. Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descubro eu agora – eu também não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas (LISPECTOR, 1977, p.18).

Não há como deixar de notar o questionamento sobre o gênero, feito pelo narrador. Novamente, perpassando pelo senso comum de que as mulheres são mais sentimentais que os homens, ele introduz mais uma postura, a de seu sexo, pois coloca-se como homem. Para contar a história é importante ocupar um corpo masculino, uma vez que uma escritora, certamente se deixaria *contaminar* pela história. Retomando o pensamento de Ana Arguelho de Souza, ao despersonalizar-se, a autora encontra uma forma de fazer sua voz ecoar em um mundo hostil às mulheres (SOUZA, 2016, p.100). Percebe-se, portanto, que o narrador realiza uma autoanálise, exibindo dúvidas nos parágrafos iniciais do texto, consciente da influência que provavelmente irá exercer no leitor.

A história da nordestina vai sendo empurrada pelos pensamentos internos de Rodrigo sobre a dificuldade de lidar com a vida de uma outra pessoa (Macabéa) e o enfrentamento com o processo da escrita. Rodrigo S. M., que se tranca em um quarto para “concentrar-se e ver mais intensamente o mundo humano” (SOUZA, 2013, p.32) faz uma sondagem interior e psicológica de suas próprias personagens. A prorrogação dos fatos a serem narrados faz parte de uma produção intelectual do narrador que constrói imagens, intermitentes de análise, dúvida e reflexão.

3.1.2 Tensões narrativas

O romance de Lispector é uma lição sobre como um romance opera. É, além de um texto literário, uma discussão sobre o processo criativo e o envolvimento da pessoa que o cria, no caso, seu autor. Embora Rodrigo alegue estar preso aos fatos, na realidade ele está preso ao “como contar os fatos”, daí que este narrador está em constante tensão. A forma como a história de Lispector se organiza, mostra uma preocupação velada com o *plot*:

Segundo Massaud Moisés:

Podemos definir ‘uma história como uma narrativa de acontecimentos arranjados em sua sequência temporal’. O leitor, diante da história que acompanha curioso, pergunta: “e depois?”, “e então?”, pois está apenas interessado na sucessão dos fatos, e não no modo como se encadeiam, nas causas determinadas ou na compreensão dos truques aplicados pelo ficcionista. Estas preocupações denotam um leitor dotado de especial inteligência e memória, ao passo que o fluir linear da história satisfaz o leitor destituído de maiores interesses e recursos intelectuais. É pouco exigente o leitor preso tão-somente aos fatos, enquanto o outro visa a algo mais complexo, que é o plot. “o plot é também uma narrativa de acontecimentos, com a ênfase incidindo sobre a causalidade. “O rei morreu, e então a rainha morreu de tristeza” é um plot. Diante do plot, o leitor pergunta: ‘por quê?’. O plot implica mistérios, ‘suspenses’, vácuos, intervalos, remissões, choques, etc., que sirvam para dar uma resposta à questão; de onde a história poder conceituar-se como um arranjo primário e sucessivo de acontecimentos. Por isso, há histórias com plot, e histórias sem plot, e plot sem história [...] (MOISÉS, 1971, p.237)

Como o narrador mesmo afirma em vários momentos, a história é uma narrativa simples. Entretanto, as preocupações encenadas por Rodrigo S.M. procuram atingir os leitores mais atentos aos seus recursos ficcionais. Existe um julgamento moral de Rodrigo a respeito da passividade de Macabéa. De acordo com Tânia Cristina Borges:

[...] em *A hora da estrela* o foco é a dúvida sobre a possibilidade (ou a impossibilidade) de saber, portanto, narrar o que Macabéa é ou pensa. Daí o dilema desse intelectual – que deseja ou tem culpa por não saber o que teme “mentir”. As questões do romance se concentram na relação entre o intelectual, que deseja aproximar-se das camadas da população brasileira que não têm voz própria na produção intelectual, e o pobre. (BORGES, 2014, p.35)

As expressões que o narrador utiliza na narrativa apelam para observações de outra natureza, de ordem intelectual. Clarice é Rodrigo S.M., mas Rodrigo S.M não é Clarice. Sabe-se por leituras de entrevistas e nos relatos biográficos, que Clarice nunca quis ser considerada uma intelectual. Para Ana Arguelho:

A carga sígnica contida em expressões como vaga existência, matéria opaca, vida primária, o viver ralo, que vão sendo pontuadas por Rodrigo a cada passo, retiram da personagem qualquer consistência e revelam extrema fragilidade. Toda sua trajetória é marcada por uma espécie de debilidade física e espiritual que se traduz em quase imobilidade, como se fosse praticamente arrastada ao longo da obra pelo seu criador, Rodrigo. (SOUZA, 2006, p.106)

A postura do narrador dentro do texto nos permite estabelecer comparações entre o pensamento reflexivo e a atuação do intelectual na literatura. Observo, dessa maneira, o olhar diferenciado do narrador para as atribuições dadas a alguém que procura falar pelos outros. Ao dizer que “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo.” (LISPECTOR, 1977, p.21), Rodrigo busca dispensar uma posição que poderia ser instituída, a de intelectual, ou seja, ele *humildemente* afirma-se na narrativa, mostrando-se frente a frente com leitor. Ele se reconhece como um ser humano comum:

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. 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 poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a **humildemente** – mas sem fazer estardalhaços de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela (LISPECTOR, 1977, p.19) [Grifo meu].

É fato conhecido por Rodrigo que tudo aquilo que ele diz influencia na percepção sobre a história da moça. Obviamente, ele está profundamente interessado em declarar a distância que o separa de sua personagem. Nesse sentido, sua técnica, seu método de escrita implica diretamente sobre o que fazer com as palavras, ou melhor, como fazer com que as palavras tragam o sentido real da história que está sendo contada.

A falsa pretensão de humildade do escritor, ressaltada por Rodrigo, é contraditória pelo simples fato de que dentro da história de Macabéa (assim como nas diversas narrativas), existe uma hierarquia. Nessa hierarquia, aquele que escreve fala primeiro e justamente por isso já se impulsiona um posicionamento intelectual, uma vez que falar de outro ou sobre o outro, não é a mesma coisa que ser o outro. Assim, o narrador de *A hora da estrela* está tomado pela angústia, sufocado diante da ideia de desenvolver uma história que não é a sua propriamente

dita. Se ele ousar “enfeitar a palavra”, as distâncias entre ele (escritor-narrador-personagem) e a nordestina se ampliam. A decisão de se limitar a contar as “fracas aventuras” é uma tentativa de não se deixar envolver. No trecho anterior, podemos nos questionar, enquanto leitores sobre a neutralidade intelectual do escritor. Para melhor compreender este raciocínio, cito abaixo um trecho do conto *Escrever*, de Rubem Fonseca:

O dicionário diz que escrever é representar ou exprimir, relatar, transmitir por meio de escrita, compor, redigir, desenvolver obra literária: conto, romance, novela, livro etc. É isso o que diz o dicionário. Porém, escrever é mais do que isso, é urdir, tecer, coser palavras, tanto faz ser uma bula de remédio ou uma peça de ficção. A diferença é que a ficção consome o corpo e a alma. Os poetas também poderiam ser incluídos aqui, se eles não tivessem pacto com o diabo. O ficcionista quanto melhor pior, sofre mais, depois de algum tempo não aguenta o sufoco (FONSECA, 2013, p.83).

Esta passagem, que pertence ao livro *Amálgama* (2013), possibilita uma comparação à escrita de Rodrigo S.M.. Posso considerar, pelo conto, que o processo de escrita não é algo frio, isolado, uma vez que a ficção consome “corpo e alma”. Isso quer dizer que o ficcionista está diante de um impasse mental na narrativa. De um lado ele procura exprimir fatos, aventuras ou acontecimentos exteriores a ele. Por outro lado, a sua própria interioridade (seu corpo e sua alma), também estão contidas e distribuídas pelo texto. A capacidade de entender seu papel criador na narrativa, e a consciência de si como o provedor/portador da palavra, fica evidente no trecho:

É. Parece que estou mudando o modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. 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 se transformar em objeto-coisa, é mais fácil. Será mesmo que a ação ultrapassa a palavra? (LISPECTOR, 1977, p.22).

Escrever sobre a personagem faz parte de um incômodo. A pergunta “será mesmo que a ação ultrapassa a palavra?”, é a dúvida a respeito de que a escrita produzida pode atingir a realidade e, portanto, à vida.

Enfrentando a questão da literatura, sua relação com a vida na busca de transformá-la, Jean-Paul Sartre publicou em 1947, o texto *Que é a Literatura?* Nesta obra, Sartre defende a tese do engajamento do escritor, como uma maneira de interferir na coletividade, relacionando-se ativamente com a História. No prefácio da

obra, ele diz antecipadamente que “o fato é que se lê mal, afoitamente, e se julga antes de compreender” (SARTRE, 1999, p.7). Refletindo com as perturbações de Rodrigo S.M. temos, de acordo com Sartre que:

Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se no espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado. Depois disso, como se pode querer que ele continue agindo da mesma maneira? Ou irá perseverar na sua conduta por obstinação, e com conhecimento de causa, ou irá abandoná-la. Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, *para* mudá-la; atinjo-a em pleno coração, trespasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. É legítimo, pois, propor-lhe esta segunda questão: que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana. O homem é ser em face de quem nenhum outro ser pode manter a imparcialidade, nem mesmo Deus (SARTRE, 1999, p.20-21).

Nesta citação, Sartre defende a literatura engajada. Para o filósofo, o simples fato de falar, já significa agir. No momento em que se nomeia ou se diz algo, ocorre um desvendamento. A partir daí, o autor consegue afirmar tanto para si mesmo quanto para os outros o desejo de mudança. Logo, para Sartre, mesmo inconscientemente, é possível agirmos de maneira engajada com algo. Rodrigo, embora queira escapulir dessa responsabilidade, acaba realizando-a, pelo simples fato de “falar”.

Retomando a passagem anterior de *A hora da estrela*, o narrador sabe que realiza, pelas palavras, uma “ação secundária”. Ele entende que realiza uma “ação por desvendamento”. Entretanto, ao invés de se colocar claramente engajado com a causa que irá contar, ele hesita, continuamente. Mais ainda, permite também ao leitor esta indagação: seria ele, Rodrigo S.M., passível de imparcialidade? Como pode-se ver, em outra passagem, ele deixa transparecer novamente a insegurança e hesitação sobre o que vai realizar:

Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a **pobreza da história**, pois estou com medo. Antes de ter surgido na minha vida essa datilógrafa, eu era um homem até mesmo um pouco contente, apesar do mau êxito na minha literatura. As coisas estavam de algum modo tão boas

que podiam se tornar muito ruins porque o que amadurece plenamente pode apodrecer (LISPECTOR, 1977, p.22). [Grifos meus]

A partir do instante em que encontra a datilógrafa, percebe coisas que vão além do estritamente literário. A “pobreza da história”, a qual ele se refere, tem interpretações ambíguas. Para mim, ela pode ser vista da seguinte maneira: a primeira, referindo-se diretamente à pobreza de Macabéa, em suas relações sociais e culturais com o mundo; a segunda, sobre como o narrador se torna pobre diante da ideia de narrar uma história que não é a sua; e a terceira, a respeito da simplicidade de uma história que não tem enfeites, uma história pobre, portanto.

Segundo Sartre: “sem dúvida, o escritor engajado pode ser medíocre, pode ter até mesmo consciência de sê-lo, mas como não seria possível escrever sem o propósito de fazê-lo do melhor modo, a modéstia com que ele encara a sua obra não deve desviá-lo da intenção de construí-la como se ela devesse atingir a máxima ressonância” (SARTRE, 1999, p.21). Comprovamos por esta ideia e pelo próprio texto clariceano, a persistência do narrador em dar continuidade ao texto.

Na apresentação de *A hora da estrela*³¹, a professora Clarisse Fukelman informa aos leitores:

a aventura paradoxal dessa ficção consiste em pôr às claras algo que se caracteriza pela obscuridade. Para conseguir a integração entre palavra e sentido trata a primeira, como um corpo a ser trabalhado e põe à frente o seu próprio corpo a captar os sinais ocultos do ser: “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo” (LISPECTOR, 1995, p.15).

Rodrigo nega ser um intelectual e alega “escrever com o corpo” tentando esquivar-se da atribuição que o colocaria no papel de um intelectual. É como se a história por si mesma e não ele, fosse responsável por lhe provocar reflexões. Ele diz: “Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte.” (LISPECTOR, 1977, p.21)

O narrador, em *A hora da estrela*, exercita um procedimento de autoconhecimento de sua própria natureza, algo que tem suas possibilidades ampliadas pela literatura³². Este exercício é, segundo Antoine Compagnon,

³¹ Edição da Francisco Alves.

³² A propósito do que a literatura faz a um escritor ou o que um escritor o pode fazer com a literatura, lembro a passagem do livro *Fahrenheit 451*: “Quanto mais poros, quanto mais detalhes de vida fielmente gravados por centímetro quadrado você conseguir captar numa folha de papel, mais “literário” você será. Pelo menos, esta é a minha definição. Detalhes reveladores. Detalhes frescos. Os bons escritores quase sempre tocam a vida. Os medíocres apenas passam rapidamente a mão sobre ela. Os ruins a estupram e a deixam para as moscas. Entende agora por que os livros são odiados e temidos? Eles mostram os poros no rosto da vida. Os que vivem no conforto querem

“exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento de homem e do mundo” (COMPAGNON, 2009, p.26). Ainda, de acordo com o crítico:

A literatura é de oposição: ela tem o poder de contestar a submissão ao poder. Contrapoder, revela toda a extensão de seu poder quando é perseguida. Resulta disso um paradoxo irritante: a liberdade não lhe é propícia, pois priva-a das servidões contra as quais quer resistir (COMPAGNON, 2009, p.26).

Ao paradoxo da liberdade proposto por Compagnon, a resistência de Rodrigo S.M. é mediada por suas próprias restrições na construção da história. Ele diz:

Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive que me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contato com ninguém. Voltarei algum dia à minha vida anterior? (LISPECTOR, 1977, p.28-29).

Rodrigo diz que sua vida é afetada pela história. Sua autonomia e tentativa de reconstruir o mundo é interposta pelo aprisionamento da história da nordestina. O isolamento do narrador é uma característica comum quando se procura entender ou pensar sobre algo. Ora, os intelectuais não estão de certa forma isolados em suas formas de entender e compreender as ações? O intelectual se distancia da sociedade para observar e ver melhor, analisar, em profunda introspecção. É claro para mim que esta é uma posição que não determina, necessariamente, atitudes positivas, que podem caminhar tanto para o que consideramos como bom ou tanto o que consideramos mau.

Walter Benjamin, nos escritos de *Magia e técnica, arte e política*, discute sobre a questão da experiência. Segundo o autor, estamos vivendo um processo de “pobreza da experiência”:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (BENJAMIN, 1987, p.115).

Dessa maneira, comparativamente ao narrador de *A hora da estrela*, observo que ele reconhece este processo e quer, ainda que afirme não possuir de fato nenhum poder sobre os acontecimentos, denunciar problemas que cercam toda uma coletividade.

No texto *Os intelectuais e o poder*, que se apresenta como uma conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze, verifica-se claramente a condição do escritor enquanto intelectual:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber, elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles, e elas o dizem muito bem. **Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida este discurso e esse saber.** Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos, é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso (FOUCAULT, 1996, p.71). [Grifos meus]

Pela citação acima, verifica-se que o sistema de poder no qual os intelectuais estão inseridos é algo muito evidente para o narrador Rodrigo S.M.. O narrador se encontra em constante tensão pelo fato de ter que contar a história sem querer ser tido como um intelectual, já que Rodrigo não quer se encaixar neste rótulo. Ele reconhece, como diz Foucault, que existe todo um sistema que invalida o discurso das massas. Logo, na sua função, S.M. é um dos responsáveis por mostrar o sofrimento de uma excluída da sociedade, e ainda que se recuse a admitir essa função, seu papel é sim o de um intelectual, já que levanta questões básicas e problematiza as relações sociais no texto literário. Como disse Sartre, perguntas como “Que é escrever? Por que se escreve? Para quem se escreve?” (SARTRE, 1999, p.7) são trazidas à superfície do texto e demonstram o dilema desse narrador.

A partir da interioridade de Rodrigo, ele se põe na situação da nordestina e também quer inserir os leitores como personagens da história. Como vimos no início da narrativa: “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa” (LISPECTOR, 1977, p.15). A dor do narrador é a dor de Macabéa, a dor de Clarice e logo, a dor de todos. O narrador em *A hora da estrela* nos faz achar que ele pensa em seu estado individual, porém, a medida que a narrativa prossegue, pode-se perceber que a sua proposta é a de um pensamento coletivo. Do micro espaço da narrativa, ele parte em direção ao macro, buscando a

empatia dos leitores. Sua individualidade é transmutada em universalidade na medida em que atinge questões indicativas para mudanças de atitude, necessárias a todos nós. A metáfora da dor de dentes³³ insere uma sensibilidade do autor-narrador-personagem que não age isolado em seu texto, mas procura agregar a todos: especialmente os leitores.

O intelectual se coloca no lugar, mas não pertence a este lugar. A diferença está na visão profunda e no esclarecimento da consciência, agora modificada sobre esta ação. O processo de percepção da própria posição intelectual é lento e gradativo. Rodrigo S.M. descreve, em *A hora da estrela*, este processo. Logo, as constantes reflexões do narrador-personagem são como uma tentativa de provocar no leitor uma angústia e alertá-lo para a posição intelectual do narrador da história, ente capaz de nortear e dirigir a leitura do texto. A tensão de Rodrigo S.M. é algo que percorre toda literatura contemporânea e mostra, como diria Antoine Compagnon que: “a literatura é um exercício de pensamento, a leitura uma experimentação dos possíveis” (COMPAGNON, 2009, p.52).

A escrita de Clarice Lispector, especialmente por meio do papel do narrador Rodrigo S.M., me faz pensar sobre o problema da exigência literária. Nesta narrativa, perguntas como “Por que escrever?” e “Para quem escrever?” são recorrentes. Caminhei nas sinuosidades e margens do texto clariceano, buscando um sentido para os acontecimentos narrados. De quem é a verdade? Ou melhor, cabe ao narrador estabelecer uma verdade? Clarice, como Rodrigo S. M., questiona o poder de majestade dado ao intelectual, ao escritor, ao autor.

3.2 A ESTRELA: MACABÉA

Anteriormente, mostrei como o narrador ordenou os “fatos a serem narrados”. Vou agora analisar seu objeto principal de observação, a protagonista, estrela da obra: Macabéa. A personagem Macabéa, em sua simplicidade e tolice, é amada apenas pelo seu ‘criador’, Rodrigo S.M. Macabéa é uma jovem nordestina de 19 anos, de pouca instrução e que mora no Rio de Janeiro. Ela é a transfiguração humana da denúncia social, representa a solidão e a miséria dos trabalhadores brasileiros. Imigrante de Alagoas, a moça mora mal, come mal, ganha mal etc.

³³ Lembrando uma passagem do livro *O Lobo da Estepe* (1927), de Hermann Hesse: “Como uma dor de dentes que passa por um instante e depois volta a abrasar como fogo, assim reapareceram em mim a angústia e o horror.” (HESSE, 1970, p.85) Na biografia crítica de Nádya Battela Gotlib, encontrei a informação de que Clarice leu e teve influências da literatura deste autor.

Desprovida de tudo, inclusive da consciência de sua situação no mundo, ela, no entanto, mantém-se feliz – “Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz.” (LISPECTOR, 1977, p.34). “Maca” trabalha como datilógrafa numa empresa e tem como colega de serviço a carioca Glória. Conformada da maneira como as coisas são – “Era apenas fina matéria orgânica” (LISPECTOR, 1977, p.48), – tem como paixão ouvir as informações dadas pela Rádio Relógio (que dá “hora certa e cultura”), e escuta-as com muita disposição. Com a história se passando em meio urbano, a jovem sofre as dificuldades de uma grande parcela da população brasileira e não tem grandes expectativas, apenas vive, às vezes sujeita a desejos e sonhos, como o de ser como Marilyn Monroe, uma estrela de cinema. A moça é uma representante das classes sociais mais rebaixadas, o “zé-povinho” (LISPECTOR, 1977, p.44) como afirma Rodrigo. Orgulha-se de ser datilógrafa, virgem e tomar Coca-Cola.

Além dessas características, é importante ressaltar que Macabéa pouco se manifesta, pouco fala, ela é uma personagem afásica. Sua comunicação é acanhada e, quando diz algo, as palavras soam despropositadas para seus ouvintes. Constituída por carências, ela não consegue entender a sua própria vida. Podemos comparar Macabéa à imagem de uma galinha, animal tão explorado por Clarice. Em entrevista ao *Museu da Imagem e do Som* (1976), Clarice afirmou, “A galinha é oca!”. Como vemos também no conto *Uma galinha*³⁴:

Sozinha no mundo, sem pai, nem mãe, ela corria, arfava, muda, concentrada. [...]

Estúpida, tímida e livre. [...] Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma. (LISPECTOR, 1973, p.32)

[...] não era nada, era uma galinha. (LISPECTOR, 1973, p.33)

A personagem também era oca. Para Ana Arguelho Souza: “Visivelmente, Macabéa nasceu do nada para morrer” (SOUZA, 2006, p.62) ou ainda, também que: “é inenarrável o seu vazio. Na sua miséria extrema, Macabeá expressa o humano de forma caricatural e hiperbólica.” (SOUZA, 2006, p.110)

A singularidade de Macabéa é parte de um grupo social: o dos excluídos socialmente, os invisíveis. Sua insignificância, como ser humano e também como mulher é revelada no seguinte trecho: “[...] que ela era incompetente. Incompetente

³⁴ O conto está presente no livro *Laços de família* (1973).

para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim.” (LISPECTOR, 1977, p.31)

O nome também diz muito sobre a moça: “a menção do nome da heroína ao povo macabeu, que por pelo menos seis mil anos, abandonou-se aos desígnios de Deus, indica-lhe a falência ou a incapacidade de ser dona do próprio destino.” (SPINELLI, 2008, p.56). Assim, a existência de Maca parece ser refém de uma estrutura alienante e coercitiva (SPINELLI, 2008, p.95).

Macabéa é como uma alegoria: “Macabéa é e não é igual a tantas outras nordestinas carentes, embora a elas também faça alusão. Declinada na pauta da alegoria, Macabéa se erige como o particular que faz falar o geral.” (HELENA, 1997, p.75) Sua história, narrada enquanto particularidade mostra a intenção de Rodrigo/Clarice em valorizar a individualidade, a vida, a pessoa. A partir de tantas características negativas, carências e sofrimentos, a moça é a representante para o conceito de miséria. Porém, ao imergir o texto, os leitores são tomados por uma empatia que lhes mostra o quanto de experiência e quanta vida estão presentes na moça, apesar de tudo. Nesse sentido, o “tudo” refere-se às condições opressoras e limitadoras que a moça deve e com as quais tem que conviver. A jovem é a obsessão de Rodrigo S.M., que constrói uma história sobre a potência de ser.

3.2.1 Personagens e caricaturas

A hora da estrela conta ainda com outros personagens que ampliam as possibilidades de leitura para o romance. Rodrigo já afirma no início: “vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro” (LISPECTOR, 1977, p.17). Eles fazem parte do mundo de Macabéa:

[...] o mundo de Macabéa “fora composto pela tia, Glória, seu Raimundo e Olímpico – e de muito longe as moças com as quais dividia o quarto”. É importante assinalar que numa sociedade marcada pelo trabalho, as relações sociais estão muito confinadas ao mundo do trabalho. (SOUZA, 2006, p.55)

Uma vez que observamos as duas personagens principais, resta agora fazermos análises dos outros integrantes da história. Os outros personagens apresentam-se como caricaturas da realidade social. Com “caricaturas”, quero dar

ênfase à configuração excessiva dessas pessoas “fictícias”. Elas acabam por serem vistas de maneira ridícula.

No livro *A escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá lista análises feitas pelo crítico e teórico Massaud Moisés a respeito da Clarice contista. Entretanto, é relevante observar a visão geral deste autor sobre as personagens clariceanas. Moisés afirma que:

Ela as vê [personagens] como seres afogados na banalidade. A introspecção é dela, não das personagens. Estas são, antes, símbolos, personificações, índices de mediania e sua verossimilhança de ser referida a eus-coletivos, eus-cidades ou eus-humanidades. Constituem mais modos de ser ou situações-paradigmas do homem no mundo, que representações ficcionais de pessoas reais. (MOISÉS *apud* SÁ, 1979, p.40)

Exagerados, tanto em seus nomes quanto em suas características, as outras personagens são responsáveis por orientar ou desorientar, paradoxalmente, a vida de Macabéa. Seguindo a ordem de apresentação, a primeira personagem que surge é a tia de Macabéa. Sem nome, essa parente consanguínea foi a responsável pela criação e manutenção física e moral da sobrinha. A tia de Macabéa é a representação do tipo “beata autoritária”, sendo uma mulher conservadora e rude, que ofereceu apenas os cuidados básicos que Macabéa necessitava, durante a infância. A postura da tia me parece despótica:

Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas. Muito depois fora para Maceió com a tia beata, única parenta sua no mundo. Uma ou outra vez se lembrava de coisa esquecida. Por exemplo a tia lhe dando cascudos no alto da cabeça porque o cocuruto de cabeça devia ser, imaginava a tia, um ponto vital. Dava-lhe sempre com os nós dos dedos na cabeça de ossos fracos por falta de cálcio. Batia mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual – a tia que não se casara por nojo – é que também considerava dever seu evitar que a menina viesse um dia a ser uma dessas moças que em Maceió ficavam nas ruas de cigarro aceso esperando homem. Embora a menina não tivesse dado mostras de no futuro vir a ser vagabunda de rua. Pois até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação. A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol. As pancadas ela esquecia pois esperando-se um pouco a dor termina por passar. Mas o que doía mais era ser privada da sobremesa de todos os dias: goiabada com queijo, a única paixão na sua vida. Pois não era que esse castigo se tornara o predileto da tia sabida? A menina não perguntava por que era sempre castigada mas nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida. (LISPECTOR, 1977, p.35-36)

A infância de Macabéa é marcada pelos maus tratos que ela sofrera nas mãos da tia solteira, e por sua reação de submissão diante da tia, nota-se como seu caráter foi sendo formado. A tia é a única personagem que aparece em *flashback* na história, é a única referência ao seu passado. Em seguida na narrativa, com menos destaque, aparecem moças que compartilhavam o apartamento com Macabéa:

Depois – ignora-se por quê – tinham vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro, a tia lhe arranjava emprego, finalmente morrera e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas. (LISPECTOR, 1977, p.37)

Sobre as moças sabemos que elas se chamam “Maria” e trabalham nas Lojas Americanas. É possível imaginar que a repetição dos nomes e das funções seja uma intenção de replicar pessoas, tirando-lhes a individualidade e suas diferenças. Assim, as quatro moças fazem parte da massa popular que não se diferencia ou apresenta qualquer brilho na sociedade que ocupam, apenas vivem e trabalham.

A personagem que mais interage com Macabéa é Glória, sua colega de trabalho. Glória não é sua “amiga”, mas sim, sua “colega”, o que as distancia em alto grau e estabelece limites no relacionamento entre as duas. Apesar dessa distinção, é com Glória que Macabéa tem pequenos momentos de desabafo. Como lemos abaixo:

– Por que é que você me pede tanta aspirina? Não estou reclamando, embora isso custe dinheiro.
 – É para eu não me doer.
 – Como é que é? Hein? Você se dói?
 – Eu me dóo o tempo todo.
 – Aonde?
 – Dentro, não sei explicar.
 (LISPECTOR, 1977, p.75-76)

Glória é carioca, alourada, representante da classe média. Até o nome da personagem, “Glória”, evidencia um status mais alto. Glória é triunfante diante da jovem Macabéa, a eterna perdedora. No diálogo anterior, ao mesmo tempo em que age de forma solidária com a colega, também não perde a oportunidade de subjugá-la, colocar-se de maneira superior à moça. Numa disputa desigual e desvantajosa, a “rival” representa a postura da classe média que sempre se coloca na frente e aumenta a sua importância diante das outras classes.

Ainda no nível das relações de trabalho, apresenta-se o patrão de Macabéa: Seu Raimundo. O chefe, Seu Raimundo, desperta uma grande curiosidade em Macabéa, pois ela não compreende suas ações e sua função:

Havia coisas que não sabia o que significava. Uma era “efeméride”. E não é que Seu Raimundo só mandava copiar com sua letra linda a palavra efemérides ou efeméricas? Achava o termo efemérides absolutamente misterioso. Quando copiava prestava atenção a cada letra. Glória era estenógrafa e não só ganhava mais como não parecia se atrapalhar com as palavras difíceis das quais o chefe tanto gostava. Enquanto isso a mocinha se apaixonara pela palavra efemérides. (LISPECTOR, 1977, p.49)

Seu Raimundo também não é descrito em pormenores mas por suas reações, diante de Macabéa. Mesmo assim, o leitor pode ver indicativos do seu caráter. Em certo momento da história, quando a jovem comete um erro de datilografia, ele diz que irá dispensá-la. Entretanto, ao deparar-se com uma reação de extrema humildade – “me desculpe o aborrecimento³⁵”, ele se condói da situação da moça e volta atrás, desconfortável e sem jeito diante da personagem.

A personagem antagônica a Macabéa é Olímpico, seu namorado por um curto espaço de tempo. Olímpico é a caricatura dos interesseiros e dos oportunistas, é um arrivista. O personagem do jovem imigrante nordestino revela ter mau caráter, ainda assim, em alguns momentos o narrador deixa claro que possui certa sensibilidade, pois esculpia figuras religiosas e se emocionava em enterros de pessoas desconhecidas. De grandioso, este homem possuía apenas o nome, derivado do Monte Olimpo, uma das mais altas montanhas da Grécia e que, na mitologia, era a morada dos doze principais deuses gregos. Ironicamente, os interesses do personagem correspondem à magnitude de seu nome, pois o sonho do jovem era ser deputado. A vontade de se tornar político mostra também sua vontade de poder:

Os negócios públicos interessavam Olímpico. Ele adorava ouvir discursos. Que tinha seus pensamentos, isso lá tinha. Acocorava-se com o cigarro barato nas mãos e pensava. Como na Paraíba ele se acocorava no chão, o traseiro sentado no zero, a meditar. Ele dizia alto e sozinho:

– Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado.

E não é que ele dava para fazer discurso? Tinha o tom cantado e o palavreado seboso, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem. No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor. (LISPECTOR, 1977, p.57)

Na citação acima, o narrador revela mais uma característica de Olímpico. A retórica do personagem, ainda que “pelo tom cantado e palavreado seboso” levam ao leitor, com bastante humor, a associar Olímpico a classe política que comanda o

³⁵ Nesta parte do texto, Macabéa mostra-se completamente arrependida. Lembro outra passagem textual: “Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente.” (LISPECTOR, 1977, p.33)

país. Ainda, esse trecho mostra o primeiro vaticínio dentro da narrativa pois “não é que ele terminou mesmo deputado”.

Outro personagem que chama a atenção é o médico que atende Macabéa. Sem nome, o médico é o retrato do desinteresse pelo ser humano, especialmente o ser humano pobre. Ele é um exemplo de vários profissionais desse tipo encontrados nas unidades de saúde pública do Brasil. A frase - “A medicina era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor á profissão nem a doentes. Era desatento e achava a pobreza uma coisa feia.” (LISPECTOR, 1977, p.81) – marca o maior problema no setor da saúde. Embora ainda hoje seja vasto o campo de deficiências na área da saúde pública, o trato com os pacientes já era observado pela narrativa de Clarice, também como caso de “calamidade pública”. Isso é pior quanto mais esses pacientes são pobres e ignorantes:

O médico olhou-a e bem sabia que ela não fazia regime para emagrecer. Mas era-lhe mais cômodo insistir em dizer que não fizesse dieta de emagrecimento. Sabia que era assim mesmo e que era médico de pobres. Foi o que disse enquanto lhe receitava um tônico que ela depois nem comprou, achava que ir ao médico por si só já curava. Ele acrescentou irritado sem atinar com o porquê de sua súbita irritação e revolta:

– Essa história de regime de cachorro-quente é pura neurose e o que está precisando é procurar um psicanalista!

Ela nada entendeu mas pensou que o médico esperava que ela sorrisse. Então sorriu. O médico muito gordo e suado tinha tique nervoso que o fazia de quando em quando ritmadamente repuxar os lábios. O resultado era parecer que estava fazendo beicinho de bebê quando está prestes a chorar. Esse médico não tinha objetivo nenhum. A medida era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor á profissão nem a doentes. Era desatento e achava a pobreza uma coisa feia. Trabalhava para os pobres detestando lidar com eles. Eles eram para ele o rebotalho de uma sociedade muito alta a qual também ele não pertencia. Sabia que estava desatualizado na medicina e nas novidades clínicas mas para pobre servia. O seu sonho era ter dinheiro para fazer exatamente o que queria: nada. (LISPECTOR, 1977, p.81)

A franqueza de Rodrigo S.M. sobre o exercício da medicina pelo médico é também a franqueza de alguém da mesma classe social que tem a capacidade de distinguir o tratamento desprezível do médico dado a pessoas mais pobres. Macabéa não tem condição de ter a mínima noção da relação entre ela e o profissional. Já os leitores, por sua vez, conseguem visualizar todo o quadro e o perfil desse sujeito.

Outra personagem, a Madama Carlota, ou “Má-dama” Carlota, é a sagaz adivinha que prepara o desfecho da narrativa. Ex-prostituta e cafetina, ela passa os dias de velhice trabalhando como cartomante. Frente a frente com Macabéa, vaticina o futuro da jovem suburbana:

– Não tenha medo de mim, sua coisinha engraçadinha. Porque quem está ao meu lado, está no mesmo instante ao lado de Jesus. E apontou o quadro colorido onde havia exposto em vermelho e dourado o coração de Cristo.

– Eu sou fã de Jesus. Sou doidinha por Ele. Ele sempre me ajudou. Olha, quando eu era mais moça tinha bastante categoria para levar vida fácil de mulher. E era fácil mesmo, graças a Deus. Depois, quando eu já não valia muito no mercado, Jesus sem mais nem menos arranhou um jeito de eu fazer sociedade com uma colega e abrimos uma casa de mulheres. Aí eu ganhei dinheiro e pude comprar este apartamentozinho térreo. Larguei a casa de mulheres porque era difícil tomar conta de tantas moças que só faziam era querer me roubar. Você está interessada no que eu digo?

– Muito.

– Pois faz bem porque eu não minto. Seja também fã de Jesus porque o Salvador salva mesmo. Olhe, a polícia não deixa pôr cartas, acha que estou explorando os outros, mas, como eu lhe disse, nem a polícia consegue desbançar Jesus. Você notou que Ele até me conseguiu dinheiro para ter mobília de grã-fino?

– Sim senhora.

– Ah, então você também acha, não é? Pelo que vejo você: é inteligente, ainda bem, porque a inteligência me salvou. (LISPECTOR, 1977, p.87-88)

Ao contrário da consulta com o médico, o encontro com Madama Carlota mostra um novo tipo de relação. Nele, a cartomante conta como foi seu passado e tudo que a fez chegar até o momento presente que conversa com Macabéa. Para a senhora, foi Jesus o responsável por salvá-la. Nessa sessão, a Madama abre um mundo de possibilidades e fantasias para a jovem. Diferente da consulta médica, este é um encontro de encantamento e sedução, pois ela se depara com uma outra mulher que alimenta boas esperanças quanto ao futuro. Depois de longa conversa com a moça, Carlota lê nas cartas o próspero destino reservado à alagoana.

Ao analisar o conjunto de personagens, noto que cada um deles atua como representante de uma camada social, todos tendendo a agir de maneira negativa. A tia é o reflexo do atraso e do pensamento religioso conservador. As moças que dividem o quarto fazem parte da classe subalterna que trabalha até a exaustão sem reclamar. A colega de trabalho Glória, é constituída de orgulho e vaidade, enquanto o chefe “Seu” Raimundo é o representante dos patrões. O imigrante paraibano Olímpico exhibe os interesses e as características da esperteza e ambição inseridas no meio do povo que almeja a qualquer custo, alcançar o poder pela política. O médico, dentro de sua área, é a própria configuração do descaso com a situação da saúde no Brasil. Por fim, Madama Carlota funde um pouco de cada característica no seu charlatanismo demagógico, misturando luxúria, paixão e sobrevivência. Incluindo Macabéa no grupo das colegas de quarto, observamos que juntos os outros personagens fazem uma complexa rede envolvendo os sete pecados capitais, já que os personagens apresentam: a inveja, a gula, a vaidade, a preguiça, a avareza, a luxúria e a ira.

Restam por último, duas personagens veladas na história: o rico ocupante do Mercedes-Benz que atropelou a moça, e a morte, o destino final que circunda, desde o início da narrativa, a trajetória da moça.

4 DO MICRO-TEXTO AO MACRO-TEXTO: ASPECTOS SOCIAIS E CULTURAIS EM A HORA DA ESTRELA

A literatura de Clarice Lispector trata da surpresa com a vida. Antonio Candido em *Vários Escritos* afirma que a autora aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. De acordo com o crítico, a meta é, para ela, assim como para outros escritores, a busca do sentido da vida, ao penetrar no mistério que cerca o homem. Candido diz que nesse empenho, ela nada consegue, a não ser o timbre que revelam as obras de exceção, atingindo a melhor marca do espírito sobre a resistência das coisas. (CANDIDO, 1977, p.128)

Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector*, revela que os dilemas fundamentais da obra de Clarice têm como conteúdo a vida e em extremos a linguagem. (SÁ, 1979, p.18). É frequente, na literatura clariceana o choque de realidade sentido por muitos dos personagens em seus contos, novelas e romances. Existe, nestes textos, uma capacidade de visão aguçada que mostra não apenas uma história, mas uma narrativa captada nas entrelinhas. No caso de *A hora da estrela*, ressurge do texto uma espécie de observação por meio de um raio-X. Conforme afirma Daniela Spinelli: “Há, por detrás da queixa, um gozo pela capacidade de ver o que o ‘outro’ não enxerga.” (SPINELLI, 2008, p.65).

Para o crítico Sérgio Milliet, o estilo de Lispector é:

Tão sensível que o menor risco sobre a superfície de sua solidão repercute em vagas sucessivas, provoca verdadeiras revelações interiores. E tão sensual que as coisas mais insignificantes despertam nela sensações profundas. Sua inteligência não analisa, não observa, apenas exprime, em imagens inesperadas e sutis, aquilo que os sentidos apreendem. (MILLIET *apud* SÁ, 1979, p.26)

Como afirma o crítico, as “coisas mais insignificantes” despertam a sensibilidade da escritora, que, por sua vez, as exprime dentro dos textos. O aspecto fortemente visual das obras de Clarice são uma via de mão-dupla, em uma delas está a visão extrema da escritora, na outra, está a visão que o texto produzido por ela evoca nos seus leitores. Explicando melhor, é como se a escritora descrevesse não apenas o indizível, mas também o invisível. Ela escreve sobre o que é subliminar, aquilo que nos deparamos a todo tempo mas que, mesmo sendo tão óbvio, temos dificuldade de enxergar. Lispector não vê a superioridade de um tipo de

vida sobre a outra, tudo e todos são seres, tudo é vida. De acordo com Benedito Nunes:

Num bom número de contos, associam-se a esse confronto, de natureza visual, os dois motivos, que são recorrentes nos romances de Clarice Lispector, da potência mágica do olhar e do descortínio contemplativo silencioso, este interceptando o circuito verbal. (NUNES, 1973, p.83)

Para Nádya Battela Gotlib, possivelmente, em toda a obra clariceana, existe uma troca entre narrador e leitor que se assemelha à relação professor/aluno. Rodrigo S.M., ao contar as “fracas aventuras”, parece estar aprendendo com a vida da jovem. Segundo Gotlib:

A relação entre professor e aluno será, de fato, um dos temas preferidos da escritora, explorada como um jogo profundo e complexo do dar-se/receber, do aprender/desaprender, do amar/odiar, tal como aparece, por exemplo, entre o professor e Joana, em *Perto do Coração Selvagem*. Ou no conto “Os desastres de Sofia”, de *A Legião Estrangeira*. Ou mesmo no par amoroso do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Ou, quem sabe, em toda a literatura de Clarice, centrada na inquietação diante da busca de um sentido da própria representação, em que se pergunta: quem ensina e quem aprende? Quem escreve e quem lê? (GOTLIB, 1995, p.137)

O romance *A hora da estrela* é considerado pela fortuna crítica como a obra mais social de Clarice Lispector, pela problematização da trajetória de uma retirante nordestina na grande metrópole (SPINELLI, 2008, p.17). Sozinha na cidade grande do Rio de Janeiro, Macabéa, é “como uma poderosa interpretação do Brasil.” (SPINELLI, 2008, p.74) Para a pesquisadora Ana Arguelho de Souza, a teoria marxista, ou Ciência da História, no entanto, formula a concepção de homem a partir da relação entre este e seu meio social, e, dependendo do lugar que ocupa na escala social, ele tem mais ou menos acesso aos instrumentos da cultura, conferindo-lhe um maior ou menor grau de conhecimento, consciência e desempenho linguístico (SOUZA, 2006, p.112). É notável que “Maca” ora “aprende” ora “desaprende” dentro do meio em que está inserida.

Em *A hora da estrela*, Clarice desconstrói toda a tradição do romance moderno brasileiro. Nesta história a autora modifica a caracterização do narrador do romance social típico, iniciando um novo tipo de “reformulação” em que ora ela se aproxima dele, ora se afasta. Também desconstrói a protagonista, uma vez que Macabéa não se encaixa no tipo de retirante encontrado em obras anteriores, como por exemplo, o personagem Fabiano, de *Vidas Secas* (1938).

A narrativa é capaz de mostrar, como uma alegoria, a inserção do homem na sociedade ampla do capital, pois a protagonista da história está imersa num contexto de exploração e alienação desse homem, imposto pelo mercado e pelo condicionamento derivado propiciado por ele. De acordo com Daniela Spinelli:

O ato de narrar transforma o sujeito que fala e que organiza o discurso, para dar forma ao mundo. A obra de Clarice Lispector apresenta, pela organização da narrativa, a reação latente, sentida por ela, que reside no espaço da palavra não dita. O curioso, contudo, é que a escritora está ciente de que a luta é perdida, que a palavra vencerá e com ela o progresso técnico e instrumental. Daí não podemos nos esquecer de que *A hora da estrela* 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 na Guatemala”. (SPINELLI, 2008, p.128-129)

Existe a tendência nesta obra de Clarice, não apenas de mostrar as misérias dos personagens, mas de se aprofundar no âmago dessa miséria. A alienação, nesse sentido, é abordada intrinsecamente. O texto mostra aos leitores um estado incapacitante vivido por todos os personagens, retratando o nível de impotência para mudanças diante das forças alienantes. Nesses termos, buscamos nesse quarto capítulo analisar a obra a partir do mundo exterior ao texto. Observo a seguir a localização e o contexto de *A hora da estrela* na literatura brasileira. Considerando-o um romance social, é também necessário relacioná-lo à conjuntura precedente, e explicar as rupturas e diferenças para com o romance moderno tradicional. Além disso, é inevitável analisar suas referências, tanto literárias quanto culturais, principalmente as ligadas à cultura de massa. Analiso o que é pertinente ao período de sua publicação, comparando ocasionalmente à atualidade.

4.1 PREDECESSORES: UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO

No início do século XX, a literatura brasileira estava sendo afetada pelas rupturas provocadas pelo Modernismo. A *Semana de 22* chamou a atenção para questões estritamente brasileiras em relação às alterações que estavam ocorrendo nas dinâmicas sociais e no espaço urbano: as novas tecnologias, a industrialização e a visão nacionalista do Brasil. Os escritores procuravam se desfazer das amarras europeias, uma vez que os elementos coloniais começaram a ser vivamente combatidos, a economia se transformava rapidamente e a sociedade se modificava. (SODRÉ, 1969, p.523)

Segundo Alfredo Bosi:

Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930. A afirmação não quer absolutamente subestimar o papel relevante da Semana e do período fecundo que se lhe seguiu: há um estilo de pensar e escrever anterior e um outro posterior a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. A poesia, a ficção, a crítica saíram inteiramente renovadas do Modernismo. Mário de Andrade, no balanço geral que foi a sua conferência “O Movimento Modernista”, escrita em 1942, viu bem a herança que este deixou: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. (BOSI, 2013, p.409)

Os romances da década de 1930 correspondem à 2ª fase do Modernismo. A prosa exhibe realidades e personagens que são produtos do meio em que estão. José Lins do Rego, com seu “realismo bruto” (BOSI, 2013, p.411), aborda, em *Menino de Engenho* (1932), a transição da economia de engenho para a industrialização. Raquel de Queiroz trouxe o olhar sobre o Nordeste, nas obras *O quinze* (1930) e *As três Marias* (1939). Jorge Amado observa os costumes da Bahia e Érico Veríssimo, por sua vez, volta seu olhar para a elite do sul do país.

O romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, publicado em 1938, abriu novo caminho para a crítica social. Ramos trouxe uma nova perspectiva de personagens em conflito com o meio, na qual linguagem do romance é avessa à gramática normativa. A partir da linguagem concisa e direta, observamos as dificuldades de Fabiano e sua família. Para Antonio Candido:

Graciliano Ramos leva ao máximo a sua costumeira contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos, para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência. (CANDIDO, 1977, p.161)

Como um exemplo em *Vidas Secas*, na citação abaixo, é possível observar um momento em que poucas palavras são utilizadas no diálogo entre o vaqueiro Fabiano e o soldado amarelo. O personagem do soldado usa de sua autoridade policial e leva Fabiano para o cárcere:

Fabiano estremeceu. Chegaria à fazenda noite fechada. Entretido com o diabo do jogo, tonto de aguardente, deixara o tempo correr. E não levava o querosene, ia-se alumiar durante a semana com pedaços de facheiro. Aprumou-se, disposto a viajar. Outro empurrão desequilibrou-o. Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava, a cara enferrujada, uma ruga na testa. Mexeu-se para sacudir o chapéu de couro nas ventas do agressor. Com uma pancada certa do chapéu de couro, aquele tico de gente ia ao barro. Olhou as coisas e as pessoas em roda e moderou a indignação. Na catanga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se.

– Vossemecê não tem o direito de provocar os que estão quietos.
 – Desafasta, bradou o polícia.
 E insultou Fabiano, porque ele tinha deixado a bodega sem se despedir.
 – Lorota, gaguejou o matuto. Eu tenho culpa de vossemecê esbagaçar os seus possuídos no jogo?
 Engasgou-se. A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reiúna em cima da alpercata do vaqueiro.
 – Isso não se faz, moço, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente é pé de gente.
 O outro continuou a pisar com força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá.
 – Toca pra frente, berrou o cabo.
 Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu.
 – Está certo, disse o cabo. Faça lombo, paisano.
 Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere. (RAMOS, 2002, p.29-30)

Na citação anterior, Fabiano apresenta dificuldades de comunicação, pois “ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu”, ele foi subjugado pela autoridade policial e não se expressou contra essa ação.

Alfredo Bosi comenta sobre o período modernista:

As décadas de 30 e de 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a “aristocracia” do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como caos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem como regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade... O Modernismo foi para eles uma porta aberta: só que o caminho já era outro. E, ao lado desses homens que sentiram até a medula o que Machiavelli chamaria a nossa *verità effettuale*, houve outros, voltados para as mesmas fontes, mas ansiosos por ver o Brasil dar um salto qualitativo. Socialistas como Astrojildo Pereira, Caio Prado Jr., Josué de Castro e Jorge Amado; católicos como Tristão de Ataíde, Jorge de Lima, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso e Murilo Mendes, todos selaram com a sua esperança, leiga ou crente, o ofício do escritor, dando a esses anos a tônica da participação, aquela “atitude interessada diante da vida contemporânea”, que Mário de Andrade reclamava dos primeiros modernistas. Enfim, o Estado Novo (1937-45) e a II Guerra exasperaram as tensões ideológicas; e, entre os frutos maduros da sua introjeção na consciência artística brasileira contam-se obras-primas como *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade, *Poesia Liberdade*, de Murilo Mendes, e as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos. (BOSI, 2013, p.410-411)

Vemos, portanto, como oscilaram as configurações históricas. A 3ª fase do Modernismo, ou, a geração de 45 é marcada pelo fim da era Vargas e as constantes revoluções. Ainda, para Bosi:

A partir de 1950/55, entram a dominar o nosso espaço mental o tema e a ideologia do desenvolvimento. O nacionalismo, que antes da Guerra e por motivos conjunturais conotara a militância de Direita, passa a bandeira esquerdizante; e do papel subsidiário a que deveria limitar-se (para não resvalar no mito da nação, borrando assim critérios mais objetivos), acaba virando fulcro de todo um pensamento social. (BOSI, 2013, p.412-413)

Como expoentes dessa fase, estão os escritores João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Em *Morte e Vida Severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto, um homem sai do nordeste e vai encontrando apenas morte pelo caminho:

– Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só a morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte
foi de vida Severina
(aquela vida que é menos
vivida que defendida,
e é ainda mais Severina
para o homem que retira).
Penso agora: mas por que
parar aqui eu não podia
e como o Capibaribe
interromper minha linha?
ao menos até que as águas
de uma próxima invernia
me levem direto ao mar
ao refazer sua rotina?
Na verdade, por uns tempos,
parar aqui eu bem podia
e retomar a viagem
quando vencesse a fadiga.
Ou será que aqui cortando
agora a minha descida
já não poderei seguir
nunca mais em minha vida?
(MELO NETO, 1979, p.79-80)

Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* (1956) transformou a criação da narrativa numa grande experiência com a linguagem. O retrato do sertanejo e das suas vivências e agruras, fez dessa obra um marco na literatura brasileira.

Em *A educação pela noite*, Antonio Candido nos diz que:

O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Algumas vezes foi a oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido. Mas de um certo ângulo talvez não se possa dizer que acabou; muitos dos que hoje o atacam, no fundo o praticam. A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante. (CANDIDO, 1977, p.159)

Nesse sentido, noto uma leitura crítica da tradição literária feita por Clarice, do nordestino Severino. A desconstrução feita por Lispector, analisada anteriormente, deu-se em todos os sentidos ao pensarmos na narrativa de *A hora da estrela*. Como já mencionado, a primeira grande mudança foi no narrador. A autora utiliza um narrador masculino, assim como eram todos os escritores regionalistas e ironiza o fato. No âmbito da personagem, ela retrata uma nordestina que não está no sertão, mas é sim uma imigrante que vive na cidade e circula no espaço urbano. Trabalhando no Rio de Janeiro, Macabéa é exposta a outro contexto de exploração, bastante diferente ao de Fabiano ou Severino, por exemplo (estes últimos expostos às oligarquias rurais). Macabéa, além de ser mulher, é um outro tipo de “Severino”³⁶, pois difere da maioria das nordestinas imigrantes que acabavam tendo que trabalhar como empregadas domésticas e faxineiras. Acredito que o fato dela ser secretária lhe dava certo “status”.

Segundo Olga de Sá:

Os romancistas de 30 lidaram, desembaraçadamente, com vocábulos e construções, mas não chegaram a dar uma demonstração de verdadeira força mental, embora Graciliano e Ciro dos Anjos tenham andado por perto. Nos primeiros anos da década de 40, *Fogo Morto* de Lins do Rego e *Terras do Sem Fim* de Jorge Amado, ambos publicados em 1943, dessem prova de “vigor e sensibilidade”.

A literatura brasileira não alcançara ainda o “movimento de pensar efetivamente o material verbal”, a língua não fora trabalhada convenientemente “para exprimir o definitivo”. Clarice Lispector retoma aquela linhagem de invenção, dos raros que fizeram “exploração da palavra”, como Oswald e Mário; daí a surpresa que provoca.

Procurando:

1º) fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias; e com isso, entregando-se a uma aventura da expressão,
2º) tenta agir sobre a língua, como instrumento, para chegar a esses domínios pouco explorados da mente. Clarice corre o risco da aposta, não se resigna à rotina. Seu tom é mais ou menos raro. Cria “imagens novas”, “novos torneios”, associações incomuns. Sua meta é penetrar no mistério acerca do homem. Se não conseguisse inteiramente ainda, como ajuíza o

³⁶ Lembramos aqui o uso da palavra “Severino” para se referir as pessoas nascidas em território nordestino ou descendente de nordestinos. No Brasil, a expressão é muito utilizada para denominar trabalhadores (especialmente nordestinos) que exercem funções como porteiros, faxineiros, zeladores etc.

crítico, o timbre de *Perto de Coração Selvagem* é das obras de exceção. (SÁ, 1979, p.102-103)

Comparativamente, ao examinarmos *A hora da estrela*, vemos a marcante diferença ao retratar um personagem nordestino. Os dois personagens nordestinos dessa narrativa, embora sejam semi-alfabetizados, são muito diferentes dos tipos retratados em romances anteriores. Macabéa apesar dos problemas, sofre as dificuldades de maneira diferente a de Fabiano. Na comparação, a moça tem muito mais facilidade para se comunicar do que o personagem criada por Graciliano, que além de sofrer com a afasia, sofre com a seca. Clarice desconstrói o estereótipo nordestino de retirante analfabeto, exibindo, portanto, uma grande mudança.

Lispector alterou a dinâmica literária, pois voltou-se primariamente para o interior. O intimismo, nesse sentido, foi a alternativa encontrada. Ainda, acrescento que a prosa clariceana comumente rompe com a sequência linear da narrativa. De acordo com Daniela Spinelli:

Os problemas sugeridos pela obra de Clarice Lispector amplificam-se para estabelecer um diálogo com o Modernismo brasileiro, iniciado nos anos vinte. Ao contrário da fase heróica do movimento e do realismo regional do romance da década de 30 e 40, a literatura de Clarice Lispector questiona o poder de fogo das forças reativas contra uma modernização que se orienta pela anulação da vida. Tudo parece retido no pequeno campo da subjetividade, das pulsões sem qualquer aderência a uma dimensão popular. Ainda que Macabéa concentre em si traços de uma organização mais ampla do que aquela que regula a estrutura psíquica previsível, porque é nordestina, mulher, imigrante e semi-analfabeta, Clarice Lispector não hesita em construir um campo de batalha que opera no embate das pulsões por uma civilidade opressora. Parece, portanto, que a escrita representa um estado agônico de impotência frente à vitória da alienação. (SPINELLI, 2008, p.30-31)

Como afirma Spinelli na citação acima, Clarice ampliou problematizações já levantadas nos romances de 30 e 40. Ao invés do sertão, o cenário é agora urbano e apresenta as consequências da modernização. Descobre-se que a protagonista carrega traços do nordestino migrante, mas que outras questões também serão propostas na narrativa, o que Spinelli diz ser um “campo de batalha”. Nesse campo, o romance tem como pano de fundo a civilidade opressora e a exibição da alienação. A partir dessas considerações, presumo que a “vitória da alienação” pode ser verificada ao sairmos do mundo da ficção e caminharmos rumo à realidade, especialmente a da década de 1970. Na sequência, observo o panorama das influências e alterações que proporcionaram mudanças nos pensamentos e

comportamentos da sociedade. Em todo o caso, é a realidade brasileira que me interessa.

4.2 O CONTEXTO SOCIAL: ANOS 1970 EM REVISÃO

A partir da segunda metade do século XX, a América Latina sofreu de maneira mais intensa uma modernização econômica. As metrópoles cresceram, a indústria cultural se fortaleceu. Não se pode deixar de notar também o aumento do êxodo do ambiente rural para o ambiente urbano. A vida precária das zonas rurais se deparou com a vitória do consumo e os centros urbanos também tiveram que lidar com o consumo maciço.

Néstor Garcia Canclini, em *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade* (1989) ressalta que:

Entre os anos 50 e 70 ao menos cinco tipos de fenômenos indicam mudanças estruturais:

- a. O início de um desenvolvimento econômico mais sólido e diversificado, que tem sua base no crescimento de indústrias com tecnologia avançada, no aumento de importações industriais e de emprego de assalariados.
- b. A consolidação e expansão do crescimento urbano iniciado na década de 40.
- c. A ampliação do mercado de bens culturais, em parte por causa das maiores concentrações urbanas, mas sobretudo pelo rápido incremento da matrícula escolar em todos os níveis: o analfabetismo se reduz a 10 ou 15% na maioria dos países, a população universitária sobe, na região, de 250 000 estudantes em 1950 para 5 380 000 no final da década de 70.
- d. A introdução de novas tecnologias comunicacionais, especialmente a televisão, que contribuem para a massificação e internacionalização das relações culturais e apoiam a vertiginosa venda dos produtos “modernos”, agora fabricados na América Latina: carros, aparelhos eletrodomésticos etc.
- e. O avanço de movimentos políticos radicais, que confiam que a modernização possa incluir transformações profundas nas relações sociais e uma distribuição mais justa dos bens básicos. (CANCLINI, 2015, p.85)

Essas mudanças drásticas foram responsáveis por configurar os países da América Latina na forma como estão hoje. Elas agiram frente às sociedades rurais regidas por economias de subsistência e valores arcaicos, pregando benefícios encontrados nas relações urbanas, competitivas, em que prosperaria a livre escolha individual. (CANCLINI, 2015, p.86) Entretanto, apesar das alterações, a situação do Brasil, especificamente não era tão animadora. Permaneceram os atrasos, principalmente quando comparados a situação das sociedades europeias.

Nos anos 1950, o Brasil ainda era rural: “a maioria da população vivia na zona rural, em moradias precárias, sem água potável nem saneamento básico. A maioria

dos brasileiros não tinha acesso a instalações médicas modernas.” (REIS, 2014, p.31) A região Nordeste era denominada de Belíndia pelos economistas, por conta de suas condições de vida similares à Índia, enquanto o Sul e Sudeste eram a Bélgica. O Brasil estava fora do “padrão” das sociedades industriais mais desenvolvidas, esse perfil se manteria pelas décadas de 1960 e 1970.

A década de 1970 no Brasil foi marcada politicamente pelo intenso controle do governo. No dia 15 de março de 1974, Ernesto Geisel assumiu a presidência, dando continuidade ao regime militar instaurado desde 1964. A censura atingiu o seu auge nessa década. A morte do jornalista Vladimir Herzog, em 26 de outubro de 1975, determinou o começo do fim do regime militar.

Um momento importante desse período que deve ser lembrado foi o chamado “milagre econômico”.

O surto de crescimento, que começou em 1968, lembra o do Plano de Metas de JK que durou de 1957 a 1962, mas com uma importante diferença: no boom dos anos 50, a inflação subiu de 23,89% em 1957 para 55,04% em 1962, ou seja, mais de 130%, ao passo que no surto da década seguinte a inflação caiu de 23,63% em 1968 para 14,66% em 1973, ou seja, menos 38%! Desta vez, o comportamento da inflação durante o surto de crescimento foi incomum. De fato, quando a economia aquece e o consumo e o investimento crescem com força, o que se espera é que a demanda em expansão bata de frente com pontos de estrangulamento da oferta, que não consegue se expandir no mesmo ritmo. O que produz um cenário em que os preços começam a subir em ritmo cada vez maior. Só que, a partir de 1968, a inflação em vez de subir passou a cair de 23,63% em 1968 para 22,23% em 1969, para 22,03% em 1970, para 20,34% em 1971, para 19,12% em 1972 e para 14,66% em 1973. Esse fato fez com que se começasse a falar de “milagre econômico brasileiro”. Obviamente, não há milagres em economia, tudo o que acontece tem explicações, ainda que inusitadas. No caso, uma inflação cadente num prolongado surto de crescimento deveu-se ao fato de que vários focos de inflação foram eliminados. Um deles era o estrangulamento das importações, eliminado pela diversificação de nossa pauta de exportações, em que as manufaturas passaram a ocupar um espaço cada vez maior. (REIS, 2014, p.193-195)

O “milagre econômico” foi a fase de crescimento econômico durante o regime militar entre 1969 e 1973. Esse intervalo, chamado de “anos de chumbo”, foi considerado o período mais repressivo durante a ditadura. Nesse espaço surgiu também o pensamento ufanista do Brasil enquanto potência, em que se criou o slogan: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Ainda, a extrema-esquerda foi duramente reprimida pela extrema direita, com desaparecimentos e mortes de centenas de militantes civis envolvidos em atividades consideradas subversivas pelo governo ditatorial.

Imagem 50. A propaganda militar



Fonte: <<http://adnews.com.br/publicidade/a-propaganda-da-ditadura-militar.html>>

É também no final dessa década que a televisão começa a se propagar, popularizando-se. Para efeitos de comparação, na década de 1970 eram cerca de 4 milhões de aparelhos nas casas. Já na década de 1980, o número de aparelhos televisores alcançou o número de 19.602 milhões. Embora o alcance da TV, estivesse aumentando, o rádio também possuía grande apelo.

No que diz respeito à literatura, apesar de o número de editoras ter aumentado significativamente, o número de leitores não acompanhou o fluxo. O fato é evidenciado por Antonio Candido no ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento*:

Na maioria dos nossos países há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura, como a concebemos aqui; mas atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essas espécie de folclore urbano que é a cultura massificada. No tempo da catequese os missionários coloniais escreviam autos e poemas, em língua indígena ou em vernáculo, para tornar acessíveis ao catecúmeno os princípios da religião e da civilização metropolitana, por meio de formas literárias consagradas, equivalentes às que se destinavam ao homem culto de então. Em nosso tempo, uma catequese às avessas converte rapidamente o homem rural à sociedade urbana, por meio de recursos comunicativos que vão até a inculcação subliminar, impondo-lhes valores duvidosos e bem diferentes dos que o homem culto busca na arte e na literatura. (CANDIDO, 1977, p.144)

Conforme indica Candido, todos os países iniciam em sua estrutura a fundamentação de uma cultura de massa. No processo de urbanização, as pessoas rapidamente passam para o domínio de outras mídias como a TV, deixando a literatura para segundo plano. Na modernização, o homem no meio urbano é controlado por forças comunicativas que lhe inculcam valores e pensamentos específicos. É bastante difícil para este indivíduo ter discernimento diante do bombardeio de informações. Logo, também estará presente nesse período, mais do que nunca, a admiração cega pela cultura dos outros.

Para Marcelo Ridenti:

Da década de 1960 em diante, a democratização tornou-se indissociável da massificação, ou seja, houve ampliação significativa do acesso à educação e à cultura, mas num quadro de submissão à racionalidade da sociedade produtora de mercadorias. Conviveram a crítica e a integração à ordem capitalista, com a generalização da lógica produtiva de bens simbólicos. Quebraram-se ainda as barreiras entre o nacional e o internacional, num contexto de crescente influência da cultura americana em lugar da europeia, sobretudo a francesa, que dera o tom no período em que as oligarquias foram dominantes ou mantiveram forte expressão política e artística. Produtos dos Estados Unidos predominaram no mercado brasileiro e serviram de modelo para a indústria cultural local, que, entretanto, conseguiu exportar, na era da cultura mundializada, bens culturais como telenovelas e gravações musicais. Esmaeceu-se a dificuldade para formar um público tanto para as artes como para o consumo cultural, com a melhora, já referida, da escolarização, o rápido aumento da população urbana, e a integração e a padronização cultural por intermédio, sobretudo, da difusão de programas de televisão em âmbito nacional, possível com o desenvolvimento das telecomunicações. Incrementaram-se ainda as possibilidades de deslocamento físico de pessoas e bens, com a ampliação da malha rodoviária e do transporte aéreo. A racionalidade capitalista tendeu a predominar, particularmente no campo da cultura, que passou a ser governado cada vez mais pela mentalidade gerencial. (RIDENTI *apud* REIS, 2014, p.239)

A “submissão à racionalidade da sociedade produtora de mercadorias”, como coloca Ridenti, virou uma rotina não apenas no Brasil, mas em várias partes do mundo. Ao se quebrarem as barreiras nacionais e internacionais, a influência norte-americana tornou-se dominante. O pensamento capitalista rapidamente se alastrou, abrindo cada vez mais espaço para a “mentalidade gerencial”. Assim, essa é a época de aumento no número de escritórios e de cargos e funcionários³⁷ para ocupá-los.

As músicas de Gilberto Gil, Caetano Veloso, eram difundidas pelo país. A MPB fazia duras críticas ao regime. Artistas do meio musical como Elis Regina,

³⁷ Lembrando que crescem o número de secretárias datilógrafas.

Chico Buarque, Roberto Carlos, Raul Seixas, Tim Maia, Milton Nascimento, Belchior fizeram grande sucesso no período.

Havia o tom crítico e ácido em muitas músicas. Como exemplo, temos abaixo um trecho da canção *Ouro de tolo*, 11ª faixa do disco *Krig-ha, Bandolo!* (1973), de Raul Seixas:

[...]
 Eu devia estar alegre
 E satisfeito
 Por morar em Ipanema
 Depois de ter passado fome
 Por dois anos
 Aqui na Cidade Maravilhosa

Ah!
 Eu devia estar sorrindo
 E orgulhoso
 Por ter finalmente vencido na vida
 Mas eu acho isso uma grande piada
 E um tanto quanto perigosa

Eu devia estar contente
 Por ter conseguido
 Tudo o que eu quis
 Mas confesso abestalhado
 Que eu estou decepcionado
 [...]
 (SEIXAS, 1973)

No trecho da música acima, composta pelo próprio Raul Seixas, a letra ressalta as dificuldades dentro das metrópoles brasileiras: “Depois de ter passado fome/Por dois anos/Aqui na Cidade Maravilhosa”.

Belchior, no disco *Alucinação* (1976), com a música *Apenas Um Rapaz Latino-americano*: “Eu sou apenas um rapaz/Latino-Americano/Sem dinheiro no banco/Sem parentes importantes/E vindo do interior”. Nesse refrão, a condição financeira e migrante é evidenciada na música.

A respeito da alimentação, inicia-se o grande apelo para alimentos industrializados, baratos e de consumo rápido. A bebida gaseificada, o refrigerante, surge principalmente como um modo de vida³⁸. Nessa década, as pessoas estão

³⁸ No ano de 1969, nos Estados Unidos, a Coca-Cola usava o slogan: “It’s the Real Thing /Isso é que é!”. Disponível em: <<https://www.cocacolabrazil.com.br/imprensa/release/sinta-o-sabor-conheca-os-slogans-da-coca-cola>>. Acesso em 01 de novembro de 2020. Em um vídeo publicitário de 1971, um coral canta o refrão: “I’d like to buy the world a Coke/It’s the real thing.” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ib-Qiyklq-Q>>. Acesso em 20 set. de 2019.

diante da superabundância da Coca-Cola. No Brasil, o slogan “Tudo vai melhor com Coca-Cola”, circulava pelo país.

Imagem 51. Cartazes da Coca-Cola na década de 1970.



Fonte: <<http://memoriasoswaldohernandez.blogspot.com/2012/10/anuncios-dos-anos-70-de-diversos.html>>

Aproveitando a força da propaganda da Coca e a sua repercussão na sociedade, o artista plástico Cildo Meireles lança o *Projeto Coca-Cola* na década de 1970. Cildo estampava adesivos em técnica de *silk-screen*, com mensagens grafadas, nas garrafas retornáveis de Coca-Cola. As mensagens ficariam visíveis quando e enquanto a garrafa estivesse cheia, pois a tinta vitrificada em branco só aparecia quando em contraste com o líquido escuro do refrigerante. As impressões continham frases contra o regime político da época, instruções para fazer coquetéis Molotov, e contra o imperialismo norte-americano.

Imagem 52. Foto do Projeto Coca-Cola.



Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6310/insercoes-em-circuitos-ideologicos-2-projeto-coca-cola>>

A partir do modernismo, no início do século XX, a sociedade gradativamente foi sendo guiada pelas leis do consumo e do mercado, que impregnaram cada vez mais as camadas populares.

4.3 A HORA DE LEMBRAR: REFERÊNCIAS E MAIS REFERÊNCIAS

A narrativa criada por Clarice permite uma análise sobre o ostensivo número de referências encontradas na história. A partir dessa constatação, nesta parte da tese observei, à luz das teorias do espetáculo e da intertextualidade a significação dessas menções.

A *sociedade do espetáculo*, escrita pelo autor francês Guy Debord³⁹, foi publicada pela primeira vez em 1967, em Paris. Neste livro, Debord teorizou a respeito da separação entre imagem e realidade, construindo uma potente análise sobre os meios de comunicação e o midiacentrismo. A obra traduz-se como uma crítica mordaz à sociedade capitalista e um debate sobre a alienação que a envolve. Para este autor, o espetáculo constitui o modelo da vida em sociedade. Debord

³⁹ Guy Debord (1931-1994) foi um dos pensadores da *Internacional Situacionista* e da *Internacional Letrista*. Seus textos foram base para as manifestações do Maio de 68. A *Sociedade do Espetáculo* é o trabalho mais conhecido do autor.

ressalta que sua presença é instaurada pelos meios de informação, propaganda, publicidade e entretenimento. O espetáculo circunda a sociedade guiada pela mídia e pelo consumo, organizando-se a partir da produção e absorção de imagens, mercadorias e eventos culturais. À primeira vista, a teoria debordiana pode parecer generalizada e abstrata aos olhos dos primeiros leitores.

Em *A hora da estrela*, estamos diante da vida simples de uma personagem suburbana, observada e desenvolvida por um narrador que se aproxima das condições de aparência e imagem da/na sociedade contemporânea. Entretanto, ao mesmo tempo que o narrador busca se aproximar da realidade, ele também deixa evidente como é difícil manter-se preso a ela. Relembrando, ele mesmo afirma: “Se há veracidade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo [...]” (LISPECTOR, 1977, p.16). A narrativa exemplifica as relações sociais entre seres, mediadas por imagens de contemplação. Todos os personagens da história são pessoas que almejam algo que está além de suas próprias vidas. Todos esses desejos são originários da influência de uma sociedade especular, que reflete a alienação social tanto consciente (Rodrigo S.M.), quanto inconsciente (Macabéa, Olímpico, Glória e os outros personagens).

N`A *sociedade do espetáculo*, Guy Debord demonstra, no capítulo 1 – *A separação consolidada*, sua crítica à ilusão na sociedade. Utilizando a epígrafe de Ludwig Feuerbach, ele já deixa claro que: “Nosso tempo, sem dúvida... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser...” (FEUERBACH *apud* DEBORD, 2003, p.13). Portanto, ao iniciar sua discussão, somos apresentados ao mundo da representação.

Na sociedade atual nos deparamos com uma intensa profusão de imagens, revelando um mundo à parte da realidade, um “pseudo” mundo paralelo. (DEBORD, 2003, p.14). Esta é uma condição da sociedade do espetáculo que, para Debord, “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediatizada por imagens” (DEBORD, 2003, p.14). A primeira imagem que nos deparamos na ficção de Lispector é a imagem do cotidiano, com as dificuldades e os dramas encontrados nas grandes cidades: solidão, violência, desemprego, falhas no sistema de saúde, transporte público etc. Para Heloísa Buarque de Hollanda, a principal tendência da literatura das últimas décadas do século XX pode ser vista no modo em como esta se apropriava do cenário urbano, e, especialmente, das grandes cidades. (HOLLANDA *apud* SCHØLLHAMMER, 2009, p.22). A segunda imagem que

podemos verificar é a proporcionada pelo espetáculo, que, no universo de ilusão dos personagens é dirigido pelas mídias e a noção do consumo. De acordo com Christopher Lasch:

Uma vez que o indivíduo parece programado por agências externas, não se pode considerá-lo responsável por seus atos. Num sentido rigoroso, ele não pode agir, de modo algum; a sua única esperança de sobrevivência encontra-se na fuga, no descompromisso emocional, numa recusa em tomar parte em qualquer tipo de vida coletiva ou mesmo nas complicações normais do relacionamento humano do cotidiano. O escritor salva a sua pele batendo em retirada rumo ao mundo de sua própria imaginação mas, finalmente, perde mesmo a capacidade de distinguir entre o seu reino interior e o mundo que o rodeia. (LASCH, 1986, p.145)

O narrador, em *A hora da estrela*, se encontra diante de um impasse, pois reconhece a sua própria identidade, porém, demonstra a dificuldade de transcrever a experiência de uma jovem partir da observação do outro (no caso, Macabéa). Rodrigo vai adiando a narrativa, prorrogando uma objetividade que ele não poderia oferecer em meio a tantas histórias com “requintes” (LISPECTOR, 1977, p.30). Ele está diante de uma impossibilidade:

A impossibilidade de uma compreensão objetiva dos fatos, a impossibilidade de discriminações morais numa época de atrocidades, a impossibilidade de escrever ficção num mundo no qual tudo é possível e em que as manchetes dos jornais superam a imaginação do escritor. (LASCH, 1986, p.144)

A impossibilidade ressaltada por Lasch é confrontada pela persistência de Rodrigo e de sua “obrigação” em contar a história dessa moça. Como vemos no trecho abaixo:

Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. O que escrevo é mais 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, 1977, p.17-18)

No trecho acima, a tarefa do narrador de “revelar-lhe a vida” nos surge como uma provável fuga do espetáculo. O narrador procura desviar-se da realidade material, concentrando sua atenção na vida da personagem. Rodrigo S.M. parece contrariar o pensamento de Debord: “O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (DEBORD, 2003, p.13). Para o narrador, há a

necessidade de contar a história de sua protagonista, uma mulher comum, “entre milhares delas”.

É apenas quando Macabéa surge na vida de Rodrigo, que ele se dá conta da realidade e dá início a construção de sua narrativa. O espetáculo moderno exprime, pelo contrário, o que a sociedade pode fazer, mas nessa expressão o permitido opõe-se absolutamente ao possível. O espetáculo é a conservação da inconsciência na modificação prática das condições de existência. (DEBORD, 2003, p.23)

Na sequência narrativa, a realidade da personagem Macabéa é confrontada com a imagem de uma “realidade produzida”. A partir da teoria de Debord, ressalto a transição da condição do *ser* para o *ter*:

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do *ser* em *ter*. A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do *ter* e do parecer, de forma que todo o “*ter*” efetivo perde o seu prestígio imediato e a sua função última. (DEBORD, 2003, p.18-9)

Macabéa, como já vimos, é uma mulher jovem, nada atraente, que se depara em diversos momentos com os incentivos do mundo externo para ter um rosto belo, um corpo belo, etc. Ela demonstra incisivamente o desejo de *ter*:

Mas tinha prazeres. Nas frígidas noites, ela, toda estremecente sob o lençol de brim, costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava de jornais velhos do escritório. Colava-os no álbum. Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, à colheradas no pote mesmo. É que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada. Tornara-se com o tempo apenas matéria vivente em sua fonte primária. Talvez fosse assim para se defender da grande tentação de ser infeliz de uma vez e ter pena de si. (Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos.) (LISPECTOR, 1977, p.47-48)

Macabéa, inconsciente de sua condição no mundo, tem desejos. Recortando os velhos anúncios de jornais, ela reserva para si um pouco da ilusão do consumo. Ainda, a moça subverte a noção impregnada pelas propagandas e pensa em sua própria alternativa para a realidade que se apresenta. A nutrição é, para a personagem, um desejo tão grande que se torna primário. Ela deseja com tanta intensidade o creme para pele, que gostaria de comê-lo. Uma vontade infantil, de

quem em tenra idade leva tudo à boca. O espetáculo é tão exagerado que o produto perde até a sua função, tamanho o desejo. No trecho lido anteriormente, a ideia do creme para a pele sendo “devorado” é também, para a jovem, mais coerente com a imagem e a sensação que o produto transmite.

Lembrando as configurações entre a realidade e as imagens, não poderíamos deixar de levar em conta a publicidade. Criando necessidades, coisas que são totalmente desnecessárias passam a ser necessárias⁴⁰. A publicidade trabalha com o exercício do desejo. Vemos, por exemplo, nas propagandas da televisão, situações que não existem para que determinado “objeto” passe a ser necessário. Guardar os anúncios, para Macabéa, é a representação do ato de colecionar os seus próprios desejos. A publicidade também trabalha com a fantasia e a sedução: “Onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico.” (DEBORD, 2003, p.19)

N`A *hora da estrela*, temos um diálogo marcante entre Macabéa e Olímpico. Conforme lemos no trecho abaixo:

–Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas. Sabe que Marylin⁴¹ era toda cor-de-rosa?
 –E você tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema. (LISPECTOR, 1977, p.65)

No diálogo acima, Macabéa dirige-se a seu namorado, tentando exprimir o seu maior desejo. O sonho de ser uma artista de cinema é para o namorado um exagero e expressão de uma impossibilidade. Ao perguntar para Olímpico “–Sabe que Marylin era toda cor-de-rosa?” descobrimos o nível de ingenuidade e fantasia que cerca a personagem. Macabéa, portanto, nos parece uma caricatura. A personagem é feita de exageros, até mesmo em seu desejo, pois revela uma adoração por Marilyn Monroe, ícone hollywoodiano.

⁴⁰ Como no exemplo oferecido por Naomi Klein, no livro *Sem Logo* (2008): “David Lubars, executivo sênior de publicidade no *Omnicom Group*, explica o princípio norteador do setor com mais franqueza do que a maioria. Os consumidores, diz ele, ‘são como baratas; você os enche de inseticidas e eles ficam imunes após algum tempo’. Assim, se os consumidores são como baratas, então os profissionais de marketing devem estar sempre imaginando novas fórmulas para um *Raid* de potência industrial. E os homens de marketing dos anos 90, como um nível mais avançado da espiral do patrocínio, têm zelosamente apresentado novas técnicas de venda, mais inteligente e invasivas, para fazer justamente isso. (KLEIN, 2008, p.33)

⁴¹ Nas edições de *A hora da estrela*, observamos que a grafia do nome da atriz sofreu uma alteração. Originalmente o nome se inscreve “Marilyn” e não “Marylin”.

Creio ser interessante chamar a atenção para os dois nomes, pois ambos se iniciam com a letra M e tem a mesma quantidade de letras. Coincidência ou não, fato é que a personagem e a celebridade são completamente contrastantes. Colocando as duas personagens em comparação, Macabéa e Marilyn, reparamos a tendência, a influência da sociedade de consumo, sobre pessoas de classe social mais baixa, que a partir do estímulo mercadológico, passam a viver o sonho de alcançar a classe social mais alta. Ainda, pela repetição deste padrão de desejo, que uma pessoa como a protagonista de *A hora da estrela*, deixa de ter uma “vida autoral”. Quero dizer com isso que Macabéa acredita que só irá ter uma vida autoral se tornar-se aquilo que está em seu desejo. A moça não compreende, mas inconscientemente pensa que apenas figuras como a “Marylin”, tenham uma vida completa, autêntica e perfeita.

Na sequência, o trecho a seguir apresenta um diálogo entre Macabéa e sua colega de trabalho, Glória. Continuando:

Esqueci de dizer que no dia seguinte ao que ele lhe dera o fora ela teve uma ideia. Já que ninguém lhe dava festa, muito menos noivado, daria uma festa para si mesma. A festa consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivo. No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe. Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada. Pois em vez de batom parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carne (pequena explosão). Quando voltou para a sala de trabalho Glória riu-se dela:

– Você endoidou, criatura? Pintar-se como uma endemoniada?

Você até parece mulher de soldado.

– Sou moça virgem! Não sou mulher de soldado e marinheiro.

– Me desculpe eu perguntar: ser feia dói?

– Nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.

– Eu não sou feia!!! — gritou Glória.

(LISPECTOR, 1977, p.75)

No trecho anterior, observamos a admiração pelos lábios de Marylin. Macabéa possui os lábios finos, drama⁴² para muitas mulheres, uma vez que a maioria gostaria de ter lábios carnudos e sensuais⁴³. Ao passar o batom, “parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca”. O aspecto bizarro e o soco podem ser interpretados como uma metáfora para a

⁴² Utilizo a palavra “drama” para exemplificar a agonia de muitas mulheres ao tentar fazer intervenções nos lábios.

⁴³ O senso comum, a mídia, inegavelmente coloca este como o “padrão ideal” para a estética feminina.

realidade dura e crua que a influencia, impedindo a nordestina de viver a sua própria vida, desprendida de modelos ou padrões.

Nas reportagens e documentários sobre Marilyn Monroe, cujo nome verdadeiro era Norma Jeane Mortenson, encontramos informações de que a atriz cresceu em meio a uma família desajustada, cuja mãe e a avó passaram a maior parte de suas vidas em hospitais psiquiátricos. Com problemas emocionais, ela foi encontrada morta por overdose de Nembutal⁴⁴, um forte antidepressivo, na madrugada de 4 de agosto de 1962, em seu apartamento em Brentwood, em Los Angeles. Foi uma estrela que muito cedo parou de brilhar. No trecho abaixo:

Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse era parecer com Marilyn. Um dia, em raro momento de confissão, disse a Glória quem ela gostaria de ser.

E Glória caiu na gargalhada:

– Logo ela, Maca? Vê se te manca!

(LISPECTOR, 1977, p.77-78)

Glória é o exemplo do desprezo e da descrença pelo desejo de sua colega de trabalho. Ela ri, debochando do sonho de Macabéa. A frase: “Logo ela, Maca? Vê se te manca!” associa-se à frase de Evando Nascimento: “A Maca que nunca se manca” (NASCIMENTO, 2012, p.207). No trocadilho anterior, Nascimento resume a falta de noção da moça, que almeja coisas e tem sonhos além de suas condições para possuí-los. A colega enxerga a distância que existe entre o sonho e a realidade, principalmente nas relações entre as pessoas. Nesse sentido, a citação acima evidencia a “sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos” (ADORNO, 2003, p.58)

A vontade de se transformar, de ser/ter, é tão forte que Macabéa vive apenas para si mesma. Para Debord, “a realidade considerada parcialmente reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio.” (DEBORD, 2003, p.14) Para entender este pensamento, façamos uma analogia às cirurgias plásticas estéticas, nas quais o sujeito tenta se aproximar de um ideal, mas, verdadeiramente, nunca o é, ou nunca atingirá o objetivo de transformar-se em outro, ou “no outro” que o sujeito gostaria de

⁴⁴ Na biografia feita por Marie-Magdeleine Lessana, considera-se a morte de Marilyn um mistério mal-resolvido. De acordo com Lessana, existe a hipótese de assassinato por conta do envolvimento de Marilyn com os irmãos John e Bobby Kennedy. Controvérsias a parte, o caso foi inteiramente abafado pela polícia no período.

ser. Macabéa é levada a ser como Marilyn, e a atriz reflete, portanto, um pseudo mundo para a jovem.

Embora a jovem queira ser a estrela de cinema, isto se dá de maneira inconsciente, ela não sabe o porquê. A não ser pelo motivo da aparência, da imagem anunciada. Voltando ao início da narrativa, Rodrigo S.M. nos diz sobre a personagem: “quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão. É que ‘quem sou eu?’ provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto.” (LISPECTOR, 1977, p.20). Macabéa é, portanto, um retrato da alienação social na sociedade de consumo:

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais ele aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da sociedade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta. Eis porque o espectador não se sente em casa em parte alguma, porque o espetáculo está em toda a parte. (DEBORD, 2003, p.26)

A personagem é uma moça condenada à passividade. Macabéa faz parte de um público que apenas observa, contribuindo para uma produção circular do isolamento. É um objeto deformado ao se comparar com os objetos contemplados. A jovem reforça as condições de isolamento das “multidões solitárias” (DEBORD, 2003, p.25).

Uma vez que analisamos imagens de contemplação, não poderíamos deixar de fazer referência ao artista norte-americano Andy Warhol (1928-1987), que criou diversas serigrafias com a imagem do rosto da atriz de cinema. O artista revolucionou o mundo da arte fazendo parte do movimento da Arte pop ou *Pop art*. Abaixo, vemos uma dessas obras:

Imagem 53. *Marilyn turquesa*, de Andy Warhol (1964).



Fonte: <<http://chatasdeatenas.blogspot.com/2012/05/marilyn-de-andy-warhol.html>>.

A *Pop art*, ao evocar a saturação da sociedade pelas imagens, mostrou que com o excesso delas, as pessoas, enquanto sujeitos, sofrem um apagamento, ou esquecimento. O movimento chamou a atenção para a diminuição da subjetividade destes sujeitos, decorrência direta da mercantilização da vida social. Segundo o crítico e historiador de arte, Giulio Carlo Argan, o artista Andy Warhol:

[...] retira a imagem dos circuitos de informação de massa, mas apresenta-a gasta, desfeita, consumida. É uma imagem que, no jargão jornalístico, “fez notícia”: o acidente de carro, a cadeira elétrica em que morreu o famoso assassino, o/a protagonista do fato do dia (Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Che Guevara). São imagens divulgadas pela imprensa diária: a mesma imagem é vista várias vezes, estampada em pequena ou grande escala, em negro ou em cores, no jornal que se folheia de manhã tomando o café, que o vizinho lê no ônibus, que está pendurado na banca de jornais etc. Acabamos por conhecê-la sem observá-la. Como o estribilho de uma canção: de tanto ouvi-lo, decoramos o refrão e ficamos a repeti-lo mentalmente, mesmo sem querer, mesmo que dê raiva, mesmo que no final se reduza a uma sombra ou uma mancha que apenas o tedioso hábito permite-nos reconhecer. Por uma hora, a notícia foi um mito de massa; como todos os mitos, passa para o inconsciente sem passar pela consciência. As reportagens fotográficas dos jornais, a televisão trazem-nos notícias incessantes; fazem-nos assistir ao assassinato de Kennedy, ao acidente espetacular na estrada. Somos todos testemunhas, ninguém é juiz: o que “faz notícia” não faz história. Assim é na sociedade de massa, assim quer o sistema do consumo ilimitado; na verdade, o juízo estabelece o valor, o valor detém o consumo. Que a notícia nos alegre ou irrite, ou alegre a mim e irrite a meu vizinho no ônibus, não tem nenhuma importância: são reações individuais e momentâneas, já previstas. É como nas partidas de futebol no estádio: se um time marca um gol, uma metade dos torcedores exulta, a outra se desespera; nem por isso se renuncia às partidas de futebol. [...] Warhol analisa a trajetória descendente ou desintegradora, o ter

do consumo psicológico da imagem-notícia. Warhol também coloca um problema de valor: apresentando imagens “consumidas”, ele apresenta uma imagem residual, mais consumível, a qual, portanto, sedimenta-se inerte, com infinitas outras, no inconsciente coletivo. (ARGAN, 1992, p.647)

Warhol não pretendeu mudar a sociedade, antes, ao contrário, provocou um desconforto entre as pessoas e a realidade, tanto pelo seu aspecto positivo quanto pelo aspecto negativo. O artista dedicou muitas obras a Marilyn, não observando a atriz apenas como um *sex-symbol*, mas também mostrando-a como alguém parte de um ciclo sobre a morte. Comparativamente, a narrativa de Rodrigo S.M. é um ciclo da morte de Macabéa.

N`A *hora da estrela*, ao mesmo tempo em que a moça sonha em ser a “estrela” de cinema, seu namorado nordestino, Olímpico, sonha ser um deputado. Macabéa e Olímpico contemplam outras vidas que não a deles. Admiram celebridades e políticos, almejando encaixar-se nessa representação. Para Guy Debord: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação.” (DEBORD, 2003, p.13)

Macabéa é uma imigrante nordestina que não apresenta os costumes do seu local de origem, o estado do Alagoas. Ao invés disso, ela bebe *Coca-Cola* e come cachorro-quente. Na sociedade do espetáculo, a *Coca-Cola* é a representação da vitalidade, juventude, e da democratização social, pois tanto os ricos quanto os pobres bebem Coca. Ainda, a *Coke* e o *hot-dog* são ícones dos Estados Unidos da América. Segundo Tânia Borges:

Embora a Coca-Cola esteja presente no Brasil desde os inícios de 1940, é apenas na década de 1960 que ela passa a ser produzida em território nacional, em uma fábrica do Rio de Janeiro. Até então era importada, além de vista com maus olhos pelo público consumidor por ser um líquido estrangeiro e por trazer malefícios à saúde. A empresa se empenha para desmistificar a imagem do seu produto, e a canção “Alegria, alegria” de Caetano Veloso, de 1962, que tem os versos “Eu tomo uma coca-cola, ela pensa em casamento”, revela o grau de inserção do produto a partir dessa época. (BORGES, 2014, p.72)

Macabéa não come arroz e feijão, ou tem o costume de comer farinha. Ela está habituada a se “nutrir” com alimentos e bebidas estrangeiras. Esta seguindo, por conta do estímulo comercial e pela acessibilidade do preço, elementos inculcados pela cultura estadunidense.

O poema de Décio Pignatari, “Beba Coca-Cola”, de 1957, resume, criticamente a permanência da Coca-Cola na sociedade brasileira:

Imagem 54. *Beba Coca-Cola*, de Décio Pignatari

Fonte: <<https://guia.folha.uol.com.br/exposicoes/2015/08/1669055-decio-pignatari-ganha-mostra-no-centro-cultural-sao-paulo.shtml>>

O imperativo “beba coca cola” faz parte da estratégia de marketing da empresa. O jogo de palavras do poema de Décio Pignatari termina com uma palavra que designa “o canal destinado a receber dejeções”, ou o aparelho genital das aves. Assim, o poeta associa o ato de ingestão compulsiva da bebida, ao ato intuitivo de um animal, sem racionalizar, e que se transforma por fim, em dejetivo.

De acordo com Daniella Spinelli:

Caso vejamos *A hora da estrela* como obra agônica, tanto da produção literária de Clarice Lispector como do modernismo brasileiro, poderíamos supor que os anos 70 do século XX, no Brasil, encenaram, graças a consolidação do regime militar e ao acirramento das relações de dependência do país ao capital internacional, uma espécie de ajuste de contas com as promessas de nossa modernização. É uma época de desesperança e massificação da mídia. Esse contexto e os elementos que comprovam em *A hora da estrela* surgem na história de Macabéa, por cifras. Nessa toada, vemos sempre a protagonista na companhia incômoda da Rádio Relógio e de sua superficialidade; do hot-dog com Coca-Cola, refeição diária de Macabéa, do abandono dos traços culturais de um Nordeste popular, outrora idealizado pelos escritores modernistas das gerações que antecederam aquela de Clarice Lispector. (SPINELLI, 2008, p.32-33)

Macabéa é, portanto, uma consequência da mercantilização da vida social. A *hora da estrela* evidencia o poder dos meios de comunicação. A personagem é ouvinte assídua da Rádio Relógio e é por esse meio que ela toma conhecimento do mundo. Ainda, por toda a narrativa, percebemos a repetição como um discurso, a repetição de imagens, a repetição da Coca e do cachorro quente.

A *hora da estrela* nos mostra, por meio das elaborações do narrador Rodrigo S.M., personagens imersos no mundo da representação. Seus papéis são definidos dentro da sociedade em que estão inseridos e de cada um deles se espera nada mais nada menos do que ações programadas. A narrativa criada por Lispector é extremamente questionadora no sentido de provocar um incômodo social e colocar em dúvida se uma mudança é verdadeiramente possível. A principal questão levantada é: isso será permitido? A sociedade do espetáculo permite mudar a situação das “nordestinas que andam por aí aos montes”? (LISPECTOR, 1977, p.16) É possível mudar a situação das “Macabéas” que andam por aí aos montes? É claro que englobo no conteúdo desta indagação, não apenas as mulheres, mas todas as pessoas.

Os argumentos e análises de Guy Debord encontram-se alinhados às questões evocadas pelo texto literário. A *sociedade do espetáculo* apresenta-se atual em meio à contemporaneidade. Continuamos, pela publicidade maciça, pelas redes sociais, vivendo este modelo de contemplação. Observamos estruturas aparentemente imutáveis, cercadas de influências. A visão geral da sociedade comprova uma realidade guiada pelo *ter* e não pelo *ser*.

Prosseguindo nas observações, continuo percebendo um grande número de referências pela narrativa. Bastante significativas e completamente heterogêneas, encontrei desde menções à música, à pintura, como também referências a outras obras literárias, como *Humilhados e Ofendidos*, de Fiódor Dostoiévski e *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll.

Numa curta cena de *A hora da estrela*, encontramos a primeira referência a uma obra literária. Como vemos no trecho abaixo:

Outro retrato: nunca recebera presentes. Aliás não precisava de muita coisa. Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1977, p.49-50)

Humilhados e Ofendidos foi escrito pelo russo Fiódor Dostoiévski e publicado, primeiramente, de janeiro a julho de 1861, sob a forma de folhetins na revista mensal *O Tempo (Vremia)*, fundada no mesmo ano pelo irmão do autor. É uma história contada por Iván Petróvitch (Vânia), narrador-personagem e escritor de novelas. Vânia é um escritor pobre que está tentando construir uma carreira em seu ofício:

Estava convencido de que chegaria a escrever uma obra de fôlego e, no momento, trabalhava num grande romance. Todos esses belos projetos deram na minha atual situação: atirado a uma cama de hospital, e segundo parece, muito próximo da morte. E se o fim está próximo, que me adianta escrever? (DOSTOIÉVSKI, 1962, p.11)

Apesar das distâncias temporais e culturais, vemos que sua indagação, se aproxima muito da afirmação de Rodrigo S.M.: “O que me atrapalha a vida é escrever” (LISPECTOR, 1977, p.7). Essas inquietações são similares entre os personagens Rodrigo e Vânia. Ademais, no início da narrativa, fica claro que a motivação da escrita de Vânia, ocorreu logo após ele ter observado um idoso singular em espaço público. No início de *Humilhados e Ofendidos*, ele se sente incomodado ao ver um homem velho, sempre presente na confeitaria Müller. “Que me importava aquele velho?” (DOSTOIÉVSKI, 1962, p.6). É a partir desse “encontro”, que o escritor continuará a narrar os fatos que se sucedem, e essa visão, tangencia o relato de Rodrigo S.M., que pegou “no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina.” (LISPECTOR, 1977, p.16)

Esta obra de Dostoiévski é, na realidade, uma narrativa sobre preconceitos entre classe sociais na Rússia do século XIX. N`A *hora da estrela*, Macabéa uma vez cobiçou um livro que poderia lhe gerar uma consciência de que pertencia a uma classe social mais baixa, algo que não acontece, pois como lemos na citação anterior, ela: “Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar?” (LISPECTOR, 1977, p.50)

Continuando, seguirei observando outras referências marcantes no texto. Conforme li em *A hora da estrela*, a única fonte de instrução e conhecimento do mundo para Macabéa é a Rádio Relógio, que, além de informar as horas, oferece curiosidades e mensagens publicitárias. Em determinado momento da narrativa, a jovem faz uma pergunta, aparentemente sem muito sentido, aleatória, sobre a obra

mais famosa do escritor inglês Lewis Carroll, *Alice no país das Maravilhas*, publicada em 1865.

Disse Umberto Eco que uma ‘obra aberta’ constitui-se como uma criação artística que dá margem a outras interpretações, todas elas válidas, desde que sejam articuladas com o texto: “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 1971, p.22). É como uma ‘obra aberta’ que gostaria de analisar a “provocação” sugerida a partir da curiosa referência.

A fala de Macabéa pode ser uma chave de leitura para compreender a construção de alguns personagens e ações dentro da narrativa de *A hora da estrela*. Estando alerta sobre a relevância da obra citada por Macabéa, é possível que Clarice Lispector tenha cometido conscientemente uma reinvenção, dialogando o texto de *A hora da estrela* com ideias e estruturas textuais oriundas de *Alice no País das Maravilhas*. Para um leitor atento, é possível encontrar uma intencionalidade na citação sobre *Alice no País das Maravilhas*, pois, como nos informa Tania Carvalhal:

[...] sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa. (CARVALHAL, 1986, p. 53-4)

Em *Alice no País das Maravilhas*, a menina Alice sai de sua vida calma e tranquila para percorrer uma série de episódios estranhos. Inexperiente e muitas vezes ingênua, ela tem que lidar com vários personagens autoritários que vivem em um mundo cujas convenções não são as mesmas do mundo real. Dentre os diversos personagens bizarros que Alice encontra pelo caminho estão: o Coelho Branco, o Dodô, a Lagarta, a Duquesa, o gato de Cheshire, a Lebre, o Chapeleiro Maluco, a Rainha de Copas dentre outros. O texto, narrado em terceira pessoa, é caracterizado pela presença do elemento *nonsense*, ou seja, da falta de sentido, do surreal. No País das Maravilhas, um mundo caótico em que todas as personagens se encontram, ela precisa sobreviver e ultrapassar os obstáculos para retornar ao aconchego de sua família. Ao término da narrativa, Alice é submetida a um julgamento imposto pela Rainha de Copas e, por fim, a menina descobre que tudo não passou de um sonho. A partir da noção de dialogismo de Bakhtin, da escrita em que se “lê o outro”, é necessário abrir os olhos para a indagação de Macabéa:

–Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também de “álgebra”. O que é que quer dizer “álgebra”?

– Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita.

– Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura”⁴⁵ e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”? (LISPECTOR, 1977, p.61)

Interessante é notar que a moça, durante toda a narrativa é praticamente uma personagem muda. Ora, Macabéa pouco fala, não pergunta, não discute, não reflete⁴⁶. Dessa maneira, a pergunta executada é um marco na interação da personagem na história, pois faz parte da inserção da jovem em um contexto social e cultural. A pergunta feita a Olímpico que faz referência a *Alice no País das Maravilhas* ocorre durante o maior diálogo entre os dois. A respeito deste diálogo, temos que:

Um dos primeiros estranhamentos de Macabéa, durante o diálogo com o namorado, se dá em relação à própria literatura, que muito ironicamente é uma esfera discursiva que ela desconhece. Daí a surpresa interrogativa com que reproduz para Olímpico o que ouvira na rádio, reiterando inclusive a fórmula-chavão de almanaque do “você-sabia que...” O espanto da nordestina está relacionado com a informação de que um homem, que era matemático, escreveu um livro chamado *Alice no País das Maravilhas*. A ingenuidade aqui se dá em relação ao óbvio: Macabéa parece não saber o que seja um livro, para que ele serve e como é escrito. Embora não saibamos exatamente o que ela pensa a respeito do assunto, não podemos nos esquecer aqui da história famosa da menina Clarice, que achava que os livros davam em árvores (hipótese que não seria de estranhar, caso partisse da boca de Macabéa). Também a citação de *Alice no País das Maravilhas* não se afigura gratuita, quando pensamos que, embora muito diferente de *A hora da estrela*, o livro de Lewis Carroll aposta na visão de mundo da infância como condutor do enredo, visão essa muito próxima da perspectiva da tolice utilizada por Clarice. (TEIXEIRA, 2006, p.218)

Essa referência vista com cuidado, permite associações à figura da menina Alice. Na história de Lewis Carroll, a menina está diante de um mundo (País das Maravilhas), surreal, em que os personagens frequentemente são ríspidos e grosseiros com ela. Embora Alice confronte seus coadjuvantes e por outro lado, Macabéa atue de forma passiva, a tolice das duas é semelhante, pois ambas estão perdidas em “países” que não compreendem.

⁴⁵ Macabéa tem necessidade de compreender o que é essa coisa de “cultura”. Ela, entretanto, é uma jovem que consome “cultura de sucata” (GOTLIB, 1995, p.469). Ao decorar informações inúteis, ao recortar anúncios de jornais e revistas velhos, de alguma forma, ela tenta se aproximar de objetos que provavelmente nunca irá usufruir.

⁴⁶ “Sua vida é um monólogo, ela toda é um monólogo” (VALE; MESSIAS, 2014, p.156)

Na interação passiva com a Rádio Relógio, Macabéa, por meio da linguagem, formula uma indagação que não se mostra vazia quando refletida na profundidade do processo de criação artística. Revela, para nós leitores, uma informação curiosa geradora de uma desconfiança sobre o que está por trás da menção à *Alice no País das Maravilhas*.

Sobre a autora Clarice, obviamente nunca poderemos saber se ela estava lendo *Alice no País das Maravilhas* no momento de criação deste texto. Suponho, entretanto, que a obra de Lewis Carroll despertou um imenso interesse na escritora e a sua influência foi tão profunda a ponto de retomá-la na fala da personagem Macabéa. Além disso, não é possível deixar de notar que dentro da pergunta aparecem dados biográficos do autor de *Alice*. As informações –“um homem escreveu”– e –“era também matemático” correspondem a dados reais. O título está entre aspas, o que facilita a compreensão e a assimilação do “outro texto” em *A hora da estrela*. O texto do “outro” autor penetra na narrativa de Clarice. A autora se apropria, com esta citação, não apenas de um signo, mas de todo um texto. Para Mikhail Bakhtin:

a palavra usada entre aspas, isto é, sentida e empregada como palavra do outro, é a mesma palavra (como alguma palavra do outro) sem aspas. As gradações infinitas no grau de alteridade (ou assimilação) entre as palavras, as suas várias posições de independência em relação ao falante. As palavras distribuídas em diferentes planos e em diferentes distâncias em face do plano da palavra do autor. (BAKHTIN, 2015, p. 327)

Ainda, cabe a mim, aqui na presente tese, considerar o papel da palavra expressa na constituição do sentido. Segundo Bakhtin:

a palavra (em geral qualquer signo) é interindividual. Tudo o que é dito, o que é expresso se encontra fora da “alma” do falante, não pertence apenas a ele. A palavra não pode ser entregue apenas ao falante. O autor (falante) tem os seus direitos inalienáveis sobre a palavra, mas o ouvinte também tem os seus direitos; têm também os seus direitos aqueles cujas vozes estão na palavra encontrada de antemão pelo autor (porque não há palavra sem dono). A palavra é um drama do qual participam três personagens (não é um dueto mas um trio). Ele não é representado pelo autor e é inadmissível que seja introjetado (introjeção) no autor. Se não esperamos nada da palavra, se sabemos de antemão tudo o que ela pode dizer, ela sai do diálogo e se coisifica. (BAKHTIN, 2015, p. 327-8)

Logo, observo que a fala da personagem Macabéa, como diz Umberto Eco: “flutua no vazio de um espaço, potencialmente infinito de interpretações possíveis.” (ECO, 1995, p. XIV). A narrativa de Lewis Carroll, repleta de charadas e jogos

verbais, coloca a heroína Alice numa trajetória em um mundo excêntrico, totalmente fora da realidade. Entretanto, também está presente no texto carrolliano a crítica à aristocracia inglesa, por meio da representação burlesca dos personagens, Isso faz com que possamos estabelecer paralelos com *A hora da estrela*. A citação de Macabéa estabelece uma ponte intencional de relações textuais, rompendo com o aparente isolamento a que parece estar condenada, quando submetida a uma leitura linear. Interessa, portanto, a relação desta citação no meio do texto. Para verificar as suas relações com o texto de Carroll, é necessário observar o diálogo presente no capítulo *V-O Conselho de uma Lagarta*. Neste capítulo, Alice encontra com uma Lagarta fumando narguilé em cima de um grande cogumelo. Como vemos no trecho abaixo:

“**Quem é você?**”, disse a Lagarta.

Não era um começo de conversa muito estimulante. Alice respondeu um pouco tímida: “**Eu... eu... no momento não sei**, minha senhora... pelo menos sei quem eu *era* quando me levantei hoje de manhã, mas acho que devo ter mudado várias vezes desde então”.

“O que você quer dizer?”, disse a Lagarta ríspida. “Explique-se!”

“Acho que infelizmente **não posso me explicar**, minha senhora”, disse Alice, “porque já não sou *eu*, entende?”

“Não entendo”, disse a Lagarta.

“Receio não poder me expressar mais claramente”, respondeu Alice muito polida, “pois, para começo de conversa, não entendo a mim mesma. Ter muitos tamanhos num mesmo dia é muito confuso”

[...] “De que tamanho você quer ser?”, perguntou.

“Oh, não sou exigente quanto ao tamanho”, Alice apressou-se a responder.

“Só que ninguém gosta de ficar mudando a toda hora, entende?”

“Não entendo”, disse a Lagarta.

Alice não disse nada. Ela nunca fora tão contestada em toda a sua vida, e sentia que ia perder as estribeiras.

“Você está satisfeita agora?”, disse a Lagarta.

“Bem, gostaria de ser um pouquinho maior, minha senhora, se não se importasse”, disse Alice. “Sete centímetros e meio é uma altura desgraçada.”

“É uma altura muito boa!”, disse a Lagarta zangada, endireitando-se o máximo possível enquanto falava. (Tinha exatamente sete centímetros e meio de altura).

“Mas não estou **acostumada** com essa altura!”, implorou Alice num tom de lamento. E pensou consigo mesma: “Gostaria que as criaturas não se **ofendessem** tão facilmente!”

Desta vez Alice esperou pacientemente até que ela se decidisse a falar de novo. Depois de um ou dois minutos, a Lagarta tirou o narguilé da boca, deu um ou dois bocejos e se sacudiu. Aí desceu do cogumelo e saiu arrastando-se pela grama, apenas observando enquanto se afastava: “Um lado fará você crescer, e o outro lado fará você diminuir”.

“Um lado **do quê?** O outro lado **do quê?**”, pensou Alice consigo mesma.

“Do cogumelo”, disse a Lagarta, como se ela tivesse falado em voz alta. E no momento seguinte já tinha desaparecido. (CARROLL, 1998, p.60-66) [Grifos meus]

Acima, Alice encontra-se com a Lagarta que, em tom imperativo já a coloca como uma interlocutora subjugada na conversa. A Lagarta é uma personagem que se impõe como superior e age de forma ríspida em relação à menina. Neste momento da narrativa, Alice é questionada acerca de sua identidade, a pergunta “quem é você?”, no início da conversa, já delimita uma postura que vai desenvolver todo o diálogo.

No diálogo que antecede a citação de Macabéa em *A hora da estrela*, temos outra conversa *nonsense* que se aproxima da narrativa de Alice. Vamos observar, no trecho abaixo, que Macabéa, assim como Alice, está perdida na conversa, desnorteada. Embora sejam diferentes, ambas as personagens são curiosas e ainda que não saibam se explicar, estabelecem conversas que se assemelham quando comparadas as suas dúvidas. Existe aí uma relação de aproximação entre o conhecimento de mundo de Alice e Macabéa. As duas personagens dialogam com interlocutores impacientes, rudes e que se julgam experientes. Abaixo, vemos um trecho do diálogo que antecede à notável citação “Você sabia...”:

Ele: – Pois é.
 Ela: – Pois é **o quê?**
 Ele: – Eu só disse pois é!
 Ela: – Mas “pois é” **o quê?**
 Ele: – Melhor mudar de conversa porque você não me entende.
 Ela: – Entender **o quê?**
 Ele: – Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!
 Ela: – Falar então de quê?
 Ele: – Por exemplo, de você.
 Ela: – Eu?!
 Ele: – Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.
 Ela: – Desculpe mas não acho que sou muito gente.
 Ele: – Mas todo mundo é gente, meu Deus!
 Ela: – É que não me habituei.
 Ele: – Não se habituou com quê?
 Ela: – Ah, **não sei explicar.**
 Ele: – E então?
 Ela: – Então o quê?
 Ele: – Olhe, eu vou embora porque você é impossível!
 Ela: – É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?
 Ele: – Pare de falar porque você só diz besteira! Diga o que é do teu agrado;
 Ela: – Acho que não sei dizer.
 Ele: – Não sabe o quê?
 Ela: – Hein?
 Ele: – Olhe, até estou suspirando de agonia. Vamos não falar em nada, está bem?
 Ela: – Sim, está bem, como você quiser.
 Ele: – É, você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. No sertão da Paraíba não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim.
 – É?
 – Pois se eu estou dizendo! Você não acredita?

– Acredito sim, acredito, acredito, não quero lhe **ofender**.
(LISPECTOR, 1977, p.58-59) [Grifos meus]

Tanto Alice quanto Macabéa são incentivadas a falarem de si próprias, a se reconhecerem em suas identidades. No 1º diálogo temos a pergunta –“Quem é você?” – e a resposta duvidosa de Alice – “Eu...Eu...no momento não sei”. Já no 2º diálogo, Olímpico estimula Macabéa –“por exemplo, de você”– e ela por sua vez responde com surpresa –“Eu?!”. Na sequência, ambas sentem dificuldade em se explicar. Alice diz –“não posso me explicar”– e – “receio não poder me explicar mais claramente” enquanto Macabéa também tem suas dificuldades – “Ah, não sei explicar”.

A Lagarta e Olímpico apresentam o mesmo tipo de comportamento dentro das conversas, pois ambos se ofendem quando Alice e Macabéa os contradizem. A Lagarta tem o ego abalado pela reclamação de Alice –“Sete centímetros e meio é uma altura desgraçada.”– e Olímpico pela dúvida –“É?” – de Macabéa.

No trecho final do 1º diálogo, a Lagarta diz uma frase gratuitamente – “um lado fará você crescer, e o outro lado fará você diminuir.” Sem entender, a menina questiona – “um lado do quê? O outro lado do quê?”– e ‘como se tivesse falado em voz alta’ a Lagarta responde –“Do cogumelo”. Da mesma forma que Alice não compreendeu o que a Lagarta quis dizer, Macabéa não compreende o “pois é” de Olímpico, expressão que inicia o diálogo, tipicamente usada quando não se tem assunto. E, em dúvida, como Alice, repete também a expressão “o quê?”.

A menção à obra *Alice no País das Maravilhas* não é retomada em nenhum outro momento dentro do texto de *A hora da estrela*, tampouco é objeto de cogitação por parte do narrador Rodrigo S. M. Ao examinar estes dois diálogos, os leitores são surpreendidos com o “próprio ato de ler, enquanto processo produtivo de novos significados”. (CARVALHAL, 1986, p. 63)

Ao pensar em mais uma relação com a narrativa de Alice, tem-se que, em comparação aos personagens majestosos, rainha, duquesa e rei, presentes na obra, apresentados sob uma forma caricatural, lembro que os personagens de *A hora da estrela* (Macabéa, Olímpico, Glória, e Madama Carlota) possuem nomes que remetem a características ou feitos grandiosos. O nome “Macabéa” nos lembra o Livro dos Macabeus, da Bíblia; “Olímpico” nos remete ao monte Olimpo; “Glória” ao substantivo feminino que designa a fama por feitos heroicos e a “Carlota”, à rainha de Portugal. O próprio nome do narrador, Rodrigo S.M, deixa margem para uma

interpretação sugestionada a partir de sua posição dentro da narrativa o “Sua Majestade”.

Mesmo correndo o risco de cometer um equívoco, busco interpretar a citação de Macabéa como uma sugestão de leitura dialógica com o texto de Carroll. Umberto Eco lembra que cada fruição é, dessa maneira, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 1971, p.40) A personagem Macabéa, nesse sentido, se apresenta como uma reinvenção da personagem Alice. A partir da citação, cabe ao leitor (um detetive) investigar a fonte original. E para quê fazer isso? Para achar vestígios de uma influência que se transformou/tornou o inverso da influência. Os autores não agem necessariamente no sentido de imitação, de reprodução ou evolução de textos anteriores, mas também com o intuito de se apropriar, desconstruindo o que veio antes e afetou de forma significativa a sua literatura.

A leitura do texto *Alice no País das Maravilhas*, feita por Clarice, também uma leitora, reinventa o texto em *A hora da estrela*. Para Bakhtin: “O autor não pode inventar uma personagem desprovida de qualquer independência em relação ao ato criador do autor, ato este que a afirma e enforma” (BAKHTIN, 2015, p.183). Para mim, o processo de leitura é como um jogo de cartas, na qual cada carta desempenha um papel fundamental no baralho.

A partir da menção à obra *Alice no País das Maravilhas* dentro do texto de *A hora da estrela* foi possível estabelecer uma nova e breve abordagem para a obra de Clarice Lispector. Busquei, nesta nova abordagem, produzir um novo sentido a partir da percepção dessa referência notável.

Os limites da interpretação estão circundados pelo limite do que o texto nos permite dizer, ou seja, é de dentro dele que devem sair leituras. Penso que a fala de uma personagem com uma citação desta grandeza, está carregada de uma intencionalidade. Leitura possível ou impossível⁴⁷, cabe ao leitor acreditar na análise e construí-la de forma a produzir novos sentidos para o texto. Como diz Eco:

às vezes acontece que um jogo iniciado como uso, acabe produzindo lúcida e criativa interpretação – ou vice-versa. Às vezes, mal-interpretar um texto significa desencrustá-lo de muitas interpretações canônicas precedentes, dele revelar novos aspectos, e, nesse processo, o texto passa a ser muito melhor e mais produtivamente interpretado segundo sua *intentio operis*, que as inúmeras *intentiones lectoris* precedentes, camufladas de descobertas da *intentio auctoris*, haviam atenuado e obscurecido. (ECO, 1995, p.18)

⁴⁷ Macabéa: “-É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?” (LISPECTOR, 1977, p.59)

Como no exemplo anterior, não me interessa saber os caminhos percorridos pelo autor de uma obra para optar por inserir determinada informação. O porquê de tal referência é desnecessário a nossos olhos. Gostaria de saber, entretanto, para quê e qual o efeito gerado a partir de uma leitura que leve em conta mais um texto, um “outro” texto.

Clarice Lispector construiu também um enredo fundamentado em referências ao ato criativo em si, englobando ações artísticas de pintar, de desenhar. Portanto, ao imiscuir-se no texto, descobri uma série de traços que levam a relações interartísticas, possibilitando uma leitura na qual a criação dos personagens se dá através de outras linguagens como a pintura, a fotografia, a música.

Chamo a atenção para o fato de que o olhar da escritora para estas linguagens e seus agentes influenciou na abertura para outros sentidos, ampliando ainda mais os horizontes de leitura sobre *A hora da estrela*. Ao necessitar de outras formas de expressão artísticas, a autora nos aproxima da dificuldade de Rodrigo S.M. e da situação de Macabéa, exibindo uma sensibilidade crítica e constante inquietação sobre o mundo, algo comum a todas as artes. A seguir, irei expor os trechos mais relevantes e, promoverei as conexões entre o texto criado por Lispector e interpretações a partir dos outros detalhes evocados na obra.

Retomando a *Dedicatória ao autor (Na verdade Clarice Lispector)*, observamos uma série de nomes, relativos à música clássica. O narrador, abrindo espaço para a sua narrativa, dedica a obra a Schumann, Beethoven, Bach, Chopin, Stravinsky, dentre vários outros. Nesse preâmbulo, fica sugerido para o leitor que a história subsequente, teve, no mínimo, inspiração ou influência de outras criações artísticas, neste caso, de origens musicais⁴⁸.

A vontade de mostrar para o leitor certas influências e dedicatórias, acarretaria na tendência de se fazer uma conexão, trazendo algo familiar para aquele que irá imergir na narrativa. A essa sensação, que surge durante uma leitura, Gérard Genette chama de “relações de copresença” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p.123). Genette, que a categoriza sob a forma de

⁴⁸ Trecho completo: “Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos [...]” (LISPECTOR, 1977, p.7)

intertextualidade restrita, inclui em sua classificação, quatro tipos de relações: a citação, a alusão, o plágio e a referência. Para Koch, Bentes e Cavalcante (2007), a referência é uma *remissão explícita* a personagens ou a outras entidades presentes num dado texto. (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p.125). Provavelmente o uso dessas referências está ligado ao processo criativo do escritor, pois de alguma maneira esses dados estiveram em sua memória e por algum motivo ele os colocou no texto literário.

Segundo Massaud Moisés:

De fato, a memória biográfica dum ficcionista serve-lhe, via de regra, para a composição de diários e memórias. Quando lhe serve para a criação do romance, isto só ocorre em duas circunstâncias: ou trata-se da observação alheia depositada na memória e um dia transferida deformadamente para a ficção, ou trata-se de converter em imaginação tudo quanto se vai acumulando na memória, seja o produto da observação, seja o da própria experiência. [...] Menos limitado é o papel da observação. Porquanto o romancista retira da realidade viva, em perpétuo fluir, o material de sua ficção, observando-a não como ato da vontade, mas deixando-se impregnar, na sensibilidade, por tudo quanto lhe passa ao alcance dos sentidos. (MOISÉS, 1971, p.217)

Para o que Massaud Moisés chama de “observação alheia”, acrescento a ideia de uma narrativa construída e guiada a partir de outras, uma vez que a autora tenha convertido suas “observações” em imaginação. Em *A hora da estrela*, Clarice usa não apenas textos literários, mas também outros “textos” artísticos para materializar sua ficção.

Iniciando a narrativa, Rodrigo S.M. deixa explícito aos leitores termos ligados à música. Termos como *melodia cantabile* e *alegro* referem-se imediatamente ao que denominamos música clássica/erudita, dando continuidade ao argumento iniciado na dedicatória do autor. Como o narrador afirma:

Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu. Embora tenha como pano de fundo – e agora mesmo – a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo. Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos. É que a esta história falta **melodia cantabile**. O seu ritmo é às vezes descompassado. E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir. (LISPECTOR, 1977, p.20-21) [Grifo meu]

Ora, iniciar um texto que irá contar “as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela.” (LISPECTOR, 1977, p.19) com expoentes da música erudita, culta e que “pertence a uma elite”, é uma grande ironia e um contraste com

a realidade que será narrada. Comparando os nomes dos compositores e deparando-se com a “matéria opaca”, compreendemos a “pobreza da história”. (LISPECTOR, 1977, p.22)

O termo musical *cantabile*, de origem italiana, significa literalmente "cantável" ou "como uma canção". Essa palavra assume diferentes significados a partir do contexto em que está inserida. Na música instrumental, por exemplo, ele indica um estilo particular ao tocar que imita a voz humana. Na ópera, *cantabile* é usado como nome que alude à primeira metade de uma *ária*⁴⁹ dupla. O movimento *cantabile* seria mais lento e de forma mais livre em contraste com a estruturada e geralmente mais rápida *cabaletta*. Referindo-se à interpretação, ele indica uma maneira melodiosa e sem mudanças bruscas, *legato*, como quem canta docemente. Não é meu interesse aqui esmiuçar os detalhes da técnica musical, entretanto, ao cotejar esses breves conhecimentos com o texto, noto que a narrativa de *A hora da estrela* se inicia com certa lentidão, em diversos momentos seu “ritmo” é descompassado. Um dos motivos seriam as várias interrupções de Rodrigo S.M.

No trecho anterior, o narrador informa ao leitor sobre a falta de *melodia cantabile*, e ao iniciar a história existe toda uma intenção contínua, na qual ele pretende sensibilizar a si mesmo e aos próprios leitores utilizando-se de palavras, associadas ao campo musical. Conforme pode-se ler no trecho abaixo:

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, *música transfigurada de órgão*. Mal ousa clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratimpo o baixo grosso da dor. *Alegro com brio*. (LISPECTOR, 1977, p.21)

Nos grifos acima, observamos que as referências fazem parte de uma provocação. A “música transfigurada de órgão” se apresenta como uma transformação. A música poderia ser transfigurada tanto de um *órgão* (instrumento musical), quanto também poderia ser algo que ressoasse de um *órgão* (parte do corpo humano). Nesse sentido, a música sai de um corpo vivente, real.

Em *Alegro com brio*, observamos um movimento de agitação. O termo *alegro* ou *allegro* (*alegre* em italiano) é um andamento musical leve e ligeiro, mais rápido que o *allegretto* e mais lento que o *presto*. Refletindo sobre o uso da palavra *brio*,

⁴⁹ De acordo com Imogen Holst: “A *ária cantabile*, ou *ária cantante*, exigia um estilo específico de interpretação, chamado *bel canto*, no qual a beleza do som era muito mais importante do que a expressão dramática.” (HOLST, 1998, p.181)

que assumiria o sentido de coragem e de dignidade própria, sentimos a vontade do narrador em afirmar a relevância da história. Rodrigo S. M. precisa, apesar de tudo, continuar a narrar.

Mais adiante, em outro parágrafo o narrador afirma: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma *fotografia* muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.” (LISPECTOR, 1977, p. 21). A associação com a fotografia é uma maneira de atrair o leitor para esta outra linguagem. Quando Rodrigo afirma que a narrativa “é uma fotografia muda”, ele está utilizando da própria metáfora da imagem fotográfica. Embora todas as fotografias sejam “mudas” de verdade, pois não apresentam som e portanto não podem “falar”, o adjetivo adquire um novo sentido ao ser comparado ao significado da fala, de algo que diz, verbalizando. Ainda que “não fale”, uma foto pode mostrar e expressar algo. O que poderia exibir uma fotografia muda?

A história de Macabéa é também contada com o auxílio de instrumentos:

A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a **flauta doce** em que eu me enovelarei em macio cipó. (LISPECTOR, 1977, p.26) [...] Devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. 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. (LISPECTOR, 1977, p.30)

A referência a instrumentos como a flauta doce, o violino, permitem uma comparação à fragilidade e delicadeza da personagem nordestina. A narrativa é rodeada por instrumentos cujos sons evocam uma sensibilidade musical aguçada.

No texto, existe ainda a referência ao cantor Enrico Caruso. Em mais um diálogo com Olímpico, Macabéa menciona a música *Una furtiva lacrima*. Essa canção está no segundo ato da ópera *O Elixir do Amor*, composta pelo italiano Gaetano Donizetti. Macabéa diz:

Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A música chamava-se “Una Furtiva Lacrima”. Não sei por que eles não disseram lágrima. (LISPECTOR, 1977, p.62)

O Elixir do Amor é uma ópera que estreou em 1832, em Milão. A ópera conta a história do tímido Nemorino, um agricultor apaixonado pela bela proprietária Adina, que não lhe dá atenção. Belcore, um sargento fanfarrão, consegue atrair as atenções de Adina, e Nemorino fica, assim, desesperado. O Dr. Dulcamara, um

médico charlatão, chega um dia à aldeia para vender um prodigioso elixir (na realidade, um vinho barato) que pode curar todos os males, tanto físicos quanto amorosos, e além disso é capaz de matar baratas. O efeito não é duradouro, pois o produto do charlatão Dulcamara, não é mais que um vinho Bordeaux, servindo apenas para que o camponês dê vazão aos seus sentimentos. Nemorino acaba ficando junto à Adina ao final da ópera, acreditando realmente no poder do elixir. O que ocorreu na verdade é que Adina viu todo o esforço e o empenho do jovem e acabou se apaixonando por ele.

A perspectiva da enganação é bastante parecida com o encontro de Macabéa e Madame Carlota. Nesse episódio, a cartomante faz um fantasioso vaticínio para a personagem: ela ganharia substancial quantia em dinheiro e conheceria um estrangeiro alourado. Em nenhum momento, Macabéa duvida ou questiona as previsões, saindo da consulta completamente encantada e se sentindo completamente feliz.

As referências em *A hora da estrela* a partir de várias leituras e releituras, podem perturbar o leitor, permitindo-o questionar o porquê da introdução desses outros “textos” na narrativa. A autora Clarice Lispector produz um intenso contraste dentro da história, ao incluir elementos bastante díspares em relação à realidade da personagem Macabéa.

No corrente enigma produzido pela escrita clariceana, pude perceber pela leitura de *A hora da estrela*, que é como se cada referência carregasse todo um subtexto necessário para capturar a história dessa personagem que se quer “inteira”. Clarice usa referências mundialmente conhecidas, internacionais, de maneira a ir moldando sua narrativa para uma compreensão universal dos sofrimentos vividos pela jovem de 19 anos. O drama da protagonista, portanto, vai se tornando mais próximo do real, do mundo, para que possamos penetrar na mente e na vida de Macabéa.

Próximo ao final da narrativa, Rodrigo afirma:

Apareceu portanto um homem magro de paletó puído tocando **violino** na esquina. Devo explicar que este homem eu o vi uma vez ao anoitecer quando eu era menino em Recife e o som espichado e agudo sublinhava com uma linha dourada o mistério da rua escura. Junto do homem esquelético havia uma latinha de zinco onde barulhavam secas as moedas dos que o ouviam com gratidão por ele lhes planger a vida. Só agora entendo e só agora brotou-se-me o sentido secreto: o **violino** é um aviso. Sei que quando eu morrer vou ouvir o **violino** do homem e pedirei **música, música, música**. (LISPECTOR, 1977, p.98-99)

A lembrança do violino e o tom de aproximação da morte, da “tragédia” de Macabéa é como um desfecho operístico, lentamente construído por Clarice.

4.4 A HORA DA ESTRELA: UMA LEITURA A PARTIR DA METRÓPOLE

Abordar a literatura de Clarice Lispector é também uma maneira de verificar o que a escritora tem a dizer, ou melhor, daquilo que ela deixa transparecer sobre a condição das metrópoles brasileiras, especialmente o Rio de Janeiro. Nesse sentido, o texto de *A hora da estrela* nos leva para um caminho aberto ao estudo da cidade como um local de experiências. Segundo Renato Cordeiro Gomes:

A cidade é como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Além de continente das experiências humanas, com as quais está em tensão, “a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história”. (GOMES, 2008, p.23)

A condição da personagem Macabéa, à margem da sociedade e ao mesmo tempo imersa na metrópole também é problematizada pelo narrador Rodrigo S.M.. O narrador oferece denúncias que exploram a realidade de uma cidade brasileira, da vida no ambiente urbano e de todos os problemas sociais que estão envolvidos na experiência deste espaço. Para Ana Arguelho de Souza: “a grande metrópole é um ícone da voracidade do capital. O capitalismo é um modo urbano de produzir a vida.” (SOUZA, 2006, p.88). Como vemos no início do texto:

A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade. Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes. (LISPECTOR, 1977, p.15-16)

Logo no início da narrativa, Rodrigo já denuncia que “há falta de felicidade” – “felicidade?” – e permitindo um questionamento sobre esta palavra, que tanto pode significar o estado de uma pessoa que é ou está feliz, contente, quanto pode sugerir a interpretação a partir da união de dois vocábulos: feliz e cidade. Logo, posso pensar que este seria um jogo entre a felicidade propriamente dita e uma referência à cidade do Rio de Janeiro⁵⁰, espaço na qual circula a personagem Macabéa. A

⁵⁰ Seria o Rio de Janeiro uma cidade feliz?

cidade, portanto, se relaciona diretamente à vida das “nordestinas que andam por aí aos montes”. De acordo com Renato Cordeiro Gomes:

A desmedida do espaço afeta as relações com o humano. Os condicionamentos sociais, políticos, econômicos e culturais historicizam esse fenômeno urbano. Assim, sob o signo da mudança identificado ao progresso e atrelado ao novo, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas. (GOMES, 1999, p.23)

Em outro momento do texto, o narrador menciona pela primeira vez, o local em que os acontecimentos serão narrados. De acordo com Rodrigo S.M., a história é possível porque houve uma “captura” de um “sentimento no rosto de uma nordestina”. Na passagem abaixo, a relação entre os personagens, a história e a cidade se tornam cada vez mais estreitas:

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. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos. (LISPECTOR, 1977, p.16-17)

Por esta citação, reflito a respeito da circulação deste narrador em uma via urbana. Ou seja, é a partir de uma relação com uma “personagem” da cidade, que a história vem à tona. Além disso, o isolamento individual na cidade é ressignificado pelo narrador ao trocar sua experiência com o outro. Ao observar uma pessoa comum, inserida na coletividade urbana ele abre a narrativa para o universal, para a condição humana. Rodrigo, embora tenha consciência do seu distanciamento, continua a envolver o leitor na história, utilizando, para isso, uma relação de identificação com uma “moça nordestina”. Tanto o narrador quanto a “base” para a personagem que ele irá desenvolver habitam a mesma cidade, tendo em comum as mesmas possibilidades de deslocamento. Ambos se correspondem nas suas origens uma vez que os dois já viveram no Nordeste do país.

A partir daí, o enunciador vai contar, “humildemente”, a história de Macabéa: “Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaços de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela.” (LISPECTOR, 1977, p.19) Ao declarar – “numa cidade

toda feita contra ela”– Rodrigo coloca em evidência para o leitor, os diversos problemas que cercam as cidades. O Rio de Janeiro é uma metrópole, e como são amplas as suas dimensões também são amplos os seus problemas. Poluição, engarrafamentos, precariedade dos transportes públicos, saneamento básico, moradia, são questões ainda a serem desenvolvidas não só na cidade do Rio, mas na maioria dos centros urbanos. Rodrigo S.M. faz, portanto, uma rápida leitura da cidade que vai abordar. De acordo com Gomes: “ler/escrever a cidade é tentar captá-la nessas dobras; é inventar a metáfora que a inscreve, é construir a sua possível leitura” (GOMES, 2008, p.30)

É interessante ressaltar a característica a situação de imigrante da personagem. Além dos tópicos anteriormente citados, a questão da migração para as metrópoles merece destaque. A personagem vive e transita por um contexto multicultural de uma cidade completamente heterogênea. Macabéa e Olímpico são nordestinos, mas Glória, sua companheira de trabalho é, originalmente carioca.

Outro detalhe a ser observado é que as usuais características de medo e violência são tratadas na narrativa de uma maneira diferente do que poderíamos esperar da vida na cidade grande. Rodrigo S.M. em nenhum momento faz referência à criminalidade de forma direta. O medo enquanto sentimento passa por Macabéa sob as formas distintas do medo vivenciado pelos habitantes da cidade (o medo da criminalidade). A moça tem medos, mas não vive sitiada pelas preocupações que emanam nos grandes centros. A violência, nesse sentido, acontece pela interação com os personagens do cotidiano de Macabéa, sua amiga, seu chefe, suas colegas de quarto e seu namorado. Todos os personagens que fazem parte de sua vida exercem algum tipo de força sobre ela e o caráter rude ou autoritário de alguns deles é muito bem percebido no diálogo entre Olímpico e a nordestina.

Uma das características que fazem *A hora da estrela* emergir o caráter social refere-se à intencionalidade de empatia que o texto procura despertar no leitor. No início da narrativa, o narrador já avisa, de antemão, que a história tem um conteúdo que ultrapassa o individual. A história faz parte da esfera coletiva. A questão do individual inserido em uma coletividade que exclui e é fria a todo o tipo de interações, é encontrada em atitudes da personagem dentro da cidade. Como Rodrigo S.M. afirma: “A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham.” (LISPECTOR, 1977, p.20). O ato de sorrir para os outros na rua faz parte de uma ingenuidade de Macabéa, que entra em conflito com a distância e indiferença no

comportamento das pessoas no ambiente urbano. Macabéa é paradoxalmente, (assim como nós também somos, todos os dias ao sair de casa), pessoa ignorada, mas ao mesmo tempo percebida enquanto ser singular dentro da cidade.

Retomando a trajetória migratória da moça, lemos que:

Depois – ignora-se por quê – tinham vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro, a tia lhe arranjara emprego, finalmente morrera e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas. (LISPECTOR, 1977, p.37)

A respeito da moradia, Macabéa possuía uma vaga de quarto que dividia com as quatro moças mencionadas no capítulo 3. Vejo, portanto, que a moça não tem acesso a um espaço único, exclusivo para si. Sua vida, movimentada simplesmente pela sobrevivência, é compartilhada com outras mulheres que se encontram em situação similar. As carências que ela sofre de todo tipo são reforçadas também pela falta de um espaço privado.

É relevante observar ainda que para pertencer e se ajustar ao meio urbano é necessário uma ocupação, um título, uma profissão: Macabéa era datilógrafa. A moça só consegue uma definição de si mesma, quando lembra primeiramente de sua função operacional na sociedade: “sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola”. (LISPECTOR, 1977, p.44). A função exercida pela jovem é um tanto incoerente com suas habilidades. Conforme mencionei no capítulo 2, se pensarmos que, na década de 1970, ser datilógrafa era um motivo de status, podemos nos perguntar o porquê da moça ocupar esse cargo, uma vez que ela não tinha qualquer aptidão com as palavras e nem com datilografia. Essa é mais uma das ironias desenvolvida por Clarice, que também fazia parte do mundo urbano e datilograva seus textos.

Por traz da pobreza e ignorância que cerca a vida da personagem, está o mesmo destino feminino já descrito por Lispector em obras anteriores: a mulher não sabe muito bem quem é diante das pessoas porque não sabe quem é diante de si mesma: “Pois até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação.” (LISPECTOR, 1977, p.35)

O medo e a violência presentes na cidade não passam diretamente, no sentido relativo ao crime, pela história da jovem, mas de uma forma velada, silenciosa. O silêncio, na cidade, assustava Macabéa, que gostava de barulho:

Ela era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos. Eram vida. Enquanto o silêncio da noite assustava: parecia que estava prestes a dizer

uma palavra fatal. Durante a noite na rua do Acre era raro passar um carro, quanto mais buzinassem, melhor para ela. (LISPECTOR, 1977, p.41)

Os ruídos, os sons, são também algo inerente às cidades. Todo o barulho produzido no espaço urbano atua em contraste ao silêncio e as poucas palavras ditas pela personagem. Segundo Renato Gomes: “a cidade determina nosso cotidiano e dá forma aos nossos quadros de vida; é nosso presente turbulento e nossos velhos medos” (GOMES, 1999, p.20)

Macabéa é afásica, o que leva a pensar que o fato da moça preferir os ruídos ao silêncio é uma maneira singular de interagir com o ambiente. Sem os sons, é como se a moça, sozinha e à margem da sociedade, experimentasse a ausência do diálogo em sua vida. A atração de Macabéa pelos ruídos indica a ampliação da sua possibilidade de ouvir, já que são pouquíssimos os seus interlocutores. Ouvir o som é para ela uma maneira de participar comunicando-se como o mundo. Macabéa tem pouco ou nada a dizer, mas ela ouve tudo.

Logo, a personagem que é passiva em princípio, demonstra ter muita curiosidade e interesse pelas coisas do mundo. A maior conexão que a envolve nesta busca, se dá pela sua escuta disciplinada da Rádio Relógio durante as madrugadas. Ouvir o rádio é a sua maior companhia.

De acordo com Antonio Costella, a radiofusão é o aproveitamento das ondas eletromagnéticas para irradiação de programas de voz e música para a massa. Na América Latina, o país precursor do rádio foi a Argentina, em 1920 e, na mesma década, em 1922, ele se tornou algo de domínio público no Brasil. De acordo com Costella, a primeira rádio a ser definitivamente instalada no país foi a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Sobre esta rádio o autor nos informa que:

Fundada por dois cientistas, é fácil compreender, portanto, o porquê de a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro nascer com uma vocação eminentemente educativa e ter por objetivo “Levar a cada canto um pouco de educação, de ensino e de alegria”. De acordo com as aspirações idealistas de Roquette Pinto o rádio significava o início de uma nova era na história da Humanidade. São suas estas entusiásticas palavras: “Todos os lares espalhados pelo imenso território do Brasil receberão, livremente, o conforto moral da ciência e da arte; a paz será realidade definitiva entre as nações. Tudo isso há de ser o milagre das ondas misteriosas que transportam no espaço, silenciosamente, as harmonias.” (COSTELLA, 2001, p.178)

Coincidentemente há uma relação entre as origens da rádio e a narrativa de *A hora da estrela*. Conforme nos esclarece o autor na citação acima, inicialmente, a

instalação e o desenvolvimento do rádio no país tinha como objetivo divulgar “informação e cultura”. Sobre este “papel educativo”, comparamos o trecho abaixo:

Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava “hora certa e cultura”, e nenhuma música, só pingava em som gotas que caem – cada gota de minuto que passava. E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais – ela adorava anúncios. Era rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse a precisar saber. Foi assim que aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação.

Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança. Ouvira também a informação de que o único animal que não cruza com filho era o cavalo.

– Isso, moço, é indecência, disse ela para a rádio.

Outra vez ouvira: “Arrepende-te em Cristo e Ele te dará felicidade”. Então ela se arrependera. Como não sabia bem de quê, arrependia-se toda e de tudo. O pastor também falava que vingança é coisa infernal. Então ela não se vingava.

Sim, quem espera sempre alcança. É?

(LISPECTOR, 1977, p.46)

Ouvir a rádio é uma característica comum ao fenômeno da urbanização. O aprimoramento das mídias e dos fluxos de transmissão da informação permitem que cada habitante da cidade tenha uma “voz” dentro de sua própria casa. E é durante o período da madrugada que a personagem tem o tempo e a condição para se dedicar a algum tipo de “instrução”. A rádio que dá “a hora certa e cultura” é um paliativo para aqueles que carecem de informações e vivem na rapidez das cidades. Ao lembrar que, na década de 1970, uma imensa parcela da população brasileira ainda não tinha acesso à educação formal, não surpreende o fato de uma rádio ser a provedora de “cultura”, com notícias muito curiosas mas pouco funcionais à população que trabalhava e habitava o Rio de Janeiro.

Há ainda outra questão que está intimamente ligada à informação: a publicidade. Antonio Costella afirma que depois de 1931, autorizado pela legislação brasileira, o rádio mudou de rumo, pois era permitido receber pagamentos por veiculação de publicidade comercial. O rádio passou então, a ser um negócio. (COSTELLA, 2001, p.184) Relacionando a cidade com a Rádio Relógio entramos em um terreno complexo. De acordo com Gomes,

há uma complexidade multicultural, que antes não se considerava de maneira forte, uma vez que a preocupação era a construção de uma unidade nacional. Assim, a cidade – como sublinha Michel de Certeau (A invenção do cotidiano) – a cidade é o teatro de uma guerra de relatos, o que se pode entender tanto como a multiplicidade de vozes que formam a cidade polifônica, quanto a ação dos grandes relatos da TV e da publicidade

que esmagam ou atomizam os pequenos relatos de rua ou de bairro. (GOMES, 1999, p.22)

O fato de que uma estação de rádio “aproveitava intervalos” para apresentações de anúncios comerciais gera um grande interesse para a personagem. Pela narrativa, assistimos a como as propagandas cercam a vida nas metrópoles e que toda a difusão de informações muitas vezes não encontra aplicações diretas. Marcello D’Azevedo, na obra *Teoria da Informação*, lembra-nos do elemento mais importante na veiculação da mensagem radiofônica: a redundância. Segundo o autor, a repetição é necessária para estabelecer a comunicação neste meio. Como vemos:

a própria natureza oral do meio exige para assegurar a comunicação, uma redundância de certa intensidade, que permita, mesmo ao ouvinte, momentaneamente desatento, uma recuperação sem relação ao assunto, após o início da mensagem, e seu completo entendimento, se for o caso. Aliás, tal procedimento já é corrente por parte dos redatores de boa qualidade, na radiofonia brasileira, onde, ao final de notícias e relatos, sempre é repetido, sob outra forma, o transmitido no início. (D’AZEVEDO, 1971, p.160)

Processa-se, nas grandes cidades, locais de tensões e conflitos, contrastes dramáticos, de um lado a extrema pobreza e de outro a extrema riqueza. Essas diferenças sociais ficam claras na passagem abaixo:

E achava bom ficar triste. Não desesperada, pois isso nunca ficara já que era tão modesta e simples mas aquela coisa indefinível como se ela fosse romântica. Claro que era neurótica, não há sequer necessidade de dizer. Era uma neurose que a sustentava, meu Deus, pelo menos isso: muletas. Vez por outra ia para a Zona Sul e ficava olhando as vitrines faiscantes de jóias e roupas acetinadas – só para se mortificar um pouco. É que ela sentia falta de encontrar-se consigo mesma e sofrer um pouco é um encontro. (LISPECTOR, 1977, p.43)

As vitrines “faiscantes de jóias e roupas acetinadas” da Zona Sul representam uma realidade distante de Macabéa, pois ao se deparar com a riqueza dos outros, ela lembra do seu próprio sofrimento. Segundo Robert Moses Pechman:

Nos anos 70 a corrosão dos vínculos na cidade parece oxidar cada vez mais os elos da corrente que ligam as pessoas numa certa experiência coletiva, mas ainda assim a cidade está lá. Ela ainda é personagem; ela ainda é constituidora de personas. O sujeito, antes de tudo, é um ser da cidade ao mesmo tempo que ele assujeita-se a ela e nesse ato ele se estrutura como cidadão e, fundamentalmente como indivíduo. A identidade do indivíduo se dá na mesma medida de sua territorialização na cidade. (PECHMAN, 2011, p.4)

Ao ir para a Zona Sul, Macabéa se depara com sua própria vida e tem um motivo para reconhecer-se, ver-se, notar-se. A personagem é durante todo o tempo da narrativa envolvida pelas circunstâncias do espaço que a cerca, e o apelo e as denúncias do narrador Rodrigo S.M. ficam mais evidentes ao lado do silêncio de Macabéa.

Os problemas relacionados anteriormente ainda persistem, não somente no Rio de Janeiro, mas em diversas cidades brasileiras. Estas questões são motivo para as mais variadas pesquisas e continuam sendo realizadas tanto na área da Literatura, quanto em outras áreas.

Quis mostrar nesta parte que *A hora da estrela* nos permite indagar sobre o quanto o meio influencia na obra literária. A personagem reflete os problemas sociais, e é possível verificar, pelo próprio depoimento do narrador, que a história provavelmente não será lida por aqueles que vivem em situação idêntica ou parecida com a da jovem. A partir dessa última análise fica aberta a pergunta: as denúncias e as relações entre os personagens, a cidade e a sociedade dentro do texto, contribuem para a alteração da ordem instaurada? Essa é a pergunta que surge nas entrelinhas de cada frase de Rodrigo S.M. e do silêncio de Macabéa.

5 ETAPAS DE UM PROCESSO CRIATIVO

O texto literário é construído pela escrita. É a escrita que possibilita a estrutura narrativa, é o registro que fundamenta a história no suporte para a leitura, que na maioria das vezes é o papel⁵¹. Antes de ser impresso e virar uma publicação, o livro passa por um processo de criação, resultando em um projeto “gráfico” para a futura edição, e, certamente, ao utilizar o papel, tudo é feito em uma “gráfica”. O papel foi impresso na gráfica e não se pode deixar de lembrar que o texto contém uma visualidade. Uma trajetória interessante, sem dúvida, mas qual é a origem das palavras “gráfico” ou “grafia”? No *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (1955), de Antenor Nascentes, observei que ambas palavras tem origem grega. A palavra “grafia” deriva da palavra “*grápho*” e significa “escrever”. Por sua vez, a palavra “gráfico” tem sua origem em “*gráphikós*”, e o significado é também, relativo à escrita. A palavra “escrever”, originalmente, assume também os sentidos de “arranhar, sulcar” (*graphein*), uma vez que as primeiras letras foram sulcadas na pedra ou na argila. Desta maneira, verifiquei que a construção de um texto apresenta relação direta com o ato de registro, a marca visual deixada sobre um suporte. Essas marcas visuais que, no caso da escrita são as palavras, ficam reunidas de maneira sequencial por meio de frases e, estando cada uma com seu significado específico, se articulando e projetando como imagens na mente de cada leitor. As palavras tem amplo potencial, como o fato de poderem representar figuras (imagéticas). Assim, o sentido de “escrita” atribuído às variações da palavra “grafia” mostram que a palavra “gráfico” assume diferentes papéis dependendo do objetivo para que ela é utilizada. Ora ela é usada voltada para o linguagem verbal registrada (a escrita propriamente dita), ora ela atinge a linguagem não-verbal (sob a forma de imagens desenhadas, imagens escritas). Para que fique mais claro, e a explicação não se torne um circunlóquio, busquei o significado do termo “gráfico” já que, nessa tese, decidi chamar as imagens criadas de “leituras gráficas”, ao invés de ilustrações. A expressão “leitura gráfica”⁵² une os dois sentidos que procurei no desenvolvimento desta pesquisa. Explicando melhor: **leitura**; é a minha leitura, a

⁵¹ Faço referência direta ao papel por ele ser o suporte mais conhecido, embora obviamente outros suportes possam sustentar a escrita; suportes virtuais: monitores de computador, *notebooks*, *smartphones*, *tablets*, *ipads*, *kindle* etc.

⁵² Recapitulando o que disse logo na Introdução, o professor Gilvan Procópio Ribeiro me sugeriu o uso da expressão “leitura gráfica”. Pensei, entretanto, que seria interessante explicar mais sobre essa opção. De acordo com o professor, o termo “ilustração” se afastaria da proposta, sendo insuficiente para denominar as imagens. A ideia não é apenas a de “iluminar” o texto, mas também inserir nas imagens minhas próprias impressões.

minha percepção e interpretação do texto de *A hora da estrela*, **gráfica**; é o meu registro visual a respeito de *A hora da estrela*, configurada por imagens pintadas. Definidos esses termos, continuarei explanando sobre como foi o meu processo de criação, colocando em discussão como foi a dinâmica para construir as leituras gráficas. Em *Criatividade e Processos de Criação* (2013), a artista plástica e pesquisadora Fayga Ostrower diz que:

O homem usa palavras para **representar** as coisas. Nessa representação, ele destitui os objetos das matérias e do caráter sensorial que os distingue, e os converte em pensamentos e sonhos, matéria-prima da consciência. Representa ainda as representações. Simboliza não só objetos, mas também ideias e correlações. Forma do mundo de símbolos uma realidade nova, novo ambiente tão real e tão natural quanto o do mundo físico. (OSTROWER, 2013, p.22) [Grifo meu]

Somando à ideia da citação de Ostrower, acrescento a caracterização das palavras em três sentidos: o primeiro, o *próprio registro* (a palavra); o segundo, *como é esse registro* (tipo, fonte, estilo das letras) e, o terceiro, *o que registra* (símbolo/figura/imagem)⁵³. Ostrower ainda diz que ao simbolizarem, as palavras caracterizam uma via conceitual e, essencialmente, no cerne da criação está nossa capacidade de nos comunicarmos por meio de ordenações, através de *formas*. (OSTROWER, 2013, p.24). As possibilidades de as palavras, sempre me levaram a questionar sobre o processo envolvido nas vias de representação. Em especial o último, que é sobre o que a palavra representa ou pode representar. Me pergunto: quais são as realizações criativas visuais, figurações, que surgem por meio das palavras? Como as partes de um texto literário são convertidas em imagens? Como produzir formas a partir do texto de *A hora da estrela*?

Na obra *A hora da estrela*, Rodrigo S. M., que narra fatos sobre a vida da jovem Macabéa, mostra para os leitores como se torna viável a criação do texto literário. Os escritores, estimulados pela própria vontade, em ato criativo, colocam suas primeiras palavras, no primeiro lugar que lhes convêm: o manuscrito. O manuscrito formula o primeiro “desenho” do texto que está por vir. Este primeiro desenho/ideia esboça, com diversas interferências gráficas (palavras, rabiscos, riscos, até mesmo desenhos) o conteúdo da narrativa:

⁵³ Segundo Ostrower: “[...] quando nos comunicamos no nível verbal, as palavras que usamos para transmitir o conteúdo de uma experiência sempre incorporam imagens de espaço. Se, por exemplo, digo que alguém é ‘profundo’ ou ‘superficial’, estou usando imagens espaciais. Alguém ‘desligado’ ou ‘concentrado’, novas imagens espaciais. Se digo ‘compreender’, estou usando uma imagem: ‘con=junto, prender=ligar uma coisa à outra’. [...] Em qualquer língua, é preciso recorrer a imagens do espaço a fim de tomar conhecimento de algo e comunicá-lo a outros.” (OSTROWER, 1988, p.173)

A escrita é, em primeiro lugar, o resultado material de um gesto físico que consiste em traçar, regularmente, signos, seja usando a mão, seja (atualmente) de forma mecânica; é, a seguir, um tipo de comunicação visual, silencioso e estável; é ainda um conjunto de valores complexos que afetam o conteúdo e a forma estética daquilo que foi escrito, situando-se, assim, perto do "Estilo"; é também, de uma forma mais específica, o depósito de uma *revelação religiosa*⁵⁴. (BARTHES; MAURIÈS *apud* DAIBERT, 1998, p.15) [Grifos meus]

Roland Barthes na citação acima diz que a escrita surge a partir da "revelação religiosa", uma vez que escritor vai formulando suas imagens pensadas por meio da escrita. O manuscrito, sob todas as suas configurações⁵⁵ é o início da organização das imagens mentais. Como nos informa Júlio Castañon Guimarães, escritores como Pedro Nava, Paul Valéry, Marcel Proust, Lewis Carroll e Stendhal, fizeram manuscritos algumas vezes recheados de desenhos, rasuras no texto, manchas pictóricas, traços gráficos, gestualidades da escrita ou da cor. Estes registros são vestígios originais da criação do autor.

Partindo do pressuposto de que grande parte do conhecimento que temos do mundo se dá por meio da visualidade, de que faz parte muitas vezes o elemento textual, observei que, em geral, os textos de Clarice Lispector se mantêm restritos às pesquisas dentro do espaço literário e, até o presente momento, não foram transformados em imagens figurativas (desenhadas)⁵⁶.

Para desenvolver esta tese, procurei me espelhar na atuação de um artista que fez parte da produção artística brasileira nos anos 1970, e sempre trabalhou as relações entre o texto literário e as artes plásticas. O artista mineiro Arlindo Daibert⁵⁷, fez um processo alternativo à simples criação de imagens. O artista, apropriando-se de textos literários consagrados, produziu séries de obras diversas. Uma característica que diferencia Arlindo Daibert de outros artistas, era a escrita, dado que ele produziu textos que refletiram criticamente sobre a sua atividade, seus processos de leitura e tradução da linguagem verbal para a não-verbal. Daibert era

⁵⁴ O psicólogo Rollo May, no livro *A Coragem de Criar* (1975), associa a visão criativa ao ato religioso: "A sensação de 'esta é a realidade, como não a vi antes' tem para o artista um aspecto religioso" (MAY, 1982, p.68)

⁵⁵ Não apenas no suporte de papel, pode ser um manuscrito digitado. O sentido aqui buscado é o de primeiros textos.

⁵⁶ Não considero aqui o filme *A hora da estrela* de Suzana Amaral, por se tratar de imagens em movimento.

⁵⁷ Arlindo Daibert (1952-1993) foi um desenhista, gravador, pintor e professor. Formou-se em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, em 1973. Nas suas produções, são constantes as referências à Literatura. Em 1995, é publicado *Caderno de Escritos*, com seus ensaios sobre arte, e, em 1998, o livro *Imagens do Grande Sertão - Arlindo Daibert*, com os trabalhos da série *Grande Sertão: Veredas*, pelas editoras da UFJF e da Universidade Federal de Minas Gerais.

também um pesquisador, ele desenvolveu largamente as potencialidades do texto: leu, releu, interpretou, leu graficamente e ainda criticou sua própria leitura.

Em *Caderno de Escritos*, livro organizado por Júlio Castañon Guimarães, temos a coleção de ensaios escritos por Daibert. Para produzir as suas séries *Macunaíma de Andrade* e *G.S.V*⁵⁸, ele narrou a variedade de procedimentos que descrevem as relações dos textos literários com os seus trabalhos plásticos. De acordo com Vera Casa Nova:

Arlindo Daibert faz de sua poética um exercício constante de escritura e reescritura através do crayon, do lápis de cor, de aquarela, entre outros materiais. Colagens, xilogravuras, desenhos constituem e constroem o universo de leituras do texto literário. (CASA NOVA, 2008, p.158).

A experimentação com diversos materiais era parte importante do processo criativo do artista. Conforme a citação anterior, ele registrava constantemente etapas da construção dos seus trabalhos. Como exemplo, abaixo está um trecho sobre a série *Macunaíma de Andrade*:

Planejo ler a obra completa para me familiarizar melhor com o seu raciocínio. [...] **Faço um levantamento dos personagens** e das cenas. Muito trabalho pela frente. **Estabelecer uma linguagem** capaz de **traduzir** a narrativa de Mário. A **trama central** é bastante simples mas os **enredos paralelos** transformam o livro num emaranhado de situações, lógico é bem verdade. Outro problema: **como caracterizar os personagens?** (DAIBERT, 1995, p.13) [Grifos meus]

Pela transcrição acima, observo que existem diversos tipos de relações que emergem de dentro do texto literário. As partes destacadas na citação resumem, de maneira metódica, o trabalho a ser feito por Daibert⁵⁹. O artista descreve, pormenorizando os passos a serem seguidos por ele mesmo no seu processo de criação. Ao ler essa declaração, percebo a organização/preparação das ações que antecedem ao processo criativo. Como está ordenado na sequência abaixo:

1. “Planejo” [**Planejar/ler**] O artista pensa que antes do processo criativo em si, deve se organizar, estabelecer um plano de ação seu, que no caso específico trata-se de ler a obra completa.

⁵⁸ As séries de trabalhos artístico-visuais correspondem às obras *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa.

⁵⁹ Cada prancha de Daibert parece indicar que ler não é o que as palavras dizem a ele, mas o que ele pode fazer com elas. (CASA NOVA, 2008, p.161)

2. “Levantamento” [**Listar personagens e cenas**] Daibert afirma que pretende fazer um levantamento, ou seja, verificar quem são os personagens e as cenas que certamente mais chamaram a sua atenção.

3. “Estabelecer” [**Pensar o estilo**] Ao estabelecer uma linguagem, o artista busca descobrir um estilo próprio para a execução visual de cenas do texto literário. Daibert pretende “traduzir” a obra de Mário de Andrade.

4. “Trama central/enredos” [**Investigar a história/O quê?**] Ao mencionar a “trama central”, o artista cogita pensar sobre os eventos que ocorrem na narrativa, possivelmente na intenção de selecioná-los e organizá-los.

5. “Caracterizar os personagens” [**Criar características/Como?**] Daibert se questiona a respeito de como dar vida aos personagens. A indagação principal é sobre como dar forma, colocando características visuais neles.

Ao ler a escrita de Arlindo Daibert, percebo que seus questionamentos surgem pelo fato dele estar diante do início da primeira etapa da criação. Ao se deparar com a intenção de criar, ele está diante de um desafio. Segundo Fayga Ostrower:

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar.

[...] Nós nos movemos entre formas. Um ato tão corriqueiro como atravessar a rua – é impregnado de formas. Observar as pessoas e as casas, notar a claridade do dia, o calor, os reflexos, cores, sons, cheiros, lembrar-se do que se tencionava fazer, de compromissos a cumprir, gostando ou detestando o preciso instante e ainda associando-o a outros – tudo isto são formas em que as coisas se configuram para nós. De inúmeros estímulos que recebemos a cada instante, relacionamos alguns e os percebemos em relacionamentos que se tornam ordenações. (OSTROWER, 2013, p.9)

O artista, em outro trecho de seus escritos, também discute o processo de escolha sobre determinadas partes em prol de outras. A esse respeito, pode-se ler na citação abaixo:

A experiência de **procurar imagens** para **transcriar** os climas poéticos do texto rosiano reforçou uma questão fundamental e já presente nos trabalhos anteriores: qual a lógica que conduz a **escolha de determinado episódio** a ser trabalhado, e porque tantos outros (algumas vezes, de importância maior no desenvolvimento da narrativa) são preteridos? A pergunta permanece sem resposta, e a ela se somou um novo problema: como resolver no plano da narrativa imagística a ordem de narrativa subvertida assumida por Guimarães Rosa na construção de seu livro? A solução foi **“reconstruir”** a narrativa em módulos narrativos. Dessa forma, os desenhos

foram reunidos a partir de **constantes temáticas**: o sertão, o amor, o homem e o sertão, e a epopeia, propriamente dita. (DAIBERT, 1995, p.30-31) [Grifos meus]

No trecho anterior, Daibert fala a respeito do processo de seleção que deve ser feito após a leitura. De acordo com o artista, a solução encontrada é separar a narrativa em módulos. Logo, assim como um texto é dividido em capítulos, os desenhos de Arlindo Daibert foram separados por temas, facilitando o trabalho de criação. Complementando, ele fala em “procurar imagens” para “transcriar” partes do texto de Guimarães Rosa. As imagens a que ele se refere, estão ainda no plano das ideias, ainda, são, portanto, imagens mentais. Sobre as ações de Daibert, Vera Casa Nova explica:

Trata-se de uma **reescritura**. Uma forma organizada de subjetivação, onde são transformados os valores de um texto escrito em valores de imagem, de uma poética visual que pertence ora à literatura, ora às artes visuais. A experiência é de transduzir a escritura rosiana em escritura daibertiana. Os sentidos nessa transdução colocam em jogo a representação, e, nesse caso, o artista observa as estratégias da linguagem rosiana e as transduz sobre tela ou papel. Mais uma forma de diálogo entre as artes? Fricção possível entre textos de suportes diferentes. (CASA NOVA, 2008, p.160) [Grifo meu]

Assim, observo que o artista efetua todo um processo organizacional para “reescrever” o texto literário. Ao nomear o processo como “transdução” (transformação+tradução) Casa Nova indica que Arlindo faz um trabalho de representação altamente subjetivo. Fica claro nos trechos dos ensaios anteriores que ele se preocupa sobre como transformar obras literárias, seu alvo e objeto, em arte visual, uma vez que essa metodologia possibilita o diálogo entre ambas as artes.

A estrutura de pesquisa e criação de Daibert foi semelhante ao meu próprio processo, pois essa metodologia norteou o processo criativo dessa tese. Na sequência, irei dar continuidade às explicações teóricas que abarcam as questões do imaginário, bem como as proposições sobre a criatividade e as ações promovidas por meio dela, pelos processos de criação.

5.1 LEITURAS GRÁFICAS: IMAGINÁRIO, CRIATIVIDADE E CRIAÇÃO

Ao iniciar a criação das leituras gráficas tive que buscar referências não apenas externas, mas também no meu próprio imaginário. A partir do imaginário foi

possível dar prosseguimento ao processo de criação. Sobre este assunto, o filósofo Jean-Jacques Wunenburger estabelece a seguinte definição:

Conviremos, portanto, em denominar imaginário um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados. (WUNENBURGER, 2007, p.11)

Todos os conjuntos mencionados acima por Wunenburger foram necessários para auxiliar na criação. Utilizei tanto imagens mentais quanto imagens materializadas para a produção das leituras gráficas. Complementando, Wunenburger diz que:

[...] o imaginário oscila entre duas concepções principais: – uma, **restrita**, designa o conjunto estático dos conteúdos produzidos por uma imaginação (definida além disso como faculdade) e que tendem a adquirir certa autonomia, por repetição, por recorrência para formar em última análise um conjunto coerente (a memória como conjunto de lembranças passivas é uma parte importante de nosso imaginário). Assim, para H. Védrine, o imaginário é “todo um mundo de crenças, ideias, mitos, ideologias em que mergulham cada indivíduo e cada civilização”. O imaginário é compreendido como um tecido de imagens passivas e sobretudo neutras, não dotadas de existência verdadeira alguma. Só a imaginação se vê investida de propriedades criadoras. Esse é o motivo pelo qual o imaginário se vê com frequência definido negativamente, por exemplo, na prática dos historiadores; para Le Goff, o imaginário não é nem uma representação da realidade exterior, nem uma representação simbólica, nem uma ideologia. [...] – a outra – é possível designá-la por **ampliada** – de algum modo integra a atividade da própria imaginação, designa os agrupamentos sistêmicos de imagens na medida em que comportam uma espécie de princípio de auto-organização, de autopoietica, que permite abrir sem cessar o imaginário à inovação, a transformações, a recriações. (WUNENBURGER, 2007, p.13-14) [Grifos meus]

A cada decisão tomada, estava implícita a atuação do imaginário. Assim, pela concepção de Wunenburger vejo que, de um lado, o imaginário guarda todo um conjunto de imagens registradas passivamente na nossa memória, como um banco de imagens. De outro lado, ele agrupa imagens que vão se organizando de maneira à propiciar criações. Conforme nos explica o autor, fica distinta a diferença entre imaginário e imaginação, sendo este último um processo de ação, de atividade motivada para o propósito criativo. Entendo o imaginário como algo fixo, parado, e a imaginação como o movimento do imaginário. Fica claro que é a imaginação que principiará o processo de criação. A imaginação é a “ignição” para a criatividade. De acordo com Rollo May:

A imaginação é a extrapolação da mente. É a capacidade que tem o indivíduo de aceitar o bombardeio do consciente pelas imagens, ideias, impulsos e toda a sorte de fenômenos psíquicos vindos do pré-consciente. É a capacidade de “sonhar sonhos e ver visões”, de considerar as diversas possibilidades, e de suportar a tensão implicada em manter essas possibilidades no campo da nossa atenção. A imaginação é soltar as amarras do navio, na esperança de encontrar outros portos na vastidão do mar. (MAY, 1982, p.123)

Ainda, sobre a imaginação, George F. Kneller, afirma que:

A imaginação não é confinada por programas, mas atira suas ideias ao consciente, a todo instante do dia ou da noite. Certo é que, quando não nos damos conta de uma ideia, pode ela retornar muitas vezes sob forma um tanto diferente. Mas isto não acontece sempre, nem somos sempre capazes de recapturar a intuição em sua forma original. (KNELLER, 1973, p. 74)

Os dois trechos citados anteriormente explicam resumidamente como a imaginação atua dentro da mente humana, já que esta permite que o indivíduo inicie seu processo criativo. Fazendo uma ponte entre essas questões, acho interessante exibir o mito que pode explicar o ato criativo:

Os gregos antigos tinham o mito de Prometeu, um Titã que vivia no Olimpo e percebeu que os seres humanos não conheciam o fogo. Assim, roubou o fogo dos deuses para dá-lo aos mortais. Para os gregos, daí nasceu a civilização, não só no que diz respeito a cozer os alimentos e fazer tecidos, mas no sentido da filosofia, da ciência, do drama, e da própria cultura. Mas, e esse é o ponto importante. Zeus ofendeu-se e ordenou que Prometeu fosse punido. Prenderam-no com correntes, no monte Cáucaso, e todas as manhãs um abutre ia devorar-lhe o fígado, o qual tornava a crescer durante a noite. Esse elemento do mito, diga-se de passagem, é o símbolo do processo criativo. Todos os artistas já passaram pela experiência de, ao fim do dia, cansados, esgotados, e certos de jamais conseguirem expressar a sua imaginação, resolverem desistir e iniciar algo novo no dia seguinte. Mas, durante a noite, “o fígado volta a crescer”. Erguem-se cheios de energia, e retornam ao trabalho com nova esperança, labutando mais uma vez na forja da alma. (MAY, 1982, p.26-27)

O mito de Prometeu serve para explicitar como funciona o processo de criação. O fato do abutre devorar o fígado pela manhã e toda noite o órgão crescer novamente, exemplifica a ação criativa, algo constantemente estimulado pela imaginação, ora interrompida, ora ressurgindo novamente. Para algumas pessoas o exercício é feito com mais constância e para outras não. Ademais, a história deixa claro o “ato de criatividade como rebelião contra o poder onipotente” (MAY,1982, p.28), pois Prometeu teve a curiosidade (estímulo da imaginação), e, a ideia de roubar o fogo dos deuses para dar aos mortais. Ele não criou o fogo, mas possibilitou que, com a descoberta dessa “ferramenta”, os gregos pudessem

cozinhar, tecer etc. Com sua rebeldia, ele trouxe a capacidade de conhecer, de experimentar e por consequência, criar. Criar é também tentar, experimentar:

Compreendemos que todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si. (OSTROWER, 2013, p.53)

A ciência, na primeira metade do século XX evitava tratar da criatividade por considerar o assunto abstrato, misterioso, perturbador e desregrador do pensamento e do método científico. (MAY, 1982, p.35) Então, como explicar o processo criativo? A criatividade é um assunto de interesse especial da Psicologia, no entanto, não foi meu interesse aqui nessa tese esquadriñar os efeitos psicológicos, mas sim ordená-los, norteando metodologicamente o processo criativo⁶⁰. Rollo May divide o processo de criação em cinco etapas, conforme estão listados a seguir:

1. Encontro: são dois pólos; um pólo envolvendo a subjetividade da pessoa consciente, e no outro; o artista com seu mundo.

2. Engajamento: existem dois tipos de criatividade; a criatividade escapista (só a ponto de criar, mas não executa nada definitivamente, e a criatividade genuína (a que pensa, cria, e também executa).

3. Absorção, arrebatamento, envolvimento completo: é o estado do artista no ato de criar, isso quer dizer a intensidade da percepção e o alto nível de consciência da pessoa que está criando.

4. Regozijo: é o estado de espírito que nasce da experiência de realizar suas potencialidades: o contentamento no momento da criação.

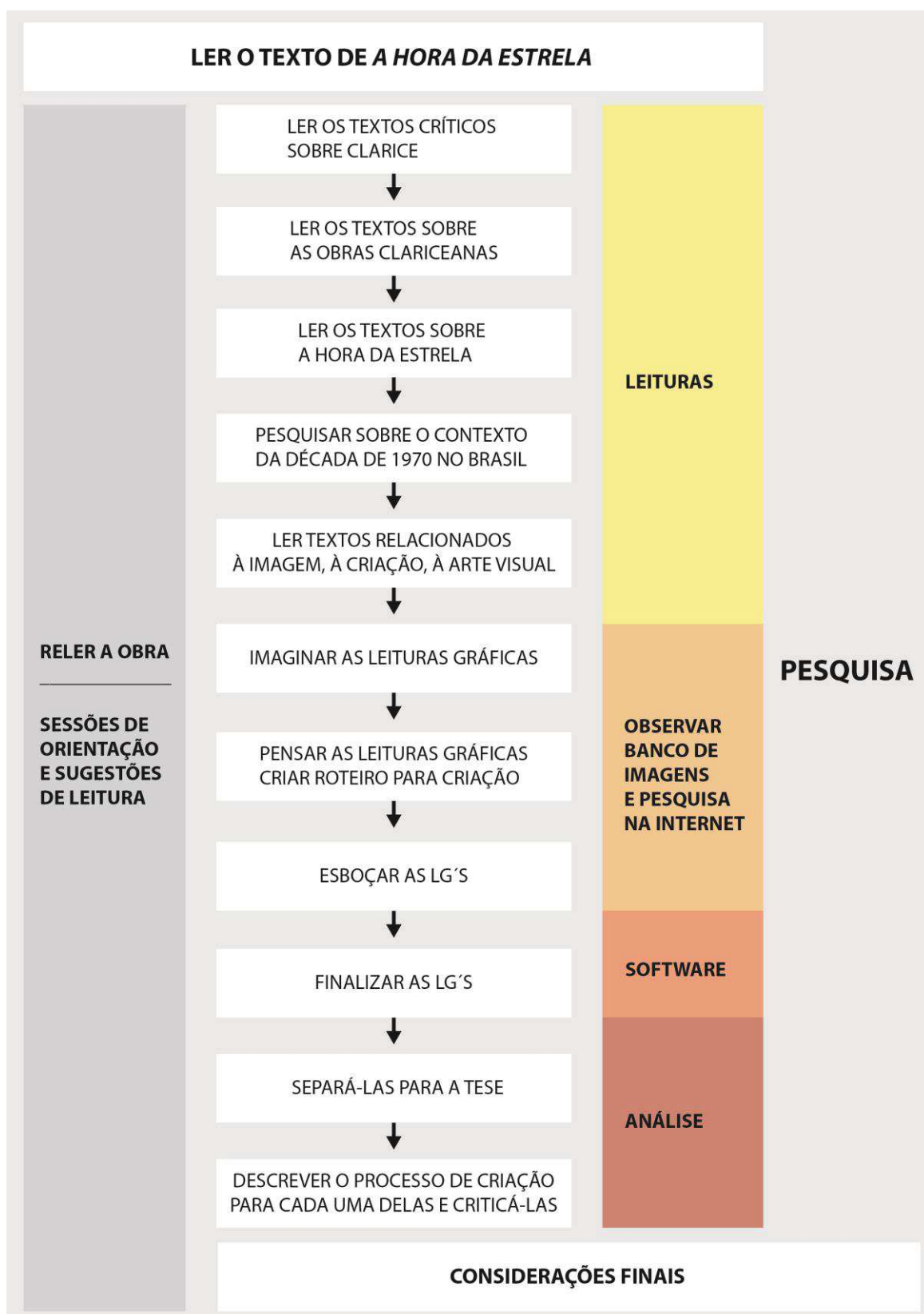
5. Determinação: não se pode “querer” a criatividade, mas podemos usar a vontade para conseguir o encontro, intensificando a dedicação e o compromisso.

⁶⁰ Rollo May informa que: “Aprendi muito cedo, na minha carreira de psicólogo, a encarar com ceticismo as novas teorias de criatividade. E aprendi a perguntar sempre: a teoria se refere à criatividade propriamente dita, ou apenas a algum artefato, algum aspecto parcial ou periférico do ato criativo? As outras teorias psicanalíticas atuais da criatividade têm duas características. Primeira, são redutivas, isto é, reduzem a criatividade a outro processo qualquer. Segunda, geralmente a consideram como expressão de padrões neuróticos. A definição mais comum de criatividade, nos meios psicanalíticos, é “regressão a serviço do ego”. O termo regressão indica claramente a abordagem redutiva. Discordo enfaticamente da implicação de que a criatividade deva ser definida por redução a outro processo, ou de que seja essencialmente a expressão de uma neurose. Sem dúvida, na nossa cultura a criatividade associa-se a sérios problemas psicológicos – Van Gogh enlouqueceu, Gauguin era evidentemente esquizoide, Poe era alcoólatra, e Virginia Woolf sofria de depressão grave. Evidentemente, criatividade e originalidade associam-se a pessoas que não se adaptam à cultura em que vivem. Mas isso não significa necessariamente que seja um produto de neurose.” (MAY, 1982, p.36-37)

A criatividade é contínua, ela não apresenta um período e prazo determinados. Ademais, a criatividade não é apenas o que se passa no íntimo de uma pessoa, ela faz parte de um processo no qual ocorre uma inter-relação da pessoa com o mundo.

Reconheço cada uma dessas etapas dentro das minhas próprias ações de criatividade. Na minha pesquisa especificamente, construí um quadro para mostrar o sistema de ordenação da criação da tese:

Quadro 1. A pesquisa em andamento



Fonte: Quadro elaborado pela autora.

Inicialmente, foi necessária a leitura do objeto principal, o texto de *A hora da estrela*. Na sequência, foi feita a leitura de parte da fortuna crítica que envolve o

universo clariceano e a obra em foco desta tese. Após as leituras, comecei outra etapa da pesquisa que consistiu na observação e coleta de imagens encontradas na internet que fossem pertinentes ao propósito de criação. Concomitantemente, eu estava imaginando como as leituras gráficas seriam criadas, organizando e pensando como produziria as formas e a composição das imagens até a feitura do(s) primeiro(s) esboço(s). Para cada leitura gráfica, criado um esboço inicial, o passo seguinte era a manipulação do desenho no *software* até a sua finalização. Terminadas essas etapas, separei as imagens criadas por subcapítulos e descrevi, analisando a concepção e o desenvolvimento de cada uma delas. Finalizadas as análises, segui em direção ao capítulo 5, teórico e de elucidação de todo o processo executado anteriormente. Ao observar o quadro, é possível afirmar que o processo criativo é fruto de intenso e contínuo trabalho, seguindo uma relação sequencial. Segundo Fayga Ostrower:

O homem elabora seu potencial criador através do trabalho. É uma experiência vital. Nela o homem encontra sua humanidade ao realizar tarefas essenciais à vida humana e essencialmente humanas. A criação se desdobra no trabalho porquanto este traz em si a necessidade que gera as possíveis soluções criativas. (OSTROWER, 2013, p. 31)

As propostas elaboradas foram sendo produzidas e a cada execução eu ia percebendo que todas elas estavam dentro das condições de ferramentas e ações que o *software* utilizado para a pintura digital permitia. Complementando:

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, dá-se uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou. (OSTROWER, 2013, p.26-27)

Nesse sentido, acabei encontrando um estilo homogêneo para o conjunto de imagens. Embora todas apresentem diferenças entre si, algumas condições, como cores, contornos, características da personagem, vez por outra se repetem. As possibilidades criativas são incontáveis, pois é possível criar uma imagem a partir de várias técnicas ou estilos. No entanto, optei por manter a mesma linha de estética visual para as treze leituras. Tenho consciência e afirmo que poderia ter feito as

treze imagens totalmente díspares se assim o quisesse. As novas alternativas, ou opções de diversificação, como menciona Ostrower na citação anterior, vão surgindo no decorrer do processo, cabendo ao criador, tomar decisões para que atinja um resultado específico. Nas possibilidades e alternativas que aparecem eventualmente, eu não poderia deixar de mencionar o papel importante da intuição, a “base do processo de criação” (OSTROWER, 2013, p. 56). A intuição vem exatamente no momento de transição entre o trabalho e o repouso. De acordo com Ostrower:

Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Embora integrem, [...] toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, trata-se de processos essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e que determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma. (OSTROWER, 2013, p. 10)

Para Fayga Ostrower, a intuição está intimamente ligada à racionalidade, pois mesmo que o artista criador esteja consciente daquilo que está fazendo, é a intuição que firmará a sua escolha.

O ordenamento daquilo que será utilizado na criação, passa por uma seleção. Esse processo que é uma espécie de “filtragem” das ideias e ações futuras permitirá uma nova montagem, rearranjo e organização. Das formas anteriores, selecionam-se e criam-se novas formas, como explica Ostrower:

Em todo o ato intuitivo entram em função as tendências ordenadoras da percepção que aproximam, espontaneamente, os estímulos das imagens referenciais já cristalizadas em nós. Igualmente em todo ato intuitivo ocorrem operações mentais instantâneas de diferenciação e de nivelamento, e outras ainda, de comparação, de construção de alternativas e de conclusão; essas operações envolvem o relacionamento e a escolha, na maioria das vezes subconsciente, de determinados aspectos entre os muitos que existem numa situação. É sempre uma escolha valorativa visando algum tipo de ordem. Parte-se, no fundo, de uma ordem já existente para se encontrar outra ordem semelhante, uma vez que se indaga sobre os acontecimentos segundo um prisma interior, uma atitude, por mais aberta que seja, já orientada e, portanto, orientadora. Nessas ordenações, certos aspectos são intuitivamente incluídos como “relevantes”, enquanto outros são excluídos como “irrelevantes”. Selecionados pela importância que têm para nós, os aspectos são configurados em uma forma. Nela adquirirão um sentido talvez inteiramente novo.

As conclusões muitas vezes nos surpreendem como um resultado original. O seu sentido novo pode até mesmo ser inesperado e, no entanto, formula uma visão de certo modo pressentida. Confirma essa visão. Sentimos que a ordenação concreta a que chegamos abrange a razão de ser da situação, abrange toda sua lógica íntima, o verdadeiro sentido. É o insight, a visão

intuitiva. Sabemos de repente, temos inteira certeza, que desde o início era esse o seu significado. (OSTROWER, 2013, p. 66-67)

[...]

O momento de visão intuitiva é um momento de inteira cognição que se faz presente. Internalizamos de pronto, em um momento súbito, instantâneo mesmo, todos os ângulos de relevância e de coerência de um fenômeno. Nesse momento apreendemos-ordenamos-reestruturamos-interpretamos a um tempo só. É um recurso de que dispomos e que mobiliza em nós tudo o que temos em termos afetivos, intelectuais, emocionais, conscientes, inconscientes. (OSTROWER, 2013, p.68)

Um fator ao qual se dá pouca atenção nos estudos de processos criativos e que tem importância são os intervalos. O exercício da criatividade não existe sem os atos intermediários existentes, ou na própria tomada de ações pela pessoa que está criando. No quadro a seguir, apresento esquematicamente o ciclo do processo de criação das leituras gráficas:

Quadro 2. Ciclo da criação das leituras gráficas



Fonte: Quadro elaborado pela autora.

O quadro acima é específico para esta pesquisa e obviamente pode variar de uma pessoa para outra. Entretanto, nas duas partes que chamei de “interrupção”, estou me referindo a certos “hiatos” que ocorrem durante o processo criativo. Essas interrupções representam quaisquer atos ou eventos que paralisaram por um curto

ou longo período minha atividade criadora. Quero afirmar que a cadeia cíclica exibida no quadro é também repetitiva e contínua. No retângulo “Pausa/Descanso”, estou me referindo às pausas⁶¹ feitas no sentido de espairar a mente do trabalho, quando, por exemplo, tomo a decisão de deixar de ler coisas relativas à pesquisa e vou ver um filme no cinema, ou assisto um episódio de uma série de TV em casa antes de ir dormir. Essas pausas são necessárias para que novas ideias surjam, é o *stand by*⁶² do processo. O descanso é extremamente necessário para aliviar a tensão e ansiedade que acompanham a pesquisa. Logo, por meio do afastamento temporário, é possível que o inconsciente esteja trabalhando ininterruptamente, e, ao retornar ao processo, os impulsos deste se unam aos conhecimentos já adquiridos, tornando-se conscientes, retomando a criação. Resumindo:

Quadro 3. O efeito das pausas



Fonte: Quadro elaborado pela autora.

Embasando esse raciocínio, o psicólogo Rollo May observou a tensão que acompanha a atividade criativa:

É como se a aplicação intensa ao assunto – pensar sobre ele, procurar resolvê-lo – desse início e fizesse continuar o processo de trabalho, mas desta vez aplicado a uma parte diferente do padrão sobre o qual se tem trabalhado. E a solução se esforça por nascer. Daí a tensão que acompanha a atividade criativa. Se o indivíduo é muito rígido, dogmático, por demais comprometido com as conclusões prévias, jamais permitirá que esse elemento atinja o consciente; não admitirá nunca a existência de um

⁶¹ Cabe aqui fazer um paralelo ao mito de Prometeu mencionado anteriormente. A regeneração do fígado equivaleria ao descanso, à pausa, dentro do processo criativo.

⁶² De acordo com o site *Significados.com*: “*Stand by* ou *stand-by* significa em espera ou descreve o ato de esperar. É uma expressão da língua inglesa formada da palavra *stand*, que significa parada, pausa e descanso, mais a palavra *by*, que significa perto de, ao lado de, por meio de. Portanto a expressão “*stand by*” significa estar presente, estar ao lado, estar de prontidão, estar em espera. O *stand by* é também uma funcionalidade de dispositivos eletrônicos que permite que um aparelho possa ser desligado temporariamente, porém, continue recebendo energia, portanto pronto para voltar a funcionar com um simples toque no botão do controle remoto. A função *stand by* está presente em diversos aparelhos eletrônicos entre eles: televisores, computadores, forno de micro-ondas, DVDs, videogames, celulares etc.” Disponível em: <<https://www.significados.com.br/stand-by/>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2020.

conhecimento que existe em outro plano, no seu interior. Mas a percepção súbita só pode vir à tona quando há um **relaxamento** da tensão ou da aplicação consciente. Por isso o inconsciente só atravessa a barreira se o trabalho intenso for alterado com descanso [...] (MAY, 1982, p.62) [Grifo meu]

Como se pode ler na citação acima, para criar são ainda necessárias sensações ambivalentes de tensão e relaxamento. Dessa maneira, o ato criador é “sempre um ato de integração” (OSTROWER, 2013, p. 56) pois reúne vários tipos de movimentos para funcionar. De acordo com Ostrower:

A atividade criativa consiste em transpor certas **possibilidades latentes** para o real. As várias ações, frutos recentes de opções anteriores, já vão ao encontro de novas opções, propostas surgidas no trabalho, tanto assim que continuamente se recria no próprio trabalho uma mobilização interior, de considerável intensidade emocional. Nessa mobilização está inserido um senso de responsabilidade. As opções se propõem quase que em termos de princípios, de “certo ou errado” e, no caso das artes, o quanto custa decidir uma pincelada, a exata tonalidade de uma cor, o peso de uma palavra, uma nota certa, todo artista bem o sabe dentro de si. (OSTROWER, 2013, p.71) [Grifo meu]

Portanto, tudo está entrelaçado no processo criativo. Cabe ao artista decidir os passos futuros. Nos capítulos 2, 3 e 4 foram feitas várias referências a diversas obras e personalidades artísticas. Ao final de todas as leituras, a meu ver, Clarice utilizou essas referências para auxiliar e orientar a sua imaginação ao desenvolver a narrativa de *A hora da estrela*. Como é possível ler na história de Macabéa, observei que na realidade existem várias menções a obras literárias, musicais (algumas diretas e outras indiretas) agrupadas para produzir uma nova criação, o texto literário. Todas as leituras foram feitas no sentido de extrair o máximo de informações possíveis, extra-textuais e relacioná-las ao texto clariceano. A diversidade das teorias e das críticas observadas, serviram para estimular a criação das leituras gráficas. Conforme diz Ostrower:

Cada matéria pode ser desdobrada de múltiplas maneiras, encerra múltiplas possibilidades de indagação. Embora seja o indivíduo quem age, escolhe e define as propostas e ainda as elabora e as configura de um modo determinado, trata-se também, talvez antes de tudo, de uma questão cultural. Não só a ação do indivíduo é condicionada pelo meio social, como também as possíveis formas a serem criadas têm que vir ao encontro de conhecimentos existentes, de possíveis técnicas ou tecnologias, respondendo a necessidades sociais e a aspirações culturais. (OSTROWER, 2013, p. 40)

Assim, as leituras gráficas produzidas fazem parte também de uma investigação visual do texto de Clarice. A transformação que elas foram sujeitas

mostra a abertura que as palavras têm para serem continuamente relidas e reinterpretadas. Essa construção imagética não termina com as minhas leituras gráficas, mas sim, na verdade, começa. Fazer o exercício imaginativo de ler *A hora da estrela* foi bastante exaustivo e complexo. Houve momentos de retomada do texto e a cada nova leitura, na qual mais imagens e ideias apareciam. Como resultado, foram criadas pinturas figurativas que integram o processo de intuição, transmissão, formação e materialização das ideias e, em vários momentos não existiram razões específicas para explicar o motivo de tal ou qual escolha, pois elas foram acontecendo:

Quem, no entanto, haveria de definir o certo e o errado? Nem mesmo o artista poderia explicar para si o porquê de suas ações e decisões, ou talvez defini-lo em conceitos (é claro que não há necessidade de fazê-lo, pois na obra o artista se define inteiramente) Propondo, optando, prosseguindo, ele parece impulsionado por alguma força interior a induzi-lo e a guiá-lo, como se dentro dele existisse uma bússola. Esta lhe diz: vá adiante, revise, ajunte, tire, acentue, diminua, interrompa! São ordens que, ao recebe-las, o artista sente como imperativas, às quais deve irrestrita obediência, tão absolutamente essenciais se revelam ao seu próprio ser. Trabalhando, ele continuará até um dado momento em que a bússola interna possa indicá-lhe: pare, as alternativas se abreviaram, as coisas não são possíveis apenas; ao contrário, tornaram-se necessárias. (OSTROWER, 2013, p.71-72)

Por todas as atitudes vistas e analisadas anteriormente, pude ter a compreensão de um processo que é guiado principalmente por meio da sensibilidade. O uso do imaginário, da imaginação e da criatividade, está interconectado pela maneira a que o pensamento vai se apresentar. Para concluir este capítulo, preciso dizer que “O pensamento criador é inovador, exploratório, aventureiro. Impaciente ante a convenção é atraído pelo desconhecido e indeterminado. O risco e a incerteza estimulam-no.” (KNELLER, 1973, p. 19)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de leitura e pesquisa é geralmente solitário, ocasionalmente angustiante e constantemente introspectivo. No meu caso, penso que o último adjetivo é o mais coerente, já que para concretizar essa pesquisa foi necessário que eu imergisse no grande mar literário que é o texto de *A hora da estrela*. Essa história criada por Clarice Lispector é repleta de crítica social, exercícios imaginativos e referências culturais. Acredito que não há leitor que não sofra uma transformação após a sua leitura. A partir dessas afirmações, não nego e nem devo negar minha aproximação afetiva com a história da jovem Macabéa, pois essa obra literária foi escolhida propositadamente. Deixo registrado aqui que essa história me sensibiliza desde a primeira vez que a li, na escola, no período em que cursava o Ensino Médio.

Fato é que do primeiro momento em que comecei a pesquisa, da concretização das leituras gráficas até a conclusão do texto, houve sempre transformação a cada novo direcionamento. Desde a ideação do pré-projeto de pesquisa, das leituras e sessões de orientação com o professor Anderson Pires, me encontrei diante de um mapa em movimento, alternando minhas rotas, criando novos rumos para a pesquisa.

Acredito que entender como funciona o processo de imaginação e de criação em si é algo inteiramente complexo, entretanto, tenho a certeza da necessidade de compreender como a leitura de um texto registrado em palavras pode se transformar em um texto de figuras.

Sistematizar um processo criativo me fez perceber como o caminho é sinuoso e diversificado, porém, se não fosse o registro das etapas, ele pareceria ainda mais confuso e resultado único e exclusivamente da expressão intuitiva. É claro que a intuição está incluída no processo, como frisei no capítulo anterior, mas ela não está sozinha. Ressalto também o papel das variáveis externas nos resultados: as sessões de orientação, as conversas com meu companheiro, as conversas com colegas pós-graduandos da mesma universidade ou de outras instituições (em eventos externos) guiaram e auxiliaram a minha percepção e a tomada de ações. Embora eu tenha escrito e organizado a pesquisa sozinha, o resultado é também parte da colaboração de outras pessoas, seja por orientações dadas ou sugestões incorporadas ao processo criativo.

Ao organizar e montar o texto para a tese percebi como as informações relativas à criação de imagens estão presas a seus campos específicos: literatura, artes visuais, imagens, psicologia etc. Verifiquei que os campos do conhecimento são abertos, porém, um número pequeno de autores age de maneira “interdisciplinar”. Constato ainda que a criatividade não configurou apenas a produção das leituras gráficas, mas percebi também, que o ato criativo foi necessário durante a própria pesquisa acadêmica, como completa Ostrower: “o cientista procederá de caminhos análogos aos do artista. Ambos estão configurando, ambos estão criando essencialmente através de sua intuição”. (OSTROWER, 2013, p.72)

No processo de formação das imagens, ao organizá-las e ordená-las pude notar a ampliação do conhecimento sobre mim mesma e da consciência sobre o que construí. Na compreensão do efeito seletivo da criação, me aproximei, de fato, do conhecimento acerca das minhas potencialidades. Todos os momentos, os relevantes e os irrelevantes são fatores que alimentaram a minha sensibilidade, contribuindo para que eu pudesse reconhecer aspectos do trabalho efetuado.

Retomando a citação de Fayga presente no capítulo 5, “as palavras são responsáveis por formar do mundo de símbolos uma realidade nova” (OSTROWER, 2013, p. 22). É com esse raciocínio que pude desenvolver outra realidade por meio das imagens, e, como resultado, tive a oportunidade de fazer uma leitura pensante, questionando a condição de sentido das palavras presentes no texto literário.

Vejo esta tese como um trabalho a ser continuado, tanto por mim quanto por outros pesquisadores com outros objetos textuais. O trabalho da imaginação e da criatividade é sempre possível e está sempre aberto para todos que estejam dispostos e imbuídos a investigar os textos literários, pois como diz Rodrigo S.M.: tudo no mundo começa com um sim.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Livraria Pioneira editora, 1980.
- BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. **Clarice Lispector e a crítica**. In: [Orgs.] BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina. *Clarice Lispector: novos aportes críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. (Obras escolhidas, vol. I) Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BÍBLIA, Novo testamento. Provérbios. In: **BÍBLIA. O novo testamento de Nosso Senhor e Salvador Jesus Cristo**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Filadélfia, Pensilvânia: Os gideões internacionais, 1992.
- BORGES, Tânia Cristina Souza. **“A culpa é minha” ou “A hora da estrela”?: uma análise do romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2014.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo, Ática, 1985.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2012.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- BURDEN, Virginia. **O processo da intuição: uma psicologia da criatividade**. Tradução de Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. “Introdução à escritura de Clarice Lispector”. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Tradução de Heloísa P. Cintrão; Ana R. Lessa; Gênese de Andrade. São Paulo: Editora da USP, 2015.
- CANDIDO, Antonio. "No raiar de Clarice Lispector". In: **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CANDIDO, Antonio. "Uma Tentativa de Renovação". In: CANDIDO, Antonio **Brigada Ligeira**. São Paulo: Martins, 1945, p. 98-109.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T.A Queiroz; Publifolha, 2000a.
- CANDIDO, Antonio. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 2000b.
- CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- CASA NOVA, Vera. **Fricções**: traço, olho e letra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COELHO, Rafael Senra. **Raízes de um Vendaval**: adaptação em quadrinhos de *Hilda Furacão*. Tese de Doutorado em Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF. Juiz de Fora, MG, 2016. 177p.
- COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COSTA, Fernando Braga da. **Homens invisíveis**: relatos de uma humilhação social. São Paulo: Globo, 2004.
- COSTELLA, Antonio F. **Comunicação**: do grito ao satélite. Campos do Jordão, São Paulo: Editora Mantiqueira, 2001.
- DAIBERT, Arlindo. **Caderno de Escritos**. [Org.] GUIMARÃES, Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- DAIBERT, Arlindo. **Arlindo Daibert**: depoimento. [Orgs.] SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2000.
- DAIBERT, Arlindo. **Imagens do Grande Sertão**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998.
- DAIBERT, Arlindo. **Macunaíma de Andrade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2000.
- D`AZEVEDO, Marcello Casado. **Teoria da Informação**: fundamentos biológicos, físicos e matemáticos - Relações com a cultura de massa. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Disponível em: www.geocities.com/projetoperiferia. Acesso em 20 de setembro de 2016, 2003.
- DERDYK, Edith [Org.]. **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Gramática Visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2015.
- DONIZETTI, Gaetano. **O Elixir do Amor**. Tradução de Maria Carbajal e Mario Bresighello. São Paulo: Moderna, 2011.
- DOSTOIÉVSKI, Fíodor. **Humilhados e Ofendidos – Um jogador**. Traduções de Rachel de Queiroz e Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1962.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- EISNER, Will. **Narrativas Gráficas**. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2008.
- FREESZ, Luciana. **Texto e Imagem: O papel do ilustrador nas narrativas de Alice**. Dissertação de Mestrado em Letras: Estudos Literários. Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF, Juiz de Fora, MG, 2015.
- FONSECA, Rubem. **Amálgama**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.264-298.
- FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1996, p.69-78.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GOMES, Renato Cordeiro. “A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema”. In: **Ipotesi-** Revista de Estudos Literários, v.3, n.2. Juiz de Fora: UFJF, 1999, p.19-30.
- GOMES, Renato Cordeiro. “O nômade e a geografia: lugar e não-lugar na narrativa urbana contemporânea”. In: **Semear**, n.10. Rio de Janeiro: PUC, 2004, p.135-151.
- GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Arlindo Daibert**: fortuna crítica. Juiz de Fora: UFJF/MAMM; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011.

HELENA, Lúcia. “O coração Grosso e sua marcha: uma aproximação entre Graciliano Ramos e Clarice Lispector”. In: **Revista Verbo de Minas**. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – Programa de Pós-graduação. v.1. n.1. CES/JF: Juiz de Fora, 2008.

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.

KANDINSKY, Wassily. **Gramática da Criação**. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 2008.

KELLNER, Douglas. “A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo”. In: **Revista LIBERO**, São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, ano VI, v.6, n.11, p.4-15, 2004.

KLEIN, Naomi. **Sem logo**: a tirania das marcas em um planeta vendido. Tradução de Ryta Vinagre, 6ª Ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2008.

KNELLER, George F. **Arte e ciência da criatividade**. Tradução de José Reis. São Paulo: IBRASA, 1973.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Cristina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

LASCH, Christopher. “A estética minimalista: arte e literatura em época terminal”. In: **O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

LESSANA, Marie-Magdeleine. **Marilyn**: retrato de uma estrela. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. [Org.] MONTERO, Teresa. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

- LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. **Laços de família: contos**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. **Clarice na cabeceira**: romances. [Org.] CASTELLO, José. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas**: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. **Outros Escritos**. [Org.] MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Traduções de Rubens Figueiredo; Rosaura Eichemberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.
- MAY, Rollo. **A coragem de criar**. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas em voz alta**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1971.
- MOSER, Benjamin. **Clarice: uma biografia**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NEIVA JR., Eduardo. **A Imagem**. São Paulo: Editora Ática, 2ª Ed, 1994.
- NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo, Cultrix, 2007.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Vozes, 2013.
- OSTROWER, Fayga. "A construção do olhar". In: NOVAES, Adauto [et al]. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PECHMAN, Robert Moses. **Desconstruindo a cidade**: cenários para uma nova literatura urbana. XIV Encontro Nacional da ANPUR, maio de 2011. Disponível em: <http://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/article/download/828/813/>. Acesso em: 17 de agosto de 2019.

TELLES, Vera da Silva. **Pobreza e cidadania**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP; Editora 34, 2013.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2ª Ed, 2010.

PORTO, Pedro Shalders. **Do imaginário ao real: a criação e a produção do livro infantil na visão do ilustrador**. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2012.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Ilustrações de Aldemir Martins. 85ªed. Rio, São Paulo: Record, 2002.

REIS, Daniel Aarão. [Coord.] **Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010**. Vol. 5. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução de Mario. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. **Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração**. São Paulo: Cosac Naify e Fapesp, 2006.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1999.

SEIXAS, Raul. **Ouro de tolo**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kc9OO1VVGyU>. Acesso em 20 set. 2019.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: pinturas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SOUZA, Ana Aparecida Arguelho de. **O humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser social em A hora da estrela**. São Paulo: Musa Editora; Dourados, MS: UEMS, 2006.

SPINELLI, Daniela. **A Construção da forma n`A hora da estrela, de Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, São Paulo, SP, 2008.

SITE ADORO CINEMA. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-15146/fotos/>. Acesso em 20 set. 2019.

SITE SOBRE A AUTORA. Disponível em: <http://www.claricelispector.com.br/>. Acesso em 5 ago. 2015.

SITE SOBRE A AUTORA. Disponível em: <http://www.rocco.com.br/especial/claricelispector/>. Acesso em 17 ago. 2016.

SITE DA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/literatura/clarice_lispector/arquivosliterarios_clarice_lispector.html. Acesso em 8 ago. 2015.

SITE PORTFOLIO CELLY INATOMI. Disponível em: <https://cellyinatomi.com/index.php/2016/11/07/61/>. Acesso em 20 set. 2019.

SITE WIKIART. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/artesense/nordestina-macabea-a-hora-da-estrela-por-clarice-lispector-2017>. Acesso em 20 set. 2019.

SITE KIBOOK. Disponível em: <http://canal-kibook.blogspot.com/2016/02/entrevista-com-personagem-macabea.html>. Acesso em 20 set. 2019.

SITE COLAB55. Disponível em: <https://www.colab55.com/@elisapaiva/pillows/macabea>. Acesso em 20 de set. 2019.

TEIXEIRA, César Mota. **Narração, Dialogismo e Carnavalização**: Uma leitura de A Hora da Estrela, de Clarice Lispector. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo/USP. 2006.

VALE, Rosiney A. L. do; MESSIAS, Rozana A.L. “Um olhar bakhtiniano sobre a questão do dialogismo X monologismo: Macabéa e a linguagem no processo de (des)constituição do ‘eu’” In: **Calidoscópico**. Rio Grande do Sul: São Leopoldo, Vol.12, n.2, p.153-160, 2014.

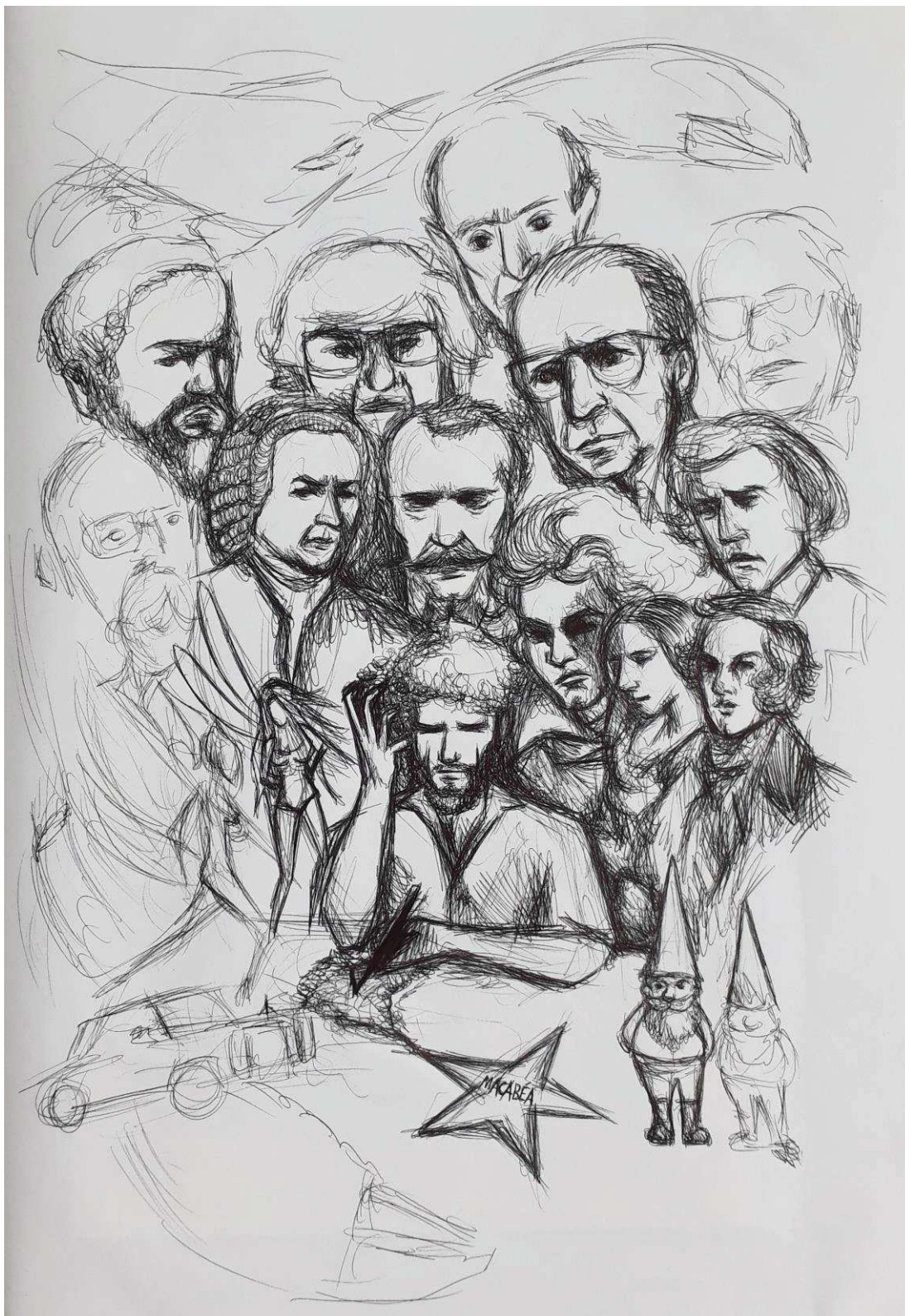
WONG, Wucius. **Princípios de Forma e desenho**. Tradução de Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

VÍDEO. Painting Tour: "The Problem We All Live With" (1964). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l4Trz-ijBYg>. Acesso em 20 set. 2019.

VÍDEO. Coca Cola Commercial - I'd Like to Teach the World to Sing (In Perfect Harmony) – 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ib-Qiyklq-Q>. Acesso em 20 set. 2019.

ANEXO

ANEXO A – Esboço para a *Dedicatória*

Fonte: Elaborado pela autora.

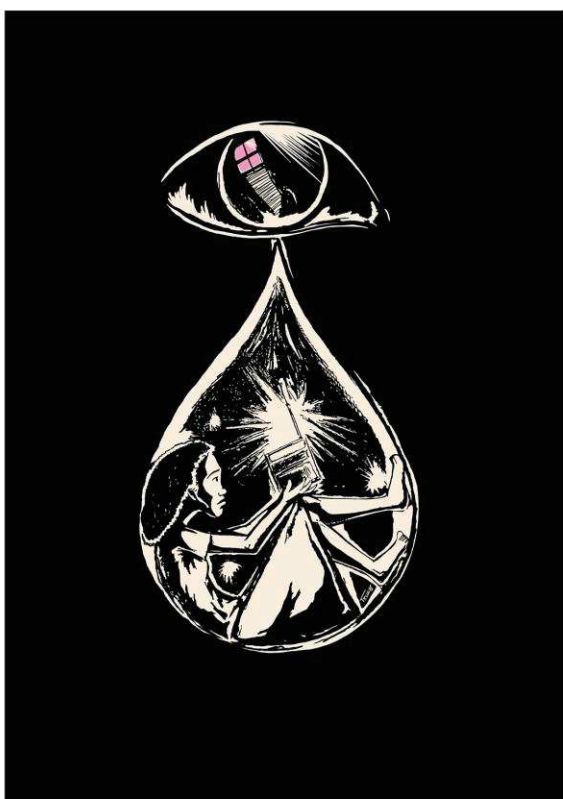
ANEXO B – Um desenho inicial para Macabéa



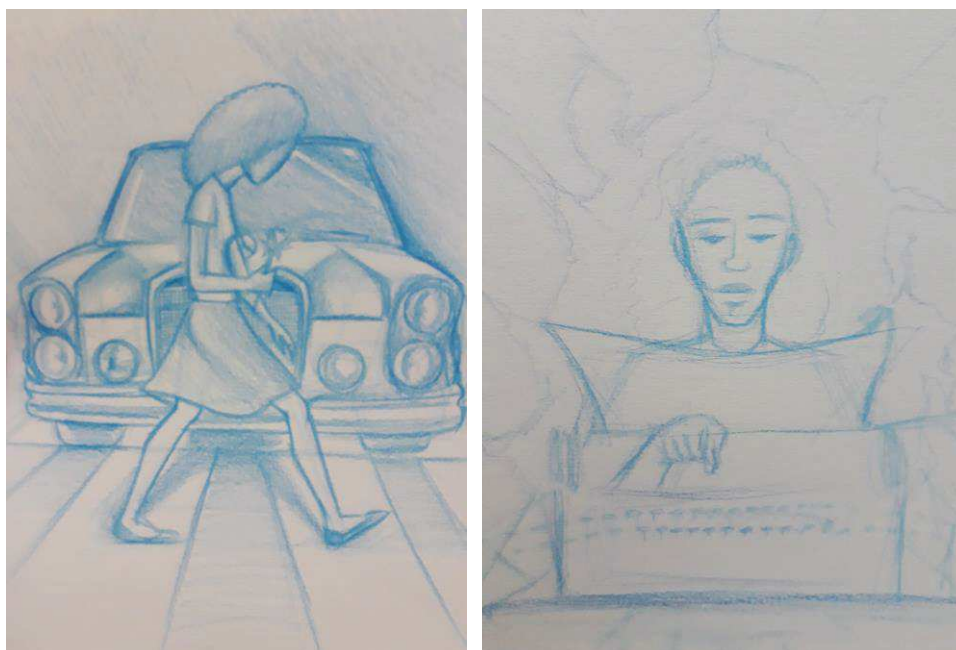
Macabéa

Fonte: Elaborado pela autora.

ANEXO C – Trabalho em progresso LG 2.10



Fonte: Elaborado pela autora.

ANEXO D – Esboços iniciais de algumas leituras gráficas

Fonte: Elaborado pela autora.

ANEXO E – Esboço não utilizado

Fonte: Elaborado pela autora.