

Jogos ficcionais como máscaras em obras de Clarice Lispector**Edson Ribeiro da SILVA***

Resumo: A literatura preocupada com problemas sociais, sobretudo relacionados às classes mais pobres, nem sempre lhes deu a voz. O narrador, quando usa a primeira pessoa, quase sempre está em uma condição social que permite a ele escrever. Na terceira pessoa, confunde-se com a voz do autor. Clarice Lispector, muitas vezes acusada de fugir de temas sociais, reconhece, em *A hora da estrela*, o paradoxo que reside na literatura voltada para o social. E constrói uma interessante máscara ficcional valendo-se deste paradoxo. Ela já estabelecera como máscara a possibilidade de falar da própria escritura, sobretudo em *Água viva*, quando faz da primeira pessoa um modo de mostrar-se como escritora e narradora. Trata-se de um exercício extremo de literatura autorreflexiva, ou de assimilação do autor pelo narrador. A ironia, em *A hora da estrela*, constitui um recurso de que a autora se vale como forma não apenas de responder a quem criticava sua estética introspectiva, como também de demonstrar as possibilidades de mascaramento suscitadas pelos jogos ficcionais. Aqui, as vozes do narrador e a do escritor ora se confundem, ora se afastam, mas a personagem que motiva a denúncia social permanece em silêncio.

Palavras-chave: Lispector. Ficcionalidade. Ironia.

Literary Devices as Masks in the Works of Clarice Lispector

Abstract: Literature which is concerned with social problems, especially those related to the poorest classes, has not always given them a voice. When the narrator uses the first person they are almost always in a social circumstance which permits them to write, whereas writing in the third person allows for an intertwining of the author's voice. Claire Lispector, often accused of avoiding social themes, recognizes the inherent paradox in socially-oriented literature in *A hora da estrela*. In this work, Lispector constructs an interesting literary mask from this paradox. She had already established how a mask makes it possible to speak about one's own writing, most notably in *Água viva*, where the first person is used as a way to show oneself as a writer and narrator. This is an extreme exercise in self-reflexive literature, or can be seen as an assimilation of the author by the narrator. This irony constitutes a resource that the author uses not only to respond to those who have criticized

*Professor Doutor - Programa de Mestrado em Teoria da Literatura – Uniandrade - Centro Universitário Campos de Andrade - Rua João Scuissiato, número 1, CEP 81200-000, Santa Quitéria, Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: edribeiro@uol.com.br

her introspective aesthetic, but also to demonstrate the possibilities of masking which are raised by literary devices. Here, the voices of the narrator and the writer occasionally converge and diverge, but the character that motivates social critique remains silent.

Keywords: Lispector. Fictionality. Irony.

1 O paradoxo da voz

Na década de 70, a obra de Clarice Lispector entra em uma fase de desnudamento exacerbado da própria ficcionalidade. São textos que fazem referência à própria constituição como literatura. *Água viva*, dessa fase, é citada como altamente experimental pela aproximação entre os tempos da narração e da narrativa. Nela, a autora passa a brincar de um modo mais explícito com as possibilidades de ficcionalização. O que se tornaria uma marca sua na década. No entanto, é frequente a percepção de *A hora da estrela* como uma obra dissonante dentro da escrita de Clarice Lispector, pela adoção de uma temática mais social. Esse valor da obra como testamento literário já foi apontado por estudiosos. Ela se encontrava doente, e faz do texto curto e incisivo uma forma de mascaramento, ao mesmo tempo que nele se expõe como uma criadora intencional de obras introspectivas. Trata-se de outra possibilidade de jogo ficcional.

A utilização da ficção como máscara, em Clarice Lispector, foi devidamente apontada por Nolasco (2004, p. 17), que identifica na literatura clariceana formas diversas de mascaramento. A escritora fez da ficção uma forma de desnudamento, de falar de si. Por esta razão, sua escritura é essencialmente “biográfico-literária”, como indica o referido pesquisador citado acima. Mas, enquanto ficção, ela só pode ser mediada pela máscara, pois a voz que se assume como tal, na narrativa literária, não aparece como sendo a da autora. E ela foi longe, dentro da literatura que produziu, por adotar formas próprias de mascaramento.

A posição de onde a voz enuncia, em *A hora da estrela* e em *Água viva*, é exemplar para que se notem essas possibilidades de uso da máscara, que às vezes deixa entrever mais da pessoa, outras vezes a oculta. Em Clarice, essas formas de uso de máscaras ficcionais são necessárias por razões estéticas, mas chegaram a ser pela pressão que uma tradição literária exerceu. Assim, ela é citada como uma das representantes das técnicas de vanguarda. Fez uso do monólogo interior, da perspectiva de focalização interna, que recebeu nomes diversos de inúmeros teóricos da literatura. As razões impostas por uma tradição foram sugeridas por Pereira (2008, p. 291), ao indicar a necessidade que o romance brasileiro assumiu de dar voz às classes populares, e que resultaria no estranho paradoxo de *A hora da estrela* possuir uma protagonista que não pode falar de si. O romance de Clarice ironiza esse paradoxo, pois a protagonista, Macabéa, não “SABE

GRITAR” (LISPECTOR, 1998, p. 7) (grifo da autora), ao passo que a postura narrativa da escritora sempre foi a de localizar a perspectiva no interior das personagens. Como garimpar palavras em uma moça quase inconsciente de si como pessoa, afinal, “quem era, ela não sabia” (LISPECTOR, 1998, p. 84). Como fazê-la falar de si, mesmo que por meio de técnicas de introspecção, como o discurso indireto livre? Quem assumiria a voz em tal obra? Uma autora que escrevesse em terceira pessoa e mesclasse sua voz à do narrador?

Trata-se de um paradoxo já percebido em obras como *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, cujo uso da terceira pessoa, pouco comum no autor, evidencia o fato de que as personagens não podem ter voz a não ser mediante a intervenção de um narrador não-personagem. Quando esse homem ganha a palavra e a condição reflexiva, ele pode falar. Como em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, obra em que a primeira pessoa ocorre no plano da oralidade, e o homem do interior tem sua voz como sendo a própria narrativa, agora sem as amarras da criação de uma autobiografia escrita, como ocorre em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. No romance de Rosa, se o narrador-protagonista fala, essa voz, na verdade, só pode chegar ao leitor por meio da escrita. E o leitor reconhece os cortes nessa enunciação oral. O que Rosa faz, na verdade, é evidenciar que, se o narrador finge não precisar de um texto escrito para expor sua voz, esta mesma tem que ser organizada por uma instância ficcional: o *autor-implícito*, que Booth (1980) designa como o organizador das vozes dentro do romance, pois é ele quem faz os cortes, cola as cenas, como um cineasta.

O romance brasileiro passa, assim, pela situação de ter que dar voz às classes sociais que não podem ou nem sabem escrever, o que se intensifica no Modernismo, a partir da década de 30. Por isso, tantas vezes se adotaram narrativas lineares, com um narrador onisciente, em tantos romances de temática social, como em Jorge Amado. Ou se colocou o narrador na situação de pessoa privilegiada que fala dos pobres que lhe são próximos, como em José Lins do Rego. Até mesmo um personagem-narrador como Paulo Honório, em *São Bernardo*, narra como o proprietário que pode se ocupar com lazeres literários, mas nunca narraria como um dos colonos que o personagem Padilha se encarregava de alfabetizar. Esses não têm voz própria no romance. O fazendeiro, o neto do senhor de engenho são exemplos de narradores inseridos em romances que dão voz ao homem do interior, mas eles não se enquadram nas classes mais pobres, cuja voz só pode ser organizada no plano da oralidade ou da consciência.

Estranho paradoxo da ficção, que cria expedientes narrativos que servem de intermediários entre a voz do autor e a do narrador. Talvez apenas o crivo desses expedientes torne um texto ficcional. E as teorias sobre os processos de ficcionalização evidenciam isso. A presença de um *autor-implícito* que organiza o texto explica a lógica do romance moderno, sobretudo daquelas perspectivas que dão voz a personagens que nunca

aparecem na condição de escritores. Assim, o leitor se defronta com as inúmeras possibilidades de focalização interna criada pelo romance do século XX. E já não precisa de que um narrador justifique a si mesmo como autor, como ocorre em Machado de Assis, sobretudo em *Memorial de Aires*, ao explicar a publicação do diário de um homem que o leitor não conhece. Não precisa mais dos falsos prólogos, como o que Machado fez para *Esau e Jacó*. Ou de um narrador como o de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, que explica como conseguiu escrever sendo quase iletrado.

A vanguarda desenvolverá aquilo que Robert Humphrey analisou e definiu como técnicas de fluxo da consciência (CARVALHO, 1981): *monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição por autor onisciente e solilóquio*. O teórico aponta, exclusivamente, para uma possibilidade de nomenclatura, mas o fenômeno não se esgota nessas categorias. Se o fluxo da consciência se volta para formas mais introspectivas de narração, há nomenclaturas mais abrangentes, como a de Norman Friedman (LEITE, 2005, p. 25), que indica oito possibilidades de o narrador se posicionar. Entre elas, as duas formas de onisciência (seletiva e múltipla), fundamentais para que se entendam as possibilidades que o romance assume de dar voz a seus personagens. Na onisciência seletiva, o narrador narra a partir da visão de uma personagem, restringindo-se a seu horizonte, e pode observar seus sentimentos “de dentro”, mesmo em terceira pessoa. Na literatura brasileira, exemplos evidentes de uso da onisciência seletiva ocorrem em Rosa, como na novela “Campo geral”, em que o personagem Miguilim é narrado a partir de sua visão de menino sertanejo. Rosa dá voz a crianças, a loucos, e o faz tanto em primeira como em terceira pessoa. Ironiza a descrença nas vozes dos que não ousariam escrever em contos como “O recado do morro”, em que a verdade está contida nos discursos vistos como ilógicos. Da mesma forma, a possibilidade técnica de desnudar a consciência da personagem é um recurso para se rebaixar a condição do narrador, e fazer sobressair a voz como pensamento que não passou pelo crivo de um narrador que escreve. O pensamento se faz ouvir através do texto, sem justificativas.

A ficção clariceana faz da onisciência seletiva uma possibilidade de dar voz a esses seres que não escrevem. Por isso, os contos clariceanos preferem, tantas vezes, a terceira pessoa, narrada a partir da consciência de uma única personagem, que pode ser representada por crianças ou donas-de-casa. É algo que contrasta com o uso de uma primeira pessoa que mascara a autora, em obras mais extensas ou nitidamente autobiográficas. Em sua obra, as crianças possuem um discurso. É, sobretudo, como possibilidade de registrar a voz, mesmo interior, da mulher comum, dona-de-casa, que essa perspectiva faz da narrativa clariceana um evento comum dentro de uma literatura feminina, que a atrela a Virginia Woolf e Katherine Mansfield; contudo, que a literatura voltada para o social pouco usou. O leitor de *Laços de família* constata essa característica desde os

primeiros contos. Em “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, a voz que se ouve é a de uma dona-de-casa portuguesa. Da mesma forma, em “Amor”, a voz será a de uma dona-de-casa que começa a tomar consciência de si, sem ter poderes de usar a palavra como escritora. Há personagens adolescentes, como em “Preciosidade” e “Começos de uma fortuna”, gente que a narrativa que não adota técnicas de introspecção vê apenas como actantes de ações narradas por um narrador “de fora”, que busca, tantas vezes, uma causalidade para as ações que é impensável nas consciências reais. Mas que Clarice focaliza “de dentro”, pela consciência.

A literatura que mostra a consciência ganha foros de introspectiva. Mesmo quando – como no caso da narrativa roseana – há um conjunto de fatos sendo contados. Os romances de Faulkner, como *O som e a fúria* e *Enquanto agonizo*, são exemplares dentro da possibilidade de uma focalização interna que está a serviço da análise de estruturas sociais, como a marginalização do deficiente mental ou do negro. No Brasil, a narrativa de Autran Dourado assume essa função, em obras como *A barca dos homens*. Entretanto, em Clarice Lispector, os fatos se reduzem em nome da possibilidade de as consciências falarem por si, sem o peso dessa conexão causal manifestada em ações exteriores. Já não existe uma causalidade como tese para o comportamento humano. Por isso, a escritora será vista como voltada para dentro. Prefere o instante aos grandes painéis. Um corpo estranho dentro de uma literatura preocupada com marginalizados e explicações sociológicas. Se os recursos de focalização interna garantem a essas personagens a possibilidade de terem uma voz no âmbito da ficção, em Clarice a preocupação não está voltada para a vida exterior, ou esta não é o objetivo principal das suas narrativas. Se a mulher pode, finalmente, ter uma voz, assim como as crianças e os adolescentes, não é para se denunciar a marginalização, ou o silenciamento social, pois o leitor de Clarice sabe que isso existe; interessa aqui a condição existencial dessas personagens.

No entanto, a escritora foi vista como um exemplo de alienação, de fuga ao concreto. E se falou de suas escolhas estéticas como uma limitação. No final de sua carreira, Clarice Lispector assume explicitamente a sua forma de narrar como escolha pessoal, não como uma limitação de sua condição feminina. O romance *A hora da estrela* será a demonstração, como arte, dessa escolha como efeito estético. Nele, ela lança mão de recursos de ficcionalização que exibem as possibilidades de a literatura funcionar como máscara que pode encobrir, mas também revelar seu autor. E Clarice ainda retoma processos introspectivos iniciados em *Água viva*, para abarcar, ao mesmo tempo, a realidade social.

2 As possibilidades da máscara ficcional em *Água viva*

Se *A hora da estrela* tornou-se a confluência de experiências técnicas, *Água viva* é um momento intensamente experimental na produção de Clarice Lispector. É preciso que se tome essa obra, de 1973, para então discorrer acerca da outra, de 1977. Em *Água viva*, Clarice se desfaz do que seria ainda um empecilho ao desenvolvimento de uma prosa que confundisse a voz da própria autora com as vozes de seus narradores. O limite entre autor-empírico e narrador sempre havia sido um desafio para o leitor clariceano. As vozes que falam em seus textos mais longos, sua prosa romanesca, são nitidamente uma máscara para que a mulher-escritora fale. Mas existem os contratos de gênero, conforme definidos por Abel (2002, p. 208):

A ficcionalidade deve ser vista sempre sob a ótica da intencionalidade, isto é, a intenção do autor vai-nos dizer se tal obra é ficcional ou não. O conceito de “suspension of disbelief” (suspensão da descrença) leva-nos a um acordo autor-leitor, para determinar a ficcionalidade da obra.

Essas palavras não representam uma posição original, apenas resumem o que está contido em outros teóricos, sobretudo em Wolfgang Iser. O teórico alemão focaliza a ficção como uma possibilidade de jogo entre autor e leitor. O jogo é designado como um fingimento, tal como outros autores antes dele haviam frisado. Nele, “a atitude natural não é mais válida” (ISER, 1996, p. 265), o que lembra o estranhamento que as regras ficcionais podem provocar, ou o fato de que as mesmas desvelam a condição de invenção. A intencionalidade dos atos de fingir é reiterada, pois este é escolha que se faz deliberadamente.

Se essa escolha implica em opções, é preciso que se ressalte que ela origina um processo em que são abolidos certos aspectos da representação do real. E tal “processo de abolição pode ter vários graus de intensidade” (ISER, 1996, p. 267), afirmação que faz pensar nas técnicas pelas quais a ficção se denuda, ou se desvela, e que podem dar origem a graus de desvelamento. Essa possibilidade de graus de ficcionalidade ocorre porque tal processo de escolha, de abolição de elementos, se insere no sistema verbal, condição para a materialidade do texto. Assim, está-se diante da ficção como uma representação feita por meio de signos. Abolidas as referências a um mundo real, por intermédio desses sinais, há processos de assimilação de regras.

As conclusões de Iser apontam para o conceito de encenação, o qual se origina de um provável conflito a que o ficcional daria origem: como conciliar a existência de referentes linguísticos com essa suspensão do mundo real que a ficcionalidade opera? Ou melhor, como manter o significante sem uma vinculação direta ao real? Iser aponta para a condição do referente como voltado para si mesmo. Ou seja:

Tal jogo substitui o código, ou, visto de outro ângulo, torna-se o código do significante dividido que assim se expõe como sinal de leituras diferentes. Com isso o significante se torna meta-comunicação, pois a produção de seu significado só se estabiliza através do *modo* de sua emergência. Pois não há uma condição transcendental que ofereça contornos a algo que ainda não existe. A meta-comunicação sobre as ações verbais é possível como jogo [...]. Por isso, trata-se de encenar a realização, se se quer, por meio da linguagem, falar sobre a linguagem. (ISER, 1996, p. 305).

A encenação pode ser vista como um correlato linguístico: “O jogo da linguagem do significante dividido se apresenta portanto como realização de uma ação de linguagem e, ao mesmo tempo, de sua encenação” (ISER, 1996, p. 305), mas com essa condição evidente de que o significante se separe da designação, e possa jogar com o que está esboçado nela. A noção de “significante dividido” remete à ideia da valorização da elaboração poética como jogo. Esta já estava sugerida na valorização dos modos do fazer literário, propugnadas pelo Formalismo Russo. Ser metacomunicação significa voltar-se sobre si, como conjunto de signos. Mais que desnudar a própria ficcionalidade, essa característica aponta também para o deslocamento que se opera ao nível do real: “Os sinais da ficcionalidade também põem entre parênteses o mundo apresentado pelo texto, indicando ao mesmo tempo que esse mundo não só deve ser visto como tal, mas também entendido como mundo que não existe empiricamente” (ISER, 1996, p. 265).

A ficcionalidade como jogo possibilita à literatura de Clarice Lispector usar máscaras, como encenação. O real passa a estar sob as especificidades do signo ficcional. A arte literária fala de si. Essa condição de encenação do real é que norteia as construções narrativas clariceanas. Supera-se uma visão puramente realista da literatura como espelho do real. Quem escreve pode ser a mulher, Clarice Lispector, autora-empírica, mas a voz que se percebe em seus textos é de uma narradora disfarçada. O que essa atitude faz lembrar é exatamente a possibilidade que Clarice desfrutava de colocar como ficcional uma obra pessoal, “autorreflexiva”, como a define Rossoni (2002, p. 45), que afirma:

Clarice articula esse mecanismo visando buscar uma resposta para as indagações essenciais sobre a natureza do ser e seus atributos. Em virtude disso, movida pelo princípio do encontro – razão do processo de similitude que empreende ao conjunto de elementos envolvidos no sistema criador/criatura/receptor – faz de si mesma um laboratório de investigações, evidenciando a própria *individualidade*, visando à experimentação pessoal. Tudo sugere refletir em termos de caráter individualizado: tempo, espaço, motivo, organização do discurso, vida...

Rossoni estuda a obra de Clarice exatamente como processo de autoconhecimento. Mas também de reconhecimento dos próprios processos de escrituração. Trata-se de metacomunicação, ou metaficção. Resta colocar em dúvida o valor da expressão

“evidenciando a própria *individualidade*” como possibilidade ficcional. A ficção sempre fez dessa possibilidade de evidenciação uma forma de relação contratual com o leitor. Trata-se da máscara ficcional. Nas palavras de Iser (1996, p. 91):

Ela possibilita a condição extática da pessoa: estar simultaneamente em si mesma e fora de si. Assim, ela se torna o paradigma da ficcionalidade que se desnuda aqui e ali como engano, mas apenas para evidenciar que, a partir dele, todo engano é ao mesmo tempo uma descoberta.

Essa ambivalência da ficcionalidade como máscara foi assumida pela escritora. Por esta razão essa máscara possibilita que a chamem de *introspectiva*, mas a partir do reconhecimento de sua obra como ficcional. Ser introspectiva não significa ser sempre confessional. Virginia Woolf e Proust foram introspectivos. Mas fizeram usos diferentes dessa máscara: a primeira está atrás dos “ele” e “ela” de sua prosa, o segundo é um “eu” sem nome. O que se impunha a Clarice era a possibilidade de se retirar a máscara, e sua obra assume essa preocupação como “experimentação pessoal”, sobretudo a partir de *Água viva*. Colocar-se como produtor do texto, simulando o tempo da narração, aproximando-o do próprio tempo da leitura, são procedimentos do mascaramento clariceano. Possibilidade já apontada por Iser (1996, p. 98): “Representar essa duplicação significa tornar representável a formação de mundos possíveis ou mesmo presentificar o próprio procedimento de produção.”

As palavras de Iser fazem pensar em uma presentificação como tempo específico da narração. Revelar os processos de produção significa a adoção dessa temporalidade que representa a condição daquele que escreve, e faz com que a narrativa ficcional se “presentifique”, ou seja, não apenas se dá como produto em estado de processamento, como assume o presente – um tempo que Weinrich (1968) define como próprio do comentário – como tempo da narração (momento em que se narra), ao passo que o tempo da narrativa (eventos narrados) faria uso do passado. A coincidência de tempos é um processo que cria outros mascaramentos. A obra escrita já implica, em sua concepção, um planejamento. É nesse sentido que *Água viva* representa uma nova possibilidade de tempo, mas esta acarreta a exigência de uma perspectiva que dê conta de representar esse paralelismo de tempos. A autora precisava redefinir seu contrato ficcional com o leitor. O que principia pela negação do gênero como forma contratual anterior à leitura.

Trata-se, sem dúvida, de um radicalismo já previsto no início do texto:

Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. (LISPECTOR, 1993, p. 17).

A dificuldade de uma categorização do texto levou-o a ser classificado apenas como “ficção”. Outras edições ostentam a palavra “ensaio” como norteadora para o leitor. Mas o texto aparece em bibliografias da autora inserido entre seus romances. Pode ser percebido como um texto em prosa de teor lírico. Com todas as consequências que essa aproximação do lírico traz para a prosa: é um texto híbrido, em que a situação, como tempo presente, não é mais apenas uma ancoragem para o narrador, mas também para a personagem narrada. E esse presente será também o da narração em *A hora da estrela*. Mesmo que, neste último romance, exista uma narrativa no tempo passado.

Em *Água viva*, o foco narrativo assume a condição do ensaio, da escrita de teor confessional. A voz de um “eu” assume-se como narrador e como personagem:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. (LISPECTOR, 1993, p. 14).

Ou ainda:

E se digo “eu” é porque não ousou dizer “tu” ou “nós” ou “uma pessoa”. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu. (LISPECTOR, 1993, p. 17).

Se o leitor espera que esse “eu” passe a falar de outros, como personagens, ele se frustra. É apenas dessa primeira pessoa que se fala. Esse narrador não quer o presente em sua amplitude, mas apenas em sua condição agostiniana de instante fugidio:

Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância. (LISPECTOR, 1993, p. 17).

A condição do instante como tempo que possibilita ao ser olhar-se foi focalizada por Barthes (2005, p. 90):

Digamos Individualização: noção que consiste em reportar a irredutibilidade, a nuance fundadora, o Tal, o Especial do *indivíduo* (sujeito civil e psicológico) a determinado momento desse indivíduo: portanto, imediatamente, ao Tempo que faz, à cor, ao fenômeno – à “alma” (Michelet) que passa e não volta mais.

A possibilidade de o tempo servir como individualização é, em Barthes, uma condição para a preparação do romance. Vendo-se no instante, esse “eu”, que no texto clariceano é o próprio preparador do *romance*, desvela uma individualidade que, inserida em texto literário,

pode ser um ocultamento. Essa individuação faz lembrar a ambivalência das máscaras, como momento ambíguo:

Compreende-se melhor a ambivalência (ou a dialética da individuação): ela é, ao mesmo tempo, o que fortalece o sujeito em sua individualidade, seu eu – ou pelo menos ela comporta esse risco, e sobretudo o de ser complacente com a imagem da reivindicação individualista – e também, no extremo contrário, o que desfaz o sujeito, o multiplica, o pulveriza e, em certo sentido, o ausenta [...]. (BARTHES, 2005, p. 92).

Clarice assume essa possibilidade como efeito estético. Esse tempo do instante pode abarcar uma dimensão maior, como a do dia, e a narradora referir-se a ações já realizadas:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por quê – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre a si mesma. (LISPECTOR, 1993, p. 15).

O trecho pode sugerir o tempo de uma narrativa como passado, no caso, por relatar uma ação já concluída. De fato, existem ações passadas em *Água viva*, assim como existe o presente e o futuro. A narradora usa o futuro do presente, tempo que os narradores clássicos retroagiam, trocando-o pelo futuro do pretérito. No narrador de *Água viva*, pode existir um futuro, tendo-se como referência o seu tempo da narração. Para Sá (1993, p. 203), “Clarice abandona aos poucos o uso do tempo ‘passado’ – tempo da memória – para assumir o tempo ‘presente’, o tempo das vivências.” Há um “tu” para quem a narrativa se volta, mas que não dá ao livro o formato de gêneros extraliterários, como a carta. Não existe uma disposição que finja ser um gênero não-ficcional, como carta ou diário. O texto finge, mas não ilude. Sua forma é a da escrita literária que não busca pretextos de veridicção. Mas aqui, o texto quer se impor como uma verdade, sob outras formas. A verdade que se procura construir é a da coincidência entre tempos da narração e da narrativa. O que só é possível porque a narrativa se resume à narração. O livro não tem outra ação senão a de se autoproduzir. Por isso, ainda há a ação, que define o épico. Pode-se falar em uma narrativa, porém, o que define a temporalidade desta é o presente situacional do lírico.

Quem narra é a própria personagem, que é máscara, pois ainda existe uma narrativa como relatos curtos de ações. Algo que não constituiria nenhuma ruptura com padrões já assimilados, como o da narrativa beckettiana. Mas essa narradora-personagem não pode ser desvinculada da autora, quando se olha sob a ótica do desmascaramento. Através da

ausência de máscara, identifica-se o narrador-personagem com a autora, o que aproxima o texto da confissão. Dessa forma, o tempo da narrativa, que poderia estar relacionado somente a esse narrador-personagem, dá lugar ao tempo da narração, pois aqui se vê uma narradora-personagem-autora redigindo seu texto e também dentro dele.

É preciso que se retome aqui a noção de *reflexividade*, de Todorov, para que não se perca de vista que se está ainda no âmbito de uma obra narrativa. Para o teórico, o narrador

[...] se torna amiúde reflexivo: assume consciência de si próprio e põe em questão suas propriedades. Ao nível da estrutura do texto, cumpre notar a ausência de toda causalidade e, menos fortemente, de toda especialidade. As ações apresentadas não se encadeiam logicamente, não se provocam uma à outra. Além disso, o número dessas ações é muito pouco elevado; e elas não são consideradas na vida como ações “importantes”: a personagem central não faz mais que refletir, ou escrever, ou falar. O encadeamento do discurso obedece a uma única temporalidade; e além disso unicamente à temporalidade de enunciação que, como se sabe, é obrigatória, inevitável; por conseguinte, é o encadeamento mais frágil que existe. (TODOROV, 1974, p. 104-105).

O narrador reflexivo é uma marca de toda produção clariceana. O que distingue *Água viva* é que aqui essa reflexividade não intermedeia o tempo da narrativa e o da narração. Tais tempos coincidem:

É uma questão da simultaneidade do tempo. (LISPECTOR, 1993, p. 44).

Essa simultaneidade é afirmada pela voz que fala. É ela que permite que se fale em dois tempos, e não apenas em um, como Todorov, no trecho acima. Não existe mais aquele passado histórico, como evento distante. O passado aparece agora como comentário, ou ação comentada. As ações já realizadas são referidas apenas como condição para as digressões. A narradora-personagem não reflete sobre o tempo passado como algo superado, pois é essa reflexão, ocorrida no presente, que compõe o corpo da obra. Aparentemente, não existe uma fabulação predeterminada, o que faria pensar em uma sucessão temporal, uma causalidade. Mais que isso, não é apenas o uso da abstração, como comentário ou lirismo, que leva o tempo da narração a se sobressair. O efeito é conseguido, sobretudo, pelo uso do improvisado. Dessa forma, não há uma causalidade temática, uma lógica que poderia definir o texto como ensaio:

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. (LISPECTOR, 1993, p. 26).

Negar o sentido como sendo este resultado de uma ordenação lógica leva o lírico a se sobressair em relação ao comentário de caráter ensaístico. A falta de uma causalidade aparente é recurso para fingir o improviso:

Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia. (LISPECTOR, 1993, p. 27).

A comparação da escritura com a improvisação musical tem efeito sobre a natureza da literatura como arte do tempo. O fato de uma voz se pronunciar no presente não retira sua fala de uma duração. Assim, essa duração é uma temporalidade dinâmica, não tem mais a condição do narrador que olha o passado e o domina. O improviso aponta para o futuro como imprevisível, algo estranho aos padrões da narrativa ficcional. Mas essa projeção em um tempo futuro não indica causalidade:

Será que isto que estou te escrevendo é atrás do sentido? Raciocínio é que não é. (LISPECTOR, 1993, p. 37).

O esforço por parecer fugir a qualquer predeterminação faz crer que o tempo todo da obra é aquele em que a narração acontece. O que não ocorreria se existisse um narrador que se diferenciasse da autora. Existindo um narrador, figura pertencente ao espaço interno do texto, este poderia ser visto como narrador-personagem, como máscara. Seria um exemplo daquilo que Genette (1995, p. 25) define como “situação fictícia”, pois nela o narrador apenas fingiria improvisar, ao passo que o autor teria domínio sobre o texto. Em *Água viva*, procurou-se a coincidência entre narrador e autor. Aqui, existe uma narradora. E as semelhanças com a autora Clarice Lispector são evidentes: elas são pintoras e escritoras, têm interesses comuns, um modo de vida similar. Seria um *alter-ego* da autora? Ou a própria autora falando de si?

O leitor comum, menos informado, de Clarice Lispector pode até acreditar que ela tenha produzido *Água viva* em um jorro de inspiração. Vê a obra como um esforço radical por demonstrar ao leitor o processo de escritura, os dramas de escrever, de se fazer da linguagem um instrumento capaz de desvelar a individualidade. Uma escrita “autorreflexiva”, conforme Rossoni, já citado, e que reflete não apenas a essencialidade do humano em geral, mas da individualidade de uma pessoa que se dedica ao ofício de escrever literatura. Mais ainda, aquela literatura que, como ficção, representa a duplicidade da máscara.

No entanto, Lispector talvez tenha feito seu leitor crer em uma obra que não é o que parece ser. Seu foco narrativo oscila entre a condição de despir e vestir a máscara. O processo de criação de *Água viva* se enquadra nos procedimentos mais comuns da

escritora. E, na década de 70, esta se tornou pródiga em não esconder procedimentos, como a colagem de textos já utilizados, em obras novas. Às vezes, tais textos nem são de sua autoria, mas ela se apropria deles, dando-lhes uma dimensão reflexiva, pessoal.

Nunes (1995) dedica à produção de *Água viva* um extenso estudo em *O drama da linguagem*, obra na qual evidencia o caráter de fingimento que o falso improvisado instaura. É preciso que se entenda “drama” como uma encenação na qual a linguagem ganha a dimensão de personagem. Nolasco, em *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, dedica-se ao estudo dos processos de criação da escritora. Focaliza o processo de construção de *Água viva* como uma colagem de textos já existentes. Nesta obra, a autora

[...] “se aproveitou de coisas que já estavam escritas” – as crônicas, por exemplo – e foi recortando e colando, ajuntando fragmentos, até que se deu conta de que o trabalho estava ficando grande demais, e perigoso demais, achando por bem reduzir algumas páginas, sobretudo aquelas que eram de crônicas em que ela – a mulher-cronista-escritora – aparecia de forma mais pessoal. (NOLASCO, 2001, p. 195-196).

Essa atitude representa, ao contrário, um mascaramento. O *eu* é rasurado, mas não apagado. O caráter duplo da máscara se evidencia em tal processo: ser a autora, mas fingir que não se é. Um fingimento que não engana. Fingir ser outro, mas enquanto os parceiros de brincadeira, de jogo ficcional, sabem quem é esse que se oculta. Na verdade, o processo em *Água viva* não se refere a escrever de improvisado o impensado, aquilo que antes não existia, mas a retirar excessos daquilo que não somente já existia, como já tinha sido publicado. Dessa forma, um texto que possuía, na versão inicial, 280 páginas, foi publicado na versão definitiva com cerca de 90.

De fato, o que o leitor de *Água viva* poderia não saber é que ali, no livro pronto, era a própria autora falando de si, pois a crônica semanal constituía, para ela, o espaço em que podia mostrar-se sem máscaras.

Se *Água viva* pode ser entendido como o texto mais pessoal da autora, dentro daquilo que se define como obra ficcional, é porque o texto é o resultado da transmigração de textos avulsos, confessionais, lançados como ensaios, como podem ser definidas as crônicas em que um autor fala de si, para o âmbito da ficcionalidade. O que passa pela voz de uma narradora sem nome, que busca uma identificação com a própria autora, nada mais é do que a fala desta, assinada por ela em outra mídia como integrando um discurso pessoal. Nas palavras de Nolasco (2004, p. 149):

Tais questões transitam livremente entre o mundo experimentado e seu mundo literário. Um se superpõe ao outro, travestindo-se de máscaras literárias e deixando entrever aquele traço biográfico que vai marcar e diferenciar radicalmente a sua escrita. [...] E cinzas, restos dispersos podem

ser lidos no começo da vida em trânsito e vão marcá-la sempre. Tais restos migram para o mundo da ficção – mundo esse montado, artificialmente, como extremo e diferenciado de qualquer resquício biográfico ou histórico do sujeito – contribuindo, entre outras coisas, para a construção da vida da escritora e de sua própria imagem, mesmo entre aspas, encenando em alto grau imagens de simulacro e representação.

A condição de simulacro e representação permeia a obra da escritora. Em *Água viva*, ela é intensificada pela ambivalência da máscara ficcional. Uma imagem “entre aspas” de si já é um construto, e essa obra oscila entre revelar e esconder a imagem real. A ficção iseriana é máscara; aqui, ela se mostra como tal, sobretudo no sentido em que ela é capaz de revelar, ao mesmo tempo oculta. A máscara coloca entre aspas uma fisionomia, mas revela a interioridade de quem a usa de um modo mais intenso que o rosto, pois ela exige uma resposta imediata de quem a contempla.

A literatura produzida por Clarice Lispector durante a década de 70 seria um esforço para unir os tempos genetteanos da narração e da narrativa. A autora quer desnudar seu processo de escrituração. Se as crônicas no *Jornal do Brasil* foram uma possibilidade de a autora-empírica falar diretamente a seus leitores-empíricos, os romances serão a possibilidade de o autor-modelo clariceano usar as máscaras da ficção. Aqui, os termos de Umberto Eco precisam ser focalizados: o *autor-empírico* corresponde ao autor físico, escritor; o *autor-modelo* corresponde ao modo como o escritor se projeta no interior da obra, ou seja, corresponderia a uma forma do autor-implícito, de Booth. O leitor interage com essa forma idealizada do autor. Eco ainda define os correlatos dessas duas formas de autor: existem o *leitor-modelo*, interno à obra, que é a projeção do leitor que saberá acatar as regras do jogo ficcional; e o *leitor-empírico*, físico, que é aquele que lê a obra, e pode ou não corresponder ao modelo. Os quatro elementos são participantes do jogo ficcional: “Cabe, portanto, observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar” (ECO, 1994, p. 16).

O leitor-modelo de Clarice Lispector é alguém que conhece os meandros da prosa de vanguarda. É alguém que acata a possibilidade de a consciência se desnudar, ou da coincidência de tempos. Ele leu *Água viva* como ficção, mesmo reconhecendo ali as crônicas assinadas pela escritora. Ela não precisa se justificar para esse leitor-modelo. Existe, contudo, o leitor-empírico formado por uma literatura que se volta para o social, para as classes sem voz. É para eles também que Clarice irá escrever *A hora da estrela*. A última obra terá que ser uma resposta a esse leitor que a vê como impossibilitada de falar sobre as mazelas mais excludentes da sociedade brasileira, para aquele que enxerga na definição de “introspectiva” uma condição feminina limitadora. Mas a autora sabe que existe o seu leitor-modelo, e não deseja traí-lo. Por isso, sua resposta aos que veem a literatura introspectiva, supostamente feminina, como uma limitação, também será organizada sob a forma da

máscara. E *A hora da estrela* será constituída como uma das máscaras mais originais usadas pela escritora.

3 A máscara da ironia em *A hora da estrela*

A obra clariceana é um modo de a escritora falar de si, é autobiográfica, e a escritora não iria, em sua obra terminal, que ela projetava como um testamento, negar as suas especificidades. Ao contrário, esta seria uma forma de ela assumir-se como responsável por suas escolhas estéticas e temáticas, mas também como alguém que poderia fazer diferente, se quisesse. A posição por ela assumida aqui, em *A hora da estrela*, não vai ser a do libelo ou do manifesto em favor de uma estética, mas será a de quem finge não ser quem é, para mostrar, sendo quem de fato é, que poderia fazer o que quisesse com seus recursos estéticos. O jogo, aqui, assume a condição de ironia.

A ironia em *A hora da estrela* é de natureza enunciativa. Para defini-la, utiliza-se aqui o modo como Ducrot a descreve. O teórico francês recorre aos conceitos de “locutor” e “enunciador” para explicar como isso se dá. Aqui, a teoria de Ducrot conforme resumida por Guimarães (2005, p. 60-61):

Quanto ao locutor, Ducrot o caracteriza como a figura da enunciação que se representa como *eu* na enunciação, representando-se como o responsável pela enunciação em que ocorre o enunciado. [...] O enunciador é a figura de sujeito que estabelece a perspectiva da enunciação. [...] A perspectiva enunciativa, o enunciador, é uma figura de sujeito que não se dá como quem fala, mas simplesmente como um lugar do qual se fala, se enuncia. Esta é a questão mais importante para a polifonia, segundo Ducrot.

O locutor se representa como “eu”, sendo o responsável pela voz; o enunciador se representa como dono da ideologia manifestada, é a voz daqueles que assumem o *já-dito* que já passou a fazer parte de um repertório de verdades assumidas. Enunciador, no caso específico de *A hora da estrela*, se refere àqueles que acreditam que uma literatura relevante, no Brasil, é aquela que fala sobre dilemas sociais. Trata-se do leitor que enxerga na literatura clariceana uma impossibilidade de a mulher sair do universo pessoal e abarcar as preocupações reivindicadas por quem pratica uma literatura notadamente socializante.

Em *A hora da estrela*, essa ironia não será construída apenas sob a forma de sátira. Ela será construída como uma polifonia que se revela como jogo de máscaras ficcional. Não se trata apenas de satirizar a posição oposta, mas de mostrar meandros da criação literária, que expõem razões para as escolhas estéticas feitas pela escritora ao longo de sua carreira.

O romance assume as preocupações da Clarice Lispector dos anos 70, ou seja, ela mostra o processo de escrituração. Tal como se descortinara em *Água viva*. Agora, já não

se trata de uma identificação entre os tempos da narração e da narrativa. Porque, na obra de 1977, o narrador se afasta da personagem. Pelo menos, em um plano narrativo, o de Macabéa, a protagonista. O momento da narração não é o da narrativa. Mas não se trata de uma Clarice Lispector disfarçada em um narrador que se parece plenamente com ela, como ocorria em *Água viva*. As semelhanças com o narrador são muitas. Mas não são totais. O narrador de *A hora da estrela* também se define como introspectivo, abstrato. Mas ele está passando pela experiência de escrever sobre fatos concretos:

Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e chuva caindo. (LISPECTOR, 1998, p. 13).
É. Parece que estou mudando de modo de escrever. (LISPECTOR, 1998, p. 17).

A primeira pessoa evidencia esse narrador como um locutor. Ele assume a condição de autor, finge ser um autor-empírico. É o responsável pela voz que se constitui como romance. O figurativo assume a condição de temática:

Pergunto-me também como é que vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, não por não saber desenhar. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

É evidente, no trecho acima, uma identificação com a narradora-pintora de *Água viva* e, para o leitor-modelo clariceano, com a escritora, que também pintava. E o não-saber-fazer colocado como causa para procedimentos menos figurativos deixa clara a voz dos que a repudiam. Já há aqui implícito um enunciador preconceituoso. Mesmo assim, no trecho acima, é Clarice Lispector que se mascara como narrador. Mas ela mostra a própria identidade atrás da máscara. Em outros trechos, o narrador acrescenta a voz dos que acham a literatura clariceana pessoal:

Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer “realidade”. O que narrarei será meloso? Tem tendência mas agora mesmo me seco e endureço tudo. (LISPECTOR, 1998, p. 17).

O termo “limite” coloca o trecho acima em uma posição intermediária entre a voz da própria autora e a dos que acham a introspecção uma limitação. Pois, no trecho citado mais acima, o abstrato é colocado como um gosto do pintor, e não como inabilidade. No trecho

acima, a voz do locutor se aproxima da voz do enunciador. Não seria um caso de ironia, se o narrador se afastasse totalmente do autor. Mas, como já se afirmou, o narrador é uma máscara de Clarice Lispector, e ela está escrevendo a obra para deixar claro que pode escrever sobre temas sociais, sem perder as especificidades de sua literatura, que são uma opção e não uma limitação. Assim, esse “limite”, aqui, é claramente uma ironia.

O trecho que evidencia devidamente ao leitor atento o procedimento irônico é aquele em que o narrador afirma que a literatura produzida por mulheres é lacrimante e piegas, e não pode falar com objetividade sobre mazelas sociais. Ou seja:

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 – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. (LISPECTOR, 1998, p. 13-14).

O escritor que faz falta, ou que pode fazer falta, deve ser homem. No trecho, o narrador assume a voz dos enunciadores que falam que a literatura clariceana é alienada, não fala das mazelas sociais, e que a literatura feminina é sentimental, ao passo que a produzida por um homem pode ser objetiva, ou seja, aquela literatura em que os fatos se encadeiam em causas e efeitos. O trecho é exemplar da complexidade da ironia clariceana, em tal obra. Seria simples reduzir o trecho à voz de um locutor único, e não ver nela nenhum caso de ironia. Isso porque o narrador, em *A hora da estrela*, é homem. Quem narra é alguém que tem um nome, Rodrigo S. M., ao contrário da narradora sem nome de *Água viva*. Como homem, Rodrigo pode escrever um romance de temática social. “Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste” (LISPECTOR, 1998, p. 12) é uma afirmação que coloca esse narrador na mesma condição de alguns dos grandes narradores do romance social brasileiro, ele está qualificado para sua função. Mas, aqui, também, é Clarice Lispector lembrando que ela morou em Recife, e identificando o narrador como uma máscara sua.

Jogo estranho, de regras confusas, pois o narrador assumido pela autora é homem, e este nega a possibilidade de uma mulher escrever objetivamente sobre problemas sociais. Rodrigo S. M. seria apenas uma confirmação dos enunciadores que repudiam a literatura intimista, vista como feminina, se ele fosse o único locutor dentro da obra. Se as vozes de enunciador e locutor coincidem, não há ironia. Esta só ocorre quando a voz do locutor reproduz a do enunciador, para negá-la. Portanto, tem-se uma dupla possibilidade de

locução: Rodrigo S. M. é o narrador, que diz “eu” enquanto narrador da obra. Ele reproduz, no presente da narração, a condição do escritor. O tempo do comentário, tal como definido por Weinrich, possibilita que o narrador fale sobre a escrituração e seus meandros:

Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. (LISPECTOR, 1998, p. 18-19).

O narrador instaura na obra um presente da narração, em que pode se posicionar sobre os processos de produção da própria obra:

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. (LISPECTOR, 1998, p. 19).

O comentário vai adquirindo, na obra, a condição de uma narrativa sobre a narração, pois há nele uma temporalidade, o tempo vai passando:

Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. (LISPECTOR, 1998, p. 16).
Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje. (LISPECTOR, 1998, p. 20).
Tenho que interromper esta história por um três dias. (LISPECTOR, 1998, p. 70).
Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despessoalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. (LISPECTOR, 1998, p. 70).

Dessa forma, o narrador vai assumindo a condição de personagem. E Rodrigo S. M. se intitula como voz que narra:

Eu, Rodrigo S. M. (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Mas também, em um jogo ambíguo, se posiciona como personagem:

A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes, é claro. (LISPECTOR, 1998, p. 11-12).

O duplo posicionamento é uma consequência evidente do fato de que *A hora da estrela* possui dois *eus* que se assumem como seus autores. Um deles é Rodrigo S. M., narrador da história de Macabéa, retirante nordestina radicada no Rio de Janeiro. Mas o outro locutor se posiciona, logo nas páginas iniciais, como “verdadeiro autor”, ou seja, naquilo que, em obras não-literárias, seria categorizado como elemento pré-textual, mas

aqui, na ficção, é signo, no sentido iseriano, e significa como parte integrante da obra. Clarice Lispector começa a obra com uma sugestão de títulos possíveis para o livro, ao todo treze, e entre estes aparece a assinatura em letra manuscrita da própria escritora. Recurso gráfico, que aqui é signo decisivo para o romance. Logo em seguida, existe uma

DEDICATÓRIA DO AUTOR

(Na verdade, Clarice Lispector) (LISPECTOR, 1998, p. 9).

A dedicatória poderia ser um simples elemento pré-textual, mas Clarice utiliza a mesma para desmascarar sua estratégia narrativa. Ou melhor, aqui ela retira a máscara, que será colocada assim que a voz for dada a Rodrigo S. M. Este é personagem seu, a ser narrado, tal como ele finge narrar Macabéa. Ainda na dedicatória, quem fala é o verdadeiro autor, ou o autor-empírico, que se camuflará em Rodrigo S. M., pois a obra precisa de um homem que a narre. Não é possível que se identifique esse narrador homem ao autor-modelo de Eco. Na verdade, ele é imposto por esse autor-modelo, pois a obra só faz sentido se advinda de Clarice Lispector. Apenas a máscara possibilita um autor-modelo, aqui. O que garante funcionalidade a essa arquitetura narrativa é o fato de que a obra será orquestrada pela polifonia da ironia. Há momentos em que Rodrigo S. M. reproduz as angústias de todo escritor. Ou que se identifica com a autora. Nesses momentos, ele fala sem ironia. Mas, a partir do momento em que assume a enunciação dos que veem Clarice Lispector como incapaz de escrever um romance de temática social, esse narrador vira personagem, e o locutor verdadeiro é o autor (“Na verdade, Clarice Lispector”), que se identificou como dona da voz que enuncia o romance. Assim, a voz desse locutor não é a do enunciador que diz que apenas homem pode escrever sobre temas sociais. Reproduz esse enunciador para negá-lo. Tem-se a ironia, como desencontro de vozes. Dentro da narrativa, Rodrigo S. M., como personagem, posiciona-se como um locutor fictício. Sua voz se confunde com a desses enunciadores. Mas não com a da autora, nos momentos em que a ideologia dele não corresponde à dela.

Pode-se afirmar que o testamento de Clarice Lispector, como obra que fala sobre problemas sociais, reafirma a introspecção como opção da autora, não como uma limitação. Ela escreveu um romance social, no momento em que desejou, mas não o fez para negar sua obra anterior, mas para ratificá-la. Afinal, onde está a voz de Macabéa? Esta só pode falar como personagem, dentro da narrativa. Ela tem direito ao grito, mas não sabe gritar, como diz um dos títulos sugeridos. A história da retirante trata-se de uma narrativa linear, no passado, como a dos romances sociais que outros tantos escreveram. Como nesses romances, é um narrador qualificado que fala pela personagem pobre e marginalizada.

Macabéa também escreve, é datilógrafa, mas ela jamais poderia escrever sua própria história. Pois:

Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em jornal. Há milhares como ela? (LISPECTOR, 1998, p. 36).

Tinha o que se chama de vida interior e não sabia que tinha. Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas. (LISPECTOR, 1998, p. 37-38).

Se Macabéa é incapaz de introspecções, que se convertam em palavra, através da ficcionalização iseriana, ela não se presta às perspectivas internas que desnudam o *eu*. Não se presta ao modelo clariceano de narrar de dentro das personagens, ou em primeira pessoa. Não há quase como colocá-la sob o enfoque de uma onisciência seletiva, a não ser como já se praticou antes, por exemplo, Graciliano Ramos em *Vidas secas*. Por isso, quem narra a história de Macabéa o faz por intermédio de uma narrativa factual, ele a vê de fora. Mas é esse mesmo narrador que se desnuda como um *eu* complexo. Ele representa os dramas do ato de escrever, e serve como máscara para a autora. Dramatizar a escritura, fazer dela enredo. É um romance introspectivo, porque Rodrigo S. M. é personagem que fala de si. É tão autobiográfico e autorreferencial como obras anteriores. Mas, aqui, Clarice Lispector mostra que pode escrever sobre fatos, ou sobre problemas sociais. Mas o faz por meio das suas técnicas literárias, já conhecidas pelo seu leitor-modelo. Mostra que, como mulher, pode abordar temas impessoais. E desmascara, ao mesmo tempo, a contradição que existe em se querer dar voz, na literatura, àqueles que não podem se expressar como escritores, mas apenas serem representados pela escrita de outrem. E a representação ficcional, como pensava Iser, não é a realidade, mas signo.

Por isso, *A hora da estrela* exhibe esse paradoxo. A voz que fala pela nordestina é a de um homem que não vive as condições sociais da personagem. Da mesma forma, ocorre a todos os escritores de ofício, que se propõem a representar as misérias humanas. Essas vozes marginalizadas só podem falar por meio das máscaras da ficção. Transformar essas vozes em ficção é obra de autores-empíricos, mesmo quando os narradores são pessoas sem direito à voz. O paradoxo ensejou a criação de uma máscara ficcional, que possibilita falar da própria condição de escritora intimista, que escreve tal romance em um momento de ditadura política e de silêncio forçado. A condição de escritor que escreve pelos que não podem fazê-lo somente caberia, na produção clariceana, como reflexão sobre a própria arte literária, assim como sobre a condição existencial daqueles.

Tanto *Água viva* quanto *A hora da estrela* desnudam a própria ficcionalidade, tal como preconizado por Iser. Adotam o signo linguístico como forma de representação, mas deixam claro que o universo representado só é possível como linguagem, por meio do jogo

ficcional. Clarice Lispector é uma autora consciente das possibilidades da ficcionalização, como um ato intencional, que pode ocorrer mesmo quando a autora fala de si e de seu próprio processo de escrituração. Ela sabe que qualquer realidade representada pela ficção é parte de um jogo, fale das mazelas sociais ou da natureza humana mais profunda.

Recebido em 18/8/2013

Aprovado em 15/5/2014

REFERÊNCIAS

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Rosa autor Riobaldo narrador: veredas da vida e da obra de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2002.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: Da vida à obra*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CARVALHO, Alfredo Leme de Carvalho. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1995.

GUIMARÃES, Eduardo. *Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. 3. ed. Campinas: Pontes, 2005.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

LEITE, Lígia Chiapinni de Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 12. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. *A hora da estrela*. 18. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

_____. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PEREIRA, Rogério Silva. A hora da estrela: a crise da narrativa no modernismo e na contemporaneidade. In: Gomes, André Luis. (Org.). *Clarice em cena: 30 anos depois*. Anais do Seminário Internacional Clarice em cena: 30 anos depois. Brasília: Departamento de Teoria Literária: Petry Gráfica e Editora, 2008.

ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector*. uma literatura de vida e como obra. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: PUC, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

WEINRICH, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Tradução espanhola de Federico Latorre. Madrid: Editorial Gredos, 1968.