

LÍGIA MARIA WINTER

ESTILO S.M.

A POÉTICA DO *OBSCENO* EM *A HORA DA ESTRELA*

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta.

São José do Rio Preto
2007

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta – Orientador

Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar

Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão

Suplentes

Profa. Dra. Susanna Busato

Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva

DEDICATÓRIA

Àquele que **gera, aldeão** do espírito,
e a quem zela, a esquentar o **leite**.

Deste eu doce **infernado**,
resta meio **caminho**
andado de **sol** a só
(sobras à **lua**,
sem **carícias**).

Dei-a o girassol
que **ele** negou, sem malícia,
dizendo que **me lê** meandros.

Dentre isenções, dedico-me agora
à falta que funda este tempo e este espaço.
Dedico-me às traças do amor com que traço

esta nomenclatura.

AGRADECIMENTOS ESPECULARES

S.M.
(Sérgio Motta)
às Sendas sobre a Mesa

S
(Susanna Busato)
à Sensibilidade

M.S.
(Marcos Siscar)
à Mente Sagaz

OUTROS AGRADECIMENTOS
(GEOLÓGICOS OU DE FORMAÇÃO)

Ao abalo sísmico da poética de Aguinaldo Gonçalves.
À maleabilidade aquosa de Fábio Durão.
À confiança rochosa de Arnaldo Franco Júnior.
À disponibilidade abundante de Álvaro Hattner.
À firmeza mineral concedida pelo apoio financeiro da CAPES.

“Olha! Será que é uma estrela?
Será que é mentira? Será que é
comédia? Será que é divina, a vida
da atriz? Se ela um dia despencar
do céu e se os pagantes exigirem
bis”.

Chico Buarque, *Beatriz*.

RESUMO

Este trabalho estuda a poética de *A Hora da Estrela*, aqui intitulada *Estilo S.M.*, sempre em tensão com uma busca própria de linguagem, uma linguagem que se arrisque e, assim, possa corresponder às exigências tensivas de seu “objeto” de estudo. O estudo desse *Estilo S.M.* fundamenta-se num deslocamento conceitual: a *cena do obsceno*. Essa expressão foi eleita por sua dupla operação: *obsceno* significa tanto algo indecente, erótico ou imoral, quanto algo que está “fora de cena”. No primeiro sentido, o *obsceno* inverte a primazia do *bem escrever* e das *belas-letras* retóricos. No segundo sentido, o *obsceno* “entra em cena”: as experiências transbordantes do gozo, do erotismo e da crueldade são adotadas como *técnica de ressensibilização* da escrita. Além disso, outros elementos, que deveriam permanecer “fora de cena”, tais como a assinatura autoral e o prefácio, também *encenam*, *atuam* na semântica textual: a assinatura torna-se um título, elemento limítrofe que acentua o indefinível da escritura; da mesma forma em que o prefácio é apenas encenado, ou seja, deixa de ser prefácio ao retirar do centro sua função instrutiva, permitindo novamente um questionamento acerca da escritura. São deslocamentos que permitem refletir sobre o texto ao repensar visões que seriam classificadas como “fora do texto”, não fossem os desvios desse *estilo obsceno*. São elas as considerações sobre o texto como objeto de consumo e de desejo, apreensões estritamente vinculadas. Sendo assim, *A Hora da Estrela* exige deste trabalho um estudo ambíguo, ao mesmo tempo teórico e analítico, pois o *obsceno* (aquilo que não seria “analisável”) desloca-se para a *cena* por meio de um *estilo*. Esse estilo *perverte* “funções normais”, desarticulando paradigmas e permitindo que os sentidos se espriem. Com esses desvios, o estilo deixa de ser apenas textualmente analisável, assim como o obsceno deixa de ser algo que está (ou deveria estar) “fora do texto”. O estilo foi nomeado a partir da cifra que nomeia o narrador de *A Hora da Estrela*: Rodrigo S.M., pois a cifra é já um índice dessa perversão. No meio erótico, S.M. é uma cifra para *sado-masoquismo*, campo semântico mobilizado especialmente na relação entre um narrador-escriptor e uma personagem-suporte. Dessa forma, S.M. indicia não apenas uma linguagem *cifrada*, constituindo o estilo do texto, mas também um (in)certo *sado-masoquismo literário*, que permite repensar as relações entre sujeito, objeto e linguagem. A natureza penetrante, cortante e potencialmente deformadora desse estilo “vivo e ríspido” faz com que ele retome, em seu jogo, uma raiz etimológica enfraquecida: a de *objeto fálico*. Essa recolocação é sugerida, também, figurativamente, pelo movimento caligrâmico dos títulos. A natureza fálica que invade a *técnica do estilo* promove, ainda, uma outra recolocação: a *disseminação*, conceito que explora (ou explode) o paradigma “semântico”, torna-se, também, *seminal*, em tensão com uma escritura-receptáculo. Essa *poética do obsceno*, com suas diferentes manifestações, pode ser pensada como radicalização do projeto estético inaugurado pela assinatura *Clarice Lispector*.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Clarice Lispector, Obsceno, Estilo.

WINTER, Lígia Maria. *S.M. Style: The poetics of the obscene in A Hora da Estrela*. 170f. Dissertação (Mestrado em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho. São José do Rio Preto, 2007.

ABSTRACT

This paper is centered on the analysis of *A Hora da Estrela*'s poetics, here named *S.M. Style*, in tension with the search of a language, one that takes risks and, because of that, may answer to the tensive needs of the "object" of study. The study of this *S.M. Style* is based upon the displacement of a concept: *the scene of the obscene*. This expression was elected for its double operation: *obscene* primarily means something indecent, erotic or immoral, but it also means something that is "out of scene". In the first sense, the *obscene* inverts the primacy of the rhetoric *well writing* and *belles-lettres*. In the second sense, the *obscene* "enters the scene": the overflowing experiences of orgasm (bliss), eroticism and cruelty are adopted as the writing's *re-sensitizing technique*. Besides, other elements, that were supposed to stay "out of scene", such as the author's signature and the preface, also *act* in the text's semantics: the signature becomes a title, element that, being in a limit, accentuates the indefinable nature of the text; the same way as the preface becomes fictional, that is, it's not a preface anymore, since it's instructive function has been displaced from the center, allowing us to question the text's nature again. These displacements allow us to think about the text as a consumption object, which is strictly connected with the idea of text as an object of desire. Therefore, *A Hora da Estrela* demands from this paper an ambiguous study, simultaneously theoric and analytic, because the *obscene* (something that couldn't be "analysed") enters the *scene* by means of a *style*. This style *perverts* "normal functions", disarticulating paradigms and allowing the senses to spread. With these displacements, the *style* can't be only analysed as a textual element any longer, the same way as the *obscene* is no longer something that is (or should be) "out of scene". The style was named after the cipher that names *A Hora da Estrela*'s narrator: Rodrigo S.M., because this cipher is already an accusation of the style's perversion. In the erotic sphere, S.M. is a cipher for *sadomasochism*, semantic field that is mobilized specially in the relationship between a writer-narrator and a support-character. Therefore, *S.M.* accuses not only a ciphered language constituting the text's style, but also an (un)certain *literary sadomasochism*, which allows us to reflect on the relations between subject, object and language. This style's penetrative, breaking and potentially deforming nature makes it retake a weakened etymological root: as a *phallic* object. This retaking is figured on the titles, by means of a suggestive calligraphic game. The *phallic nature* that invades the style promotes, still, another displacement: the *dissemination*, semantic concept, also becomes *seminal*. The *poetics of the obscene* may be considered the furthest point of the aesthetic project inaugurated by the signature *Clarice Lispector*.

Keywords: Brazilian Literature, Clarice Lispector, Obscene, Style.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.10
1- O CALIGRAMA A(SSA)SSINADO.....	p.19
1-Limite Inaugural.....	p.20
1.1-Título.....	p.20
1.2-Assinatura.....	p.27
1.3-Autógrafo.....	p.30
2-O Caligrama A(ssa)ssinado.....	p.34
2.1- Caligrama.....	p.34
2.2- Caligrafia.....	p.47
2.3- Datilografia.....	p.56
2.4- Estenografia.....	p.58
2.5- Notas sobre estilo e escritura.....	p.59
2- A CENA DO OBSCENO.....	p.67
1- A Face do Prefácio.....	p.68
2- Obsceno Atuante.....	p.75
2.1- Prefácio ao <i>Estilo S.M.</i>	p.82
2.2- Notas sobre a Representação.....	p.90
3- O ESTILO S.M.....	p.93
1- Discurso em cena: pelo sim ou pelo não.....	p.94
2- O Teatro da Sinceridade.....	p.103
4- O Teatro da Simplicidade.....	p.112
5- O Teatro da Crueldade.....	p.141
CONCLUIR OU REMATAR.....	p.162
BIBLIOGRAFIA.....	p.165
ANEXO.....	p.169

INTRODUÇÃO

A introdução é a “admissão em um lugar” (HOLANDA, 1999). Mas que lugar seria esse em que neste momento me admito e me reconheço? Que sítio senão o texto, este lugar habitado por nomes? O lugar em que se realiza a admissão e o lugar a que se é admitido tornam-se um mesmo texto, pois a introdução só poderia funcionar como “porta de entrada” se ainda fosse possível acreditar no *lado de dentro* como algo distinto do *lado de fora*.

Sendo assim, esta introdução torna-se uma porta que deixou de ser “de entrada”, ou seja, que deixou de existir como anexo. Trata-se de um vestibulo que reivindicou o direito de “ilimitar” seu espaço, desencadeando um questionamento sobre a “construção principal”. Como vestibulo limiar, a introdução é um espaço de vivência (coabitação entre vida e nome), que se rebela contra o limite que a definia.

Introduzir é também preparar, planejar, projetar: é riscar uma obra já em ruínas; estabelecer bases e princípios do que não tem princípio, nem aquele que fixa uma origem pura, nem mesmo aquele que se alicerça em regras morais ou religiosas. Nestas linhas, nomes vivem ao mesmo tempo em que tracejam as linhas gerais de um trabalho. Riscam um plano e arriscam-se na vivência do esboço. Trata-se do projeto de um estudo de outro projeto, poético: aquele que move *A Hora da Estrela* (LISPECTOR, 1995).

A introdução funciona, portanto, como uma preparação para o salto: o *Estilo S.M.*, nome eleito para designar a poética de *A Hora da Estrela* e descrever as operações de invasão de campos semânticos que a fundamenta, operações que têm como efeito a *perversão* de certas “funções normais”, como será visto, e que provocam o questionamento desses limites.

A vasta fortuna crítica de Clarice Lispector, desde *Perto do Coração Selvagem* (1990), veio notando alguns “desvios constantes”, ou seja, operações narrativas que se

desviavam de padrões tradicionais e gêneros pré-fixados, mas que se repetiam em várias narrativas. Entre as características mais frisadas, de modo geral, estão a forma fragmentária, o ciframento de gêneros, a incorporação de clichês e a marginalização do sujeito.

Todavia, um paradoxo se interpõe: no momento em que se pode caracterizar o fragmento, o ciframento, a margem e o rebaixamento discursivo como *constantes*, esses elementos deixam de ser *desvios* e passam a definir um *estilo*, do modo tradicional: como reunião dessas *constantes*. Nesse caso, o estilo não é perverso. Ele acaba por afirmar um padrão tradicional que, a princípio, buscava transgredir. Os elementos então *marginais* acabam por deixar a margem e habitar o centro discursivo.

Ao notar essa busca dos leitores por *constantes*, a assinatura *Clarice Lispector* parece começar a se utilizar dessas *constantes* como “máscaras de estilo”, que deixam de servir no momento em que são pegas. Radicaliza, dessa maneira, um trabalho com limites, parecendo formular um projeto poético novo a cada composição. Apesar de possibilitar ainda que se extraia constantes do conjunto textual, que se leia um único projeto, essas constantes não *cabem* plenamente como explicação de cada texto, pois o que está em jogo é a maneira de ler. Sendo assim, a única *constante* que se pode “pegar” é aquela que se nega como constante: o desvio, a perversão. Em outros termos, apenas é possível *afirmar*, constantemente, uma *negação* da constância.

Por esse motivo, escolho como objeto de análise justamente essa perversão, que pode ser lida a partir das sugestões de uma *camada cifrada de sentidos*. Friso que a perversão não está simplesmente num “erótico explícito”, advindo da “liberação sexual” que caracteriza a atual sociedade de consumo. O próprio “erótico”, aliás, nada tem a ver com o “pornográfico” comercial. Este está pautado na *repetição* de modelos prontos para comercialização imediata, enquanto aquele se fundamenta num *jogo*. A perversão, portanto, é a base desse jogo. A lógica do mercado é trazida ao jogo, mas não mais determina um

modelo. A perversão está no modo de *encenar* um texto temático, comercial e “adequado” a parâmetros esperados, para construir, simultaneamente, um segundo texto, muitas vezes cifrado, que modifica o sentido e a função da história narrada central.

Essa camada cifrada, quando percebida, aponta para uma *perversão que fundamenta* a relação entre narrador-escritor e personagem-suporte, perversão erótica (mas não pornográfica) capaz de fazer repensar a questão do literário, pois acontece entre *escritor* e *suporte*. Todavia, enquanto ela não é notada, a leitura de *A Hora da Estrela* pode limitar-se a uma fábula social central: a história de uma nordestina migrante, Macabéa, narrada por Rodrigo S.M., em meio à narração de si próprio e à narração do processo de construção textual. Na história central, a passiva nordestina desloca-se para o Rio de Janeiro, cidade em que morre, ironicamente, após visita a uma cartomante que lhe prometia um futuro brilhante.

Com o objetivo de atentar para a *perversão* e o *ciframento*, tomo um único texto como *corpus*, *A Hora da Estrela*, pois não me ateei à verificação dessas constantes, mas às operações de desvio, deslocamento de paradigmas, que o *Estilo S.M.* realiza em *A Hora da Estrela*. Em se tratando da fortuna crítica de Clarice Lispector, este trabalho vai ao encontro de propostas de leitura como as de Sônia Roncador, no que diz respeito a uma “deflação” da linguagem; de Arnaldo Franco Júnior, no tratamento do *Kitsch*; de Nilze Regueira, quanto ao detalhamento do tipo de leitura realizado pela fortuna crítica de Lispector, e de Benedito Nunes, na atenção aos mecanismos singulares da linguagem clariceana.

Esses autores aparecem neste trabalho quando os elementos acentuados são postos em questão. Todavia, não há ênfase à contextualização e descrição de cada uma das pesquisas em que tais elementos foram relevantes, pois essas pesquisas agem, aqui, como provocativos necessários para promover o movimento dos conceitos. Pelo mesmo motivo, há pouca contextualização dos textos teóricos.

Opto pelo fragmentário, nesses casos, para tentar me desvincular do *constante* e produzir associações e efeitos de sentido que talvez não fossem possíveis se houvesse uma preocupação acentuada com tais explicações contextuais. Por outro lado, não se trata de uma dissertação fragmentária, nem mesmo descontextualizada. Entendo que é possível analisar *A Hora da Estrela* da maneira ambígua proposta pelo próprio texto: teórica, erótica e analiticamente. Entre os fragmentos também estão conceitos, cifras e etimologias. Eles agem como excitantes de linguagem, compondo um ritmo ou uma arritmia analítico-reflexiva, um *estilo*. Dessa forma, excitação e estilo unem-se, compondo uma erótica para analisar outra, distinta: a erótica poética de *A Hora da Estrela*.

A necessidade dessa análise reflexiva advém de uma constatação: a de que a *perversão* é aquilo que embasa a poética assinada por *Clarice Lispector*. Tematicamente, a perversão se relaciona àquela *crueldade do amor*, ou “coração selvagem”, que inaugura a poética de Lispector. Estilisticamente, essa perversão vai ganhando formas cifradas, que tanto *espreitam*, quanto *agem* no enredo. Ao mesmo tempo, as operações perversas fazem com que o texto vá ao encontro de seu *indefinível*, seu *ilimitado* ou seu *instantâneo explosivo*, abalando tanto a ordem quanto a desordem do que é narrado.

Tendo como *corpus* o livro *A Hora da Estrela*, portanto, realizo uma reflexão sobre a poética que nomeei *Estilo S.M.* Tentarei evidenciar uma ***poética perversa***, capaz de mobilizar ***erotismo, retórica e modernidade literária***, conceitos que ocupam espaços e tempos distintos, bem como contêm uma vasta rede de definições e recolocações.

Devido a essa amplitude, inicio cada reflexão, normalmente, com o uso de dois artifícios: o senso comum e o sentido etimológico consultado no Dicionário Aurélio (1999), trazendo à tona alguns teóricos que discorreram sobre cada conceito. Não se trata da crença numa origem do sentido como sendo o sentido etimológico ou o conhecimento comum, por isso mesmo não busco outras fontes senão o dicionário mencionado, mas do uso desses dois

recursos de modo a produzir combinações, capazes de movimentar o que se julgava estagnado, deslocar paradigmas, tanto na busca de uma linguagem própria, quanto na busca de uma linguagem *adequada*, ou seja, uma capaz de refletir sobre *A Hora da Estrela* a partir da ambigüidade de análise que esse texto propõe. Trata-se, portanto, de um trabalho sobre o *estilo*, que lida com a transgressão de limites, pois me parece que essa transgressão é o que embasa a poética assinada por Clarice Lispector.

Interesso-me por cifras e *segredos*, que estariam à *margem* para uma leitura mais atenta à fábula, mas que entendo serem os elementos constitutivos que promovem maior movimento ao texto, bem como maior questionamento a respeito da teoria do texto. São elementos que deveriam estar fora ou às margens do discurso, ou seja, *obscenos* (no sentido de *fora de cena*), muitas vezes por serem amorais, impróprios ou indecentes, ou seja, *obscenos* (no sentido de *sem pudor*) para uma “moral do texto”.

Partindo da Retórica Clássica, é possível vincular o que o senso comum considera como *obsceno* (algo como uma anomalia ou uma perversão que agride a boa moral e os bons costumes) ao *estilo*, como será visto. Do conceito clássico de estilo como aparência e vestimenta do *conteúdo verdadeiro*, uma série de leituras preconceituosas foi formando a idéia de poesia como *fingimento*, perversão da *verdade* discursiva, desvio moral, difamação e indecência, *obscenidades* que se deveria evitar por meio de um *bem escrever* que seguisse valores morais e éticos, mesmos valores que ditavam os padrões de *beleza* do estilo.

Baudelaire, num projeto de prefácio de suas *Flores do Mal*, anexado ao original na edição organizada por John E. Jackson (1999), aponta para o erro desse tipo de preconceito contra a poesia, ao mesmo tempo em que inicia um projeto poético pautado nesse erro, de modo provocativo. O mesmo movimento é realizado pela modernidade que o segue: a adoção do *fingimento* como técnica. Esse projeto é descrito como o “goût passionné de

l'obstacle" (p.245), uma vez que o obstáculo é aquilo que permite o desvio. Nos termos de Baudelaire,

Ce n'est pas pour mës femmes, mës filles ou mës soeurs que ce livre a été écrit; non plus que pour les femmes, les filles ou les soeurs de mon voisin. Je laisse cette fonction à ceux qui ont intérêt à **confondre les bonnes actions avec le beau langage**.

Je sais que l'amant passionné du **beau style** s'expose à la haine des multitudes. Mais aucun respect humain, aucune fausse pudeur, aucune coalition, aucun suffrage universel ne me contraindront à parler le patois incomparable de ce siècle, ni à **confondre l'encre avec la vertu**.

Des poetes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, e d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'**extraire la beauté du Mal**. Ce livre, **essentiellement inutile et absolument innocent**, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon **goût passionné de l'obstacle**.

Quelques-uns m'ont dit que ces poésies pouvaient faire du mal. Je ne m'em suis pas réjoui. D'autres, de bonnes ames, qu'elles pouvaient faire du bien; et cela ne m'a pas affligé. La crainte des uns et l'espérance des autres m'ont également étonné, et n'ont servi qu'à me prouver une fois de plus que **ce siècle avait désappris toutes les notions classiques relatives à la littérature**.

Malgré les secours que quelques cuistres célèbres ont apportés à **la sottise naturelle de l'homme**, je n'aurais jamais cru que notre patrie pût marcher avec une telle vélocité dans la voie du *progrès*. Ce monde a acquis une épaisseur de vulgarité qui donne au mépris de l'homme spirituel **la violence d'une passion**. Mais il est des carapaces heureuses que le poison lui-même n'entamerait pas.

J'avais primitivement l'intention de répondre à de nombreuses critiques et, em même temps, d'expliquer quelques questions très simples, totalement obscurcies par la lumière moderne: qu'est-ce **que la Poésie? Quel est son but? De la distinction du Bien d'avec le Beau; de la Beauté dans le Mal; que le rythme et la rime répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise; de l'adaptation du style au sujet; de la vanité et du danger de l'inspiration**, etc., etc.; mais j'ai eu l'imprudence de lire ce matin quelques feuilles publiques; soudain, une indolence, du poids de vingt atmosphères, s'est abattue sur moi, et je me suis arrêté devant l'épouvantable inutilité d'expliquer quoi que ce soit à qui que ce soit. Ceux qui savent me devinent, et pour ceux qui ne peuvent ou ne veulent pas comprendre, j'amoncellerais sans fruit les explications (p.245-246, grifos meus em negrito).

Sendo assim, não são apenas novos valores que inauguram uma nova poética, mas sim uma ânsia libertadora e, nesse sentido, trata-se de uma *violência*. As recolocações fundam, violentamente, um espaço de intenso trânsito. A sobreposição, por exemplo, da “sottise naturelle de l'homme” (p.245) ao *bem civilizado* não importa tanto como *inversão simples*, mas sim no momento em que revela uma *necessidade* crítica de desmascarar preconceitos e repensar limites. A priorização da *natureza cruel* do homem sobre a *técnica apaziguadora* adotada no convívio social, portanto, tem mais a ver com a *violência*

libertadora que essa *natureza* proporciona, com sua *contestação* radical, do que com a inversão de valores morais, mantenedores do pensamento binário.

Afianço, ainda, que este trabalho segue algumas reflexões iniciadas por Roland Barthes em *O Prazer do Texto* (2004b). Este texto é uma proposta de trabalhar com algo que extrapola o conceito de *texto*, o *prazer*. Dessa proposta, advém um problema: falar sobre o *prazer do texto* é falar sobre algo que nega o texto, ao excedê-lo, ou é falar sobre como o próprio prazer ainda habita o centro textual?

Barthes conduz sua argumentação para a primeira hipótese, buscando algo que *excede* o texto, que extrapola o *sentido*. A proposta de utilizar um discurso fragmentário afirma esse intuito, uma vez que se trata da tentativa de se desvencilhar do tradicional discurso *centralizador e totalizante* do sentido. Todavia, é possível detectar momentos em que sua argumentação faz também o contrário, demonstrando um *sentido do excesso*. Ao mesmo tempo em que Barthes propõe o *fragmentário*, também *organiza* os fragmentos.

Isso pode ser percebido na própria forma de abordar o assunto “principal”, o *prazer*. Barthes divide o “prazer do texto”, expressão genérica, em dois tipos: um prazer que “contenta”, de um lado, e um *gozo* que “esvazia”, do lado oposto:

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem*, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. (p.11-12)

Barthes localiza o *erótico* na *fenda* entre as margens. Ao fazer isso, ele *organiza* o prazer. Todavia, também mantém a ambigüidade desse prazer: ora genérico, ora específico. Se a proposta de Barthes é demonstrar que o sentido se realiza como *margem*, a questão é como falar sobre a margem para enfim “deportar o significado para muito longe e jogar, por

assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha” (p.78), como propõe Barthes ao pensar numa radical *materialidade* da linguagem.

Da mesma forma que o *prazer* impõe uma dificuldade metodológica para Barthes, o *obsceno* impõe dificuldades e questões a cada passo desta dissertação. Falar sobre o *obsceno* é uma maneira de recolocar a relação entre sujeito, objeto e literariedade, pensando sobre a *crueledade* e a *perversidade* que fundamentam uma certa *negatividade* do discurso literário, uma que se mune sim de uma moral e uma ética, mas de modo a pervertê-las para um *prazer paradoxal*, distanciado de uma *comoção subjetiva* e próximo de uma *técnica*.

Para abordar essas questões, o trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo tem como mote a titulação. O segundo, o prefácio, incluindo, no sentido de *prefácio*, o de *dedicatória*. O terceiro, a narrativa.

No primeiro, *O caligrama a(ssa)ssinado*, encontro um processo caligrâmico na titulação de *A Hora da Estrela*. O caligrama, tipo de composição textual realizada por Gillaume Apollinaire (1965, p.163), sob a influência dos hieróglifos e ideogramas, integra o *Estilo S.M.* duplamente: na questão do ciframento e no problema da *assinatura*, responsável por validar um *estilo*. O título e a assinatura são elementos fronteiriços, cuja *perversidade* embasa o *obsceno atuante*. A aparência pouco objetiva do estilo deste capítulo é o efeito de uma tentativa de fala *no limite*, e não apenas *sobre* ele. Proponho um movimento de conceitos que julgo essenciais para a compreensão da poética de *A Hora da Estrela*.

O segundo capítulo é também um prefácio ao terceiro capítulo. Ele opera em três vias: analisando a dedicatória de *A Hora da Estrela*, realizando um prefácio e criticando essa realização, por isso a existência de um texto próprio. O capítulo é composto por duas partes. A primeira, *A face do prefácio*, centra-se na leitura da dedicatória que abre *A Hora da Estrela*, texto cuja ficcionalidade revela uma característica *obscena*. A segunda, *Obsceno atuante*, é também um prefácio ao terceiro capítulo, *O Estilo S.M.*

O terceiro capítulo é a análise pormenorizada do *Estilo S.M.*, dividido em três “teatros da expressão”: o *Teatro da Sinceridade*, o *Teatro da Simplicidade* e o *Teatro da Crueldade*. Os primeiros dois nomes são emprestados do poema *Modo de Usar*, de Marcos Siscar (2006), que serve de epígrafe para o capítulo. O terceiro nome foi emprestado dos escritos de Antonin Artaud. A correspondência entre seu *Teatro da Crueldade* e o texto de Clarice Lispector encontra-se trabalhada na última parte desse capítulo.

Por fim, um esclarecimento. Entendo este trabalho como um texto que se propõe a analisar *A Hora da Estrela*. Todavia, não se trata somente de uma análise estilística no sentido estrito, mas também de uma reflexão teórica sobre o estilo que se faz a partir do *obsceno*, a partir daquilo que nega o estilo como reunião de constantes. Essa proposta não é apenas uma opção individual, mas uma constatação de que o estilo transgressivo de Clarice Lispector não pode ser abordado apenas por uma “análise estrita”. A questão é como “falar sobre” a relação entre sujeito, objeto e linguagem num texto que a problematiza. Portanto, o estilo de *A Hora da Estrela* demanda uma análise que reflete não apenas, por exemplo, sobre cada título escrito que abre o livro, mas também sobre a própria natureza do título, pois ela dialoga com a natureza da assinatura, que atua como título em *A Hora da Estrela*. Essa reflexão resulta de uma proposta do próprio texto analisado, por isso não se trata de uma teorização apenas, que teria o texto literário como mero pretexto. Por essa necessidade de análise dupla, dois leitores distintos podem ter impressões opostas sobre este texto, julgando-o inteiramente analítico ou inteiramente teórico. No meu entender, análise e teorização aliam-se, neste trabalho, para compreender o *estilo obsceno* de *A Hora da Estrela*.

I

O CALIGRAMA A(SSA)SSINADO

A HORA
DA ESTRELA

A CULPA É MINHA
OU
A HORA DA ESTRELA
OU
ELA QUE SE ARRANJE
OU
O DIREITO AO GRITO

Arice Dispector

QUANTO AO FUTURO
OU
LAMENTO DE UM BLUE
OU
ELA NÃO SABE GRITAR
OU
UMA SENSACÃO DE PERDA
OU
ASSOVIÓ NO VENTO ESCURO
OU
EU NÃO POSSO FAZER NADA
OU
REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES
OU
HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDÉL
OU
SAÍDA DESCRITA PELA PORTA DOS FUNDOZ

1- LIMITE INAUGURAL

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou (p.25).

A Hora da Estrela

1.1-Título

O título é um limite. Sua função mais evidente é demarcar o início de um texto. Entretanto, arma-se com uma força contrativa radical, a do projeto de concepção que mantém o futuro do texto em potência. Não se trata de conceber apenas um assunto, tão pouco um tema, mas de iniciar com o que seria o último estágio de depuração, o motivo, aquilo que move as camadas textuais num jogo que não se entrega ao desvendamento, pois é a venda mesma, sem olhos, que se põe a desdobrar. A fronteira que o título estabelece, espacialmente “primeira”, já vem transgredida, contaminada pela narrativa, tornando-se, ao mesmo tempo, um extremo, um fim. Então, o limite é arrebatado pela impossibilidade de demarcação de um limite. O princípio que o título propõe é uma abertura para aquilo que o priva de si mesmo, aquilo que é conceitualmente absurdo: o princípio é um término que faz o limite desaparecer como tal, limite que não confina, que não limita. Nas palavras de Foucault em seu *Prefácio à transgressão* (2001), “o limite abre violentamente para o ilimitado” (p.32). Portanto, o título não inicia, no sentido de uma pureza original, mas inaugura: lança o texto, de uma vez, aos olhos do público. O título é um ato de lançar(-se). Sendo lançamento, realiza uma cerimônia (de inauguração). Toda cerimônia efetiva-se por ocasião de um acontecimento. Assim, o título é a notória inauguração de um “acontecimento de escritura”, uma solenidade que a leitura celebra e atualiza, fazendo o

texto acontecer como se fosse a primeira vez, mas em tensão contínua com o passado que lhe proporciona a ilusão de uma origem (e, portanto, marca uma *ausência sempre presente*) e o futuro que projeta. Espaço-tempo limítrofe que já não se molda facilmente a qualquer margem pré-fixada, que escapa à simples cronologia.

Lançado aos meus olhos, o título é o elemento do texto que o *encabeça*, que o rotula com maiúsculas, dando-lhe nome e renome, reputação. Sua potência sugestiva lhe permite condensar significação, como uma espécie de *caixa craniana* da página, da folha *de rosto*, contendo-a toda num curto espaço de palavras. Ele é a cara do texto, que me tapeia: apresenta-se como objeto pronto para ser reconhecido e consumido, ao mesmo tempo em que se ausenta no movimento textual como uma cabeça sem cérebro (me engana). É um instigante que finge guardar o segredo que moverá a narrativa, mas nenhuma verdade se revela e seu “segredo” reside num certo movimento metonímico: a titulação “repete” o texto de alguma forma, o sobrescreve, pois é ele próprio em potência. Quero dizer que não é apenas uma parte da narrativa, pois a linearidade está comprometida.

É inevitável, portanto, iniciar por ele estas considerações sobre *A Hora da Estrela* e, no momento em que digo isso, o título torna-se meu objeto, o *corpus* de que falo metonimicamente: falarei sobre *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector (o título condensa a narrativa). Inevitável por dois motivos. Em primeiro lugar, porque a titulação inscreve a *significância*, entendida no sentido proposto por Julia Kristeva (1974), que põe em questão outra significância, aquela que, por convenção, atribui-se ao “valor” de algo e que é tragada de sua exterioridade convencional para “dentro” do texto pela assinatura autoral. Segundo, porque este é também um início e, portanto, um limite que se contamina dos capítulos posteriores. Por outro lado, devido à sua natureza limítrofe, é igualmente inevitável terminar pelo título, o que implica, para mim, numa escolha de posição, que é também de método e de direito, já que *título* não deixa de ser o documento que autentica um direito.

Optei pelo *cara-a-cara*, em detrimento da necessidade comprobatória, como tentativa de explorar a escrita *nesse* limite, não apenas proferir palavras *sobre* ele.

O título tem sempre duas *caras*: *nome próprio* e objeto do mundo, aquilo que confere ao texto seu *renome*. Digo que se trata de um nome próprio, entre outros motivos, por ser ele quem evoca o livro, distinguindo-o de quaisquer outros livros e referentes. Diferentemente dos nomes comuns, o nome próprio não designa uma classe, pois tem a capacidade de individualizar, o que faz dele um elemento tanto pertencente quanto estranho ao discurso. No capítulo *Proust e os nomes*, do livro *Novos ensaios críticos ou o grau zero da escritura*, Barthes distingue três características principais do nome próprio, que o aproxima da reminiscência do narrador de *Em busca do tempo perdido*:

O Nome próprio dispõe das três propriedades atribuídas pelo narrador à reminiscência: o poder de essencialização (pois designa apenas um referente), o poder de citação (pois é possível evocar sempre que se queira toda a essência contida no nome, bastando para tanto que ele seja proferido), o poder de exploração (pois é possível “desdobrar” um nome próprio, tal como se faz com uma lembrança): de certa forma, o nome próprio constitui a forma lingüística da reminiscência (1974, p.58).

O poder de citação do título é catafórico: nomeia isto que vai ser o livro, reminiscência que se pode condensar na “saudades do futuro” (p.104) que o narrador questiona se terá tido sua personagem principal na véspera da morte, saudades que permeia todo o livro. O título é *em iminência*, potencializa seu referente, que é a própria narrativa, confundindo-se com ela (pertencente e não pertencente a ela). Diferentemente do *antropônimo*, que se sujeita à presença de um indivíduo, ele é um nome próprio que recupera o espaço dos nomes e, nesse sentido, é um *topônimo* limítrofe. Se esses nomes compõem um corpo presente, um *corpus*, e se o título recupera a essência desse corpo, do princípio que o movimenta, trata-se de um corpo perverso: aquele que se desvia de sua própria presença, bem como da convenção, e transtorna o pensamento conceitual.

Não há título sem um texto que o suceda. Sendo assim, ele não tem existência independente, apesar de sua segunda cara, o *renome*, transformá-lo sozinho num objeto de consumo: eu comprei *A Hora da Estrela*. Entretanto, evidentemente, tal objeto não existiria se, antes de ser *renome*, o título não fosse um nome próprio. Para melhor pensar essas questões, deve entrar em pauta, neste momento, o problema do *renome*: a significância no sentido convencional, como *valor* de um objeto. Para que o título de uma obra seja reconhecido como tal é necessário que determinada autoridade confira-lhe o *título* (denominação honorífica) “Literatura”. Tal autoridade interpõe-se graficamente em *A Hora da Estrela: Clarice Lispector*. Antes de denotar um indivíduo, portanto, *Clarice Lispector* é a assinatura que valida o *título* (agora documento assinado), autenticando-o como “produto” de um “autor reconhecido”. Todavia, a inscrição da assinatura entre os títulos é imprópria, inconveniente. É um elemento extratextual que abala a firmeza dos parâmetros esperados de um texto ficcional ao inscrever-se nele.

Como antropônimo, *Clarice Lispector* é um fantasma de presença, uma reminiscência, cuja inscrição imprópria põe em pauta seu *renome*. A mesma dualidade (nome/ *renome*) instaura-se na dedicatória do livro: “Dedicatória do Autor (Na verdade Clarice Lispector)” (p.21). Antes de se sujeitar a um *antropo*, evocando-o, o nome próprio refere-se a seu *renome*: o estatuto pontuado *Autor* (autoridade, direito adquirido, poder). Trazer o *autor* à verdade ficcional da narrativa é questionar suas bases.

O literário é um tipo de discurso que mantém um grande apego à origem produtora. Tal característica levou Foucault a discorrer sobre uma certa “função autor” (2001, p.274), que não se faz necessária em outros discursos, como o científico, no qual os resultados atingidos têm prioridade. No momento em que o próprio texto literário inscreve em seu discurso o termo *autor* e o nome próprio portador do *status*, do reconhecimento autoral, qual seja, *Clarice Lispector*, faz com que o sujeito se processe no discurso, ao mesmo

tempo em que questiona a necessidade mesma de sua existência, abrindo-se para seu limite, tensionando o que convencionalmente se define como intra e extraliterário:

Chegar-se finalmente à idéia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a concorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura (FOUCAULT, 2001, p.274).

Valorizar a origem produtora é, de certa forma, acreditar numa verdade essencial que a palavra mente. Nenhuma palavra, a não ser aquela que pode ser constantemente explicada por seu autor, é capaz de transmitir uma informação “correta”. Essa forma pragmática de ver a palavra, especialmente a escrita, está enraizada em nossa cultura e relaciona-se estreitamente com o pensamento conceitual e com os padrões de convivência estabelecidos no sistema de propriedade vigente. Em *Água Viva*, por exemplo, o autor é sempre um limite que se afasta do “verdadeiro pensamento”, aquele ilimitado, que se espraia no “nada”, anterior ao pensamento conceitual: “O verdadeiro pensamento parece sem autor. (...) A beatitude começa no momento em que o pensar-sentir ultrapassou a necessidade de pensar do autor. Este não precisa mais pensar e encontra-se agora perto da grandeza do nada” (1976, p.108).

O autor é um *status* capaz de atrair crentes: apenas as palavras proferidas por ele são “verdadeiras”. A narração de *A Hora da Estrela* é, então, altamente irônica por evidenciar a falácia da crença, desestabilizando os conceitos de verdade e mentira. O verossímil nunca é verdade, por já ser semelhança, aparência, julgamento, mas, mesmo assim, há alguma verdade nele, uma “verdade inventada” que lhe é própria e independe da explicação do autor. Nas palavras de Barthes,

Aristóteles estabeleceu a técnica da fala fingida a partir da existência de um certo *verossímil* [sic], depositado no espírito dos homens pela tradição, pelos Sábios, pela maioria, pela opinião pública, etc. o verossímil é aquilo que, numa

obra ou num discurso, não contradiz qualquer destas autoridades. O verossímil não corresponde necessariamente ao que foi (pois não pertence à história) nem ao que deve ser (pois não pertence à ciência), mas simplesmente àquilo que o público julga possível e que pode ser totalmente diferente do real histórico ou do possível científico (1987, p.16).

O verossímil “não contradiz qualquer destas autoridades”, sendo fiel ao conceito de “possível” da opinião pública. De alguma forma, isso parece demonstrar uma subordinação do verossímil ao pré-conceito social. Se, por um lado, *A Hora da Estrela* foi considerada a obra mais engajada e verossímil de Lispector, por outro ela contradiz a própria autoridade que a firmou: o estilo que a crítica validou como sendo *de Clarice Lispector*. Conforme se adentra nas camadas mais profundas e críticas do texto, mais se percebe a sua capacidade ludibriadora.

O título também sai do espaço que lhe é próprio para habitar o enredo, com um tratamento tanto metalingüístico, no que se refere à própria titulação do livro, quanto narrativo, no que se refere à história de Macabéa, como se pode ver no exemplo:

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? (p.56)

É evidente o poder de definição do título, neste caso de definir uma classe social. Entretanto, nenhuma definição de inserção social, mesmo que marginal, pode adequar-se à personagem. Sua passividade é incômoda, sua impossibilidade de inserção na sociedade é cada vez mais evidente. Outro exemplo é metalingüístico: “Quando penso que eu podia ter nascido ela - e por que não? - estremeço. E parece-me covarde fuga o fato de eu não a ser, sinto culpa como disse num dos títulos” (p.54). O narrador refere-se ao título “A culpa é minha” (p.23). Essa referência é interessante por evidenciar que cada título é um fragmento celular da narrativa, repete-se nela. O título, convencionalmente “fora” da narrativa, funde-

se a ela. Além disso, o narrador não é apenas consciente de estar fazendo uma personagem, mas também de ele próprio estar num livro. A interação entre o narrador e sua personagem é parte do livro que ele mesmo escreve: “Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim” (p.35). Tal aproximação faz conflitar autor e narrador.

O último exemplo de como o narrador fala sobre os títulos é “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 final. Não se trata de capricho meu - no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado” (p.27). Neste trecho, o que sobressai é a relação motivada entre a pontuação, recurso estilístico, e a significação da história narrada. A relativização da existência do futuro, marcada semanticamente pelo “quanto ao” do título, é ressaltada pela pontuação. Os pontos finais anterior e posterior à frase marcam que o futuro não chegará, pois ele é sempre um questionamento sobre o futuro. Tal evidência tem mais força quando se chega ao desfecho da história de Macabéa.

O mesmo futuro pode ser pensado como a espera do leitor, necessário para atualizar o presente da composição. Nesse sentido, entra em questão a assinatura como validação de uma obra pela sociedade, sua entrega ao leitor: “o tempo da assinatura é sempre esse futuro perfeito que instintivamente politiza a obra, a entrega ao outro, à sociedade, à instituição, à possibilidade da assinatura” (1994, p.19, tradução de minha autoria), afirma Derrida em entrevista a Peter Brunette e David Wills. Pensemos, agora, na assinatura, tanto a virtual quanto a real, que corta os títulos ou se insere como título.

1.2- Assinatura

A assinatura é, a princípio, a marca de *estilo* que permite identificar uma *autoria*, mas ela mesma, bem como o documento assinado, só existe no momento em que é reconhecida, em que ganha *autoridade*. Vale lembrar que o reconhecimento de firma é necessário para validar qualquer documento. Nas palavras de Derrida, em entrevista a Peter Brunette e David Wills, publicada em *Deconstruction and Visual Arts*,

Em minha opinião, não há assinatura antes de ser confirmada [contresigné], o que depende da sociedade, das convenções, das instituições, do processo de legitimação. Logo, não existe obra assinada [signé] antes de ser subscrita [contresigné]. (1994, p.18, tradução de minha autoria)

Para que, portanto, a assinatura *Clarice Lispector* ganhasse o *status* de *Autor de texto literário*, foi preciso que uma comunidade crítica reconhecesse e validasse seus textos. Ou seja, para que o texto tivesse lugar, acontecesse, foi preciso que fosse assinado e que sua assinatura tivesse a confirmação de determinada instituição ou convenção, que fosse subscrita. Por esse motivo, a assinatura autoral só é legitimada ao ser subjugada a um certo *literário esperado*, estilo pré-fixado que (a) firmou e do qual não pode se desviar, sob o risco de perder o *status* ganho.

A princípio, a assinatura é a firma desse *estilo-paradigma* e refere-se a uma produção literária reconhecida institucionalmente, manifestando-se como *signo* e não mais como *índice* da presença de um sujeito. Entretanto, se por um lado ela valida esse *estilo-paradigma*, por outro, a proibição do desvio age como espora do desejo desse desvio e o texto tapeia, comporta-se perversamente. O nome precisa do renome, precisa ser reconhecido, mas no mesmo momento o trai: assina contra ele ao invés de “contra-assiná-lo”, de afirmá-lo. A inserção formal da assinatura de Clarice Lispector em *A Hora da Estrela*, bem como seu deslocamento espacial e estilístico, são os primeiros índices dessa perversão discursiva.

Por convenção, a assinatura deveria aparecer no final de um documento. Sendo um livro, ela não deveria aparecer, a não ser talvez como autógrafo, como será visto a seguir. Ao aparecer no *rosto* da folha, entre os títulos, ela mesma como título, lança logo *de cara* a dualidade que eles encerram: nome e renome, texto e extra-texto. Esse deslocamento espacial é o reflexo de um deslocamento estilístico, perturbação do cânone que a própria assinatura edificou. A presença formal da assinatura torna-se, então, extremamente provocativa por invocar toda uma intra-retórica, uma tradição formada a partir dos textos assinados por *Clarice Lispector*, justamente num dos textos que mais parece desviar-se dessa tradição consagrada.

Assim, a assinatura mune-se de autoridade para realizar uma ação desviante: como o título, é o ato inaugural da escritura, um ato confirmativo de seu acontecer, não de sua tradição. Não se reduz à autoria, mas a coloca em circulação, faz com que ela adentre, com todo seu valor, sua significância convencional, à significância textual que a desestabiliza. Nos termos de Derrida na mesma entrevista,

para mim o efeito da assinatura não se reduz ao efeito da autoria. Podemos dizer que a assinatura existe sempre que determinada obra não se limita a seus conteúdos semânticos. (...) Assinar é algo mais que escrever o nome próprio. É uma ação, um “performativo” por meio do qual alguém se compromete com algo, por ele que alguém confirma, referenda de um modo efetivo, que fez algo (...). exterior a qualquer coisa que tenha significado na obra. Aqui há uma obra – e eu a afirmo, eu a confirmo. Há um “estar aí” da obra que é mais ou menos o conjunto dos elementos semânticos analisáveis. Um acontecimento teve lugar. Portanto, aparecerá uma assinatura cada vez que ocorra um acontecimento, cada vez que aja uma produção de obra, cujo acontecer não se limita a aquilo que se possa analisar semanticamente. Esta é sua *significância*: uma obra é mais do que ela significa, que está aí, que permanece aí (...). Em consequência, não se deveria confundir a assinatura nem com o nome do autor nem com a autoria, nem com o tipo de obra, pois a assinatura não é outra coisa que o acontecer da obra em si mesma (1994, p.17, tradução de minha autoria).

A assinatura afirma um “acontecimento de escritura”. O que é validado pela sociedade, entretanto, não é esse acontecimento, mas o estilo-paradigma sugerido pela presença da assinatura. Por isso, a afirmação manifestada pela assinatura é, de fato, uma contestação que nem nega, nem afirma o rótulo. Essa contestação leva o rótulo (paradigma,

norma, regra) ao encontro de seu extremo: onde o estilo se define pela transgressão do estilo, por sua natureza indefinível. A assinatura é, então, a “ação performática” que valida a escritura como um acontecimento limítrofe, sendo, ela mesma, um limite. Se ela deveria ser “exterior a qualquer coisa que tenha significado na obra”, sua exterioridade é violada: em *A Hora da Estrela*, a assinatura também habita a semântica textual, desde a primeira página, com sua presença formal e analisável. O “conteúdo” analisável traz a performance não-analisável, numa aparente possibilidade do impossível.

São sempre dois movimentos suscitados pela assinatura: o desvio estilístico (firma um estilo e desvia-se dele operando por ciframento de vários estilos), em que adentra o problema da autoria (assinatura como estilo que identifica uma autoria), e a confirmação da escritura (inauguração de um limite).

O problema da autoria é frisado na “DEDICATÓRIA DO AUTOR (Na verdade Clarice Lispector)” (p.21), dedicatória que será retomada no próximo capítulo. Essa dedicatória indicia, além da tensão entre nome e renome, um mecanismo de *autoria implícita* existente na narrativa.

O autor implícito não é Clarice Lispector, mas mobiliza sua assinatura, aquela que define um *estilo*. Esse autor é capaz de se afastar, em certos momentos, do narrador em primeira pessoa, para iluminá-lo criticamente. Como exemplo, vejamos este trecho final da narrativa, em que o narrador é violentamente interrompido e abordado criticamente:

O cais chegava ao coração de sua vida. Macabéa pedir perdão? **Porque sempre se pede. Por quê? Resposta: é assim porque assim é. Sempre foi? Sempre será. E se não foi? Mas eu estou dizendo que é. Pois.** Via-se perfeitamente que estava viva pelo piscar constante dos olhos grandes, pelo peito magro que se levantava e abaixava em respiração talvez difícil (p.101-102, grifos meus).

Esse trecho pode ser lido como um auto-questionamento do narrador, entretanto parece haver a intervenção de uma outra voz a responder suas perguntas de maneira intransitiva, via quiasmos: “é assim porque assim é”. Esse tipo de resposta se assemelha à

forma como Macabéa interage com o mundo. Trata-se de uma resposta que não preenche, que não responde. Ela apenas representa e reapresenta, esvaziando o sentido, ou levando-o a seu ilimitado. O limite entre essa instância de autoria implícita, o narrador e a personagem é estabelecido, estilisticamente, pelos parênteses.

Clarice Lispector, portanto, entra em cena não apenas como um antropônimo (nome que se refere a uma pessoa), mas especialmente como assinatura (nome que se refere a um estilo, a uma obra poética). Essa mesma assinatura estende-se num trabalho com o *ciframento*, por meio de um jogo com iniciais (C.L., S.M.). O ciframento passa a ser um fundamento, e não mais o segredo que esconde uma verdade, passível de deciframento.

1.3-Autógrafo

Atento para a assinatura por meio de seu sinônimo, o *autógrafo*. Esse câmbio provoca uma tensão interessante. No *auto* que o compõe, há três possibilidades de leitura, cuja escolha revela um pensamento distinto sobre o *literário*. Falarei das três como se já tivessem sido escolhidas, mas penso em seguida em sua coexistência.

A primeira seria pensar em *auto* como uma certa origem produtora (do latino *auctore*). Essa leitura nos remete à “mão que assina”, ou seja, à grafia de um autor, aproximando-se de uma concepção *autobiográfica* do literário. O autor é visto como pessoa, não como categoria, e sua *mão* importa mais do que sua *grafia*.

A segunda relaciona *auto* com uma certa qualidade do que é próprio (do grego *autós*). Essa leitura remete-nos à singularidade de uma *autografia*, ao mesmo tempo em que critica a leitura anterior, distanciando-se da primazia da origem produtora. A singularidade caracteriza o conceito de *poesia* nesse tipo de leitura, como se pode perceber com o seguinte poema de João Cabral de Melo Neto, escrito em 1946 e publicado pela primeira vez em *Museu de Tudo*:

O autógrafo

Calma ao copiar estes versos
antigos: **a mão já não treme
nem se inquieta; não é mais a asa
no vôo interrogante do poema.
A mão já não devora
tanto papel; nem se refreia
na letra miúda e desenhada
com que canalizar sua explosão.
O tempo do poema não há mais;
há seu espaço, esta pedra**
indestrutível, imóvel, mesma:
e ao alcance da memória
até o desespero, o tédio.
(1994, p.409, grifos meus)

A escolha da *autografia* sobre a *grafia do autor*, do *espaço do poema* sobre o *tempo da escrita*, no poema mencionado, revela um pensamento sobre o literário como um espaço independente, que prioriza a *construção* e as possibilidades de leitura oferecidas pelo texto, distanciando-se do *quer-dizer* do autor.

A terceira põe em foco um ato, um acontecimento (do latino *actu*). Essa leitura leva-nos ao autógrafo como uma cerimônia de inauguração da escritura, o que permite caracterizá-lo como um *excesso*, algo que não pertence à semântica textual. É o que fez Derrida com a assinatura, como foi visto.

Apesar de cada leitura denotar posições diferentes na apreensão do literário, o *autógrafo* inscrito na titulação de *A Hora da Estrela* traz todas essas posições ao questionamento. Pensemos, então, na *tensão* entre elas.

O autógrafo é um excesso. É convencionalmente exterior à escritura e próximo de um certo estilo, que se repete e se reconhece como próprio de um autor; estilo renomado. Como simples grafia autoral, mantém um câmbio fácil com a assinatura, pois ambos encarnam a dualidade limítrofe nome/renome. O autógrafo, entretanto, parece reforçar o renome. Apenas um escritor cuja firma é reconhecida publicamente pode dar autógrafo, ato que costuma acontecer durante o ritual de lançamento do objeto-livro à sociedade (novamente, um ato inaugural).

A fama é o efeito gerado não apenas pelo reconhecimento do indivíduo como autor, mas por sua capacidade de atrair seguidores, de gerar fortuna crítica, de edificar um cânone. Entretanto, os efeitos-colaterais são a institucionalização do estilo, a necessidade do texto estar conforme sua crítica, conforme o paradigma que agrada e sustenta seus seguidores para que seja aceito e publicado, como foi visto com a assinatura. É justamente essa fama, de efeito acrítico, que se expõe na palavra *estrela*. *A Hora da Estrela*, então, complica-se, pois não se trata mais apenas da “estrela de cinema de Macabéa” (p.102), a personagem, nem da *estrela* substituindo o *destino*, mas também de pôr em causa e à deriva todo um problema de renome, autoridade e estilo, que se instaura no momento em que excede a escritura, quando nos perguntamos: quem é a estrela?

Entretanto, ao mesmo tempo em que a excede, o autógrafo sustenta a escritura: no momento em que o *auto*, de que se compõe, não se refere apenas a um autor, cuja *grafia* estaria subjugada a um estilo-paradigma, ou mesmo a um autor, mas a um *actu*: ação de grafar a si próprio (*autós*). No momento (*Hora*) em que o texto se *auto-grafa* (*A Hora da Estrela*), inaugura seu espaço de escritura.

Sendo assim, ao mesmo tempo em que o autógrafo afirma o *espaço* da escritura, retoma o tempo (*hora*) da mão que assina, da *estrela* (fama). Dessa forma, o autógrafo funciona sempre como espaço limítrofe: ele é a própria escritura, bem como o nome tornado um ato de inauguração, uma cerimônia que excede a consistência discursiva e que celebra um “acontecimento de escritura”.

Nos termos *Clarice Lispector e Autor*, inseridos no texto, essa cerimônia rompe a fronteira que a deixava do lado de fora e se inscreve na significância: entra no movimento de sentidos textual, o que denota justamente a *permanência dessa tensão* em *A Hora da Estrela*. A leitura autobiográfica aparece, também, mas como provocativo: apenas mais

uma máscara que se mostra falsa no momento em que é escolhida, ou seja, no momento em que o leitor tenta resolver o texto dissipando a tensão.

Acrescento, ainda, mais um problema para a questão do *autógrafo*. Na titulação de *A Hora da Estrela*, assinando-a (sobre ela) ou assassinando-a (cortando-a), o autógrafo funciona como *gesto* de *manuscrever*. O gesto, perdido na escrita tipográfica, é recuperado pela desenvoltura de uma caligrafia aparentemente desviante: a assinatura. “Aparentemente” porque a *permissão* que a assinatura tem para se desviar das regras da caligrafia talvez a faça menos desviante. De qualquer forma, a escrita *à mão* atém-se ao desenho das palavras, permitindo o desvio da letra padronizada, batida *à máquina*.

Nesse sentido, o autógrafo difere-se de quaisquer outras palavras de *A Hora da Estrela* por ser *manuscrito*. Ele opõe uma certa *natureza* da mão a uma certa *técnica* da máquina, sendo também uma forma de desvio. *Mão* e *máquina* estão em tensão no discurso do narrador de *A Hora da Estrela* sobre sua forma de escrita: “sou um trabalhador manual” que “está neste instante mesmo batendo à máquina” (p.34).

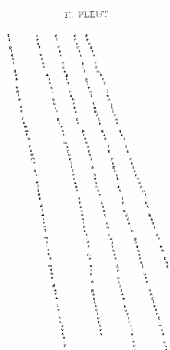
O trabalho *manual* salienta uma *proximidade* entre escritor e escrita, de modo a permitir, até mesmo, uma relação erótica entre eles, que será explorada nos capítulos seguintes. Como exemplo, cito a proximidade que Macabéa estabelece com Seu Raimundo via *letra*: “copiava a letra linda e redonda do amado chefe” (p.30). A letra é tratada com uma personalidade afetiva, que resulta em admiração e amor. Todavia, a interposição do trabalho *maquinal* evidencia que essa relação não é direta. Ela adentra justamente pelo *estilo*, pela *técnica*, pela *letra*. Portanto, é imprescindível pensar na tensão entre o estilo e o eixo erotismo/ perversão/ crueldade/ obscenidade. Nos próximos capítulos, atenho-me a isso.

2- O CALIGRAMA A(SSA)SSINADO

2.1-Caligrama

Neste momento, descentralizo a razão que insiste na leitura linear das palavras que compõem a titulação alternativa para, enfim, conseguir fitá-la. Estarei sempre na linha tênue que ora distingue, ora confunde leitura e visão. Antes, então, de que qualquer frase faça sentido, um cara-a-cara: a meus olhos está uma figura que toma toda a página. Ela forma-se mediante arranjo vertical das próprias frases que compõem a narrativa, numa referência catafórica: titulação que contém todo o texto em potência e que se manifesta em forma de figura e em forma de frase. Tal capacidade tensiva me trouxe à memória um tipo de representação figurativa realizada pelo poeta francês Guillaume Apollinaire: o caligrama.

Em *Calligrammes* (1965), Apollinaire dispõe letras que formam palavras e imagens, escapando à unidade lógica da frase e explorando o espaço da página. O significado referencial das palavras, em especial as palavras do título, corresponde à imagem do referente formado por elas, como se pode perceber no poema *Il Pleut* (p.203):



Nesse poema, o título “Chove” aponta para a forma do poema, que se dispõe como chuva. Segundo Foucault, o caligrama “faz dizer ao texto aquilo que o desenho *representa*”

(2002, p.22). Esse jogo de figura e frase é aproveitado na literatura brasileira de maneiras peculiares. Uma delas é sob a poética altamente irônica de Sebastião Uchoa Leite em *Antilogia* (1988, p.140):

aqui jaz
para o seu deleite
sebastião
uchoa
leite

As frases formam a figura de um túmulo, enquanto a expressão “aqui jaz” refere-se a essa mesma figura. Trata-se de um irônico apontamento para a “morte do autor”, que entra no cenário dos estudos literários quando estes se distanciam dos estudos autobiográficos como explicadores da poética. Irônico porque o que “jaz” não é realmente a pessoa do autor, mas seu antropônimo, *Sebastião Uchoa Leite*, a “assinatura” que valida seu estilo.

Nota-se, portanto, que o jogo caligrâmico habilita um tipo distinto de motivação do signo, aquele que vê a palavra como uma seqüência de linhas capazes de desenhar. Entretanto, a cada desenho em que identifico um objeto do mundo e a cada sinal cujo conteúdo se mantém referencial, faço dissipar-se qualquer tensão: o signo (palavra ou figura) ainda se subordina a um objeto, que é duplamente afirmado: pelo significado das palavras e pelo significante-desenho que elas delineiam. Entretanto, a tautologia acaba por esvaziar, sorrateiramente, a referência, tornando-a extremamente irônica: não é nunca o objeto que está lá, mas um chamamento infinito que acentua sua ausência. Seja signo ou linha, a palavra é incapaz de atualizar, em sua grafia, qualquer coisa do mundo que não seja ela mesma. Para cada traço que forma um objeto, nasce uma traça que o ausenta, ficando exposta sua falha.

O referente pode ser, à primeira vista, um objeto do mundo (pássaro, chuva), mas logo se nota uma auto-suficiência: o referente é sempre o próprio texto-desenho. É como se o texto escrevesse um signo cujo referente é o próprio desenho de suas linhas, ao mesmo tempo em que desenha um objeto que se define pela própria palavra que o delinea. Entretanto, o objeto é sempre a ausência necessária: linha e signo não se cruzariam se não houvesse o conhecimento pré-existente do objeto que nunca atende ao chamado para apresentar-se.

Parto, agora, da hipótese de que a titulação alternativa de *A Hora da Estrela* é, de fato, um caligrama, cuja ironia reside na forma que desenha. Como foi visto, o caligrama de Apollinaire define-se pela representação figurativa de um texto mediante arranjo dos próprios caracteres tipográficos com que é composto. Tal definição é apropriada para este caligrama por sua natureza titular: o conteúdo do texto não é apenas o conteúdo das frases aí dispostas, mas o conteúdo de toda a narrativa, pelo poder catafórico e metonímico do título. Cada frase já é um fragmento do texto que virá, uma de suas *células*. E que figura seria capaz de representar esse conteúdo, que não é mais conteúdo, mas *significância*? Está aí a grande zombaria, mas também o grande sustentáculo do texto.

Atento para essa forma vertical. A primeira e a última linha de cada frase se junta às seguintes, contornando a figura. E pela mais sutil e arrebatadora das ironias, na folha de *rosto*, na *cara* do texto, no elemento que o *encabeça* (o título), ergue-se uma longa forma fálica. Sim, afirmo: trata-se de uma forma fálica. Antes que qualquer transtorno seja causado, devo justificar-me. Certa vez, ouvi alguém dizer que a figura parecia um farol. E não tem o próprio farol, construção turriforme erguida numa costa, forma fálica? Outra vez, disseram-me que poderia ser um anagrama do corpo humano. Mas também não tem o torso, sustentáculo vertical do corpo, a mesma forma fálica? Dizer, portanto, que os títulos têm essa forma não é o mesmo que dizer que representam um objeto do mundo (um farol, um

corpo, uma garrafa, uma caneta), mas fazer os olhos pararem de ler e atentarem para uma primeira forma: vertical, oblonga, ereta, enfim, fállica.

Aceitas as justificativas, agora inverte o jogo e demonstro as semelhanças entre os títulos e o referente-falo para, então, pensar em como o falo tanto ironiza, quanto representa perfeitamente o movimento de sentidos do texto. Entretanto, o argumento será mais convincente quando for analisada, no próximo capítulo, a natureza da relação entre o narrador-homem e sua personagem que, na hora da morte, hora da “estrela” por ser a hora do destino, passa “de virgem a mulher” (p.103), concretização abalizada numa anulação. Apontada a relevância do falo como figura irônica, mas também representativa da *significância*, trarei à tona não desvendabilidade da forma: assinatura e assassinato, deciframento impossível, *voyeur* e leitor que se alimentam e se anulam.

A princípio, percebe-se que os títulos dispõem-se verticalmente, um abaixo do outro, separados pela conjunção *ou*, cuja repetição forma outra linha vertical interna. As frases preenchem a forma, dando a ela uma base mais larga e um tronco comprido, correspondendo ao objeto-falo. A sequência vertical de conjunções, então, passa a representar a via percorrida pelo projétil, o sêmen, que é também o *sema*: a disseminação figurativa, relacionada a uma única imagem, erótica, e a disseminação semântica, que impede qualquer totalização, realização ou unicidade. Essa tensão permite a coexistência de conceitos opostos, como o de realização e o de disseminação. Sobre este, penso no jogo arteiro de Derrida, a que me aterei posteriormente:

Nós *jogamos*, aqui, obviamente, com a semelhança fortuita, com o parentesco de puro simulacro entre o *seme* e o *sêmen*. Não existe entre os dois qualquer comunicação de sentido. E, entretanto, nessa derrapagem e nessa colisão de pura exterioridade, o acidente produz certamente uma espécie de miragem semântica: o desvio do querer-dizer, seu efeito-reflexo na escrita, põe a coisa em movimento (2001, p.52).

O ponto culminante é o título principal, separado dos outros, como o próprio êxtase atingido: *A Hora da Estrela*. Daí justifica-se a repetição do título, um no corpo do falo, logo abaixo do título *A culpa é minha*, recuperando o momento da morte da personagem, e o outro separado do falo, retomando todo o movimento de sentidos que é o texto *A Hora da Estrela*. Devo lembrar que o momento-clímax da morte da personagem principal é também a “hora de estrela de cinema de Macabéa morrer” (p.102). Clímax narrativo e também êxtase do narrador (orgasmo e desfalecimento que resulta numa breve morte), que indiretamente deflora Macabéa, como será visto com o *Estilo S.M.*

A escolha de *A Hora da Estrela* como título principal, bem como a repetição desse título, como se a titulação que se inicia com “A culpa é minha” ainda não estivesse ciente da escolha, ou melhor, como se ela tivesse vindo antes da escolha, marca um movimento interessante. Tanto nos títulos quanto na dedicatória e na narração há uma evidente tensão entre autores: a assinatura *Clarice Lispector* e o autor ficcional Rodrigo S.M.

Enquanto Rodrigo S.M. escolheria, para encabeçar a titulação, o título *A culpa é minha*, colocando *A Hora da Estrela* no sentido da hora da morte da personagem em segundo lugar, a assinatura *Clarice Lispector*, uma instância de autoria implícita que se aproxima e se afasta criticamente do narrador, escolhe *A Hora da Estrela*, aparentemente *depois* do narrador, já não mais com o sentido único da morte da personagem, mas também trazendo o movimento de sentidos do caligrama, bem como a questão da *estrela* como elemento de fama, de renome.

Parece ser a mesma autoria implícita que transforma as palavras do narrador em títulos. De “preparado estou para sair discretamente pela porta dos fundos” (p.36), por exemplo, forma-se o título *saída discreta pela porta dos fundos* (p.23). Todavia, há sempre uma tensão. Quando o narrador-escritor discorre acerca da pontuação do título *Quanto ao futuro* (p.27), ele está se referindo ao livro que ele próprio escreve, a história de Macabéa,

mas que é também o título do livro em que ele se escreve, ou seja, que está sendo escrito também sobre ele. Há uma consciência da qualidade ficcional da realidade, bem como da qualidade real da ficção. Essa transgressão de limites é exemplar na titulação, e já nela intersecciona duas resultantes: a do ato erótico (que é seminal) e a do ato de escrever (que é semântica).

A *disseminação titular* é arrebatadora: no limite (título, forma), a transgressão do limite (disseminação). Inibição de quaisquer esforços em pontuar uma linha divisória, em buscar um resultado unilateral: qual é “o” título desse livro? Enigma que se encerra na tensiva conjunção *ou*, que une as frases e permite que qualquer uma delas torne-se “o título” desejado, numa operação que implica exclusão e escolha.

Nesse sentido, *ou* é conjunção e disjunção. Uma paradoxal *simultaneidade alternativa* movimenta os títulos e os olhos, pois *ou* também marca a tensão entre a leitura das frases e a visão da figura: no momento em que opto pela leitura, excluo a percepção da figura, e vice-versa, como uma espécie de assassinato que não chega jamais a ser cometido, a não ser no momento único da escolha, pois é sempre possível “ressuscitar” o que se pensava ter morrido.

Ou não realiza uma oposição binária, o que freia escolhas unilaterais, nem faz nascer o terceiro termo da dialética, a síntese que acalentaria a tensão. *Ou* é difusão semântica e, figurativamente, seminal. Apenas ela já formaria o caligrama: o que ela “diz” (conteúdo que já deixou de ser apenas conteúdo) é a mesma disseminação (sêmen/ sema) que ela representa, em forma de canal.

A partícula *ou* (lida ou vista na forma vertical) dá a partida para um jogo esquivo, iminente, de frases e figura. *Ou* incita: veja-me de outra forma *ou* leia minha incerteza; opte sabendo que a escolha é impossível (é qualquer, é todos, é nenhum). Um câmbio interno

não permite que os títulos parem. A tensão é extrema e não há resposta que a cesse, pois toda escolha é perecível.

Ou funciona como um mobilizador de limites, pois é o eixo dos títulos. Estes, por sua vez, não deixam de ser células semânticas por serem frases, unidades lingüísticas, mas extremamente condensadoras, pois recuperam a narrativa. Além de eixo mobilizador, *ou* é o condutor da disseminação que extrapola a unidade frasal e toma forma de figura.

Ou dissemina, pois faz colidir sua paradoxal conjunção/ disjunção semântica, que põe os sentidos em movimento, com o canal seminal que desenha, mas cujo desenho mantém-se sempre esquivo, nunca suficientemente presente para ser provado. Tal colisão é a explosão orgástica que culmina, figurativamente, no título que titula os outros, *A Hora da Estrela*, a fotografia de um clímax: orgasmo narrativo que derrama sentidos, espaço de espraçamento, explosão e expansão estelares.

Não se trata apenas de uma expansão de significações, mas de uma abertura para o limite transgredido do sentido: o título é todo o texto e nada quer dizer senão o movimento conjunto/ disjunto de sentidos migrantes que se recusam a ocupar o lugar que lhes é designado, que só se definem por aquilo que os torna indefiníveis. Nas palavras de Derrida,

Se não se pode resumir a disseminação, a *différance* seminal, em seu teor conceitual, é porque a força e a forma de sua ação perturbadora *fazem explodir* o horizonte semântico. A atenção dada à polissemia ou ao politematismo constitui, possivelmente, um progresso relativamente à linearidade de uma escrita ou de uma leitura monossêmica, ansiosa por se amarrar ao **sentido tutelador**, ao significado *principal* do texto, até mesmo ao seu referente primordial. Entretanto, a polissemia enquanto tal organiza-se no horizonte implícito de uma retomada unitária do sentido, até mesmo de uma dialética - Richard fala de uma dialética em sua leitura temática de Mallarmé; Ricoeur, sua teoria *Essai sur Freud* (e a hermenêutica de Ricoeur, sua teoria da polissemia, tem muita afinidade com a crítica temática, o que é reconhecido por Richard), de uma dialética teleológica e **totalizante** que deve permitir a um momento dado, por mais distanciado que ele seja, de voltar a reunir a totalidade de um texto na verdade de seu sentido, constituindo o texto em *expressão*, em *ilustração*, e anulando o deslocamento aberto e produtivo da cadeia textual. A disseminação, ao contrário, por produzir um número não-finito de efeitos semânticos, não se deixa reconduzir a um presente de origem simples ("A disseminação", "A dupla sessão", "A mitologia branca" são re-colocações em-cena - re-colocações práticas - de todas as falsas partidas, de todos os começos, incipits, títulos, exergos, pretextos fictícios, etc.: decapitações) nem a uma **presença**

escatológica. Ela marca uma multiplicidade irreductiva e *gerativa*. O suplemento e a turbulência de **uma certa falta** fraturam o limite do texto, interditam sua formalização exaustiva e clausurante ou, ao menos, a taxonomia saturante de seus temas, de seu significado, de seu querer-dizer (2001, p.51-52, grifos meus em negrito).

Todavia, em *A Hora da Estrela*, esse “sentido tutelador” também aparece, mas criticamente: a forma fálica é também uma provocação, uma “presença escatológica”. Entretanto, trata-se de uma “presença” que não se afirma, nem se apresenta, pois é justamente a “falta” dessa presença que movimenta o caligrama, a impossibilidade de atualizar um objeto ou um sentido único e “totalizante”. A *explosão* seminal e semântica age juntamente com a *anulação*: quando se anula a *existência*, a *expressão dada a um objeto*, como afirmação de univocidade e linearidade, anula-se um limite e, portanto, abre-se para a possibilidade do ilimitado.

É interessante notar (e aqui apenas anoto) a interposição da palavra *explosão*, sempre entre parênteses, em vários momentos da narrativa. A palavra aparece quando algo *acontece repentinamente*, descentralizando o domínio racional e marcando um impulso, uma manifestação súbita e violenta: “Na hora em que Olímpico lhe dera o fora, a reação dela (explosão) veio de repente inesperada: pôs-se sem mais nem menos a rir. Ria por não ter se lembrado de chorar. Surpreendido, Olímpico, sem entender, deu gargalhadas” (p.78). O impulso é a forma manifesta de uma explosão, um irromper-se que marca um encontro com o desconhecido do próprio, o que não foi definido, que extrapola qualquer limite pré-concebido e leva o sujeito ao seu ilimitado. A explosão tem como consequência a experiência transbordante do riso desviante, que se esquia do paradigma que lhe é próprio: o da felicidade. Olímpico ri por surpresa e indução, não por alegria.

A *explosão* vem quando um novo limite é instaurado (“na hora”, “eis que”, “agora”), mas que não confina. O momento da explosão é desestabilizador por ser repentino, momento de distração do intelecto totalizador. “E eis que (explosão) de repente aconteceu”

(p.95) e “Agora estou vendo outra coisa (explosão)” (p.96) são as marcas de um lugar ilimitado tomado de repente. “Agora estou vendo outra coisa (explosão)”: a conjunção alternativa *ou* (veja-me de outra forma) incita a essa visão, tornando-se o sustentáculo do caligrama e do texto.

Se por um lado, portanto, a imagem fálica sugerida pelo jogo caligrâmico faz colidir, por meio da seqüência de conjunções *ou*, disseminação *seminal* e *semântica*; por outro, a mesma imagem fálica mantém-se de maneira provocativa. Nesse sentido, ela aponta para um certo *fetichismo*, que se manifesta na relação entre o narrador e sua personagem, mas que também se manifesta na relação que o leitor estabelece com o texto, tomado como objeto de consumo, objeto de prazer:

se o texto é “objeto”, o é em sentido puramente psicanalítico: tomado numa dialética do desejo, e, para ser mais preciso, da perversão: só é “objeto” o tempo de pôr em causa o “sujeito”. Não há erótico sem “objeto”, mas também não há sem vacilação do sujeito (BARTHES, 2004a, p.94).

Enquanto o leitor *exalta* seu objeto-fetice, o livro, o narrador *rebaixa* seu objeto, numa perversão capaz de transformar o “floreio do estilo” no *luxo sádico* de narrar contra a pobreza da personagem, como será visto. Essa perversão faz com que o *estilo* torne-se *fálico*, ganhando uma *potência erótica* que critica essa exaltação do *renome*, esse consumo fetichista do livro.

Derrida, em *Éperons, les styles de Nietzsche* (1978), explora, de maneira subversiva, essa potência erótica. Nesse livro, Derrida atribui ao estilo características masculinas, mas inverte criticamente o jogo ao tomar, como objeto, a mulher, a que ele atribui semelhanças com a escritura:

La question du style, c’est toujours l’examen, le pesant d’un objet pointu.
Parfois seulement d’une plume.
Mais aussi bien d’un stylet, voire d’un poignard. (p.29)

Si le style était (comme le pénis serait selon Freud <le prototype normal du fétiche>) l’homme, l’écriture serait la femme”(p.44).

Em *A Hora da Estrela*, a natureza fálica do estilo não valida esse *fetichismo*, pelo contrário, permite a *violência* de uma investida contra a inércia, seja do suporte, seja da leitura acrítica, voltada à exaltação de um *renome*. Trata-se da *violência* necessária para a *expressão*, como será visto. Todavia, é também a *escritura*, em seu teor de *suporte irredutível*, que permite a existência e a insistência desse estilo.

Sendo assim, o texto critica o leitor fetichista e pede um *leitor voyeur*, pois é voyeur e leitor quem dirige sua atenção à titulação alternativa e deixa-se levar por seu ritmo conjunto/ disjunto, convivendo com um perpétuo ciframento, radical e insolúvel. Nesse ciframento, o tempo da leitura é subtraído pelo espaço do desenho, ao mesmo tempo em que o peso do significante (seu *grama*) incita à leitura, ao desenrolar cronológico. No capítulo *O Caligrama Desfeito*, de seu livro *Isto não é um cachimbo*, a propósito da tela de mesmo nome pintada por René Magritte, Foucault afirma:

Do caligrama que diz duas vezes as mesmas coisas (lá onde, sem dúvida, uma seria perfeitamente suficiente); do caligrama que faz o que mostra e o que diz escorregarem um sobre o outro, para que se mascarem reciprocamente. Para que o texto se desenhe e todos os signos justapostos formem uma pomba, uma flor ou um aguaceiro, é preciso que o olhar se mantenha acima de todo deciframento possível; é preciso que as letras permaneçam pontos, as frases, linhas, os parágrafos, superfícies ou massas – asas, caules ou pétalas; é preciso que o texto não diga nada a esse sujeito “olhante” que é *voyeur*, não leitor. Com efeito, desde que ele se põe a ler, a forma se dissipa; à volta da palavra reconhecida, da frase compreendida, os outros grafismos levantam vôo, levando com eles a plenitude visível da forma, deixando apenas o desenrolar linear, sucessivo, do sentido: ainda menos do que uma gota de chuva caindo uma atrás da outra, ainda menos do que uma pluma ou uma folha arrancada. Apesar da aparência, o caligrama não diz, em forma de pássaro, de flor ou de chuva: “isto é uma pomba, uma flor, uma chuvarada que cai”; desde que se põe a dizê-lo, desde que as palavras se põem a falar e a fornecer um sentido, é que o pássaro já voou e que a chuva secou. Para quem o vê, o caligrama *não diz*, não pode ainda dizer: isto é uma flor, isto é um pássaro; está ainda demasiadamente preso na forma, demasiadamente sujeito à representação por semelhança para formular uma tal afirmação. E quando alguém o lê, a frase que se decifra (“isto é uma pomba”, “isto é uma chuvarada”), *não* é um pássaro, não é mais uma chuvarada. Por astúcia ou impotência, pouco importa, o caligrama não *diz* e não *representa* nunca no mesmo momento; essa mesma coisa que se vê e se lê é matada na visão, mascarada na leitura (2002, p.26-27).

Ai está o truque do caligrama: assina e assassina, revela e mascara. A cada momento em que uma forma é escolhida, uma outra toma a frente, impossibilitando a visão. Melhor dizendo, o que se mascara não é nunca uma verdade, mas o próprio tabuleiro do jogo:

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção. (DERRIDA, 2005, p.7)

O ciframento, que baliza a própria concepção moderna de texto, instaura-se em *A Hora da Estrela* com a titulação, segue pela nomeação dos personagens e termina mobilizando gêneros e recursos estilísticos como a pontuação. A escrita inscreve uma imagem que a organiza e a desestabiliza.

Por fim, elaboro uma leitura visual e especulativa sobre dois movimentos antagônicos possíveis na *interação da assinatura com a titulação*, de modo a perceber um outro jogo dentro do ciframento figura/frase que norteia o caligrama.

Além de um signo que retoma toda uma instituição, a assinatura é também um traço singular, uma rubrica cuja forma não precisa enquadrar-se na categoria *palavra*. Essa rubrica, por ser *manuscrita*, mantém a força de um *gesto*, o peso da mão sobre a obra. Rememora o tempo em que a mão do compositor pega o lápis ou o pincel (o *estilo* em seu primeiro sentido, como haste usada para escrever) e atravessa a brancura do papel ou da tela. Nas palavras de Saramago em seu *Manual de Pintura e Caligrafia*:

Um pincel é assim como um bisturi. Não é um bisturi, mas assim como um bisturi. Serve para levantar, delicadamente ou aos rasgões, a pele dos senhores da Lapa, por exemplo, e saber quem está por baixo. Serviu-me para enxertar pele sobre pele (p.273).

No espaço da titulação, pincel e bisturi, inscritos por sugestão, pelo “assim como” frisado por Saramago, interagem figurativamente com a titulação. Início, assim, a leitura dos movimentos antagônicos. O primeiro é o movimento dessa “mão sugerida” sobre a

“imagem fállica”, num gesto estimulante. O segundo é o dessa “imagem da mão” cortando a “imagem fállica”, num gesto castrador. O lápis que assina e estimula é também o estilete (ou o bisturi) que assassina e castra. Devo frisar que não há nem mão nem falo, mas apenas sugestões e imagens, pois o caligrama prolifera sentidos que tornam possíveis essas leituras.

A mão sugerida pela assinatura pode estar virtualmente sobre a titulação, que tem forma fállica, pois a posição da assinatura parece esconder a conjunção *ou* que ligaria os títulos *Quanto ao futuro* e *O direito ao grito*. Então, pode-se ler o movimento da “mão” a estimular o “falo”, fazendo do primeiro título, *A Hora da Estrela*, uma “explosão seminal”.

Esse gesto é condenável à “boa moral” por sua improdutividade funcional, infertilidade, falta de pudor e dispêndio “inútil” de energia, pois não se presta ao trabalho, à função social. A “obra” que nasce desse gesto de auto-estímulo, nasce da “explosão seminal” de um sujeito desligado de qualquer objeto. A *obra* não nasce de uma cópula, mas de um *desdobramento*. Neste, o *outro* é apenas necessário como incitante, configurando-se sempre uma imagem criada pelo *eu*, um suporte para a representação desse *eu*.

É na atuação do narrador que isso se evidencia. A personagem nasce dos “ombros” (p.36) do narrador. Ela é a obra de uma *desdobra*. Autor, narrador e personagem são categorias cuja alteridade evidencia uma identidade *desdobrada*. Esse *desdobramento* é infindável, como se pode perceber na descrição de Macabéia: “sopro de vida quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida, engravidada por si mesma, por partenogênese” (p.77). A palavra “quase”, entretanto, deixa sempre evidente a existência de um limite.

Como essa “explosão seminal”, que representa uma *explosão semântica*, não *fecunda* um objeto, a obra deixa de ser uma “obra”, um resultado, um consenso. Os sentidos espraiam-se ao invés de se tornarem “úteis”. Esse transbordamento leva a linguagem para além das identidades fixas. O “clímax” dessa operação é tanto “narrativo” quanto erótico.

No enredo, essa duplicidade é percebida no momento da morte de Macabéa: nesse clímax narrativo, o narrador atinge o êxtase sensual, o clímax erótico. A morte que anula Macabéa culmina no gozo do narrador, fazendo do clímax simultaneamente “contentamento” e “perda”, nos termos de Barthes:

o “prazer do texto” remete para qualquer coisa que é completamente desconhecida da estética, e especialmente da estética literária, e que é: o gozo, forma de desfalecimento, de anulação do sujeito. (...) há na prática textual toda uma gama, todo um leque de dispersões do sujeito: o sujeito pode ir de uma consistência (há, então, contentamento, plenitude, satisfação, prazer no sentido próprio) a uma perda (então, há anulação, fading, gozo). (2004b, p.194)

O prazer do auto-estímulo comporta, portanto, a auto-flagelação de um gozo, de uma perda. Paradoxalmente, o gesto que estimula é também uma fricção violenta capaz de causar dor e morte. Esse paradoxo é o paradoxo erótico que embasa a necessidade de sofrimento do narrador, que tem em sua dor uma forma de prazer, como será visto.

A assinatura, portanto, pressupõe tanto um gesto estimulante (sobre os títulos) quanto um corte (a assinatura corta os títulos). Esse corte pode também ser pensado em relação ao discurso. O discurso, diferentemente da *escritura*, é mantenedor de uma cultura “falocêntrica”, patriarcal. Ele segue regras de objetividade e racionalidade: “o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (p.28), afirma o narrador, que se utiliza dessa posição privilegiada do homem para violentar eroticamente seu suporte, o que faz dele um perverso.

Cortar esse discurso falocêntrico, portanto, seria o mesmo que revelar sua impotência. A ânsia dominadora do discurso nada pode contra a potência disseminadora da *escritura*. No próprio movimento do caligrama, percebe-se que o discurso é incapaz de possuir qualquer “referente”, qualquer objeto. Ele apenas pode indiciar. O referente é sempre uma ausência, mas é justamente essa ausência que permite uma auto-referência: o signo fala sobre o desenho, o desenho aponta para o signo. Dessa ausência, mune-se a *escritura*.

Sendo assim, se aparentemente a relação entre a assinatura e a figura formada pelos títulos permite leituras antagônicas, essas leituras acabam firmando um mesmo propósito. O *gesto castrador*, por ser um corte do discurso, da seqüência de células lógicas que são as frases, acaba por coincidir com o gesto estimulante que *assina*, que é capaz de *disseminar*. Ao mesmo tempo, essa *disseminação* anula o sujeito e, portanto, coincide com o *corte* que *assassina*, que promove uma morte.

Esses paradoxos põem em tensão dois paradigmas: o erótico e o literário. Eles movimentam todo um sistema: o estilo recupera uma natureza fática; a assinatura sugere uma mão a estimular ou castrar; a escritura *dissemina*. Como metonímia da narrativa, o jogo do caligrama movimenta todas essas questões.

Faço, agora, algumas considerações sobre as diferentes representações da escrita no romance, suscitadas a partir da forma *caligráfica* da assinatura, pois essa forma distingue-se dos demais termos, *digitados* ou *datilografados*. Também porque uma dessas representações é a *estenografia*, escrita abreviada que aponta para o *ciframento* como técnica narrativa, ciframento que baliza o jogo caligrâmico.

2.2-Caligrafia

Como foi visto na parte do autógrafo, *assinando* ou *assassinando* o caligrama, interpõe-se uma *assinatura*, um *gesto caligráfico*. Faço uma nota sobre a caligrafia, uma vez que ela atua tanto na titulação quanto na construção e na fábula da narrativa.

O vocábulo *caligrafia* compõe-se dos termos gregos *kallos* e *graphos*, ou seja, escrita bela. Tradicionalmente, é considerada a arte de escrever com elegância, uniformidade e beleza, regras de uma *estética ornamental*. Tal característica a subjugava a uma moral pré-fixada: um padrão que enforma o *belo* num molde considerado *bom*. Com a entrada do *feio*

e do mau, *A Hora da Estrela* desvia-se dessa escrita ao inscrever uma *pictografia* via construção de personagens, como veremos neste tópico.

A caligrafia faz emergir um questionamento sobre a escrita, sua técnica, uma vez que está vinculada a uma *estética*, bem como se liga à pintura no que ela tem de mais fundamental: o gesto. Talvez tenha sido isso o que fez Saramago aproximá-las em seu *Manual de Pintura e Caligrafia* (1992), livro em que também há um interessante trabalho com a Retórica e o ciframento (coincidentemente, as mesmas iniciais do narrador de *A Hora da Estrela*, “S.” e “M.”, aparecem nomeando dois personagens, o personagem S. e o personagem M.).

Temos, portanto, duas questões principais emergentes do pensamento sobre a caligrafia: a relação da escrita com o *belo ornamental*, que a liga às regras retóricas do *bem escrever*, e a relação da escrita com a pintura. Ambas unem-se em *A Hora da Estrela*. A união se dá por um trabalho que traça criticamente e, por vezes, com ironia e deboche, a trajetória das diferentes concepções de *arte* via descrições de personagens.

Nesse trajeto, evidencia-se a primeira operação de uma poética do *obsceno*: o desvio do *bem escrever*, pautado em regras morais e éticas, para o que ele considerava marginal (impróprio, indecente, mal, falso, feio, residual, supérfluo). O *marginal* do obsceno compõe-se tanto do *luxo* e da *luxúria* extravagantes, quanto do *lixo* e da pobreza, uma vez que ambos são *excessivos*. Não apenas a *sobra*, mas também a *falta* carente, o desprezível e o deslocado, entram no paradigma do que está fora de cena, obsceno.

A operação que desvia a *escrita correta* para a *escrita obscena* é embasada por uma *violência vivificadora*. Tal violência é anunciada pelo narrador-escritor: “escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura” (p.31, grifos meus). As conseqüências dessa escrita que *vivifica* (traços vivos) ao *violentar* (traços ríspidos), de modo pictórico, são percebidas com a

figuração dos personagens via *desfiguração*, esfacelamento da imagem e desvio cômico de paradigmas.

A figuração dos personagens acontece por meio de uma construção por *retratos*, a partir dos quais inicia-se a *desfiguração*: “Se estou demorando um pouco em fazer acontecer o que já prevejo vagamente, é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana. E também porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado” (p.55).

A composição por retratos vincula-se à necessidade de fazer o leitor acreditar na história. Essa característica ressalta a *capacidade retórica do retrato*, habilidade de convencer o leitor de que aquela figura é uma pessoa, um objeto ou um animal, quando, na verdade, sabe-se que é um texto, um suporte, uma pintura. Sobre essa capacidade, Saramago, em seu *Manual de Pintura e Caligrafia*, salienta que “Todo retrato é retórico: <<Retórica (um dos significados): Tudo aquilo de que nos servimos no discurso para produzir bom efeito no público, para persuadir os ouvintes>>” (1992, p.12). A habilidade retórica de persuasão vincula-se, portanto, à arte mimética, representativa, figurativa. Trata-se de uma arte que contenta o leitor.

A presença da arte mimética é acentuada pelo apontamento do narrador sobre o processo de construção do personagem Olímpico de Jesus: “Quanto ao paraibano, na certa devo ter-lhe fotografado mentalmente a cara” (p.74). A composição ressalta a “qualidade fotográfica da pintura clássica” (GONÇALVES, 1994, p.175).

No período clássico, a linearidade do pensamento lógico e compreensível, a composição em três dimensões, a perspectiva fechada e a impressão denotativa eram características essenciais na ânsia do pintor em *dominar racionalmente* a realidade sensível, ânsia mesma de Olímpico: “obrigando os outros a chamarem-no de doutor” (p.63). Nos termos de Sevcenko:

Como efeito da utilização dessa perspectiva central, ou perspectiva linear, todo o espaço pictórico fica subordinado a uma única diretriz visual, representada pelo ponto de fuga (...). Obtém-se assim uma *completa racionalização do espaço e das figuras pintadas* que dão aos quadros um tom de uniformidade e homogeneidade (...). A imagem fica claramente definida em função desses dois referentes básicos: o “olhar fixo” do pintor fora do quadro e o ponto de fuga no seu fundo. Quem quer que observe a obra deverá colocar-se exatamente na posição do olhar do artista e terá sua observação dirigida necessariamente pela dinâmica que o ponto de fuga impõe à totalidade da obra. (...) a subordinação do olhar do observador, a quem só fica aberta a possibilidade de uma única leitura da obra. (1985, p.31, grifos meus)

Pode-se perceber, portanto, a semelhança entre Olímpico de Jesus e o ideal clássico da pintura. Nesse sentido, a composição do nome do personagem é bastante elucidativa. *Olímpico* retoma a herança greco-romana. Aliado ao sobrenome *de Jesus*, que faz referência ao Cristianismo, pode-se estabelecer uma leitura que liga o personagem ao período Renascentista, em que a Igreja Católica estava em crise e há uma volta à arte grega e romana pelos padrões imitativos das belas-artes. Essa leitura é reforçada por certas características do personagem, como a capacidade de esculpir “figuras de santo e eram tão bonitas que ele não as vendia” (p.62). A escultura era considerada a arte por excelência no período renascentista pela sua capacidade imitativa.

O público renascentista era contemplativo e julgava que a boa obra de arte era aquela presa aos padrões de clareza e objetividade do “saber desenhar”. Essa questão é ironizada durante a narrativa, em trechos como: “Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar” (p.37). Outro trecho interessante é este diálogo entre Macabéa e Olímpico, em que a *mimesis* aparece como um *obsceno*, de maneira cômica e subversiva:

- Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo. Olímpico olhou-a desconfiado:
- Isso é lá coisa para moça virgem falar? E para que serve saber demais? O Mangue está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais (p.72).

Olímpico, não reconhecendo a palavra *mimetismo*, acredita que seja uma palavra *obscena*. Essa subversão cômica faz perceber que o mimético não é afirmado na narrativa, por sua composição em retratos, mas sim utilizado num jogo persuasivo com o leitor, jogo que se distancia dos ideais de preservação da verdade por meio do *bem escrever* retórico, para aproximar-se de um jogo erótico cuja violência age desviando paradigmas e *desfigurando* retratos, por meio de traços “ríspidos”. A rispidez desfigura, faz expressar e não *contentar*. A rispidez do traço moderno é a expressão do *corte de um estilete*, não mais do *contentamento de um lápis*. Ela evidencia uma poética perversa, que violenta o suporte e, dessa forma, o *vivifica*.

Esse processo pode ser percebido claramente pela composição da personagem Macabéa. De “nordestinas que andam por aí aos montes” (p.25) à sua nomeação e acepção de semas: “jovem” (p.29), “datilógrafa e virgem”, que gosta de “coca-cola” (p.51), entre outros. Tais semas vão *retratando* a personagem, figurando-a. Um desses momentos é a contraposição entre a imagem renascentista de Olímpico e a imagem medieval de Macabéa: “Macabéa era na verdade uma figura medieval enquanto Olímpico de Jesus se julgava peça-chave, dessas que abrem qualquer porta. Macabéa simplesmente não era técnica, ela era só ela.(...) ele era um verdadeiro técnico em roubar” (p.67).

Ao assemelhar o personagem Olímpico às características da Renascença e a personagem Macabéa a uma figura medieval, o narrador estabelece um diálogo entre uma certa *técnica de herança clássica* e uma *ausência de técnica* medieval. A principal característica da técnica renascentista, que a difere da medieval, é o emprego da perspectiva. Nas palavras de Anatol Rosenfeld,

A perspectiva central, eliminada pela pintura moderna, surgiu no Renascimento; a perspectiva grega, diversa da renascentista, foi introduzida na época dos sofistas, no século V a. C. Como se sabe, a pintura egípcia ou a pintura européia medieval – para dar só estes exemplos – não conheciam ou não empregavam a perspectiva. As hipóteses sobre esse curioso fenômeno tendem a considerar provável que a perspectiva seja um recurso para a

conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade sensível. É característica típica de épocas em que se acentua a emancipação do indivíduo, fenômeno fundamental da época sofista e renascentista (1985, p.77, grifos meus).

Ao ser assemelhada a uma figura medieval, portanto, Macabéia aproxima-se dessa arte que não está interessada no domínio terreno, motivo que justifica a ausência de uma necessidade de se impor. Sua ânsia não é por posses, mas por *participações*, o que se reflete em suas tentativas de se relacionar com os outros personagens. A semelhança de Macabéia com as pinturas medievais, *achataadas* por não empregarem perspectiva, também é percebida na descrição física da personagem, como se vê nesta conversa com Glória: “Oh mulher, não tens cara?/ Tenho sim, É porque sou achatada de nariz, sou alagoana” (p.83). *Não ter cara* relaciona sua inexpressividade, como um suporte, com o *achatamento* da pintura sem perspectiva. “Sem perspectiva” é também tematicamente a personagem.

A inocência de Macabéia, nesse sentido, retoma um tempo mítico, *egípcio ou medieval*, de *natureza plena*, que serve de base para o questionamento do *fragmentado* escritor moderno: “Será que entrando na semente de sua vida estarei como que violando o segredo dos faraós?” (p.55). Ela é o “segredo” que o narrador moderno anseia, a *inconsciência plena* que almeja. Trata-se de um tempo de *infância*. A arte medieval é considerada a *infância da arte*, o que fez com que fosse denominadas *naïve* ou *naïf*, significando “inocente”, “ingênua”. O *encantamento da infância* assombra o escritor moderno e o lança à busca, em direção a Macabéia: “Na verdade por pior a infância é sempre encantada, que susto” (p.50).

A estrutura por retratos vai sendo, ao mesmo tempo, construída (figurativo) e desrealizada (abstrato), por “traços ríspidos” que tornam áspera a figura, esfacelam-na, tornando-a estranha: “a cara toda deformada (...) nariz tornado enorme” (p.40). O mesmo acontece com os outros personagens: “nascera crestado e duro” (p.74); “Glória roliça, branca e morna” (p.81).

Esse processo evidencia que não se trata de um escritor renascentista ou medieval, mas de um escritor moderno, cujo olhar *fora de perspectiva* permite uma sintaxe oblíqua, capaz de *desfigurar*:

Nunca se queixava de nada, sabia que as coisas são assim mesmo e - quem organizou a terra dos homens? Na certa mereceria um dia o céu dos oblíquos onde só entra quem é torto. Aliás não é entrar no céu, é oblíquo na terra mesmo. (p.51)

Nessa passagem, a descrição de Macabéa é subitamente interrompida pelas inquirições do narrador. Essa “sintaxe do torto” afasta-se dos ideais e regras de um “bem escrever” retórico. O escritor assume o “mau êxito na minha literatura” (p.31) para operar desvios das regras de *boa conduta* retóricas. Em relação a Macabéa, essa postura permite uma progressiva abstração ou *desrealização*: de “Macabéa” a “figura medieval” (p.46), a ser meio abstrato (p.57), à instância “quase” (p.105). Segundo Rosenfeld, deve-se

considerar, no campo das artes, como de excepcional importância o fenômeno da “*desrealização*” que se observa na pintura e que, há mais de meio século, vem suscitando reações pouco amáveis no grande público. O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à *pintura abstrata ou não-figurativa*, inclui também correntes figurativas como o *cubismo*, o *expressionismo* ou *surrealismo*(...) o *ser humano*, na *pintura moderna*, é *dissociado* ou “*reduzido*” (no *cubismo*), *deformado* (no *expressionismo*) ou *eliminado* (no *não-figurativismo*). O *retrato desapareceu*. Ademais, a perspectiva foi abolida ou sofreu, no surrealismo, distorções e “falsificações”. (1985, p.76-7)

Nota-se, portanto, um aproveitamento de todas essas “correntes” na construção de *A Hora da Estrela*. O que justifica esses procedimentos de *desrealização*, entretanto, não é uma descomprometida retirada dos elementos temáticos do texto, mas uma *violência vivificadora* contra o suporte, uma escrita *obscena* capaz de *humilhar* o suporte, numa relação erótica com o *estilo*. O *grotesco*, “Grotesca como sempre fora” (p.103), o *feio*, “ser feia” (p.37) e os demais *resíduos*, em relação aos padrões clássicos de harmonia, atuam no projeto de *reduzir* o suporte à *expressão mais simples*, que será visto no último capítulo.

Nesse projeto sádico e masoquista, a tensão entre a *subjetividade* e a escrita ganha especial atenção, como afiança Octávio Paz:

o signo corpo se refugiou na arte. Os restos do corpo: uma forma desfigurada pela repressão e pela cólera, martirizada pelo sentimento de culpa e pela ironia. As deformações da figura humana, na arte do passado, eram rituais; na nossa são estéticas ou psicológicas. Exemplos: o racionalismo agressivo do cubismo e a não menos agressiva emotividade do expressionismo. *É a subjetividade – racional, sentimental ou simplesmente irônica, mas sempre culpada – que se vinga* (1979, p.119, grifos meus).

Essas marcas da subjetividade caracterizam fortemente o narrador-escritor de *A Hora da Estrela*: “é como se a grande culpa fosse minha” (p.104-105). A agressividade, a racionalidade, a emoção, a ironia, a culpa e a vingança mobilizam o narrador, que se utiliza da técnica retórica, dos diferentes gêneros literários e das diferentes correntes artísticas para o seu projeto sádico e masoquista contra o suporte, pautado no trânsito entre os eixos *dor* e *prazer*. Pensando por essa via, o *feio*, elemento residual e, portanto, *obsceno*, que *entra em cena* caracterizando Macabéa, encontra-se com a *dor* subjetiva:

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. (p.80)

Nesse diálogo entre Glória e Macabéa, percebemos uma primeira identificação entre a *desfiguração* dos personagens e a *dor* do jogo erótico. A consciência que Macabéa tem de sua feiúra a marginaliza, enquanto que a inconsciência de Glória a permite conviver socialmente. A mais alta expressão dessa dor erótica seria o *grito*, que nunca se manifesta na inexpressiva Macabéa: “Agüenta-se em sua dor com uma dignidade de barão” (p.31), mas que o narrador projeta como possibilidade futura: “ela pertencia a uma resistente raça não teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (p.99).

Todavia, é já do escritor esse direito: “Porque há o direito ao grito. Então eu grito” (p.27), pois é dele a *liberdade de expressão*, o direito de protesto retomado a partir do

momento em que o escritor moderno se desvincula dos ideais clássicos de beleza e harmonia, que viam na dor manifesta pelo grito uma desfiguração repulsiva. O escritor moderno *grita* por meio de seu texto: “através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo” (p.49). Esse grito subversivo que *expressa horror e amor* inaugura o jogo erótico do *estilo* com o suporte.

O *grito do estilo* mobiliza os campos semânticos pictórico e musical: “gritos rascantes dos eletrônicos” (p.21). A narrativa incorpora ruídos, “gritos rascantes” que agem como os “traços ríspidos”, rompendo a harmonia da composição linear. No trecho “Então eu canto alto agudo uma *melodia sincopada e estridente - é a minha própria dor*” (p.25, grifos meus), notamos novamente a relação da *desfiguração* com a *dor* erótica. Essa relação manifesta-se justamente no trabalho do escritor (ou do pintor) sobre o suporte, como descreve Van Gogh:

O que é desenhar? Como se chega a isso? É a ação de abrir para si uma passagem através de uma parede de ferro invisível, que parece estar entre o que se sente e o que se pode. *Como se deve atravessar essa parede, porque de nada adianta bater forte nela*, deve-se minar essa parede e atravessá-la com a lima, a meu ver lentamente e com paciência (apud DERRIDA, 1998, p.51).

Todavia, se para Van Gogh “de nada adianta bater forte nela”, percebemos que em *A Hora da Estrela* a escrita é, sim, violenta, por trazer eroticamente a subjetividade na tensão entre escritor e suporte:

Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (*brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa*), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória (p.39, grifos meus).

A violência dessa narração contra o suporte-personagem Macabéa é chocante. Se, para Van Gogh, atravessar o suporte é um processo a ser realizado “com paciência”, para Rodrigo S.M. essa paciência é angustiante: “a minha mais primeira condição: a de caminhar paulatinamente *apesar da impaciência que tenho* em relação a essa moça” (p.30, grifos meus). A travessia desse escritor-projeto contra seu suporte é *explosiva*. No trecho

acima, a “explosão” entre parênteses marca essa revolta do escritor contra a inércia do suporte, que “nada argumentou”, mesma inércia que ele almeja, por recuperar uma *plenitude*. Retornaremos a esse processo, primordial para a compreensão de *A Hora da Estrela*, no *Teatro da Simplicidade* a ser trabalhado no último capítulo.

2.3-Datilografia

Enquanto a Caligrafia é uma *escrita à mão*, a Datilografia é uma *escrita à máquina*. Ambas pressupõem valores convencionados. Os valores da primeira concebem o estilo da letra como simples ornamento, subjugado a um ideal de beleza, o que repercute também na própria concepção retórica de estilo. Os valores da segunda priorizam a objetividade e a clareza, retirando a importância do estilo da letra, o que acaba demonstrando uma visão de estilo como algo apenas instrumental. Tanto a caligrafia quanto a datilografia subentendem uma visão superficial de estilo, como algo que deve estar *em função* de um determinado conteúdo discursivo. Esse tratamento o *automatiza*.

Um falante, entretanto, que não se deixou automatizar seria um falante que, primeiramente, estranha a língua. Essa estranheza o afasta do conceitual e o capacita a impressionar-se com as palavras. É o que acontece com Macabéa, datilógrafa que estranha a palavra escrita:

Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra - a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra "designar" de modo como em língua falada diria: "desiguar" (p.29).

“Copiar” aponta para essa automatização, enquanto que “copiar lentamente letra por letra”, como faz Macabéa, revela uma falta de familiarização com o sistema convencional, ou seja, revela que Macabéa ainda não foi automatizada. Ela estranha as

configurações da escrita: “embora não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas”, estranhamento pautado na familiarização com a “língua falada”, que não exige subterfúgios artificiais como a *máquina* para se manifestar. Macabéia parece aproximar-se, assim, de uma certa *natureza* em sua relação com a linguagem:

Havia coisas que não sabia o que significavam. Uma era "efeméride". E não é que Seu Raimundo só mandava copiar com sua letra linda a palavra efemérides ou efeméricas? Achava o termo efemírides absolutamente misterioso. Quando o 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 (p.56).

Pode-se constatar, nesse trecho, um desvio da datilografia para a caligrafia: “Seu Raimundo só mandava copiar com sua letra linda a palavra efemérides”. Se era uma “letra linda”, então não se trata mais de uma letra padronizada. Isso faz crer que a ocupação de Macabéia era *copiar* as palavras do chefe, ora datilografando-as, ora copiando-as com sua própria letra cursiva.

A beleza ornamental da letra, neste caso, relaciona-se com o fascínio pelos mistérios da forma: “Quando o copiava prestava atenção a cada letra”. O desconhecido, a busca da motivação e o sentido secreto que a forma carrega revelam uma certa *poeticidade* na relação entre Macabéia e a linguagem. Ao mesmo tempo, são elementos que põem em tensão a *expressão* do estilo e a *inexpressividade* de Macabéia. Essa característica a afasta do estilo e a aproxima de um suporte, um receptáculo como a tela de um pintor ou a folha branca de papel do escritor.

Enquanto Macabéia, portanto, fascina-se com a forma de “efemérides”, buscando seu sentido oculto, não *expresso*, o escritor se utiliza do sentido *expresso*, convencional, para a composição do enredo: “efemérides” significa diário, livro em que se registram fatos do dia-a-dia. É exatamente esse o disfarce do narrador para a história de Macabéia, diário de fim sabido: “registro dos fatos” (p.23). Trata-se de uma utilização irônica porque Macabéia

se apaixona pela única palavra que contém informações sobre seu destino trágico: o diário escrito relata sua vida e sua morte.

2.4-Estenografia

Enquanto Macabéa é datilógrafa e copia lentamente as palavras, Glória é estenografa: “Glória era estenógrafa e não só ganhava mais como não parecia se atrapalhar com as palavras difíceis das quais o chefe tanto gostava” (p.56). A estenografia é uma escrita abreviada que almeja escrever com a rapidez da fala. Também é chamada de taquigrafia e logografia. Tanto a logografia como a datilografia suscitam uma reflexão sobre a autoria, uma vez que são discursos redigidos por alguém que não o autor. Em *A farmácia de Platão* (2005), Derrida discorre sobre a questão no *Fedro*:

No centro muito bem calculado do diálogo – podem-se contar as linhas – indaga-se, com efeito, o que vem a ser a *logografia* (275 c). Fedro lembra que os cidadãos mais poderosos e mais venerados, os homens mais livres, sentem vergonha (*aiskhúnontai*) de “escrever discursos” e deixar atrás deles *sun-grammata*. Eles temem o julgamento da posteridade, temem passar por “sofistas” (257 d). O logógrafo, em sentido estrito, redigia, a favor dos que pleiteavam, discursos que ele próprio não pronunciava, que não assistia, se assim podemos dizer, pessoalmente, e cujos efeitos eram produzidos em sua ausência. Escrevendo o que não diz, não diria e, sem dúvida, na verdade jamais pensaria, o autor do discurso escrito já está instalado na posição do sofista: o homem da não-presença e da não-verdade. A escritura já é, portanto, encenação. A incompatibilidade do *escrito* e do *verdadeiro* anuncia-se claramente no momento em que Sócrates se põe a contar como os homens são levados para fora de si, ausentam-se de si mesmos, esquecem-se e morrem na volúpia do canto (259 c). (p.12-13)

A diferença entre as personagens é marcada, entre outras características, pela forma como lidam com a escrita. Glória não estranha a palavra como Macabéa, marca de uma automatização maior. Entretanto, o mais interessante é a menção do texto a essas várias escritas de que ele também é composto. O texto é datilografado e apresenta a escrita caligráfica na assinatura. A própria estenografia aparece no texto, não apenas narrada, mas

nas iniciais do narrador: S.M. A referência à escrita abreviada é, portanto, um dos índices que apontam para uma camada cifrada de sentidos em *A Hora da Estrela*:

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 final. 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 (p.27).

Atereime a essa camada cifrada no *Estilo S.M.* O que vale frisar, no momento, é que tais “segredos” são também tipográficos. No exemplo, o narrador refere-se à pontuação como elemento delimitador necessário, que poderia passar despercebido. Podemos considerar, então, a própria titulação caligrâmica como um desses segredos. Não são verdades a serem descobertas, mas jogos arteiros com a forma que dão pistas sobre o tipo de relação que o escritor estabelece com o texto, bem como apontam para uma certa *perversão*, um gosto pelo desvio, como fundamento dessa relação.

2.5-Notas sobre estilo e escritura

As noções de *estilo* e *escritura* foram utilizadas, neste capítulo, sem contextualização. Tendo em vista essa facilidade acrítica, aciono, agora, um movimento tão antigo quanto atual e longe de ser resolvido: a tensão entre estilo e escritura.

Afirmei ainda que a presença da assinatura marca uma contestação que, ao invés de afirmar ou negar o estilo-paradigma, leva-o ao encontro de seu extremo, onde o estilo se define pela transgressão do estilo, por sua natureza indefinível. É nesse sentido que proporei uma definição (indefinível) de estilo: como atuação e auto-perseguição.

Estilo vem do latim *stilus*, haste pontiaguda usada para escrever, e do grego *stýlus*, coluna. Afrânio Garcia, no artigo *Semântica Histórica*, afirma que

A palavra *estilo*, do latim *stilu(m)*, designava originalmente uma *pequena haste usada para escrever*, um tipo de caneta antigo; em associação com essa idéia de escrita, desenvolve-se um novo sentido para *estilo*, que passa a indicar a *maneira específica de escrever ou falar* de uma pessoa ou de um grupo de pessoas: *estilo conciso*, *estilo afetado*, *estilo didático*, etc.; a partir desse segundo sentido, desenvolve-se a idéia de *estilo* como *precisão ou perícia no escrever*: ele escreve com *estilo*; também a partir do sentido de *maneira de escrever*, desenvolve-se um quarto sentido, mais nitidamente literário, de *características específicas de um autor ou grupo de autores*, como quando falamos do *estilo* de Machado de Assis ou dos *estilos* de época; como há até bem pouco tempo o ato de escrever era um apanágio da classe dominante, sendo a maioria do povo analfabeta, a palavra *estilo* adquire um novo sentido, de *refinamento*, de *bom gosto*, como em móveis de *estilo*, um homem de *estilo*; por último, o sentido original da palavra *estilo*, de *pequena haste*, é recuperado na palavra *estilete*, indicando *punhal fino*, *pequena haste de grafite*, etc. (2002, p.2)

As noções de *estilo* como maneira específica de escrever e como as características de um autor ou grupo de autores elevam um primeiro elemento necessário na compreensão do *estilo*: o **autor**.

A idéia de *estilo* como perícia no escrever acrescenta à compreensão do *estilo* um outro elemento necessário: a **técnica**. Se partirmos da Retórica antiga, perceberemos que ela admite, como *técnica do discurso persuasivo*, cinco operações, sobre as quais tecerei considerações à frente: a *Inventio*, a *Dispositio*, a *Elocutio*, a *Actio* e a *Memória*, sendo que as últimas duas são externas à composição do discurso. Enquanto o sentido de *estilo* como perícia recupera todas essas operações, na técnica retórica o *estilo* pertencia apenas à terceira operação, à *elocutio*, e se definia como a arte que cuida dos ornamentos.

Tal **visão ornamental** do *estilo* é a que se apresenta na noção de *estilo* como refinamento, bom gosto, apontada por Garcia. É, portanto, o terceiro elemento necessário para a compreensão do *estilo*. Se por um lado a palavra é um mero enfeite, por outro ela deve ser completamente dominada pelo autor, sob o risco de traí-lo, mentir a verdade que se quer transmitir.

Pode-se antever o encontro das diferentes noções de *estilo* com as noções do próprio literário, fazendo do *estilo* não apenas individual, mas também institucional. Como afirma Barthes (2004c), “o *estilo* (deixando à palavra o sentido corrente) sempre foi tomado num

sistema binário” (p.148). A primeira e mais antiga oposição “é aquela entre o *Fundo* e a *Forma*” (p.148). Ela provém da Retórica Clássica, “que opunha *Rés* e *Verba*” (p.148). *Rés* e *Verba* são, de maneira simplista, o *assunto* e a *forma*.

A função do literato era “estabelecer uma relação *justa* entre o fundo (a verdade) e a forma (a aparência)” (p.148), o que deu margem a um “problema histórico: a Forma pode *disfarçar* o Fundo, ou deve subordinar-se a ele (a ponto de já não ser então uma forma codificada)? É esse debate que opõe durante séculos a retórica aristotélica (depois jesuítica) à retórica platônica (depois pascaliana)” (p.148), e que se estende até a atual discussão sobre a literariedade. Em *A hora da Estrela*, temos um escritor afirmando que “às vezes a forma é que faz conteúdo” (p.32), abalando a supremacia do assunto sobre a forma, mas deixando sempre um limite: “às vezes”, o que a distancia de uma afirmação binária.

Barthes traz à tona, ainda, uma outra oposição,

muito mais recente, de ares científicos, tributária em grande parte do paradigma saussuriano *Língua/Fala* (ou *Código/Mensagem*), é a que se estabelece entre a *Norma* e o *Desvio*. O estilo é visto, então, como a exceção (codificada, entretanto) de uma regra; ele é a aberração (individual e, no entanto, institucional) de um uso corrente (p.149).

A visão da escrita como esse desvio paradoxal, por ser *codificado*, é trazida pela modernidade na figura do poeta fingidor, que se sustenta não em verdade ou mentira, mas numa certa verdade “inventada” (p.25).

A primazia do conteúdo sobre a forma, bem como da norma sobre o que se convencionou desvio, são características próprias de uma visão que prioriza a fala, pois mantém presente o autor como individualidade detentora da verdade, considerando a escrita maléfica por ser potencialmente ludibriadora e mentirosa. Dentre os críticos, Derrida é o que mais parece ter questionado e posto em movimento o que ele chamou de “genealogia sublimante ou idealizante da oposição” (2001, p.49), para fazer vir à tona “um novo conceito de escrita que provoca uma inversão da hierarquia fala/escrita e de todo o sistema

adjacente e, *ao mesmo tempo*, faz explodir uma escrita no próprio interior da fala, desorganizando, assim toda a ordem herdada e invadindo todo o campo” (p.49).

Autor, técnica e ornamento são os três elementos principais que envolvem o estilo. Partindo do autor, vejamos duas definições de estilo, a primeira do formalista russo Vinogradov e a segunda de Roland Barthes, que percorreu o formalismo até o chamado pós-estruturalismo.

Conhecer o estilo individual do escritor independentemente de toda tradição, de toda obra contemporânea, e em sua totalidade enquanto sistema lingüístico, conhecer a organização estética, é uma tarefa que deve preceder a toda pesquisa histórica (VINAGRODOV, 1973, p.89).

“Estilo individual do escritor” evidencia a relação intrínseca entre autoria e estilo. Essa visão de estilo acredita numa originalidade capaz de caracterizar e diferenciar escritas. O próprio fato de ser escolhido o termo “escritor”, ao invés de “autor”, marca uma crença maior na subjetividade da escrita do que na individualidade ressaltada, pois “autor” é uma categoria discursiva e está subjugada à história, à cultura. Já “escritor” está mais ligado à pessoa que escreve, mas que, se pensado a fundo, tem a mesma ambigüidade: indivíduo e técnica. Em seguida, “independentemente de toda tradição” põe em foco a visão formalista do texto estruturalmente fechado, que basta por si próprio e deve ser analisado formalmente, sendo que a análise histórica é deixada para um segundo plano. É o texto em detrimento do contexto.

Vejamos, agora, a colocação de Barthes: “o estilo é essencialmente um procedimento citacional, um corpo de vestígios, uma memória (quase no sentido cibernético do termo), uma herança fundada em cultura, e não em expressividade” (2004c, p.158). Barthes inverte a primazia da originalidade, da “expressividade”, para a repetição, a “cultura”, a “memória”, os “vestígios”, tirando a história do segundo plano e inserindo-a como propriedade mesma do estilo. Evidencia, com isso, a impossibilidade de um estilo puro, inteiramente original. Apesar de reconhecer diferenças entre estilos, atribui a elas a hipótese

seguinte: “considerar os traços estilísticos como *transformações*, derivadas quer de fórmulas coletivas (de origem inidentificável, ora literária, ora pré-literária), quer, mediante jogo metafórico, de formas idioletais” (p.157). Seria, então, a transformação exercida sobre a cultura que caracterizaria o estilo.

De qualquer maneira, entretanto, o estilo nunca poderia ser inovador: “nos dois casos, o que deveria dominar o trabalho estilístico é a busca de modelos” (p.157). Esses modelos estilísticos “são apenas depositórios de cultura (ainda que pareçam muito antigos); são repetições, não fundamentos; citações, não expressões; estereótipos, não arquétipos” (p.158).

Dessa forma, enquanto Vinogradov exclui a possibilidade da repetição, Barthes exclui a possibilidade do *novo* na definição do estilo. Para Derrida, entretanto, é justamente o *novo* o motivo da primeira e necessária inversão de qualquer hierarquia convencional. Foi vista a oposição fala/escrita, mas também se estenderia à oposição originalidade/repetição: “um novo conceito de escrita que provoca uma inversão da hierarquia fala/escrita e de todo o sistema adjacente e, *ao mesmo tempo*, faz explodir uma escrita no próprio interior da fala, desorganizando, assim toda a ordem herdada e invadindo todo o campo” (p.49).

Portanto, não seria a busca de modelos o que caracterizaria o estilo, nem a busca de uma pureza original, mas sim a potência subversiva e simultaneamente explosiva da escrita, que faz a originalidade nascer da repetição e o estilo definir-se por sua própria transgressão, pela impossibilidade do modelo e da pureza original.

Na definição do estilo, Vinogradov instaura, em seu discurso, uma primeira oposição binária: originalidade *versus* repetição (história, cultura). Barthes dá um passo adiante, demonstrando a falácia da originalidade e invertendo a ordem hierárquica da oposição. Derrida, então, propõe uma outra operação, simultânea à inversão, que instauraria o *novo*: transgredir os limites dos termos, explodindo um no interior do outro, fazendo emergir o

indefinível do definido. O movimento bífido suscitado pela assinatura opera essa explosão: afirmação de um estilo para realizar um desvio.

Outra definição flutuante é a de escritura. O termo “escritura” começou a ser usado por Barthes e, por vezes, é entendido como substituto de literatura. Em *O que é a escritura?* (1974), Barthes empenha-se em distinguir língua, estilo e escritura. Sua definição de estilo difere da definição vista anteriormente e parece apoiar-se no senso comum, na idéia de estilo como traços individuais do escritor, seu “humor”, bem como na primeira acepção de estilo, um objeto usado para escrever:

O horizonte da língua e a verticalidade do estilo desenham, portanto, para o escritor, uma natureza, pois ele não escolhe nenhum dos dois. A língua funciona como uma negatividade, o limite inicial do possível; o estilo é como uma Necessidade que vincula o humor do escritor à sua linguagem. (...) Língua e estilo são forças cegas; a escritura é um ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História (p.123-4).

Essa definição de escritura, sustentada pela história e, especialmente, “em função” dela, assemelha-se à sua definição de estilo como corpo de vestígios históricos, culturais. A própria “transformação” marca ambos: o estilo transforma a história em modelos que se repetem no texto, a escritura é transformada pela história, mas também está em tensão com a “criação”. É notável a diferença na compreensão do estilo nos textos do mesmo autor. Neste trecho, como objeto distinto da escritura. No trecho anterior, como um processo, um corpo, uma organização semelhante à escritura.

Ofereço a exame, neste momento, uma definição de estilo complementar ao movimento limítrofe proposto por Derrida: como uma auto-perseguição.

O estilo é sempre a perseguição de uma marca autoral, naquilo que ela tem de norma e de desvio. Sua escrita é a marca de sua procura. Esse paradoxo permite fazer com que o estilo torne-se a própria escritura no momento em que seu limite é transgredido, ao mesmo

tempo em que permite manter o limite que definia o estilo. O estilo torna-se, portanto, duplo: o ilimitado da escritura e o limite de uma busca.

Fica evidente que o estilo não pode ser um simples elemento decorativo. Entretanto, em sua origem há também um certo “luxo” de que faz uso conforme o interessa, especialmente para uma certa *erótica*. Também há nele uma técnica persuasiva que o caracteriza. Como foi visto, são sempre três elementos que se repetem nas diferentes compreensões do estilo: o autor, a técnica e o ornamento.

O que pretendo fazer, neste momento, é demonstrar como a atuação estilística utiliza-se da técnica e do ornamento para uma erótica textual. Recupero, então, o primeiro sentido de estilo: como caneta e coluna, instrumentos que têm forma fállica e servem para escrever.

Para iniciar, estabeleço um limite: Baudelaire. Sua poética afigura-se como o marco de uma mudança sensível na maneira de pensar e realizar literatura. Primeiramente, *As Flores do Mal* (1985) promovem, no próprio título, a inversão da supremacia romântica do bem, base moral e ética. Ao mesmo tempo, o lirismo subjetivo tem seu poder destituído e sua verdade posta em cheque.

O poeta, agora, não mais detém o poder e a verdade do poema, mas apresenta-se como um fingidor, recolocando em questão a própria natureza da escrita como mentira maléfica, lançada e repelida pela Técnica Retórica da mensagem. Retomada e posta em movimento, a natureza fingidora e maléfica da escrita compõe a própria técnica moderna. A eficácia da poesia dissocia-se da visão artesanal e ornamental do estilo, passando a tomá-lo no seu potencial desviante.

O conceito de técnica está sempre próximo do conceito de estilo e em embate com uma certa natureza. Digo isso para fazer uma recolocação. Enquanto o senso comum pode considerar o erotismo uma manifestação *natural*, próxima do *instintivo*, percebo que o erotismo detém um *estilo fingidor* que o aproxima da técnica moderna.

O amor tem base na “verdade”. O sexo, no “instinto”. O erotismo, entretanto, é sempre um *jogo sem base*. Ele não tem função cultural como o amor, nem natural, como o sexo, capaz de procriar. No erotismo, natureza (instinto, necessidade) e cultura (padrões morais que estipulam proibições e permissões) são máscaras subjugadas a uma vontade de desviar(-se), a um prazer perverso. As regras morais não são nem seguidas, nem repelidas, mas pervertidas: “O pecado me atrai, o que é proibido me fascina” (p.88). Elas servem como estimulantes de uma *luxúria* textual. Essa luxúria confunde-se com o *luxo do estilo*, entendido como ornamento, compondo uma erótica poética inusitada em *A Hora da Estrela*,

Essa erótica textual desloca os paradigmas do estilo (técnica), da natureza (instinto) e da cultura (discurso falocêntrico, regras morais e religiosas). O estilo não é mais simplesmente técnico, há nele uma certa natureza, da ordem da *necessidade*. Em contrapartida, o erotismo não é apenas natural, mas também um jogo, regido por uma *técnica perversa*. Penalidades e humilhações tornam-se fontes de prazer, deslocando paradigmas. A dor transforma-se em prazer, o prazer em dor. Tal inversão faz com que o estilo de *A Hora da Estrela* seja *sado-masoquista*, o que também se revela via ciframento. Essa constatação é indispensável à compreensão do estilo, e será demonstrada nos próximos capítulos.

II

A CENA DO OBSCENO

I**A FACE DO PREFÁCIO****DEDICATÓRIA DO AUTOR**
(Na verdade Clarice Lispector)

Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra muito escarlata 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 agüento 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. Meditar não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim apenas ela mesma. Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever. E - e não esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Não se pode dar uma prova da existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando. 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 nós todos (p.21-22).

Tradicionalmente, o prefácio é definido como “texto ou advertência, ordinariamente breve, que antecede uma obra escrita e que serve para apresentá-la ao leitor” (HOLANDA, 1999). Prólogo, prelúdio e preliminar são dados como sinônimos, entretanto, pertencem mais corriqueiramente ao campo semântico do teatro, da música e da relação sexual respectivamente. Num ritual católico, o prefácio é a parte da missa que antecede imediatamente o cânon.

Por ser antecessor de um outro texto, uma natureza acessória e explicativa é atribuída ao prefácio, uma vez que o texto realmente importante é o que o sucede, o “cânon” considerado como uma “obra escrita” independente. Sob essa visão, o prefácio não pode ter existência própria, mas, ao mesmo tempo, não pode pertencer à “obra” por não ser “literário”. Tal paradoxo faz com que ele cumpra um papel fixo e não-literário, assemelhando-se a uma etiqueta que instrui o usuário:

Não secar em tambor.
Não lavar a seco.
Cores escuras sangram.
Lavar separadamente.

Uma etiqueta de artigo de vestuário que se escreveria em sala de aula para questionar a natureza da função poética. Exercício crítico que se indaga ao mesmo tempo em que se afirma: o deslocamento da etiqueta para o texto retira as palavras de sua função instrutiva e inaugura um outro texto, uma poética imperativa que diz: leitor. Leitor, não apenas usuário, pois a função utilitária e preocupada com o objeto de vendagem é destronada, apesar de trazida à reflexão. Leitor, leitura: movimento de esquadrihar as marcas codificadas no suporte e reinventar o original gravado num *artefato* cuja *arte* tornou-se *factual*, mero objeto de consumo.

Enquanto a tradição literária considera o prefácio apenas um acessório que ainda não pertence à obra, textos como *A Hora da Estrela* demonstram que a ficção existe desde a

primeira palavra escrita. Essa postura traz o crítico, responsável pelo prefácio, ao poético, ou o poético ao crítico, uma vez que a função normal do prefácio não é, à primeira vista, a função poética. A atitude condiz com a concepção de cânon da modernidade, conforme salienta Valery (1999): “clássico é o escritor que traz um crítico consigo mesmo, crítico a quem associa intimamente os seus trabalhos”.

Assim como uma etiqueta fora do contexto, no momento em que o prefácio reivindica seu espaço próprio, não é mais apenas um texto subjugado às funções instrutivas, explicativas, de oferta. Ele assume, então, sua *ficcionalidade*, sua *textualidade*. Todavia, essas funções não são eliminadas, pois se trata de um texto *limítrofe*. A função *textual*, voltada ao *leitor*, é posta em tensão com a função *comercial*, voltada ao *usuário*, ao *consumidor*: “Não me consumam! Não sou vendável!” (p.104), grita o narrador de *A Hora da Estrela*. O pretexto do prefácio é o *consumidor*, o *usuário*. Seu movimento ficcional, entretanto, necessita de uma *leitura* para existir, precisa de um *leitor*. Essa transgressão de limites, o prefácio torna-se a explicação do que não se explica, a oferta do que não pode ser comprado: o *literário*.

A Hora da Estrela lida com a tensão *literatura* e *consumo* desde a titulação, com a assinatura, passando pelo prefácio, até a narração. Essa tensão é mediada por aquilo que fundamenta a poética de *A Hora da Estrela*: a *perversão*. Do consumo, o escritor retira um teor *passional*, uma *obsessão e ânsia de poderio*, capazes de *erotizar* sua relação com a escrita. A violência do consumo contra o literário torna-se um fundamento do próprio literário, de sua força de criação: no paradigma erótico, violar acarreta a possibilidade de *conceber*, pois rompe um limite. O escritor quer *possuir*, *conceber* por meio da escrita, da expressão, justamente o que ele não pode *ter*, por não ser *consumível*, nem passível de expressão: a plenitude de um suporte, de uma folha branca de papel.

Na dedicatória de *A Hora da Estrela*, essas questões são abordadas a partir da ambigüidade da expressão “dedico-me”. Essa ambigüidade permite pensar no duplo sentido do prefácio (ao usuário e ao leitor, como oferta e como chamamento da leitura), bem como na postura perversa que erotiza esses sentidos.

Como verbo transitivo direto e indireto, “dedicar”, trata-se de uma oferta. Dedicar é ofertar o texto a alguém, colocá-lo a serviço de algo. Seja quem for especificamente o sujeito que recebe a oferta, ele só a recebe no momento em que se torna duplo: leitor e consumidor. Todavia, percebe-se que, no discurso do narrador, a oferta é àqueles que fizeram dele próprio um leitor. Indiretamente, o narrador oferta o texto a si mesmo, como leitor e como consumidor. Já o texto ofertado não é visto, pelo narrador, como um simples fragmento lingüístico, mas sim como “esta coisa aí”. A palavra “coisa”, denotando o texto, é ambígua. Por um lado, pode salientar a característica do texto como *objeto de consumo*, lançado ao leitor, “aí”. Por outro, pode ser pensada como uma referência catafórica ao *poético*. A dualidade da dedicatória (oferta de um objeto de consumo e afirmação de um espaço textual) é a mesma dualidade vista com a assinatura (nome/renome). Ambos os sentidos do verbo, entretanto, mantêm o sentido central de *dedicatória*.

Todavia, como verbo pronominal, “dedico-me”, a *dedicatória* transforma-se em *dedicação*. Essa expressão refere-se a uma *aplicação* do sujeito no texto, condizendo com a proposta de ofertá-lo a si próprio. Se, por um lado, essa *aplicação* ao *literário* parece sugerir uma submissão do escritor ao texto, por outro, ela denota uma *dedicação pessoal* (dedico-me), o que instaura uma *relação passional* entre o escritor e a escrita. Essa relação torna-se erótica: “dedico-me à cor rubra muito escarlata como meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue”. O trecho “homem em plena idade” evidencia a potência sexual masculina de que o escritor se mune para iniciar o texto, enquanto o “sangue” tem um certo teor de violência de que ele fará uso.

Essa relação erótica começa a existir no momento em que o escritor inicia seu projeto poético, já indiciado pela sentença “Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta”. A “saudade”, a “antiga pobreza”, o tempo em que “tudo era mais sóbrio e digno” referem-se a um tempo anterior ao momento em que o sujeito torna-se escritor, ou seja, ao momento em que ele experimenta o *luxo da linguagem*, a “lagosta”: “e eu nunca havia comido lagosta”.

Esse tempo é figurado na personagem Macabéa, cujo silêncio o narrador anseia, mas que, não podendo nunca captar, inicia um projeto sádico, masoquista e invejoso. Apesar de dizer estar se dedicando à pobreza, o que o narrador faz é usar o luxo da linguagem para afirmar sua superioridade. Esse luxo embasa sua técnica, mobilizando o *consumo* da cultura de massa, a *pobreza* da popular e o *ornamento* da erudita. Na dedicatória, “É uma história em *tecnicolor* para ter *algum luxo*, por Deus, *que eu também preciso*” (grifos meus). Trata-se do projeto de *reduzir* o texto à *expressão mais simples*, que será explorado no *Teatro da Simplicidade*.

Nesse teatro, perceberemos o jogo de espelhos que o escritor estabelece com a escrita, tornada seu objeto de desejo: “Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado”. O escritor equipara-se a um libertino que busca *experimental* novas existências, na busca por uma completude. Todavia, o escritor sabe que essa busca é fracassada de antemão, pois a *palavra*, seu material, nunca pode chegar à plenitude, que é *silêncio*: “enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. (...) Eu medito *sem palavras* e sobre o nada. *O que me atrapalha a vida é escrever*” (grifos meus).

Essa “deficiência” da escrita frente à plenitude do silêncio é o fator que desencadeia o projeto de *reduzir* o texto à *expressão mais simples*. A *redução* implica numa série de humilhações e violências do escritor contra a personagem que figura esse silêncio. Na

dedicatória, a frase “Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública” aponta para isso. A “emergência” e a “calamidade” frisam a urgência de uma situação mórbida, de desgraça, que requer tratamento imediato. Ambas fazem referência a esse mal-tratamento, dado a Macabéa, que, de modo semelhante à personagem Justine, do Marquês de Sade, enfrenta infortúnios numa “cidade toda feita contra ela” (p.29), e que “nasce” “para o abraço da morte” (p.103).

No momento em que o escritor-carrasco afiança a necessidade de um tratamento, inicia um diálogo retórico com o leitor, tentando persuadi-lo de sua inocência. Esse diálogo fica evidente pela sentença seguinte, “Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós?”. Por ser leitor e consumidor, aquele que compra e lê o livro já está compactuando com o narrador-carrasco, pois se torna o *voyeur* de uma moléstia. É a crença nesse leitor-*voyeur* que o narrador atribui a resistência de Macabéa, da seguinte forma: “Não sabia que era infeliz. É porque ela acreditava. Em quê? Em vós, mas não é preciso acreditar em alguém ou em alguma coisa. Basta acreditar (p.41)”.

Sendo assim, a resistência de Macabéa sustenta-se numa fé distanciada da religião, numa fé *no outro*, mas também numa fé intransitiva. E para que haja jogo erótico, essa crença é fundamental. É o que o narrador já indicia na dedicatória, caracterizando essa crença: “Acreditar chorando”. O choro relaciona-se com Macabéa, que quando conversa com Olímpico traz sempre a chuva: “você só sabe é mesmo chover” (p.60) e que termina transubstanciada em “chuva e raios” ou “choro insopitável” (p.101). É um choro interessante porque é afastado da *consciência*: “não sabia que era infeliz” (p.41).

Percebe-se, portanto, que a dedicatória de *A Hora da Estrela* já é um texto ficcional. Ela se faz de uma série de motivos que estarão presentes na narrativa, ao modo de um *prelúdio*. Um exemplo interessante da semelhança com o prelúdio é “À “Morte e

Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino?”, pois os elementos temáticos “morte”, “transfiguração” e “destino” compõem o desfecho de *A Hora da Estrela*. As relações com a música provocam sinestésias que agem *na pele* do escritor e do leitor, e até mesmo da personagem, durante a narrativa, sensibilizando-os, levando-os a atingir zonas “assustadoramente inesperadas” de si mesmos, provocando expansões explosivas: “explodir em:eu”. Essa sensibilização do sujeito e da linguagem, própria do *poético*, será trabalhada na última parte deste trabalho, o *Teatro da Crueldade*.

Como *prefácio*, a dedicatória é outra *face* do texto, não a mais verdadeira, nem a mais simples, apenas outra face de um texto que é sempre *duas-faces*. O sorriso da face, se ele existe, marca o movimento da própria face e a ilusão do afeto, ilusão mesma de quem faz do livro um *objeto de fetiche*. Como *pré-face*, a dedicatória é a *face* que vem antes, como quem se põe à frente para esconder um segredo. Todavia, nenhum segredo pode ser apreendido: todos os motivos já estão ali, assim como estiveram na titulação e estarão no texto que o sucederá. O *segredo* que sustenta o texto é justamente a adoção da *máscara*, do *ciframento*, do *fingimento* como técnica, não mais escondendo uma *verdade*. Entretanto, a cifra sempre incita à vontade de descobrimento, o que permite que o texto movimente-se.

Tendo em vista essas primeiras considerações sobre o prefácio, incluindo nele a dedicatória, nada mais justo que iniciar o próximo capítulo com um prefácio próprio, uma preliminar. Essa intervenção visa a por em questão a relação entre o leitor, o crítico e a poesia. Trata-se da opinião de que não há como não intervir.

II

OBSCENO ATUANTE

PREFÁCIO OBSCENO

Você me abre num abismo
entre
para me fazer ir adiante, para me fazer o topônimo
vazado que se lança à cena do ceno que me violenta.
Rasgo

-me
nossa página
com estiletes tão derivados, cujos traços me desenham
no absurdo de quase me ser ou de ter me deixado há um
triz. Obsceno atuante. Neste sacrifício

me
dissemino
cada semente é sua
disparatada ausência, o abismo sem escape é o orifício
deste ofício. Se qualquer incisão me alcança, são laivos
de um pensamento sonâmbulo, ainda não e quase já.
Nenhuma imagem que não a franca indecência da cor
entre cor tada disto, a cor inventada do cor te a cor
dado entre

nós
que se enlaçam
ou
nos enlaçamos
com o estilo expelido das lanças. Você que ousa, ouça
meu celo boca-a-boca selando este acordo, este acordo
que só pressinto em sonho.
Selo.
Violando.

Ao Estilo S.M.

L.W.

Partindo da Retórica Clássica, pode-se vincular o que o senso comum considera como *obsceno* (algo como uma anomalia ou uma perversão que agride a boa moral e os bons costumes) ao *estilo*. Em seguida, é possível perceber como esse vínculo, primeiramente advindo de um preconceito moral e ético, é transformado em técnica pela modernidade. Esses dois movimentos são necessários para a compreensão do *obsceno atuante* que move *A Hora da Estrela*.

Atento para o *estilo* na concepção retórica. Como foi visto em *Notas sobre estilo e escritura*, o estilo retórico era um simples ornamento, que deveria subjugar-se ao conteúdo. A ameaça que se via no estilo era a de que as palavras, a *aparência*, pudessem *mentir* o conteúdo, a *essência*. No quinto capítulo do livro *Teoria Literária*, Jonathan Culler (1999) aponta para essa visão da poesia como ameaça, ao introduzir as relações entre Retórica, Poética e Poesia:

Defini a *poética* como a tentativa de explicar os efeitos literários através da descrição das convenções e operações de leitura que os tornam possíveis. *Ela está intimamente associada à retórica*, que, desde a era clássica, é o estudo dos recursos persuasivos e expressivos da linguagem: as técnicas de linguagem e pensamento que podem ser usadas para construir discursos eficazes. Aristóteles separou a retórica da poética, tratando a retórica como a arte da persuasão e a poética como a arte da imitação ou representação. As tradições medievais e renascentistas, entretanto, assimilaram as duas: a retórica tornou-se a arte da eloquência e a poesia (já que busca ensinar, deleitar e comover) era uma instância superior dessa arte. No século XIX, a retórica passou a ser vista como artifício divorciado das atividades genuínas do pensamento ou da imaginação poética e caiu em desgraça. No final do século XX, a retórica foi ressuscitada como o estudo dos poderes estruturadores do discurso.

A poesia se relaciona com a retórica: é linguagem que faz uso abundante de figuras de linguagem e linguagem que visa a ser poderosamente persuasiva. E, desde que Platão excluiu os poetas de sua república ideal, quando a poesia é atacada ou denegrida, é como retórica enganosa ou frívola que desencaminha os cidadãos e provoca desejos extravagantes. (p.72, grifos meus)

Desde a Retórica Clássica, uma série de leituras moralistas foi formando a idéia de Poesia como “retórica enganosa ou frívola que desencaminha os cidadãos”, *fingimento*, perversão da *verdade* discursiva, desvio moral, difamação e indecência que “provoca desejos extravagantes”, *obscenidades* que se deveria evitar por meio de um *bem escrever*

que seguisse valores morais e éticos, mesmos valores que ditavam os padrões de *beleza* do estilo.

Essas leituras vinculavam a necessidade da poesia estar de acordo com valores morais e éticos. Quando a poesia se recusava, era vista como “retórica enganosa”. Já quando a poesia parecia sucumbir a esses valores, ela era vista como alguma “atividade genuína”, que era, então, oposta à retórica considerada como “artifício”. De qualquer forma, o *enganoso* e o *genuíno* são valores morais e éticos.

As mudanças de valor da poesia e da retórica ao longo do tempo, ora *genuínas*, ora *enganosas*, põem em questão a mesma capacidade ludibriadora e fingidora da retórica e da poesia. O texto moderno, então, assume essa capacidade como técnica: o *fingimento poético*, base do *Teatro da Sinceridade* de *A Hora da Estrela*, como será visto. Nesse momento, para a moral e os bons costumes, a poesia torna-se ainda mais *ameaçadora*.

Estando já instaurada no texto essa ameaça, pautada na idéia do enganoso, do desencaminho, da provocação de desejos extravagantes, do mal; o texto moderno inscreve essas características como *obscenos atuantes*, qualidades desviantes ou experiências transbordantes como o êxtase, a violência, o riso, a crueldade e o erotismo, que se tornam *técnicas provocativas*, capazes de transgredir paradigmas. Nesse sentido, o título deste capítulo é também seu *leitmotiv*: *obsceno atuante*. Os sentidos etimológicos de *obsceno* (ETIMOLOGIAS, 1998), aglutinam precisamente esses movimentos de violação:

A palavra “obsceno” vem do latim *obscenus*, e forma-se pelas raízes *ob* (diante de) e *caenum* (sujeira). Essa palavra refere-se a algo indecente, sem pudor ou que ofende os sentidos. Outra versão diz que *obscenus* vem de *ob* (oposto a) e *scenus* (cena) e que significava algo como “fora de cena”. Quer dizer que são coisas que não se mostram numa obra teatral, mas que são imaginadas. Raúl Bigordá pensa que “fora de cena” poderia significar que, na obscenidade, não há atuação, nem é algo que se finge, sendo simplesmente a verdade. O amor deve ser obsceno e o sujeito deve mostrar-se como é sem atuar nem fingir (tradução de minha autoria).

Se o sujeito dessa escrita erótica mostra-se tal como é, pois “o amor deve ser obsceno e o sujeito deve mostrar-se como é sem atuar nem fingir”, percebemos que o “ser” do escritor já é fingidor, ator: sou texto, diria utilizando-se perversamente do teor confessional romântico. O fingimento é a base da escrita e também do jogo erótico.

A adoção da *técnica provocativa*, como um primeiro movimento de *transgressão* e *recolocação* necessário para a poesia, inicia-se, mais evidentemente, em Baudelaire. Com a modernidade baudelaireana, a *natureza cruel* e o *fingimento* tornam-se técnicos. O *vício* transforma-se em *rigor*. Ao invés de se opor à virtude e, dessa maneira, sempre afirmá-la, o *vício* passa a ser a violência que sustenta o texto, sua operação fundamental. Essa operação pode ser percebida no *poema/dedicatória* que abre *A Flores do Mal*, cuja ambigüidade o insere no espaço *obsceno atuante*, pois atua como poema quando deveria permanecer dedicatória:

Au Lecteur¹

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches;
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,
Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange
Le sein martyrisé d'une antique catin,
Nous volons au passage un plaisir clandestin
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,

Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde;

C'est l'Ennui! L'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!

O que move esse texto também é seu *obsceno atuante*, aquilo que faz entrar em cena o que deveria permanecer fora dela por ser imoral, mal ou indecente, tal como “le viol, le poison, le poignard, l'incendie”. A inversão do *mal* do “Diable” sobre o *bem*, do “error” sobre o correto, etc., é uma contestação necessária para iniciar uma recolocação, em que *bem* e *mal* não mais impõem *regras de conduta* ao texto. O texto se firma pelo desvio, pelo “plaisir clandestin” de um fingidor ou de um libertino.

A “vieille orange” do estilo mune-se, agora, de uma potência para o desvio, da qual compactuam o eu lírico e o leitor: “Hypocrite lecteur – mon semblable, - mon frère!”. A hipocrisia, afetação de uma virtude, é o fingimento, a impostura e a simulação necessários para o início do jogo erótico textual. A mesma hipocrisia é apontada pelo narrador de *A Hora da Estrela* em relação ao leitor, com o uso de um artifício retórico (de se dirigir ao público ouvinte): “Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos” (p.26). O leitor que compactua com a violência do estilo é também o *voyeur* de uma moléstia e, portanto, igualmente hipócrita e clandestino.

Sendo assim, o que era considerado indecente, residual e que deveria permanecer fora da cena da escrita, ou seja, *obsceno* (*ob*, fora; *scenus*, cena), alicerça a técnica moderna. Esse movimento sustenta *A Hora da Estrela*. Ao aproximar o texto de sua *natureza cruel* e de tudo o que se considera sujo, *obsceno* (*ob*, diante de; *caenum*, sujeira), como o gozo, o riso, o erotismo e a violência, a poética de Lispector funda um espaço *obsceno atuante*, espaço de um limite transgredido, em que tanto o obsceno no sentido de indecência, quanto o obsceno no sentido de “fora de cena”, atuam no estilo, afirmando perversamente uma *técnica poética* que se aproveita de uma *natureza cruel e obscena*, excessiva para as regras morais, mas libertadora por se tratar da *natureza humana*.

Essa escrita dupla, operada em *A Hora da Estrela*, realiza uma primeira inversão que destitui a supremacia da presença e do “bem escrever”, pautados em regras morais, tomando o imoral difamador (o *obsceno*) como fundamento. O mal, o imoral e o erótico sobrepõem-se ao bem, à moral e ao sexo funcional, voltado para a reprodução. Então, o erotismo, o riso, a violência e o êxtase entram no paradigma do *luxo de linguagem* do narrador-escritor. A relação que ele estabelece com sua personagem passa a ser uma relação de *amor*, mas que revela a crueldade desse amor, ao mesmo tempo em que demonstra a *beleza* dessa crueldade, distanciando-se de um ideal harmônico de beleza.

Em seguida, essa inversão deixa de afirmar uma provocação para adotar o *obsceno* (no sentido de *fora de cena*) como mobilizador dessa poética. É então que esse *luxo de linguagem* torna-se a *luxúria técnica* de um projeto do narrador contra seu suporte-personagem, Macabéa, que “defendia-se da morte por intermédio de um *viver de menos*, *gastando pouco* de sua vida para esta não acabar” (p.48, grifos meus). O excesso do luxo e a exceção da pobreza, ambos habitam essa *técnica obscena*. As cifras e segredos, os traços da composição e tudo o que está na margem da fábula, passam a ser determinantes.

Esse espaço *obsceno atuante* promove ocupações hostis, que desarticulam paradigmas, como pode se perceber, por exemplo, no seguinte trecho: “tão a troco de nada que por nervosismo de escrever eu tivesse um acesso incontrolável de riso vindo do peito” (p.34). O “riso de nervoso” desestabiliza a “função normal” do riso (expressar alegria) e o lança para além da convenção: um riso que expressa não um sentimento, mas um paradoxo.

Uma das principais desarticulações operadas por essa poética é quando a crueldade e o erotismo deixam o paradigma da *natureza instintiva* e entram no paradigma da *técnica* (estilo), revelando a existência de um *texto* no que se consideraria a manifestação de uma *natureza* dentro do texto. A transformação da *natureza cruel* em técnica demonstra menos uma provocação do que uma necessidade de libertação dos paradigmas cristalizados. Esse *rigor libertador* (técnica que busca a liberdade) inicia a obra poética de Lispector, com seu *Perto do Coração Selvagem* (1990), título que já sugere a adoção desse elemento “selvagem” como *rigor*.

O estilo recupera, então, sua *potência erótica* sem, entretanto, desvincular-se da *técnica*, fundando um espaço em que o limite entre *natureza* e *técnica* é questionado. Digo “recupera” porque, no significado etimológico de estilo, habita, inerte e enfraquecido, um sentido de *objeto fálico* (como *coluna* e como *haste* usada para escrever), como será visto.

Munido de *técnica* e travestido de *natureza*, o *obsceno* atinge grande potencial transgressivo, questionando os limites do *querer-dizer* discursivo. *A Hora da Estrela* parece encontrar nesse *obsceno* a técnica capaz de exceder a própria técnica do fingimento, bem como a naturalidade atribuída ao erotismo, e até mesmo os valores retóricos. Por todos esses fatores, este trabalho elege como problema o espaço *obsceno atuante* que possibilita a manifestação desse *estilo fálico*, bem como algumas das implicações que tal estilo pode ter para a concepção do *literário*.

Afianço, ainda, que o estilo fálico não se relaciona diretamente com o domínio masculino sobre a linguagem e a sociedade. Trata-se de um *estilo*, não de uma ordem social, apesar de também trazê-la à sua crítica. O estilo não é tanto um efeito, quanto uma operação, um princípio constitutivo. O que o move não é, necessariamente, uma ideologia, mas uma *necessidade* crítica e poética. Essa necessidade advém de uma instabilidade e se empenha em revelar as instabilidades de domínios que pareciam sólidos.

Essas desarticulações provocadas pela adoção do *obsceno atuante* como técnica discursiva manifestam-se, na narrativa, pelo que nomeei *Estilo S.M.* É a partir dele que início o jogo erótico-textual.

1- Prefácio ao *Estilo S.M.*

Sei de um estilo penetrante
como a ponta de um estilete.

Flaubert

A Hora da Estrela é um texto narrado por Rodrigo S.M. Trata-se de um narrador que é também escritor e que se apresenta como personagem ao leitor. Sendo assim, ao mesmo tempo em que escreve a história de uma nordestina, Macabéa, o narrador inscreve-se nela, seja interrompendo a história para contar sua própria história e descrever a maneira como a história é escrita, seja ao estabelecer relações de semelhança e diferença com a personagem. Pode-se pensar, portanto, que *A Hora da Estrela* intercala três histórias principais, a de Macabéa, nordestina que migra ao Rio de Janeiro, a de Rodrigo S.M., o sujeito que modaliza a escrita, de modo a estabelecer uma relação também erótica com sua personagem, e a história da própria escrita.

É a partir da cifra que funciona como sobrenome do narrador que proponho a exploração da perversidade do estilo de *A Hora da Estrela*. Iniciemos pelo nome eleito:

Estilo S.M. Evidencia-se, em primeiro lugar, a existência de uma *técnica* (o estilo). Todavia, o narrador-escritor afirma: “esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao Deus-dará” (p.51). Essa frase argumentativa é própria de um discurso persuasivo que se utiliza da capacidade que a linguagem tem em criar efeitos de verdade, falsidade, mentira e segredo. Ou seja, é uma unidade lógica de um discurso retórico e, portanto, técnico. A técnica do narrador está, a princípio, em negar a técnica, paradoxo que a afasta dos propósitos retóricos de submissão a um conteúdo unívoco e verdadeiro.

Seu estilo nega o estilo em prol de um “Deus-dará”. Todavia, esse “Deus-dará” mobiliza outros gêneros discursivos e, portanto, outras técnicas, como o melodrama e o romance folhetim, que têm na “fatalidade” a desculpa necessária para a isenção da “culpa” do escritor pelo destino das personagens. Tal tipo de construção acaba por tornar verdadeira a negação: por se construir de restos de vários estilos, criticando-os, a história não segue um único estilo pré-existente. Sendo assim, a sinceridade retórica aparece de maneira subversiva: após um primeiro efeito de “mentira”.

Até aqui, notamos que existe uma técnica em *A Hora da Estrela*, mas não é uma técnica que afirma um gênero, e sim que se constrói por fragmentos de vários gêneros, sem afirmar nenhum deles: “gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1973, p.14). Essa técnica parece basear-se em **tornar sincera uma mentira**, o que valida o *fingimento poético*.

Mas ainda não exploramos os outros semas do *Estilo S.M.* A cifra S.M. é um elemento bastante sugestivo para a compreensão desse estilo. Sendo uma cifra, ela aponta para o *ciframento* como um processo da escrita, uma *estenografia* e *esteganografia* (do grego *stegano*, oculto, coberto, impenetrável). Seu estilo está num ciframento estilístico. Trata-se de um **ciframento lexical, de pontuação e de gêneros**. A novela, o melodrama, o romance erótico, etc, são exemplos de gêneros que constroem a estrutura de *A Hora da Estrela*. O ciframento é possibilitado pela capacidade do discurso persuasivo em provocar

efeitos de *segredo*: “história exterior e explícita sim, mas que contém segredos, a começar por um dos títulos, “quanto ao futuro”, que é precedido e seguido de ponto final” (p.27). Percebe-se que os recursos do discurso persuasivo continuam sendo utilizados.

S.M. é também um incitante que mobiliza dois campos semânticos principais: **o erótico e o metalingüístico**. Vejamos o campo semântico erótico a partir da frase do narrador: “É um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio” (p.27). No campo semântico da “frieza”, os semas “indiferença”, “afastamento” e “objetividade” sobressaem-se, inibindo a comoção, a sensibilização. Já em “dolorosamente frio”, a indiferença da frieza é substituída pela sensação de dor. Entretanto, e aí o paradoxo, dizer “desejo frio”, tendo na frieza a dor, é o mesmo que dizer “desejo a dor” e transformar a dor numa forma de prazer.

Instaura-se no texto, portanto, uma relação entre sujeito e objeto ficcionais que dialoga com a relação erótica entre sujeito e objeto, cujo eixo mobilizador é a tensão entre dor e prazer. Nas práticas eróticas, de modo simplista, o sujeito que tem prazer com a dor de um outro é nomeado sádico, enquanto que o sujeito que se faz objeto de si mesmo, tendo prazer com sua própria dor, é chamado de masoquista.

Rodrigo S.M. demonstra ter traços sádicos ao querer o sofrimento da personagem que ele mesmo, enquanto autor, criou: “o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, *rosto que pedia tapa*)” (p.39, grifos meus). Demonstra, também, ter características masoquistas ao sofrer pela personagem e desejar sua própria dor, sendo um “carrasco de si mesmo”, na “linha de expressão baudelaireana” (SANTIAGO, 1997, p.12, nota de rodapé): “só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela” (p.42). Assim, é interessante uma aproximação analógica com as iniciais S.M. que o nomeiam, uma vez que, nas práticas eróticas, S.M. é uma cifra para sado-masiquismo. Silviano Santiago também aponta para essa hipótese de leitura numa

pequena nota de rodapé de seu artigo *Aula inaugural de Clarice Lispector* (1997), porém sem embasá-la ou desenvolvê-la.

Sendo esse S.M. de “direito” do escritor (“tenho o direito de ser dolorosamente frio”), percebemos que **o discurso retórico é usado de maneira perversa**, é *erotizado*, para um auto-aprazimento ou auto-sofrimento daquele que detém o poder da linguagem, o narrador-escritor. Enquanto a Retórica Clássica preocupa-se com as tensões entre o “útil e o prejudicial”, o “justo ou o injusto” e o “belo ou o feio” (ARISTÓTELES, 1964, p.31), o narrador-escritor mobiliza essas tensões em sua poética de maneira subversiva, frisando o paradigma que a retórica abominava, pois é do escritor o seguinte *direito*: a *liberdade de expressão*. Rodrigo S.M. afirma: “só escrevo o que quero” (p.31).

O estilo é usado, então, numa representação erótica. Essa utilização propicia os seguintes deslocamentos: da arte da persuasão e da imitação para uma *erótica*, subvertendo tanto os propósitos persuasivos quanto os imitativos; da *natureza* que o senso comum liga ao erotismo à sua denúncia como *técnica*, como representação, e da *técnica* que impedia que a palavra assumisse seu teor “obsceno” para a denúncia dessa impossibilidade, o que faz com que a técnica assuma a *natureza indecente* da palavra. Esses deslizes permitem uma aproximação homológica entre erotismo e literatura, bem como pervertem a função normal da retórica, aquela que barrava os “desejos extravagantes” provocados pela palavra.

O erotismo entra, então, no estilo: o segredo marca tanto um jogo erótico quanto um jogo textual, de assinatura, estenografia, ciframento de gêneros. O próprio **sadismo se insere duplamente**, tanto subvertendo o estilo retórico quanto trazendo à tona mais um gênero a ser cifrado na composição do texto: aquele praticado pelo Marquês de Sade em seus escritos. A frieza do libertino é a característica principal que o narrador Rodrigo S.M. assume dos textos de Sade, escritor cujo nome foi usado para a criação do conceito de *sadismo*. **O masoquismo também insere um gênero**, aquele praticado pelo escritor

Masoch, nome que deu origem à prática *masoquista*. Masoch era filho do “romantismo melodramático”, segundo Octávio Paz (1999, p.105), no estudo que faz sobre o erotismo a partir da análise dos escritos do Marquês de Sade. Esse estudo participará de vários momentos da análise. Sendo S.M. a sigla que nomeia o narrador, percebemos que seu estilo se fará especialmente da tensão entre esses gêneros.

A entrada do erotismo desloca o estilo, fazendo-o voltar à sua **etimologia fálica** (*stilu*, haste pontiaguda, coluna). Essa mudança de signo não implica, necessariamente, na inserção da *natureza* (sexo) na *técnica* do estilo (fálico), mas numa retirada da passividade do estilo submisso a um conteúdo ou a um molde pré-fixado. Não mais passivo, o estilo torna-se incisivo, penetrante, cortante. Trabalha com restos tensivos e pontiagudos de outros gêneros para construir um texto extremamente crítico. Esse texto é capaz de dissolver o estilo em *escritura*. Está aí o potencial fálico e penetrante do *Estilo S.M.*

Se, por um lado, o erotismo entra como mais uma máscara do texto, por outro, a sua técnica penetrante, violenta e perversa adentra o próprio princípio do estilo. Nesse sentido, ele não é apenas *mais um*, mas *o* elemento que mobiliza o procedimento de composição textual. O estilo de ciframento dialoga, ainda, com o **caligrama titular**, outra cifra narrativa. A figura fálica que se forma atua na narrativa tanto pelo estilo fálico quanto pela **representação** que fundamenta o caligrama, a literatura e o erotismo. A representação desloca o erotismo de sua acepção natural e evidencia seu teor técnico.

Silviano Santiago (1997) aponta, também, para as hipóteses de se ler S.M. como *substantivo masculino* e como *sua majestade*. A primeira leitura é de teor **metalingüístico**, a segunda revela a posição de carrasco do narrador, pois sendo detentor do poder da linguagem, é ele que tem o domínio da narrativa e pode manipulá-la, tal como se manipula uma vítima.

Essas relações que norteiam o *Estilo S.M.* culminam em três grandes *teatros da expressão*: o *Teatro da Sinceridade*, o *Teatro da Simplicidade* e o *Teatro da Crueldade*. Os primeiros dois são termos emprestados do poema *Modo de Usar*, de Marcos Siscar (2006), que serve de epígrafe para o próximo capítulo. O terceiro é emprestado dos escritos de Antonin Artaud (1999).

No *Teatro da Sinceridade*, nota-se o aproveitamento das quatro classes em que se dividem as sentenças simples do discurso argumentativo e persuasivo (afirmação, comando, exclamação e interrogação) para provocar efeitos de verdade, mentira, falsidade e segredo. O narrador afirma estar sendo sincero em suas proposições sobre a composição e o domínio do texto. A sinceridade era um princípio da técnica persuasiva: “A Retórica é útil, porque o verdadeiro e o justo são, por natureza, melhores que seus contrários. Donde se segue que, se as decisões não forem proferidas como convém, o verdadeiro e o justo serão necessariamente sacrificados: resultado este digno de censura” (ARISTÓTELES, 1964, p.20). Todavia, a sinceridade do narrador de *A Hora da Estrela* aparece de maneira subversiva, por meio da impossibilidade de manter uma única verdade de conteúdo, ou seja, pela proliferação de *dizeres* a princípio contraditórios.

Sendo assim, sua sinceridade está em assumir a postura de *fingidor*. Desse modo, o narrador realiza um *teatro* da sinceridade. A sinceridade do coração também traz à cena o ideal romântico confessional de maneira perversa: num jogo representativo erótico.

O *Teatro da Simplicidade* nasce do *Teatro da Sinceridade*. Ele é o efeito de um projeto, o de “escrever de modo cada vez mais simples” (p.28). Trata-se de um projeto ambíguo. A princípio, ele poderia se relacionar com um projeto de desreferencialização e retirada dos elementos supérfluos do texto. Todavia, logo se percebe que o supérfluo, o “luxo” (p.22) da linguagem, não é nunca descartado, mas adentra um jogo. Então o projeto torna-se sádico em relação ao seu suporte-personagem. Ele implica numa redução do

objeto. A pobreza da personagem permite uma série de maus tratos por parte dos demais personagens e do próprio narrador. Os maus tratos servem de estimulantes para o prazer do narrador, que apenas encena estar “no nível da nordestina” (p.34).

A pobreza e o sofrimento da personagem se contrapõem ao luxo da linguagem que o narrador detém. Nesse sentido, o processo de *deflação* (RONCADOR, 2002, p.15) que ele propõe ao construir uma escrita por meio de restos, de ditos populares cristalizados, considerados lixo, choca-se com um processo de *inflação* da linguagem, dos termos luxuosos, “adjetivos esplendorosos” (p.29), nas palavras do narrador. No paradigma dos restos está a personagem nordestina. Percebe-se que essa *deflação* é um meio sádico e masoquista de obter prazer, entrando no jogo do *Estilo S.M.*, mesmo prazer ele que obtém quando coloca, ao lado dos elementos “pobres”, elementos de “luxo” da expressão, não apenas ocasionando um “rebaixamento do nível retórico da linguagem” (RONCADOR, 2002, p.19), mas afirmando o poder retórico de maneira subversiva.

Trata-se de uma humilhação dupla da personagem-suporte: tematicamente e por meio da linguagem. O projeto de “escrever de modo cada vez mais simples” (p.28) torna-se um projeto de *reduzir à expressão mais simples*, ou seja, de reduzir (algo) ao menor volume, ou ao estado mais miserável; tirar toda a importância, rebaixar ao máximo, humilhar, aviltar (alguém). A função ornamental é usada perversamente, não apenas como *floreio* de estilo, mas como possibilidade de *defloração* do suporte, o que une o estilo retórico à sua etimologia fática. A simplicidade, portanto, é também um *teatro*, uma representação literária e erótica (sado-masoquista).

Por fim, o ***Teatro da Crueldade*** é o ponto culminante do *Teatro da Simplicidade*, pois assume a crueldade como técnica de *ressensibilização*. Enquanto o senso comum considera o erotismo uma manifestação natural ligada ao *prazer* e à *dor*, o *Teatro da Crueldade* o considera técnico. A expressão *Teatro da Crueldade* foi retirada dos escritos de Antonin

Artaud. Para Artaud, trata-se de uma proposta de ressensibilização do teatro, de fazê-lo novamente despertar “nervos e coração” (1999, p.95), satisfações violentas que fundam um “teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insufla-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia de alma cuja passagem não se deixará mais esquecer” (p.96).

Esse teatro quer se afastar da linguagem para provocar imagens pelo corpo, a meu ver, num processo metafórico físico, numa “picada concreta” (p.97), nas palavras de Artaud, em que “a imagem de um crime apresentada nas condições teatrais adequadas funciona para o espírito como algo infinitamente mais temível do que o próprio crime, realizado” (p.97). Esse teatro se desvia do teatro psicológico, pois, como afirma o autor, “é absurdo, como no teatro psicológico comum, dirigir-se primeiro ao entendimento das pessoas” (p.96) se “a massa pensa primeiro com os sentidos” (p.96).

Sendo assim, os gêneros de massa trazidos ao ciframento de *A Hora da Estrela* atuam apenas como armadilha para as massas, acostumadas com a repetição dos gêneros, com o final feliz. O projeto de escrita “com o corpo” e o processo metafórico de *A Hora da Estrela* ressensibilizam a linguagem e desviam-se dos gêneros de massa, tendendo ao *Teatro da Crueldade*. Melhor dizendo, tendem ao afastamento da linguagem cotidiana por uma *escritura física*, em que os *dizeres* são barrados pelas imagens que provocam sensações incisivas.

Em suma, este trabalho volta sua atenção ao procedimento de perversão (perturbação, desvio, desmoralização) discursiva da palavra, que ganha o nome de *Estilo S.M.* Tal perversidade mobiliza a camada actancial e recupera os sistemas erótico e literário para o exercício de um projeto de escrita S.M., tencionando um certo tipo de literário esperado com o que se considera tradicionalmente dissonante.

A emergência de uma palavra que atua desviando-se do *dizer*, juntamente com a narração crítica que lança mão de *dizeres*, índices discursivos que podem tanto confirmar como contradizer uma mesma leitura crédula no poder de verdade de uma entidade dominadora de seu discurso, evidenciam a capacidade da palavra em ludibriar, provocar desejos e ilusões “de futuro” (p.98). Tal procedimento distingue o projeto estético clariceano dos principais moldes e rótulos encontrados nele pela crítica, numa espécie de perversão da assinatura pré-fixada. O projeto estético se realiza de modo a desviar-se de quaisquer rótulos.

Os três *teatros* mencionados são desdobramentos de um mesmo *teatro expressivo* denominado *Estilo S.M.* Para estudá-los mais a fundo, é necessária uma primeira nota explicativa sobre a *representação*.

2- Notas sobre a Representação

Representação é um conceito. Todavia, um *conceito* já é uma representação. Sendo assim, no momento em que o pensamento *conceitual* tenta definir *representação*, ele se depara com sua própria natureza representativa. Como definir representação por um conceito se todo conceito já é representação? Isso faz com que o nome *representação*, eleito para sanar a angústia de uma impossibilidade de se definir tudo o que se considera *re* (repetido, secundário) em relação à realidade, não possa ser definido senão por uma tautologia. Representação é representação. Essa repetição faz com que *representar* torne-se *re-apresentar*: a linguagem e as imagens *re-apresentam* a realidade, modificando-a no processo.

Interpõe-se, então, um novo problema para o pensamento conceitual: a *realidade* é já um pensamento sobre a realidade por meio da linguagem, ou seja, uma *representação*.

Tudo o que nos aparece como “real” é o resultado de uma interação entre o que há (inapreensível, invisível) e o que os nossos sentidos podem captar. Sendo assim, a realidade que nos aparece é já um construto. Como, então, diferenciar a realidade da representação, usando o pensamento argumentativo e lógico?

Esse problema se expande por duas direções: a que progride até o limite do pensamento conceitual e o transgride, e a que torce o conceito pelo pensamento imagético. No primeiro caso, a palavra prolifera sentidos para além de uma verdade unívoca, bem como para além do pensamento binário. No segundo, a palavra é silenciada e o que explode são imagens. No primeiro, o *dizer* conceitual é proliferado e não mais pode determinar qualquer “verdade real” (a representação é uma representação *ad infinitum*). A palavra assume sua natureza ludibriadora e o poeta, sua posição fingidora, sem nenhuma verdade que o embase. No segundo, o *dizer* não mais diz, é atropelado por um pensamento vertical e imagético que rompe qualquer linearidade e age por sobreposição.

Pode-se interrogar como essas duas direções ajudam na diferenciação entre realidade e representação. Em resposta, o movimento que elas traçam questiona a própria necessidade da resposta e a veracidade da diferenciação: *A Ficção Vida*, diz o título de um livro do poeta Sebastião Uchoa Leite (1993). Elas denunciam a qualidade estereotípica do senso comum na apreensão da realidade, ao mesmo tempo em que apontam as falhas do pensamento argumentativo e racional.

Essas duas direções são trilhadas pela arte. Em *A Hora da Estrela*, sintetizam-se no caligrama que dissemina sentidos ao mesmo tempo em que cala os *dizeres* dos signos para mostrar uma figura. Nenhuma ambigüidade se desfaz, nenhuma repetição é capaz de definir. A moção irrompe da língua cristalizada em direção ao silêncio e ao ilimitado dos sentidos. Movimento duplo que, extraído do pensamento binário, acaba sendo único: o nada (silêncio) é tudo (infinito de sentidos). Na narração, ou “caligrama narrativo” de *A Hora da*

Estrela, a primeira direção corresponde ao **Teatro da Sinceridade**, enquanto que a segunda direção adentra o **Teatro da Crueldade**, com o processo metafórico.

Entretanto, uma ironia norteia a arte, especificamente a literatura. Na busca pelo ilimitado e pelo silêncio, resta sempre o limite, a palavra: material e suporte. Mesmo quando mais próxima do ilimitado, a palavra nunca pode ser silêncio por sua própria existência. Por outro lado, ela tem uma flexibilidade capaz de aderir a diversas funções, mas sem caber perfeitamente em nenhuma delas. Resta sempre algo que não é representável. A palavra é sempre *quase*.

Em *A Hora da Estrela*, essa ironia move o **Teatro da Simplicidade**. O escritor anseia obter o silêncio do suporte. Essa posse mostra-se impossível pela própria natureza de seu trabalho de escrita: ele depende da existência da palavra. Tal impossibilidade resulta num projeto narrativo invejoso: como não pode obter o silêncio, o escritor viola o silêncio do suporte reduzindo-o à expressão. Com isso, ele obtém o prazer da representação, do *como se* fosse real, que funda uma realidade de linguagem. Para manter um efeito de sinceridade e não demonstrar a inveja, o escritor simula o oposto: reduzir-se à simplicidade de seu suporte, busca que ele sabe ser de antemão fracassada. O fracasso, o “mau êxito na minha literatura” (p.31), é substituído pela “vitória” (p.104) de seu projeto S.M.

III

O ESTILO S.M.

MODO DE USAR

Sinceridade não vai bem em prosa. Só o verso lhe dá abrigo. Do verso se espera o teatro da sinceridade, mostrar-se nu como quem mostra a nudez de um outro. É o véu e o fetiche da sinceridade. A prosa sincera é imediatamente indecente, como o tímido que é pego nu. Não se escreve prosa com o coração, a menos que a inteligência o cubra de protocolos. A prosa quer ser moeda de troca. O verso se torna a prosa da poesia quando se nutre da fidelidade à experiência da impessoalidade programada; do salvo conduto da isenção. (Vou lhe contar um segredo. Hoje em dia, é preciso coragem para escrever um verso sincero.) Já a simplicidade vai bem em prosa. Cabe no canal da prosa o fluxo raso da prosa do mundo. A prosa aceita conduzir ao coração solar da realidade, constatar, relacionar, afirmar sentenciosamente. Apenas para o verso a inteligência é indecente. Há prosas frias, ponderadas, alusivas, irônicas, embriagadas. Mas a prosa não aceita engodo ou gramática alternativa. Só o verso consegue às vezes dar um nó na gramática da prosa. Moral da história: não há verso simples, apenas prosa subvertida.

Marcos Siscar

1- DISCURSO EM CENA: PELO SIM OU PELO NÃO

Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos - sou eu que escrevo o que estou escrevendo (p.25).

A Hora da Estrela

A Hora da Estrela não se inicia pelo início, aliás, sendo cada texto a transformação de um certo depósito de formas e citações, saturado do que se nomeia tradição, nenhum texto inicia-se pelo início. Entretanto, uma raia é desenhada: o *sim*. “Tudo no mundo começou com um sim” (p.25).

O mesmo *sim* que inicia, termina o livro: “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim” (p.106). O movimento é uma torção, uma volta alterada ao início. Alterada porque o início é contaminado e não se pode lê-lo mais como origem pura, mas como palimpsesto: texto que é sobrescrito, mas a que constantemente se retoma.

Sim é um performativo. Como a assinatura, valida um “acontecimento de escritura”. Ele só existe como ato quando se firma um acordo, quando um sujeito aceita ser autor, instaurando-se textualmente como atributo necessário ao discurso, que faz o texto existir socialmente, e um sujeito (e toda uma instituição) aceita ser leitor, projetando no presente o passado em que o texto foi composto.

Ambas as partes tendo assinado o contrato, o texto é inaugurado. Como foi visto com a assinatura, entretanto, o leitor aceita o contrato tendo como condição a consonância do texto com o que ele espera do texto. É justamente essa restrição que serve de estímulo para que o texto viole o acordo, contrato em que duas ou mais partes transferem entre si algum direito ou alguma obrigação, e escreva um literário inesperado em que o direito não é transferido: “tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. Por tudo isto é que não vos dou a vez” (p.27).

Aceitar um contrato para, de dentro dele, desestabilizar sua formatação, fazer irromper outra escrita, é o movimento de base desse texto. É interessante notar que a técnica retórica, desde suas origens, está ligada ao Direito. O narrador exerce a técnica e, portanto, toma para si o direito. Entretanto, não se trata de uma narração retórica apenas, mas de uma recolocação retórica e poética extremamente subversiva: tendo como suporte o discurso e todo seu *status*, o narrador usa da técnica persuasiva para realizar uma perversão discursiva: um auto-estímulo erótico.

O *sim* tem também outra função, usa-se para retomar ou pedir que se retome o fio de um assunto, após uma interrupção. Trata-se de uma função restauradora, como em “Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra” (p.28). Nesse exemplo, o assunto (verdade que, para a técnica retórica, deveria ser priorizada e existia antes da palavra) é transformado em forma: “não-importa-o-quê” tanto significa que o assunto não é o mais relevante quanto aponta para a própria palavra sendo escrita: “para escrever” esta sequência de palavras, qual seja, “não”, “importa”, “o”, “quê”, daí o hífen marcando a construção. É notável o vínculo tenso entre visão e significação, que aproxima este texto do caligrama.

Outro exemplo do uso restaurador da partícula *sim* é “Tudo isso, sim, a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra” (p.34). Essa aparente tautologia é altamente significativa, pois mobiliza os semas de *história* (a história do mundo, o passado que nos parece natural, é uma história, uma invenção) e de palavra (visão da linguagem como norteadora de toda a experiência, idéia de que antes da palavra não há nada, de que a palavra não é fruto de um autor que detém a verdade).

Em ambos os casos, *sim* não marca uma afirmação, mas uma retomada, um recomeço. Instaure-se imediatamente após uma pausa (tempo), uma lacuna (espaço), e carrega em si todo um espaço-tempo prévio. Isso significa que já vem contaminada, seu começo já está

repleto de semas que apontam para a sua farsa, para a sua incapacidade de começar. Seu início já é um “re”, uma repetição.

É justamente aqui, nesse limite rompido, que se instaura o texto: “Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou” (p.25). O signo *história* aglutina a história do próprio livro, enredo que se concentra na narração dos fatos da vida nada notável de uma nordestina, com a história da humanidade, a narração dos fatos notáveis ocorridos na vida dos povos. Ambas as histórias denunciam-se produtos de um único enfoque, o do narrador. São, portanto, inevitavelmente *recontadas* ou *reinventadas*.

No momento em que o texto revela a existência de uma “pré-história”, aponta também para uma sobreposição estrutural: a contaminação do início do texto por ele próprio, pelo seu desenvolvimento e fim. É como se a narração acontecesse pela segunda vez e seu começo não pudesse ser delimitado.

Há, ainda, o *sim* do desejo, que se identifica com o *sim* de Molly Bloom. Ao final do romance *Ulisses*, de James Joyce, aparece uma seqüência de *sins* sensuais que clamam pela continuidade da ação e culminam num *Sim* orgástico, em letra maiúscula assinalando o momento do clímax:

(...) e eu pensei tanto faz ele como outro e depois pedi-lhe com os olhos para pedir outra vez sim e depois ele pediu-me se eu queria sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro pus os braços à volta dele sim e puxei-o para baixo para mim para que pudesse sentir os meus seios todos perfume sim e o coração batia-lhe como louco e sim eu disse sim eu quero Sim (2005, p.815).

O *sim* de Molly Bloom não é apenas uma afirmação, mas uma interjeição que marca o prazer e o desejo. É um *sim* sensual que, juntamente com o *sim* que assinala um recomeço e o *sim* que cela o acordo entre autor e leitor, instauram um “ciclo erótico do desejo” em *A Hora da Estrela*. O ciclo inicia-se no momento em que o sujeito identifica seu objeto de desejo, o faz renascer em sua imaginação, imputa a ele uma série de semas para seu prazer,

até o momento do gozo (desfalecimento), a “hora da estrela”, hora do destino que finaliza o ciclo. Em seguida há uma pausa, período de repouso até o reinício do ciclo.

A narração de *A Hora da Estrela* já se inicia nesse recomeço, como se o narrador fosse reviver a experiência ocorrida, agora permitindo o *voyeurismo* do leitor. Trata-se, portanto, de um segundo “ciclo erótico do desejo”, que permite um paradoxal reviver inventando: “Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição” (p.102). Vejamos a atuação do narrador e as marcas textuais desse *recontar* logo nas duas primeiras páginas do livro:

Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-sé ao próprio último ou primeiro pulsar. 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 (p.25).

A primeira frase, “Meu coração se esvaziou de todo desejo”, subentende um momento prévio em que havia desejo, pois só é possível esvaziar-se algo que estava cheio. Esse momento de plenitude do desejo é omitido se considerarmos que este é o início da história. Porém, se lermos o final acrescentando-lhe o começo, então o momento em que havia desejo nos é revelado: todo o desejo sensual do narrador por sua personagem, “Penso no sexo de Macabéa” (p.88), diz Rodrigo S.M.

Se a narração inicia-se com um coração esvaziado de desejo, sabemos que logo começará a retomar esse desejo, reiniciando o ciclo. Nesse primeiro momento de pulsação, passagem do final de um ciclo para o início de outro, o sujeito ainda não distinguiu seu objeto de desejo.

O objeto está, neste momento de repouso, em conjuntura com o narrador e o leitor: “em plena boca nossa”. Este trecho torna-se irônico quando lido do final para o começo. No final, fica sugerida uma morte em que o narrador “come” a personagem (em ambos os

sentidos), pois “a vida come a vida” (p.104). Então, o trecho “em plena boca nossa” parece afirmar que a personagem ainda está “dentro” do narrador. O processo de saída dessa personagem (“a história de Macabéa tem que sair senão eu estouro”(p.63)) torna-se, então, um *vômito* oposto ao movimento erótico: lance pela boca daquilo que havia sido engolido. O vômito do narrador é necessário para que ele possa *comer novamente*. Ao mesmo tempo, esse movimento revela a impossibilidade de digestão: a personagem não pode fundir-se ao narrador. Dessa impossibilidade advém a *insistência erótica* do narrador.

A sentença “A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa” é introdutória, pois quem inicia a leitura não sabe que a história é perpassada por uma “dor de dentes”. Entretanto, nas páginas seguintes, encontramos outra introdução: “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” (p.39).

Poderíamos considerar esta frase uma explicação da frase anterior; entretanto, ela é mais evidentemente uma introdução, o que faz com que a primeira frase pareça uma retomada da já conhecida “dor de dentes”. Tal ocorrência nos faz questionar a cronologia da narrativa. Como Macabéa é descrita, mais adiante, como tendo um “corpo cariado”, observa-se que o campo semântico da “dor de dentes” refere-se a ela, como objeto do narrador. Já a expressão “dentina exposta” parece referir-se, então, à sua exposição como objeto, sua passagem do espaço de indiferenciação (sujeito e objeto são o mesmo: “boca nossa”) para o espaço da indiferença, para a sua vida diante da sociedade: “Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio” (p.42). Mesmo nesse espaço *externo*, o pavor que Macabéa tem pela possibilidade de *vomit*ar indicia sua natureza toda “para dentro”.

Outro exemplo de perturbação cronológica é a sentença “Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui”

(p.36). Nesse exemplo, o “experimentei” pode estar se referindo também à própria narrativa já “experimentada” ou lida uma vez. O “tivesse sido e não fui” é da ordem das ilimitadas possibilidades de experimentação que estão em potência nessa escrita.

Na seqüência, advém o motivo do sujeito, aquilo que move sua escrita: “É a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade”. No momento em que a dor entra em cena, o sujeito deixa o espaço de indiferenciação e distingue-se: “minha”, “própria”, “eu”, distinguindo, também, seu objeto de desejo, ainda longínquo: “nordestinas que andam por aí aos montes” (p.25). Por enquanto as nordestinas ainda são vistas “aos montes”, ou seja, ainda não foi eleito seu objeto específico. Entretanto, já foi eleito o *motivo do desejo*, pois o narrador vê nas nordestinas o que falta nele: a felicidade, plenitude que não pode ser alcançada via *palavra*. Esse *motivo* é o que responde à seguinte pergunta do narrador:

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de "força maior", como se diz nos requerimentos oficiais, por "força de lei". Sim, minha força está na solidão. Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite. Embora não agüente bem ouvir um assovio no escuro, e passos. Escuridão? lembro-me de uma namorada: era moça-mulher e que escuridão dentro de seu corpo. Nunca a esqueci: jamais se esquece a pessoa com quem se dormiu. O acontecimento fica tatuado em marca de fogo na carne viva e todos os que percebem o estigma fogem com horror (p.32, grifos meus).

“Por que escrevo?” é uma questão que inscreve e transforma em auto-crítica os discursos jornalísticos e as preocupações dos críticos literários. Como se estivesse respondendo ao leitor, dando-lhes seus motivos ao escrever e sua forma de escrita, o texto assimila um discurso típico de entrevistas, como aquela em que Clarice Lispector é entrevistada por José Castello (1974), biógrafo e escritor, na época em que trabalhava no jornal “O Globo”:

J.C.: Por que você escreve?

C.L.: Vou lhe responder com outra pergunta: — Por que você bebe água?

J.C.: Por que bebo água? Porque tenho sede.

C.L.: Quer dizer que você bebe água para não morrer. Pois eu também: escrevo para me manter viva.

Com esse tipo de discurso, o narrador, ao mesmo tempo em que finge responder à crítica, lança-se em seu projeto de escrita. A primeira parte desse projeto é a caracterização do *motivo da escrita*. A expressão que responde ao “Por que escrevo?”, qual seja “captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo”, alude ao *rapto de um motivo*. Esse motivo mobiliza toda a língua e inverte a noção retórica de estilo como vestimenta do conteúdo, bem como a definição que o narrador propõe do texto, como feito de “fatos sem literatura” (p.30). A expressão “às vezes a forma é que faz conteúdo” impede que *A Hora da Estrela* seja vista como simples “relato de fatos”, uma novela em sua primeira acepção. A forma de narrar é o que rege a narrativa. Todavia, essa *forma* difere-se também do *formalismo* devido ao desvio realizado pelo advérbio “às vezes”.

O *motivo raptado*, que mobiliza a narrativa, é um “motivo grave de ‘força maior’”. A *gravidade* o confere *importância* e *tom*, fazendo o enredo transitar com a música (grave, agudo). “Força maior” acentua essa importância, bem como caracteriza musicalmente essa força (maior, menor). Dessa forma, o *motivo* torna-se tanto narrativo quanto *leitmotiv*.

Essa relação se expande com uma comparação: “como se diz nos requerimentos oficiais, por ‘força de lei’”. *Requerimentos* são documentos utilizados para a solicitação de algo. São pedidos formais, textos que seguem uma forma padronizada e são destinados a comprovar a importância de um fato ou acontecimento. Dependem sempre de um aceite, de uma autoridade. *Oficiais* significa propostos por uma autoridade ou emanados dela. Temos, aqui, a inserção de um novo campo semântico àquele do *enredo* e da *música*. Ao pensar no texto como um documento ou relato padronizado, coloca-se em questão o *estilo*.

O texto precisa subjugar-se a uma formatação “oficial”, firmada no momento do pacto entre a assinatura e a crítica, pacto que conferiu ao texto e ao nome *Clarice Lispector* uma

autoridade. Entretanto, a partir desse pacto, o texto opera um desvio: “sim, minha força está na solidão (...) Escuridão? Lembro-me de uma namorada: era moça-mulher e que escuridão dentro de seu corpo. Nunca a esqueci: jamais se esquece a pessoa com quem se dormiu”.

O acontecimento “grave”, o motivo do requerimento e o motivo da narrativa entram no campo semântico do erotismo. A “força de lei” torna-se erótica, o que subverte a lei, fazendo dela um estímulo, não uma proibição. A “força de lei” desvia-se de uma norma-padrão para afirmar-se como “força de solidão”. A solidão é a marginalização necessária para o libertino e para o escritor iniciarem a *representação*.

Essa “força de solidão”, que motiva o narrador, identifica-se com o “sentimento de perdição” (p.26), que o permite raptar o motivo necessário para a concepção de Macabéa, o suporte do narrador:

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 (p.26).

O narrador não desenvolve apenas uma história, mas um motivo: “o sentimento de perdição”. É ele que força a narrativa. Esse motivo é raptado a partir do *relance*, momento de distração, em que a consciência centralizadora não está no domínio. O intelecto é enganado e marginalizado. Esse afastamento momentâneo permite a analogia, o rapto de um fragmento da realidade (“o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”) com o qual o sujeito se identifica (“Sem falar que eu em menino me criei no nordeste”).

A “moça nordestina” citada no trecho, portanto, ainda não é Macabéa, pois é um fragmento raptado da *realidade*, que vai ser reconstruído textualmente. Macabéa é concebida a partir do “sentimento de perdição” que identifica o narrador e a moça nordestina. Ela é o espaço em que o motivo é desenvolvido. A “força da solidão” e o “sentimento de perdição” manifestam uma *ânsia de poderio do outro*, que permitirá ao

escritor *experimental* novas existências: “Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias” (p.36). Essa ânsia é também egoísta e fundamenta a relação erótica do libertino com sua vítima.

Em suma, o projeto de escrita inicia-se com um “Por que escrevo?”, em que o motivo “sentimento de perdição” ou “força de solidão” é instaurado a partir de uma distância: o sujeito marginaliza-se, tranca-se em seu quarto para, sozinho e afastado da realidade, poder *representar*. Raptado o motivo que será reinventado ficcionalmente, o projeto segue para um “Como escrevo?” e culmina em “O que escrevo?”, o embate entre o escrito e o projetado.

Para melhor pensar essas questões, em especial a “força de solidão” que se firma como primeira operação que erotiza a escrita, deve-se compreender a maneira como o narrador se utiliza de frases argumentativas para provocar determinados efeitos de sentido, como foi visto com as frases introdutórias. São fragmentos lingüísticos capazes de subverter a representação literária, tornando-a também erótica. É o que veremos com o *Teatro da Sinceridade*. Ao fazer isso, deixamos a questão “Por que escrevo?” para refletir sobre a questão “Como escrevo?” (p.33).

2- O TEATRO DA SINCERIDADE

Iniciemos pela sinceridade emergente de uma perversão retórica: a forma como o narrador-escritor lida com a história que escreve e em que se escreve, ao lançar mão de frases argumentativas sobre a própria história:

Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto (p.33).

A frase “quando escrevo não minto” revela uma relação estreita entre a escrita e o *fingimento* como sua *base de verdade*. Se a escrita impede a mentira é porque a natureza da ficção já é de uma inventividade que não se limita à oposição entre verdade e mentira. Dessa forma, o escritor assume sua postura de *fingidor*, sem se preocupar em afirmar uma verdade ou uma mentira, pois estes são conceitos morais. O *fingimento* aponta para a *ficcionalidade* retirada da necessidade comprobatória de uma *verdade*. Assim, a sinceridade da frase “quando escrevo não minto” advém de uma postura, em relação à escrita, que perverte o ideal retórico da “verdade do conteúdo”, bem como o ideal romântico da “verdade do coração”. Essa postura traz a retórica num jogo com o leitor: “só minto na hora exata da mentira”, hora em que alguém lerá o texto, ou seja, atribuirá a ele juízos de valor.

Nesse jogo, a dúvida coexiste com a plena ciência: “Quem sabe se mais tarde saberei” (p.26) e “só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes” (p.26) são frases, a princípio, contraditórias. Elas proliferam *dizeres* opostos, uma frase parece mentir a outra. Todavia, a contradição é desfeita no momento em que percebemos que ambas aparecem sob o paradigma do *como que*:

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual - há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. *Como que* estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que

justificaria o começo - como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes. (p.26, grifos meus)

A sinceridade da ficção advém quando o escritor lança-se na vivência da representação, que é a vivência do *como*: “*como* eu irei dizer agora”. Essa sinceridade da representação permite a afirmação de um aparente paradoxo: “é claro que a história é verdadeira embora inventada” (p.26). A ficcionalidade da história não é o fator que determina uma *mentira*. É justamente aí que percebemos claramente a natureza do *fingimento poético*: *fingir* não é mais *mentir*, mas *experimental*, *vivenciar*. Essa vivência representativa pode ser sintetizada nesta interrogação do narrador: “Como é que *sei tudo* o que vai se seguir e que *ainda o desconheço, já que nunca o vivi?*” (p.26, grifos meus). Não interessa a *ciência* do desfecho da história, mas sim a *vivência* dessa história, o que aproxima representação literária e erótica:

O homem quer sair de si próprio, está sempre fora de si. O homem quer ser leão, águia, polvo, pombo cenizante. O sentido criador dessa imitação nos escapa se não percebermos que se trata de uma metáfora: o homem quer ser leão sem deixar de ser homem. Quer dizer, quer ser um homem que se comporta como leão. A palavra *como* implica tanto a distância entre os termos homem e leão quanto a vontade de aboli-los. A palavra *como* é o jogo erótico, a cifra do erotismo. Só que é uma metáfora irreversível: o homem é leão, o leão não é homem. O erotismo é sexual, a sexualidade não é erotismo. O erotismo não é uma simples imitação da sexualidade – é sua metáfora. (PAZ, 1999, p.33)

A sinceridade do erotismo e da literatura advém desse *como* representativo, pois ele revela o teor de *atuação* da representação: “mostrar-se *nu como quem* mostra a nudez de um outro”, citando a epígrafe (2006, p.28). Ele “é o jogo erótico” e literário da *experimentação* do outro. Sendo assim, quando o narrador deixa-se pegar em sua contradição (afirma o domínio sobre a narrativa, mas também afirma não poder fazer nada em relação a ela), é para que o leitor perceba sua *sinceridade de fingimento*: seu *Teatro da Sinceridade*. Ele dissemina argumentos contraditórios e fornece todas as pistas para o leitor *desmascará-lo como máscara*, e, dessa forma, perceber-se também como um fingidor.

O presente da composição, seu *agora*, é uma moldura que emerge no momento em que o escritor e o leitor propõem-se a vivenciar o *como* representativo. Essa vivência torna verdadeiro um paradoxo: é o escritor quem detém o domínio da narrativa, mas é também o escritor quem se afasta do domínio para poder *vivenciar* a narrativa. O escritor compactua com o leitor que ainda não sabe o que acontecerá, o espectador que vai vivenciar a representação pela primeira vez, mas que sabe ser aquilo uma *ficção*.

Escritor e leitor se lançam numa vivência ilusória. São conscientes de que a história narrada é ficcional. Todavia, para poder *vivenciar*, é necessário que o escritor finja não ter os domínios da narrativa, iniciando um jogo erótico e retórico com o leitor: “ela acreditava. Em quê? Em vós” (p.41). Erótico porque o leitor que compactua com o narrador é *voyeur* de uma moléstia, sendo, portanto, igualmente perverso:

Rezem por ela e que todos interrompam o que estão fazendo para soprar-lhe vida, pois Macabéa está por enquanto solta no acaso como a porta balançando ao vento no infinito. Eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, mas quero o pior: a vida. Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom. A vida é um soco no estômago (p.102).

“Rezem por ela” é uma frase retórica que o narrador lança ao leitor como que tentando fazê-lo acreditar que ele pode mudar o destino da personagem. O narrador finge não ter domínio sobre a narrativa, acreditar no destino e manter o pacto com o leitor, dando-lhe poderes sobre a personagem: “O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal” (p.35). Todavia, ao mesmo tempo, o narrador denuncia seu fingimento: “não vos dou a vez” (p.27). A narração zomba e maltrata o leitor, tanto o inocente, quanto o perverso, o consciente. Ao zombar, o narrador revela ser ele o titereiro: “Eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, mas quero o pior: a vida”.

Ao mesmo tempo, portanto, em que o escritor encena um acaso de construção, uma fatalidade melodramática, ele revela o poder que tem sobre a narrativa, deixando o leitor

ciente de seu papel perverso: “os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos”(p.26). O *fingir de sono* revela o fingimento do leitor e aponta para o fingimento do narrador: “Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final. Acontece porém que eu mesmo ainda não sei bem como isto terminará” (p.30). A expressão “ainda não sei bem como isto terminará” pode ser tomada como um “fingir de sono” necessário para a vivência da representação:

eu sei que são apenas palavras, mas mesmo assim... (emociono-me como se essas palavras enunciassem uma realidade). De todas as leituras é a leitura trágica que é a mais perversa: tenho prazer em me ouvir contar uma história *cujo fim eu conheço*: sei e não sei, ajo em face de mim mesmo como se não soubesse: sei muito bem que Édipo será desmascarado, que Danton será guillotinado, *mas mesmo assim...* (BARTHES, 2004b, p.58, grifos do autor).

Esse “*mas mesmo assim*”, o “fingir de sono” da representação, marca um prazer perverso, tanto do escritor quanto do leitor. Em *A Hora da Estrela*, entretanto, há um agravante: o escritor é também personagem-narrador de sua própria narrativa, o que o permite *experimentar* a representação. Nessa *experimentação*, o escritor-narrador se utiliza da retórica, capaz de provocar efeitos de verdade, mentira, falsidade e segredo, para um auto-aprazimento que perverte a própria função da retórica, criada para barrar a potência *indecente e infamante* da palavra. Trata-se de uma perversão fundadora, em que o *relato* torna-se uma descrição ou demonstração do *prazer de relatar*, o que faz do leitor o *voyeur*:

Como sentir prazer em um prazer *relatado* (enfado das narrativas de sonhos, de festas)? (...) posso tornar-me o seu *voyeur*: observo clandestinamente o prazer do outro, entro na sua perversão; o comentário faz-se então a meus olhos um texto, uma ficção, um envoltório fendido. Perversidade do escritor (seu prazer de escrever *não tem função*), dupla e tripla perversidade do crítico e do seu leitor; até o infinito (BARTHES, 2004b, p. 25).

O *prazer de relatar* pode ser percebido nesta frase do narrador-escritor: “Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma

pergunta” (p.31). Brincar “de bola sem a bola” descreve o *prazer de relatar*, é o princípio da representação, da brincadeira de *como se*. Ela não se sujeita à existência real de um utensílio pragmático (a bola).

O *prazer de relatar* e de *experimental* a representação mobiliza esse *Teatro da Sinceridade*, em que cada sentença do narrador provoca um duplo efeito: uma aparente mentira e uma verdade subversiva, perversa, que afirma o jogo erótico, o *prazer* da representação. É o que se pode perceber na frase “Juro que este livro é feito sem palavras”. A princípio, o leitor não acredita na afirmação, pois ela nega o próprio suporte que a carrega e que está visível: a palavra. Entretanto, percebemos que o suporte da narrativa, a personagem Macabéa, é descrita sempre como esse “silêncio” e seus diálogos são normalmente interrogativos. Nesse sentido, ao dizer “Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (p.31), o narrador pode estar se referindo a Macabéa, a “fotografia muda” (p.31), e denunciando sua qualidade de escrita. Pode também estar se referindo à própria impossibilidade do *dizer*: a narração prolifera *dizeres*, mas nenhum é capaz de *dizer* realmente, pois nenhum porta *a verdade*. Assim, por se dirigir ao ilimitado do dizer, o livro nada diz: é um silêncio, uma pergunta, uma fotografia muda. Dessa forma, a frase torna-se verdadeira de maneira subversiva. O *juro* denuncia, portanto, o fingimento do ator, para quem o juramento não realiza uma ação. O juramento do ator é esvaziado de “verdade”, marca um jogo textual.

Além da consciência de construir uma história em que ele se projeta para vivenciar, o narrador também demonstra a consciência de ele próprio ser projetado: “A história - determino com falso livre arbítrio - vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M.” (p.27). O enunciado “determino com falso livre arbítrio” aponta para isso, ao mesmo tempo em que transfere a responsabilidade do narrador com a história para as noções de destino ou fatalidade. São noções recorrentes nos

fait divers, expressão francesa que designa as notícias sensacionalistas de apelo sentimental e consumo imediato, trabalhadas por Arnaldo Franco Júnior (1993) em dissertação sobre os gêneros de massa na construção de *A Hora da Estrela*. O que deve se notar é que os *dizeres* proliferados pelo narrador coexistem com os *dizeres* proliferados pelo discurso, ou seja, seu *ciframento de gêneros*.

Essas noções asseguram, ao narrador, impunidade, sendo justamente os argumentos de que ele se utiliza para convencer o leitor de que não é culpado pelo destino da personagem e, assim, vivenciar seu prazer “criminoso”: “Não sei a quem acusar mas deve haver um réu” (p.55).

Digo “criminoso” porque é dele a culpa pelo sofrimento e morte de Macabéa, todavia o teor “criminal” dessa morte é esvaziado por se tratar de uma representação. O escritor tem a *liberdade de expressão* que o isenta da culpa. É justamente essa tensão entre culpa e liberdade que norteia a representação literária e erótica. A culpa do narrador é sempre uma culpa *representada*, de que ele tem direito por ser escritor: “é como se a grande culpa fosse minha” (p.104-105).

A *liberdade de expressão* conferida ao escritor subentende uma permissão de afastamento da *ordem* da linguagem pragmática, permissão de inventar: “Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei” (p.52-53). Subentende, também, que o escritor tem o poder de fazer o que quiser em relação ao texto que escreve: “só escrevo o que quero” (p.31).

Para poder experimentar “com o corpo” (p.30) a representação, o escritor toma uma postura marginal e clandestina: “Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (p.33). Nesse espaço marginal, de

um “monstro esquisito” para a sociedade, motivo de “desconfiança”, o narrador situa a escrita e afirma: “não sou um profissional” (p.31).

Essa marginalização revela que o “prazer de escrever *não tem função*”, nos termos de Barthes (2004b, p.24, grifos do autor), ou seja, que a escrita não é um trabalho “profissional”, nem social, mas prazeroso. Não se trata de desconsiderar um “trabalho de composição textual”, mas de assumir uma técnica. A marginalidade assume como técnica a *natureza perversa* que a retórica atribuía à escrita. O escritor se mune de um “mau êxito na minha literatura” (p.29) para subverter a etiqueta retórica do “bem escrever”. Essa natureza perversa e indecente da escrita aproxima-se da *natureza humana*: “sou um monstro ou isso é ser uma pessoa?” (p.29). O espaço marginal permite ao escritor, afastado da sociedade, lançar-se na *experimentação* da representação, o prazer do “por enquanto” representativo:

Por enquanto quero andar nu ou em farrapos, *quero experimentar* pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia será sentir o insosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de *abandonar sentimentos antigos já confortáveis*. (...) 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*. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para *me pôr no nível da nordestina*. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que *me apresentar de modo mais convincente às sociedades* que muito *reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina* (p.34, grifos meus).

Apesar de sugerir um completo abandono dos “sentimentos antigos já confortáveis”, o escritor não deixa nunca seu espaço confortável, o quarto de onde escreve, para realmente agir em prol de sua personagem. O processo de “não fazer barba” e “adquirir olheiras” é um processo pelo qual passa o ator para se preparar para um papel. Todavia, o ator sabe que aquele é apenas um papel, o que lhe dá alívio e culpa. Sendo assim, a proposta de “me pôr no nível da nordestina” é apenas uma proposta de atuação, mesma “atuação fingida” que faz o narrador afirmar que teria que se “apresentar de modo mais convincente às sociedades”. A necessidade de “apresentação” revela a necessidade de atuação. Já o fato

das sociedades “reclamarem” do escritor demonstra que não se trata apenas de um escritor, mas também, como será visto, de um libertino.

Socialmente marginal é o lugar onde acontecem a representação literária e erótica. Esta, porque se trata de uma prática reprimida pela sociedade. Nesse sentido, “o erotismo é um mundo fechado tanto à sociedade quanto à natureza” (PAZ, 1999, p.32). Aquela, pois o trabalho do escritor é sempre solitário, embora não possa prescindir de *outros*. A partir desse mundo fechado é que o narrador pode, paradoxalmente, ver e escrever o mundo: “faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo” (p.22). O mundo torna-se um reflexo do olhar do narrador e a “natureza”, um reflexo do olhar cultural. Esse olhar pode perverter eroticamente a ordem cultural.

A margem é uma fenda que traz perversamente a margem social e confortável, “sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura)”, nos termos de Barthes (2004b, p.11-12). As regras morais e religiosas, por exemplo, tornam-se estimulantes, não mais impedindo o prazer erótico: “tudo o que é bom devia ser proibido” (p.50). Essa fenda aproveita-se, também, da margem oposta à social, que Barthes caracteriza como “móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem” (2004b, p.12), e que o narrador chama de “inferno da liberdade” e “abismo povoado por gritos”(p.53).

Segundo Barthes, “Essas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica” (2004b, p.12). O narrador-escritor de *A Hora da Estrela* é o clandestino que habita essa fenda, o *ceno* (*kenós*, vazio) em que se instaura a *cena* (*skéné*). Esse clandestino se utiliza das margens para alternar momentos de “consistência” (“prazer”, “contentamento”) e “perda” (“gozo”, esvaziamento), usando termos de Barthes (2004b,

p.21).

A *liberdade de expressão* do escritor começa, então, a carregar um outro tipo de liberdade, mais conhecida como *libertinagem*: a erótica. O exercício dessa liberdade se dará com sua personagem: “trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia?” (p.37). Seu “pudor” entra como estímulo para a transgressão, sua “feiúra” desestabiliza o ideal harmônico de beleza, sua nudez é o ideal do libertino, o escritor.

Essa nudez, ou *desnudamento*, é aquilo que fundamenta o *Teatro da Sinceridade*: desnudar o texto é mostrar sua qualidade de *vestimenta*, assim como desnudar o escritor é mostrar sua qualidade de *fingidor*. Todavia, o *desnudamento* também é aquilo que permite a entrada de um outro teatro, o *Teatro da Simplicidade*, cujo projeto de *desnudar* o suporte torna-se sádico e masoquista: um projeto de rebaixamento humilhante, de mostrar nu alguém extremamente tímido ou cheio de pudor.

3- O TEATRO DA SIMPLICIDADE

O vínculo do *Teatro da Sinceridade* com o *Teatro da Simplicidade* pode ser percebido pela seguinte frase do narrador: “escrevo sobre o mínimo e parco enfeitando-o com púrpura, jóias e esplendor. É assim que se escreve? Não; não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final” (p.101).

Por esse apontamento, percebe-se a utilização do significado retórico de estilo como *ornamento*, “púrpura, jóias e esplendor”, mas de maneira perversa, como um “luxo” de linguagem e “luxúria” erótica que humilha e constrange a “pobreza” ou “lixo” que caracterizam o suporte. Esse luxo ornamental não está a serviço de uma verdade de conteúdo, mas a serviço de um projeto erótico de redução e humilhação do suporte para o prazer do narrador-escritor. Sendo assim, a técnica retórica é usada de maneira subversiva, para o prazer de um escritor carrasco (sádico) e masoquista (carrasco de si mesmo), pois a humilhação do suporte faz parte de uma relação “amorosa” que ele trava com esse suporte.

Essa relação “amorosa” acontece, entretanto, não entre dois personagens apenas, mas entre escritor e suporte. Tal característica evidencia um processo de *figuração*:

A figuração seria o modo de aparição do corpo erótico (em qualquer grau e sob qualquer modo que seja), no perfil do texto. Por exemplo, o autor pode aparecer em seu texto (Genet, Proust), mas de modo algum sob a espécie de biografia direta (o que excederia o corpo, daria um sentido à vida, forjaria um destino). Ou ainda: pode-se conceber desejo por uma personagem de romance (pulsões fugitivas). Ou enfim: o próprio texto, estrutura diagramática, e não imitativa, pode desvelar-se sob a forma de corpo, clivado em objetos fetiches, em lugares eróticos. Todos esses movimentos atestam uma *figura* do texto, necessária à fruição da leitura (BARTHES, 2004b, p.66, grifo do autor).

Essas três formas de *figuração* encontradas por Barthes manifestam-se em *A Hora da Estrela*. A primeira pode ser vista tanto na assinatura titular, quanto na dedicatória, como na autoria implícita na narrativa. A segunda é a representação erótica a que me aterei, entre o escritor e o suporte, personificação do processo de escrita que permite a entrada do campo

semântico erótico, no embate entre libertino e vítima, subvertendo a moral e a ética do discurso normativo. A terceira pôde ser vista mais nitidamente com o caligrama: o texto forma uma figura e cada frase que compõe a figura marca um momento do texto, um “lugar erótico”. Uma vez que a titulação funciona como metonímia da narrativa, o caligrama torna-se um diagrama do corpo erótico dessa narrativa. Nesse diagrama, estão em tensão o estilo fálico e a escritura como disseminação.

O estilo fálico é trazido à narrativa pela *figura* de Rodrigo S.M. (escritor, projeto). A escritura é figurada por Macabéa, que atua tanto como *suporte inerte* (folha branca de papel ou palavra cristalizada) quanto como *texto* (escritura). Assim, não é a pessoa do *outro* que se faz necessária ao escritor, mas seu espaço, o suporte que terá sua imobilidade violada por um *projétil*, que é também um *projeto estético*, capaz de enformá-lo ou deformá-lo conforme seu gosto ou necessidade.

O escritor inveja a plenitude silenciosa do suporte, inalcançável pelo limite que a palavra escrita impõe. Por esse motivo, o escritor lança-se num projeto frustrado e invejoso contra o suporte (a vítima, a personagem, o objeto): “Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples” (p.28). Essa *redução à expressão mais simples* significa, portanto, não uma descomprometida retirada das camadas mais referenciais e supérfluas do texto, mas uma humilhação do objeto-suporte. *Reduzir* é violentar o suporte, humilhá-lo, degradá-lo, desfingá-lo para a formação de um “belo” que não siga regras de harmonia, mas que se faça a partir do feio, do residual, do que se considera “lixo”, motivando a camada temática da pobreza. A “expressão” então nascida é a manifestação das forças do lançamento, travessia e dilaceramento do projeto contra o suporte.

Esse suporte carrega as marcas do projétil que violentamente o trouxe à vida, pois para que algo seja escrito é necessária a violação de uma inércia. Do sucesso desse projeto contra o suporte, projeto criminoso não fosse a *liberdade de expressão* conferida ao

escritor, advém a *culpa* do narrador, uma culpa ainda encenada: “é *como se* a grande culpa fosse minha” (p.104-105). A liberdade literária do *crime* contra o suporte faz desse crime um desvio que fundamenta a literatura. O crime, o assassinato, a violência não são mais simples desvios morais, mas desvios que se aproveitam da moral como estímulo para a transgressão.

Ao mesmo tempo em que o narrador-escritor afirma esse projeto de *reduzir* o suporte à *expressão mais simples*, encena reduzir-se com o seu suporte, para que o leitor acredite se tratar de uma redução inocente, que visa beneficiar o suporte: “quero andar nu ou em farrapos (...) Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina” (p.34). Entretanto, ele mobiliza todo um “luxo” de linguagem que humilha, voluntariamente, a pobreza do suporte, afirmando sempre a superioridade da expressão. Trata-se, portanto, não de um projeto de simplificar a escrita, mas de um *Teatro da Simplicidade*:

É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro - e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a humildemente - mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humildade - limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. (p.29)

Os adjetivos “suculentos” e “carnudos”, caracterizando “termos” e “substantivos”, provocam sinestésias que relacionam o campo semântico da linguagem com o campo semântico do prazer carnal. Já “esplendorosos” e “esguios”, justapostos a “adjetivos” e “verbos”, relacionam a linguagem com a noção ornamental do discurso “ilustre”, de grande prestígio social. Assim, a “tentação” (carnal) do sujeito é a de tornar-se superior pela linguagem, pois “palavra é ação”, o que possibilita ao sujeito do discurso exercer algum tipo de autoridade sobre outrem, algum domínio.

O narrador afirma, em seguida, que não pode ceder à tentação porque “se eu tocar no

pão da moça esse pão se tornará ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome”. Dessa forma, o narrador se posiciona como superior à moça e acentua que não “enfeitará” a palavra por pura humildade. A afirmação da humildade causa um efeito de falsidade (parece humilde, mas não é), pois é quando ressalta sua humildade que o narrador deixa de ser humilde. Apesar de “mentir” para o leitor, entretanto, o narrador dá a ele todas as pistas para desmascará-lo. É o que acontece quando ele próprio explica o que é não ser humilde: “mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humildade”. Seu *fingimento* torna-se, assim, *sincero*.

Assim como o narrador afirma ser humilde e se entrega no mesmo momento, afirma também que não utilizará palavras luxuosas e as utiliza em algumas partes da narração, especialmente no processo metafórico, ao lado de clichês e frases feitas. Esse movimento alterna um “acúmulo vaidoso” e um “rebaixamento” mascarado de “humildade”. Dessa forma, a proposta de fazer um livro de “fatos sem literatura” (p.30) torna-se ambígua. Ela parece aludir a uma escrita de fatos despidos de qualquer “enfeite”, ao mesmo tempo em que se relaciona à proposta de uma novela, um relato de fatos, em sua primeira acepção. Entretanto, *fatos* são também roupas, vestes. Assim, tanto os fatos (eventos) quanto a *recontagem inventiva* dos fatos (vestes) compõem a narrativa.

Ainda no exemplo citado, o narrador ressalta a qualidade de “palavra” de tudo aquilo que está sendo escrito: o “pão” se tornará “ouro” pelo poder da linguagem, não por qualquer poder “transfigurador” divino. Todavia, quem detém o poder é o escritor, portanto ele, em relação à personagem, coloca-se na posição de um ente divino: “Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela” (p.49).

Em *Prazer do Texto*, Barthes afirma que “o luxo da linguagem faz parte das riquezas excedentes, do gasto inútil, da perda incondicional” (2004b, p.31). Esse excesso integra o

erotismo. Por outro lado, a pobreza é da ordem da falta, da exceção. Apesar de se emprestar a quaisquer funções, Macabéa nunca se entrega a nenhuma, tornando-se uma palavra-exceção, uma migrante deslocada. Excesso e exceção desviam-se da medida do discurso correto. Esse desvio relaciona a tradição da representação literária com a representação erótica e com o projeto de escrita desviante firmado por Lispector.

O ápice do projeto de *reduzir o suporte à expressão mais simples*, projeto de desnudamento ou rebaixamento por meio da linguagem, é o que o escritor chama de “palavra final”, como foi visto no trecho que abre este *Teatro da Simplicidade*. Trata-se do momento de maior sofrimento para a personagem, o momento de sua *morte*. O escritor-carrasco descreve esse momento de *nudez* e dor como “êxtase sensual”, o momento de maior prazer para o escritor. Após o êxtase sugerido, o narrador *acende um cigarro*, indiciando justamente a concretização de uma relação erótica.

Por meio dessa subversão sádica e masoquista do estilo do escritor, pode-se compreender diversas características observadas por Sônia Roncador (2002) nos últimos textos de Clarice Lispector, tais como o “desejo de constranger” (p.15), as “imagens degradantes” (p.16), a “confissão humilhante” (p.21) e o “risco moral” (p.22). O *Estilo S.M.* concatena esses elementos no exercício de uma poética perversa. O *rebaixamento humilhante* exercido por esse estilo sádico e masoquista de narrar é o que norteia as operações de “deflação” observadas por Sônia Roncador na poética derradeira de Lispector. Essa característica inverte a seguinte suposição de Roncador:

as operações de “deflação” ou rebaixamento do nível retórico da linguagem, que também são frequentes em seus últimos escritos, *problematizam a suposição generalizada de que a literatura é um local privilegiado de produção e fruição do prazer estético*. Muitas dessas narrativas finais já não oferecem, ou melhor, já não se propõem a oferecer, a delícia estética gerada pela estrutura e estilo mais complexos de sua prosa anterior. Os trabalhos de Clarice não têm necessariamente a constância e a homogeneidade que para vários críticos contemporâneos é condição necessária para a posse de um estilo. Esses trabalhos, ao contrário, parecem dizer: “Eu não tenho nenhum estilo”; ou melhor: “Eu tenho vários estilos, sem nenhum limite claro entre eles”. (2002, p.19)

Diferentemente do que afirma a autora, essas operações de “rebaixamento do nível retórico da linguagem”, consequências do projeto de “escrever de modo cada vez mais simples” (p.28) do narrador, não vão contra a literatura como esse “local privilegiado”, não agem em defesa da literatura popular, das frases feitas como possibilidades para a construção da literatura. Pelo contrário, o poder de “rebaixar” afirma justamente esse *local privilegiado* da literatura, detentora de um poder de linguagem capaz de humilhar aqueles que não são privilegiados (o pobre, o popular, o clichê). O discurso se faz de restos, resíduos discursivos, clichês, que não são próprios de um discurso dito “literário”, mas também de fragmentos de alta poeticidade, que serão vistos no próximo *teatro*, e outros de pompa discursiva, no processo que Sônia Roncador nomeou de “deflação”. Todavia, o propósito dessa deflação difere-se do afirmado pela autora. A poética de *A Hora da Estrela* vale-se dessa *deflação* para um rebaixamento sádico e masoquista que afirma, perversamente, o poder privilegiado do escritor.

O poder de “rebaixar”, seja tematicamente com a “pobreza”, seja discursivamente na incorporação de clichês, frases feitas, estruturas e gêneros populares, é um poder privilegiado, pois advém da *liberdade de expressão* que só é dada ao escritor. Portanto, a “suposição generalizada”, de que fala a autora, não é negada em *A Hora da Estrela*, mas afirmada de maneira perversa, a partir desse poder conferido ao escritor, da *liberdade de expressão* com que subverte os padrões retóricos do “bem escrever”.

O escritor assume uma condição de *não profissional e não intelectual*, de “mau êxito na minha literatura” (p.31), para tomar as regras retóricas e morais como estímulos para a transgressão. Os recursos que rebaixam o “nível retórico da linguagem” são utilizados por seu choque, por seu poder de contestar a ordem principal das coisas. A feiúra e o mau gosto, por exemplo, invertem a primazia do belo e do bom. Se a pobreza é feia e de mau

gosto, por isso ela é eleita “constato que a pobreza é feia e promíscua” (p.36), por seu potencial *obsceno* (em ambos os sentidos). Esse tipo de escolha perverte a noção retórica de estilo ao fundar uma *literatura do obsceno*. Não se trata apenas de uma crítica à literatura elitista, mas de uma recolocação da escrita, que se projeta num espaço que transborda o texto, incorporando em sua técnica a violência e o êxtase eróticos e selvagens, capazes ainda de afirmar o poder da elite, denunciando sua perversidade.

Por esse ponto de vista, a “estrutura e estilo mais complexos” não são os de “sua prosa anterior”, como afirma Roncador, mas justamente os da prosa derradeira de Lispector, pois esta radicaliza a proposta poética edificada desde seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem* (1990), cuja menção ao “coração selvagem” faz perceber essa erótica cruel e libertadora no tratamento do literário, em que natureza selvagem e habilidade técnica invadem os paradigmas uma da outra.

Portanto, a impressão de que os últimos livros escritos por Lispector não têm estilo, ou têm vários estilos, confunde a noção de estilo com a de montagem ou *ciframento*. A montagem é um processo de composição textual em que vários gêneros são incorporados, restos, fragmentos, formando, entretanto, um único estilo. Não um estilo moldável a algum gênero específico, mas um estilo que não se deixa rotular, pois se baseia no próprio processo de perversão, desvio, transgressão. Nesse sentido, recupera sua etimologia fálica e incisiva, tornando-se cortante, um estilete que se utiliza da potência indecente e infamante da escrita. Essa potência erótica do estilo une-se ao *ciframento* dos vários gêneros por meio da cifra S.M. (cifra e sado-masquismo estilístico). Dessa forma, o *prazer erótico* é transformado na *técnica* de um escritor que fetichiza seu suporte.

Essa técnica revela a existência de um *texto* naquilo que o senso comum julga selvagem e *natural*: o erotismo. O erotismo é revelado em seu teor de *representação*. Ao mesmo tempo, o inverso acontece: a representação torna-se erótica. O texto ganha face

dupla: como representação literária, recebendo o projeto de escrita (que deveria permanecer *obsceno*, fora de cena), e como representação erótica, em que o projeto se torna um personagem homem e o suporte se torna uma personagem mulher, *obscenidade* que erotiza a representação.

Passemos mais detidamente, portanto, para essa *figuração* que movimenta o enredo, o duelo entre escritor e suporte, libertino e vítima, projeto e matéria, narrador e personagem, estilo e escritura. A figuração faz parte do projeto de escrita do narrador: “escrevo com o corpo” (p.30), compondo uma erótica da linguagem que tem, no processo metafórico a ser trabalhado no *Teatro da Crueldade*, o ápice de sua expressão.

Iniciemos pelo suporte. O suporte é o material capaz de receber e conservar a inscrição de um texto, de um projeto e de um projétil. A palavra pode ser suporte se considerarmos uma palavra cristalizada e inerte, mero utensílio, assim como qualquer outro material. A natureza do suporte é silenciosa, inerte, inconsciente e plena em si mesma. Seu vazio é capaz de *receber* qualquer inscrição ou incisão, age como receptáculo. São todas características atribuídas a Macabéa. Sua intransitividade, que a torna inadequada à linguagem cotidiana, é revelada por suas afirmações: “só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?” (p.65), “acho que não sei dizer” (p.65) e “não acho que sou muito gente (...) não me habituei (...) não sei explicar” (p.64). Não saber “dizer” e não saber “explicar” é não saber *expressar*. Essa inexpressividade do suporte é o que o escritor almeja romper.

O narrador-escritor apelida Macabéa de “minha Maca” na seguinte frase “Qual foi a verdade de minha Maca?” (p.104). *Maca* é uma abreviação que entra no ciframento lexical da narrativa. Ao dizer “minha Maca”, o escritor revela outro sentido que caracteriza sua personagem: *Maca* é uma *maca*, um *suporte*, um leito que transporta alguém que sofre. A abreviação integra o jogo de reflexos e repetições por meio do qual a representação é tecida

em *A Hora da Estrela*. *Cama* é o reflexo, o anagrama, o quiasmo silábico de *Maca*. Esse tipo de repetição, que amplia sentidos, habita tanto a camada actancial e temática quanto a camada formal e léxica de *A Hora da Estrela*, a começar pelo próprio caligrama titular.

Maca é a *cama* daquele que sofre, o *narra-dor*. Seu anagrama, *cama*, insere a personagem também no paradigma do prazer, como leito ou suporte para uma relação erótica. Sobre a cama ou sobre a maca não mais de um amante, há apenas o escritor. A cama é seu sustentáculo e seu fetiche é seu palco, o tabuleiro do jogo. Se a personagem parece atuar como jogadora, não apenas tabuleiro, é porque o narrador a faz de objeto-fetiche duplamente: tanto a cultuando como a encarnação de uma essência quase-ilimitada, possuidora de virtudes que o narrador deseja, “sopro de vida quase ilimitado” (p.77), quanto perversamente localizando nela o desejo erótico, “penso no sexo de Macabéa” (p.88). O ato erótico e o poético tornam-se, por esse ponto de vista, *masturbativos*, produtos de uma representação solitária.

Dialogando com a característica de suporte da maca e da cama, está uma outra forma de suporte que o narrador utiliza para descrever Macabéa, o *manequim de cera*:

(...) se lhe fosse dado o mar grosso ou picos altos de montanhas, sua alma, ainda mais virgem que o corpo, se alucinaria e explodir-se-lhe-ia o organismo, braços para cá, intestino para lá, cabeça rolando redonda e oca a seus pés - como se desmonta um manequim de cera (p.99).

O manequim é o suporte vazio e passivo de uma representação: “O manequim sempre serve aos pintores, às aulas de anatomia, etc. e jamais tem vida própria. Sua função é de natureza passional, serve apenas de suporte” (GONÇALVES, 1994, p.155). Na obra, ele é o suporte que o escritor tem que atravessar, *por perfuração ou defloração*, para se ver livre da inércia que envolve esse suporte. No momento em que o escritor personaliza o suporte, este passa a integrar um jogo erótico. Esse jogo é sádico e masoquista em virtude da necessidade do escritor *expressar e experimentar*, violando a inércia do suporte.

Para atravessar o suporte, o escritor mune-se de seu *estilo*. O *estilo* (haste usada para escrever) é o lápis e o projétil que viola o silêncio do suporte, enformando-o ou deformando-o. A natureza do *estilo, do ato de escrever sobre um suporte*, é incisiva: uma penetração, uma transgressão, um rompimento. Em última análise, o estilo é um ato fálico. Fica evidente que esse estilo não pode ser um simples elemento decorativo. Entretanto, em sua origem há também um certo “luxo” de que faz uso conforme o interessa. Também há nele uma técnica persuasiva que o caracteriza.

O suporte, passivo, deixa-se violar, empresta-se a determinadas funções. Entretanto, há no suporte uma resistência própria do material com que ele é composto, que não se deixa transpor, que nunca se entrega e só se expressa em sua *inexpressividade absoluta*: “ela era incompetente. Incompetente para a vida. (...) *Se fosse criatura que se exprimisse* diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim” (p.39, grifos meus). É interessante observar que o suporte resiste até mesmo em se conscientizar do projeto de *humilhação* do escritor:

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? (p.56).

Macabéa, o suporte, doa-se sem nunca se entregar realmente aos papéis exigidos dela. Ela não anseia mudar a vida, pois a vida não a pertence. Essa sua resistência, seja diante do desejo, seja diante da consciência, pois esta a faria se *expressar*, é altíssima, o que deflagra a intensa ira do narrador, “estou com raiva” (p.41), e sua investida contra o suporte. A tensão entre a necessidade de expressão do escritor (do estilo, do projeto) e a inexpressividade resistente do suporte permite a instauração de um jogo ao mesmo tempo artístico e erótico. Os traços desse jogo formam a escrita, espaço de *experimentação*.

Para **perfurar** o suporte, o escritor deve “desenhar a moça” (p.37) com a boca, instaurando o campo semântico da *digestão*, que dialoga com o *erotismo*. Esse desenho faz advir uma “levíssima e constante dor de dentes” (p.39) a cada trituração do suporte que tem “corpo cariado” (p.50). Ao fazer *expressar* algo *inexpressivo* e *intransitivo*, “coisa de *dentina* exposta” (p.39), advém uma *dor*. A dentina é o marfim interior dos dentes, substância óssea cuja exposição marca uma violência. Segundo Derrida,

Desenhar com a boca não é só dar-lhe voz, sopro e língua antes das palavras, é atacar o suporte com instrumentos sólidos, incisivos que são os dentes, é comer, por vezes mastigar o subjétil, a coisa se se pudesse dizer, tanto seu corpo glossemático (glossolalia: palavras possíveis fervilham sob a superfície, prontas a emprenhar ou reprimir a língua natural para livrar-se dela) ou seu fonograma, a palavra subjétil é assim desenhada além de seu senso consignado, normatizado, racional. É imediatamente enlouquecida. (1998, p.52)

Desenhar com a boca é uma proposta do *Teatro da Simplicidade*, pois é da ordem da violência contra o suporte, um “quebra-dentes e rasga-carne” (p.79).

Para **deflorar** o suporte, ato que se concretiza simbolicamente na morte da *Maca* (“doloroso reflorescimento” (p.104)), passagem “de virgem a mulher” (p.103), o narrador inicia com ele uma representação erótica: “seu sexo exigia como um nascido girassol num túmulo” (p.88). O escritor não quer se ver livre da representação, uma vez que ela é a forma como o jogo erótico se realiza, mas da inércia que a envolve, que envolve seu objeto. Cama e maca são inertes, servem apenas de suporte. É preciso, portanto, atacar, perfurar ou deflorar o “túmulo”, o suporte inerte. O sexo, o *movimento do girassol*, é o elemento capaz de romper a *inércia do túmulo*, comparação que instaura o campo semântico da *defloração* (sexo e girassol) no projeto literário do escritor.

A inércia do suporte silencioso, sua virgindade, sua qualidade de receptáculo, é descrita com uma qualidade *oca*: “O seu diálogo era sempre oco” (p.71), “cabeça rolando redonda e oca” (p.99) e *silenciosa*: “lutava muda” (p.100), “muda cantando” (p.68), “extremamente muda” (p.44). Também o narrador e as palavras vão assumindo suas formas

ocas: “Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça” (p.41). No decorrer da narrativa, seqüências como: intertrocamos/sufoco/coca/toca/toco/oco/oca/eco podem ser observadas. É interessante notar que o *oco* permite que os sons causem ecos, repetições que disseminam ao invés de repetir. Não há som no significado de *oco*, pois seu campo semântico é o da ausência, mas há som em seu significante. A reiteração desse significante gera ecos, tanto no significante *eco*, que se assemelha a *oco*, quanto no significado de eco. É dessa forma que o vazio “tem o valor e a semelhança do pleno” (p.28). Essa característica confere a Macabéia um “sopro de vida quase ilimitado” e “tão rico como o de uma donzela grávida, engravidada por si mesma, por partenogênese” (p.77).

Sendo o poder de gerar filhos, como o de Glória, e o sêmen do homem, como o de Olímpico, projéteis de lances (transitividade), Macabéia tem “ovários murchos” (p.76), é intransitiva:

Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas. Quando ia ao trabalho parecia uma doida mansa porque ao correr do ônibus devaneava em altos e deslumbrantes sonhos. Estes sonhos, de tanta interioridade, eram vazios porque lhes faltava o núcleo essencial de uma prévia experiência de - de *êxtase*, digamos. A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece.(...) Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada. Só que precisava os outros para crer em si mesma, senão se perderia nos sucessivos e redondos vácuos que havia nela (p.53).

A falta de uma “prévia experiência de – de êxtase” justifica o “desejo de sol” de Macabéia: “A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol” (p.43). O *desejo de sol* do *girassol* (do sexo) é aquilo que rompe sua inércia. O suporte começa a nutrir um desejo sexual de transitividade, do qual ainda não é consciente. A consciência advém apenas quando ela acredita nas palavras da cartomante.

Desse desejo, surge sua dor: “Ela sabia o que era o desejo - embora não soubesse que sabia. (...) 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” (p.61). A tensão entre desejo e dor instaura o jogo erótico S.M. (sado-masoquista), em que prazer

torna-se dor e dor torna-se prazer. Esse jogo se utiliza das proibições morais, éticas e religiosas como estímulos para o prazer da transgressão, invertendo a primazia do bem para o mal, do alto para o baixo, do sexo funcional para a orgia, da virtude para o pecado:

:

Eu queria chafurdar no lodo, minha necessidade de baixeza eu mal controlo, a necessidade da orgia e do pior gozo absoluto. O pecado me atrai, o que é proibido me fascina. Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue. Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros - seu sexo era a única marca veemente de sua existência (p.88).

A “necessidade de baixeza” do libertino entra no projeto literário de “escrever de modo cada vez mais simples” (p.28), pretexto da simplicidade que esconde a necessidade de rebaixar, de humilhar o suporte para um auto-aprazimento. Nesse sentido, o “pior gozo absoluto” é o gozo advindo de um assassinato: “Quero ser porco e galinha e depois matá-los e beber-lhes o sangue”. O assassinato é o ápice do prazer do libertino, prazer ritual. Ele é a grande proibição moral e religiosa que a escrita permite, daí sua natureza cruel e desviante: “o pecado me atrai, o que é proibido me fascina”.

Segundo Octávio Paz, a forma adotada para a convivência civilizada é

dupla: a sublimação e a repressão. Contudo, a moral e a religião, as duas grandes forças da sublimação e da repressão, não fazem outra coisa senão multiplicar e emaranhar os conflitos e centuplicar a força de nossas explosões psíquicas. Posto que a civilização é convivência dos instintos, podemos criar um mundo no qual o erotismo deixe de ser agressivo ou autodestrutivo? (1999, p.43-44)

Essas técnicas sociais de sublimação e repressão funcionam, portanto, como estímulos para a transgressão. O prazer de violar leis adentra a representação erótica e textual, incita ao prazer do desvio, que é também um prazer literário.

O escritor deseja o suporte, mas não pode tê-lo em vida, pois há um limite intransponível entre eles, pois, como afiança Octávio Paz, “enquanto o outro está vivo, seu corpo é também uma consciência que me reflete e me nega” (1999, p.78). Instaure-se, então, a “Contradição insuperável” (p.78) que rege o erotismo:

por um lado, o objeto erótico não deve ter existência própria, pois tão logo a tenha, volta a ser consciência inacessível; por outro, se extirpo essa consciência, meu prazer e minha consciência, meu próprio ser, desaparecem. O libertino é um solitário que não pode prescindir da presença dos outros. Sua solidão não consiste na ausência dos demais, mas em estabelecer com eles uma relação negativa (p.78-79)

Essa “relação negativa”, que não se encaixa mais num duelo moral entre bem e mal, mas usa-os como estimulantes, é o que rege a “necessidade de baixeza” do escritor libertino. Esse escritor afirma sofrer pela personagem para poder *experimentar* um *amor cruel*: “Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela” (p.42), em que o sujeito torna-se, também, carrasco de si mesmo. Todavia, ele sabe que não vai deixar de ser a si próprio. Experimenta o sofrimento e a morte pelo prazer de saber que pode voltar à vida, “experimentar a ressurreição” (p.102). Trata-se de uma representação erótica e literária, o prazer do *como se*. Esse movimento é possibilitado por uma dupla paradoxal: *prazer e dor*. A intensidade da sensação de prazer ou dor pode levar ao pólo oposto e, ao tocar esse extremo, a sensação muda de signo. A literatura assume um espaço em que o desvio e o crime não são apenas permitidos, mas fundadores.

O assassinato pode, então, agir como um ato extremo do desejo de poderio, de abolir a contradição. Essa crueldade do amor entra na narrativa pelo campo semântico da digestão: Macabéa é o suporte que o escritor anseia *comer*, pois a mesma boca que beija, tem dentes que trituram, paradoxo erótico. Dessa forma, a morte de Macabéa deflagra o orgasmo do narrador.

Orgasmo significa “pequena morte”, o que justifica a afirmação do narrador de que “morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça” (p.105). Morte e orgasmo identificam-se numa única “agonia do prazer” (p.102). O escritor não morre, e sim goza “boca a boca na agonia do prazer que é a morte” (p.102). Após o gozo, o narrador, saciado, acende o cigarro (índice de concretização do ato erótico) e repousa: “E agora - agora só me resta acender um cigarro e ir para casa” (p.106). A morte do suporte é o

sucesso e o gozo do escritor, é o momento em que o suporte é *perfurado e deflorado*: “Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher” (p.103).

Segundo Octávio Paz, no jogo erótico, “a entrega total seria a morte” (1999, p.78). Todavia, essa entrega não afirma a posse amorosa, pelo contrário, ela é a “total negação tanto da posse quanto da entrega”, pois “Pedimos tudo e nos dão um morto, nada” (p.78). Sendo assim, a morte do objeto “Não é suficiente: necessito que viva, necessito que goze e, sobretudo, que sofra” (p.78). Por esse motivo, a representação erótica é necessária, o prazer do *por enquanto* é necessário. Então temos um narrador que afirma: “Eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, *mas quero o pior*: a vida. Os que me lerem, assim, *levem um soco no estômago* para ver se é bom. A vida é um soco no estômago” (p.102, grifos meus).

O paradoxo erótico entre libertino e vítima e o paradoxo literário entre escritor e suporte regem, então, essa representação. Ainda segundo Octávio Paz, “para que se possa realizar essa relação paradoxal, o objeto erótico deve gozar de uma espécie de consciência condicional: ser um morto em vida ou um autômato” (1999, p.79). É justamente essa a consciência de Macabéa, o suporte inerte. Ela era “incompetente para a vida” (p.39), como um morto-vivo, e “vivía de si mesma como se comesse as próprias entranhas” (p.53), como um autômato. Para obter prazer e causar sofrimento, portanto, o escritor faz de sua *maca inconsciente e autômata*, uma *Macabéa*: “Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço malcortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge - como se foge da dor – em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda” (p.100).

A necessidade de *fazer sofrer* integra o projeto de reduzir à expressão mais simples. O sofrimento é causado a partir do primeiro momento em que o suporte inerte é trazido à *expressão*, como pode-se notar com a trajetória de Macabéa.

Primeiramente, ela é concebida. A *concepção* do suporte como personagem é a passagem de um estado de indiferenciação, “plena boca nossa” (p.25), em que “ela era uma idéia” (p.43), para um lugar de indiferença: “ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham (p.30)”. O suporte é expulso de sua intransitividade para tornar-se uma personagem que habita um espaço social em que sofre agressões emocionais constantes: “cidade toda feita contra ela” (p.29). A concepção de Macabéa é concomitante à concepção do projeto de escrita do narrador, pois ela é, antes de tudo, seu texto e seu suporte.

A doação de Macabéa aos papéis sociais faz parte de uma segunda etapa, que nomeio *acepção*. Nessa etapa, Macabéa afirma: “eu me dão o tempo todo” (p.80). O verbo “doar”, na primeira pessoa do singular, coincide com o verbo “doer”, na mesma pessoa. *Dôo* é tanto *dor* como *doação*, doação à existência. A violação do silêncio do suporte, sua atribuição às funções sociais, funda uma dor: sofrimento almejado pelo escritor. Trata-se da dor não apenas de existir, mas de não caber numa *expressão pré-fixada* de existência. A essência ilimitada de Macabéa não consegue se limitar à existência, o que a torna solitária. De maneira simetricamente inversa, o narrador-escritor também é solitário, mas devido ao exercício de escrever que o define e o impede de atingir o silêncio.

A *acepção* é o processo de atribuição de semas à personagem. São semas que lhe conferem papéis, aqueles que fazem com que ela se “doe” e se “doa”, violando sua inércia. Os principais são condensados numa única frase: “sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (p.51). A virgindade coloca-a como única personagem “virtuosa”, seguidora de princípios morais e religiosos, de uma sociedade “viciada”. Na fábula, ela passa pela educação da tia sádica, que “ao bater gozava de grande prazer sensual” (p.43), apaixona-se por Olímpico de Jesus, que a maltrata e também era sádico, pois “Meter a faca na carne o excitava” (p.69), e seu último contato em vida é com uma cartomante, que também

apresenta indícios de um comportamento sádico e masoquista: “eu era muito forte e gostava de bater (...) eu gostava de apanhar. (p.93)”.

Com um olhar mais próximo, em contrapartida, percebe-se que a moral e a religião da personagem são exercícios *maquinais*, inconscientes: “se sentia de propósito culpada e rezava mecanicamente” (p.50), produtos culturais de sua educação, pois “a tia lhe ensinara” (p.49). Então se inicia um processo de *decepção*, impossibilidade de manutenção dos papéis atribuídos à personagem. Nesse sentido, o paradoxo do funcionamento das técnicas sociais emerge, uma vez que atuam não só como freio do prazer erótico: “Achava que cairia em grave castigo e até risco de morrer se tivesse gosto” (p.48), mas também como espora dele: “o que é bom devia ser proibido” (p.50).

Semas sexuais são, então, atribuídos à personagem, o que põe novamente em cheque sua virtude moral e religiosa: “Quando dormia quase que sonhava que a tia lhe batia na cabeça. Ou sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada” (p.50). Macabéa tem desejos, devaneios eróticos que conjugam *dor* e *prazer* e, até mesmo, erotismo e morte (Eros e Tânatos), seja imaginando sua própria morte: “Devo dizer que ela era doida por soldado? Pois era. Quando via um, pensava com estremecimento de prazer: será que ele vai me matar?” (p.50); seja imaginando a morte de um outro, mas um “outro” cujo sema “mulher” sugere uma projeção: “Macabéa gostava de filme de terror ou de musicais. Tinha predileção por mulher enforcada ou que levava um tiro no coração” (p.76).

A transposição projetiva está na base da representação literária e erótica. É a experimentação do *como se estivesse no lugar de* alguém: “tanto nós nos intertrocamos” (p.37), afirma o narrador. Essa projeção evidencia que “a transparência erótica é enganosa: nós nos vemos nela, nunca vemos o outro” (PAZ, 1999, p.78). Esse jogo de reflexos que norteia a representação erótica evidencia sua qualidade solitária, *masturbativa*. A projeção marca a forma como o narrador *experimenta* Macabéa, ao mesmo tempo em que permite

questionar se os desejos são mesmo de Macabéa ou são projeções do desejo do narrador-escritor. É o que se pode pensar neste exemplo: “era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha? Mistério” (p.78). Conforme Macabéa vai ganhando *expressão*, o suporte inerte vai sendo violado pelo estilo penetrante do escritor:

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 (p.79).

Antes de ser “pintada”, expressa, Macabéa parece não ter expressão: “- Oh mulher, não tens cara?” (p.83), pergunta Glória. Quando é “pintada”, entretanto, ela ganha uma expressão, que por sua vez se afasta dela, por não ser a expressão de sua inexpressividade: “a figura que por sua vez a olhava espantada”. A figura é uma representação conferida a ela, que ela almeja, mas que a viola. Por isso, é uma expressão violenta: “parecia que grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios por um soco em plena boca, com quebra-dentes e rasga-carne (pequena explosão)”. A boca que pode beijar tem dentes para esfacular, as mãos que podem abraçar têm unhas para rasgar, assim como os traços que constroem os personagens são “vivos”, podem dar vida, e são “ríspidos”, cortantes.

Quando Glória diz “Pintar-se como uma endemoniada? Você até parece mulher de soldado”, ela relaciona aquela expressão violenta e risível pelo exagero da pintura, exagero de uma explosão expressionista, com a conotação de libertinagem e devassidão que aquela pintura tem socialmente, desviando paradigmas e instaurando o *obsceno*. O interessante é percebermos que Macabéa é consciente dessa conotação. Sua reação explosiva de negação põe em dúvida a veracidade de sua conformidade ao papel virginal: “- Sou moça virgem! Não sou mulher de soldado e marinheiro”. Essa dúvida ganha dimensões maiores com a

seguinte fala do narrador:

Devo dizer que ela era doida por soldado? Pois era. Quando via um, pensava com estremecimento de prazer: será que ele vai me matar?
Se a moça soubesse que minha alegria também vem de minha mais profunda tristeza e que tristeza era uma alegria falhada. Sim, ela era alegrezinha dentro de sua neurose. Neurose de guerra (p.50).

O narrador afirma que o silêncio da personagem é de uma “Neurose de guerra”. Esse tipo de neurose é consequência de agressões emocionais sérias, como aquelas sofridas por indivíduos em atividade militar. Isso revela a natureza de receptáculo de Macabéa numa “cidade toda feita contra ela” (p.29), remetendo-nos ao projeto sádico do escritor. Esse projeto sádico e masoquista é revelado no momento em que o narrador revela o paradoxo erótico de que se utiliza: a alegria é também a tristeza, e vice-versa, o que se aplica também para a dor e o prazer.

Neste trecho notamos, ainda, que a virtude de Macabéa parece ser revelada como apenas um papel, e não verdadeiramente o que a personagem deseja. Todavia, o desejo de Macabéa é ambíguo por conjugar prazer e morte: “pensava com estremecimento de prazer: será que ele vai me matar?”. Se o desejo de Macabéa não é pelo sexo com o soldado, mas pela potência de morte que ele carrega, seu desejo é por se ver livre da *expressão*, da vida, ela que de natureza é silenciosa. Dessa forma, o jogo erótico desloca um novo paradigma: o prazer invade o medo, o medo torna-se prazer. Percebemos, durante a narrativa, o medo que a personagem tem da morte e o humor negro com que o narrador, ciente do desfecho da história, trata esse medo: “defendia-se da morte por intermédio de um viver de menos, *gastando pouco de sua vida para esta não acabar*. Essa economia lhe dava alguma segurança pois, *quem cai, do chão não passa*” (p.48, grifos meus). Ao mesmo tempo, o narrador revela estar esperando ansiosamente por essa morte: “Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro” (p.88).

Sendo assim, o *assassinato*, ápice de prazer do escritor, seria também o ápice de prazer da personagem no paradoxo erótico (o medo como fonte de prazer), não fosse a visita à cartomante, em que a personagem começa a realmente ansiar a vivência de um futuro brilhante. Dessa forma, o prazer do narrador é extremamente perverso, por matar a personagem justamente após o momento em que ela se nutre de esperanças, deixando de temer a morte e passando a acreditar nas palavras, que a ludibriam, fazendo-a desejar o luxo da vida e da expressão. Essa crença, que ela nunca teve durante a narrativa, como afiançava Olímpico: “você só sabe desconfiar” (p.66); torna-a vulnerável, à reduz finalmente à expressão. Sua intransitividade é violada. Se ela era “engravidada por si mesma” (p.77), quando se reduz à expressão torna-se “grávida de futuro” (p.98). Vejamos, então, o momento da morte da personagem:

Então - ali deitada - teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto. Iria ela dar adeus a si mesma? Acho que ela não vai morrer porque tem tanta vontade de viver. E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a *pré-morte se parece com a intensa ânsia sensual?* É que o rosto dela lembrava um *esgar de desejo* (...).O que é que estou vendo agora e que me assusta? Vejo que ela vomitou. um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmago tocando no âmago: vitória! E então - então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida. (p.103-104, grifos meus)

A morte é o sucesso do projeto sádico e masoquista. O “esgar de desejo” no rosto de Macabéia relaciona-se àquele desejo que ela nutriu quando acreditou nas palavras de futuro da cartomante, o que faz de sua morte a mais cruel e trágica, por ser quando ela começa a desejar a vida. Para o libertino “amante da morte” (PAZ, 1999, p.91), a morte é a “agonia do prazer, o êxtase atingido pela transformação da dor em prazer. Esse libertino consuma a obra engolindo a personagem: “a vida come a vida”.

Se a morte do suporte o extingue, de certa forma o liberta de sua necessidade de expressão: “Ela estava enfim livre de si e de nós” (p.105). Todavia, se a morte do suporte

não permite a continuação da escrita e, portanto, acaba por matar também o escritor, lembremo-nos que se trata de uma morte simbólica e que ele renascerá no momento em que o próximo leitor iniciar a leitura.

A fome do escritor é saciada por um intervalo entre leituras, assim como quem come se satisfaz, mas logo digere e precisa de mais. Então o texto se reinicia: “Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar” (p.25). Último ou primeiro, plenitude e ausência de desejo, de fome, como foi visto em *Discurso em cena: pelo sim ou pelo não*. Dessa grafia antropofágica, o suporte nascerá novamente, junto com a ressurreição simbólica do escritor, pois novamente nascerá o desejo pela existência: “ela forçou dentro de mim a sua existência” (p.45). Estamos no limite violado do texto, onde o final (a morte da personagem) possibilita o início (a expressão).

O que interessa ao escritor é o prazer do *por enquanto*: “só agora me lembrei que a gente morre. Mas - mas eu também?! Não esquecer que *por enquanto* é tempo de morangos. Sim” (p.106, grifos meus). O *por enquanto* da representação erótica e literária é o que possibilita o reinício, a união do sim final e orgástico com o sim inicial e inaugural: “tudo no mundo começou com um sim” (p.25). Nas palavras de Benedito Nunes,

Encontramos no estilo de Clarice Lispector (entendendo-se por estilo aquele modo pessoal de o escritor usar as possibilidades da língua, de acordo com determinadas constantes, que correspondem a um conjunto de traços característicos) certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo, a que antes nos referimos, da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra (1995, p.135).

Dessa forma, o início é um reinício e um lançamento do escritor libertino: “O jeito é começar de repente assim como eu *me lanço de repente* na água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio” (p.39). A expressão “de repente” marca um impulso, o “assim como” demarca o limite: a vivência se dá a partir da *representação*. A “coragem suicida” conjuga enfrentamento e morte, seja aludindo à morte da personagem

por meio da qual o escritor experimenta uma nova existência, seja aludindo à necessidade de deixar momentaneamente sua própria existência.

O lance permite o enfrentamento do frio por uma frieza ainda maior, “na água gélida do mar”. O “intenso frio” dialoga com a frieza racional do libertino, afirmada pelo narrador. Essa racionalidade é mascarada por uma masculinidade centralizadora do poder discursivo, das regras sociais: “o que eu escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (p.28). As características que fazem do narrador um condescendente com o sistema convencionado são as mesmas que permitem ao texto rir da convenção. A zombaria acontece no momento em que a narração utiliza a aparência de um discurso racional para um auto-aprazimento erótico. Nas palavras de Silviano Santiago,

Em vida da autora, seu romance mais famoso acabou sendo “A Hora da Estrela”. Hoje, ele pode ser lido (...) como a mais alta traição ao que a autora tinha inaugurado na literatura brasileira, mas pode também ser dado como uma gargalhada na cara da tradição afortunada, gargalhada que diz: “Eu também posso fazer o que vocês fazem, basta mascarar-me com o rosto masculino do narrador Rodrigo S.M.”. (1997, p.12)

Não se trata, porém, de um mascaramento que objetiva simplesmente “fazer o que vocês fazem”, mas de uma perversão erótica e literária. Essa perversão radicaliza um projeto literário reconhecido hoje como “encenação de uma escritura” (REGUEIRA, 2006), a partir do que Benedito Nunes (1995) batizou de “drama da linguagem”. Nesse projeto, o mascaramento permite, primeiramente, selar um acordo entre o narrador e a “tradição afortunada” para, então, violar o acordo, fazendo vir à tona todo o potencial fingidor e transgressivo da palavra e o potencial fálico do estilo.

Nesse sentido, a “coragem suicida” com que o narrador se lança na história, desejando enfrentar a frieza por meio de uma frieza ainda maior, revelam uma *sensibilização* ambígua e paradoxal: sentir pelo extremo da insensibilidade. Seria o que Octávio Paz chama de

“gozar na insensibilidade” (p.86) ao caracterizar o libertino como um “Dissoluto: amante da morte” (p.91). Esse paradoxo desvia o gozo de sua *função normal*, tornando-se uma *perversão*. Essa mesma perversão caracteriza outros aspectos do narrador, como seu *riso de nervoso*: “tão a troco de nada que por nervosismo de escrever eu tivesse um acesso incontrolável de riso vindo do peito” (p.34).

A expressão “a troco de nada” evidencia o desvio do discurso funcional para uma escrita sem função e, portanto, perversa: sua única função é o prazer erótico, também um prazer descontextualizado, prazer *frio*. O riso “por nervosismo de escrever” revela que a frieza imparcial do escritor, presa a propósitos de objetividade e clareza, dá lugar ao medo que alicerça a frieza do carrasco, que provoca o próprio sofrimento e o sofrimento de um *outro*. Essa frieza libertina é caracterizada por Octávio Paz da seguinte forma: “a libertinagem não é uma escola de sensações e paixões extremas, mas a busca de um estado mais além das sensações. Sade nos propõe uma impossibilidade lógica ou um paradoxo místico: gozar na insensibilidade” (1999, p.85-86).

Esse estado *mais além* é também o objetivo deste escritor libertino:

Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou (p.35).

No estudo que Octávio Paz faz sobre a literatura do Marquês de Sade, afiança que esse *mais além* da frieza paradoxal (frieza que visa a sensibilização) é o “fim último da libertinagem”, “um estado de perfeita insensibilidade, semelhante à impassibilidade ou ataraxia dos antigos. O contrário precisamente do masoquismo. Sade era um filho da Enciclopédia; Masoch, do romantismo melodramático” (1999, p.104-105). Todavia, percebemos que a narração também se utiliza do *melodrama* para a sua construção e a construção da personagem: “Este é um melodrama? O que sei é que melodrama era o ápice

de sua vida, todas as vidas são uma arte e a dela tendia para o grande choro insopitável como chuva e raios” (p.101). Dessa forma, a frieza sádica e dor masoquista tornam-se, também, um embate entre *gêneros* (romantismo melodramático e discurso sádico), dos quais a novela, o “Relato” (p.27), faz uso em sua construção.

A noção de *novela* como *relato* é também outra máscara textual. Ao mesmo tempo em que o narrador afirma estar se “interessando terrivelmente por fatos: fatos são pedras duras. Não há como fugir. Fatos são palavras ditas pelo mundo” (p.89), denuncia que sua escrita não é factual, resiste ao “dito”, pois escrever é “duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados” (p.33). A factualidade do gênero novelesco é, então, trazida como base necessária para a representação, a *recontagem inventiva* dos fatos.

Vejam os brevemente essa composição de gêneros. Alguns gêneros principais adentram a composição do discurso: o romance folhetim e melodrama, a novela e a narrativa de estilo sadiano. Esta última constitui-se como um tipo de gramática erótica que se estrutura com base no cúmulo, na repetição, nos sofismas e na tensão entre a pompa discursiva e o vocabulário “vulgar” do sexo. Cada um desses gêneros atua como estimulante, capaz de fornecer algo diferente para o jogo erótico.

Arnaldo Franco Júnior dissertou sobre a tensão entre o Kitsch e a vanguarda na construção do estilo de *A Hora da Estrela*:

Há em **A Hora da Estrela** um viés metalingüístico de função irônica que acompanha o fazer e a reflexão sobre o fazer literário. Este viés serve para dissociar, mesmo nas aproximações mais profundas e nas contaminações mais violentas, um discurso estético sofisticado do Kitsch de que ele se apropria para, simbioticamente, construir-se. Neste romance, o “drama da linguagem”, na feliz expressão de Benedito Nunes, se dá entre o Kitsch e a vanguarda, entre o escritor de classe média e a nordestina pobre e seus respectivos estratos culturais. A linguagem romanesca dramatiza o que o texto expressa no nível de seus temas, que, por sua vez, nos remetem à ligação entre a literatura e a vida. (1993, p.184, grifos do autor)

Segundo o mesmo autor, *A Hora da Estrela* possui três claves de leitura: o romance folhetim/melodrama, o romance social e o romance crítico, que emerge da tensão entre os anteriores, ironizando-os, e que não adere a rotulações. O melodrama e o romance de folhetim são gêneros de literatura de massa, que se preocupam com a vendagem, com o “público consumidor” (FRANCO JÚNIOR, 1993, p.190). A estrutura desses gêneros é marcada pelas seguintes características:

O romance folhetim e o melodrama caracterizam-se pela vulgaridade do que, neles, constituirá centro de interesse em torno do qual são mobilizadas personagens que tendem à estereotipia, situações clichês, episódios cujo desfecho conta com o suspense para prender a atenção do leitor, postergação da resolução do conflito central da narrativa, pré-fabricação de efeitos catárticos para emocionar o receptor (a surpresa, a comoção lacrimosa, a vibração da vingança, etc.). Neles, o que interessa é que a “máquina de contar” funcione, garanta o apelo popular e seja um sucesso enquanto produto de consumo. (p.188-189).

Quanto à estereotipia, Franco Júnior traça as características dos personagens que se classificam em personagens típicos do melodrama e do romance de folhetim. Entre eles, estão Olímpico de Jesus, primeiro e único namorado de Macabéa, como o “vilão” ou “sedutor” e Macabéa como o “bobo da aldeia” do melodrama, ou a “vierge souillée” do folhetim, ou a “borralheira” dos contos de fada (p.204). Franco Júnior também salienta que *A Hora da Estrela* é construída com recursos do *fait divers*, em especial o cúmulo, mesmo recurso utilizado nas narrativas sadianas. O cúmulo e as noções de acaso, coincidência e fatalidade, também do *fait divers*, são utilizadas pelo narrador para redimir-se de sua “culpa” em relação à personagem:

Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, *ela é ao deus-dará*. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa. Durante o dia eu faço, como todos, gestos despercebidos por mim mesmo. *Pois um dos gestos mais despercebidos é esta história de que não tenho culpa e que sai como sair* (p.51, grifos meus).

O “deus-dará” faz da fatalidade o sujeito absoluto, a desculpa perfeita para que o narrador possa utilizar-se da história para um auto-apazimento. Dessa forma, a narrativa subverte o discurso da fatalidade de maneira irônica e perversa:

(Mas quem sou eu para censurar os culpados? O pior é que preciso perdoá-los. É necessário chegar a tal nada que indiferentemente se ame ou não se ame o criminoso que nos mata. Mas não estou seguro de mim mesmo: preciso perguntar, embora não saiba a quem, se devo mesmo amar aquele que me trucidou e perguntar quem de vós me trucidou. E minha vida, mais forte do que eu, responde que quer porque quer vingança e responde que devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu morra depois. Se assim é; que assim seja) (p.100, grifos meus).

Esta fala do narrador é extremamente irônica. Ao mesmo tempo em que o narrador fala dos “culpados”, aquelas pessoas que rodeavam Macabéia quase morta sem fazer nada por ela, fala de si próprio como culpado que se precisa “perdoar”, pondo em dúvida a noção de fatalidade. Ao chamar o culpado de criminoso, também chama a si próprio, ao mesmo tempo em que denuncia, mais uma vez, o paradoxo erótico do amor (“devo mesmo amar aquele que me trucidou”), bem como da frieza, mascarada com um teor moral e religioso (“indiferentemente se ame ou não se ame”).

Esse tipo de “lição de moral” de mão dupla, que se dirige ao leitor ao mesmo tempo em que opera uma auto-crítica e uma auto-denúncia, acontece também nos textos do Marquês de Sade. *Justine: os infortúnios da virtude* (1967) é um texto exemplar, tanto desse ponto de vista, quanto em relação ao cúmulo e à fatalidade como estrutura narrativa.

Na camada mais superficial do texto, aquela em que Macabéia pode ser rotulada como personagem típica do folhetim e do melodrama, ela se assemelha à personagem Justine, do Marquês de Sade. A fábula de *Justine* inicia-se, após uma introdução do narrador, quando Justine e sua irmã libertina Juliette deixam o convento onde foram educadas. Juliette segue o caminho do vício e prospera, enquanto Justine segue o da virtude e sofre, em situações de abuso cada vez mais absurdas. Tal é o cúmulo do infortúnio de Justine que, quando ela é salva pela irmã e a felicidade bate à sua porta (“Pouco faltou para que Justine morresse de

alegria recebendo tão boas notícias” (p.154)), ela logo se sente sonhando e diz: “Não nasci para acúmulo de felicidade”; “é impossível poder durar mais” (p.154). Logo em seguida um raio a atinge e a mata, num desfecho de azar absurdo. O mesmo “azar” acompanha Macabéa, que após receber as também boas notícias da cartomante, morre atropelada.

É necessário que Justine sofra para que Juliette (ou o leitor) converta-se e siga o caminho da virtude. Essa é a lição de moral que Sade nos apresenta após a morte de Justine. Ela é bastante irônica por ser uma proposta de tomarmos o papel dos sofrendores, mantendo o ciclo vicioso da sociedade, com a promessa do reino dos céus. Irônica e egoísta, pois o narrador é quem precisa dos virtuosos para continuar a exercer seu vício contra eles, da mesma forma que o narrador de *A Hora da Estrela* precisa que o leitor siga a lição de moral do perdão para que ele mesmo seja redimido de sua culpa. Em *Justine*:

Ó, tu que leste esta história poderás tirar o mesmo proveito que esta mulher mundana, que o tempo corrigiu; possas tu te convencer, como ocorreu com ela, que só se encontra a verdadeira felicidade no seio da virtude. E se Deus permite à virtude assim seja perseguida na Terra, é para lhe preparar no Céu uma recompensa mais sedutora (p.156).

O mesmo narrador em terceira pessoa que, de repente, dirige-se ao leitor no final da narrativa de Sade, aparece em destaque no início da narrativa, quando, como num prefácio, explica os princípios da história. O início da narração resume os preceitos morais que se seguirão e os pensamentos que levam o narrador a tomar a pena. Percebe-se que o final é antecipado, sem deixar margem para surpresas. Vejamos um trecho desse início:

Se, partindo de nossas convenções sociais e jamais nos separando do respeito que elas nos inculcaram através da educação, chegar infelizmente a acontecer que, pela perversidade dos outros, não tenhamos encontrado senão espinhos, enquanto os maus colhem apenas rosas – as pessoas privadas dos fundamentos de uma virtude comprovada, para se colocarem acima das reflexões fornecidas por estas tristes circunstâncias, não calcularão que é melhor se abandonarem à torrente do que resistir? E não dirão que a Virtude – por mais bela que seja, ocasião em que infelizmente ela se torna mais fraca para lutar contra o vício – venha a ser o pior partido que se possa tomar e que, no caso de um século inteiramente corrompido, o mais seguro é fazer como os outros? (...) não acrescentarão que, desde que não há, na constituição imperfeita do nosso mundo mau, uma soma de males igual à de bem, e que é essencial para a manutenção do

equilíbrio que haja tanto bons quanto maus, e que assim, no plano geral, dá no mesmo que alguém, indiferentemente, seja bom ou mal? E também não argumentarão que, se a infelicidade persegue a virtude; e que, se a prosperidade quase sempre acompanha o vício, sendo ambos coisa igual ante a Natureza – que vale mais: tomar o partido dos maus, que prosperam, ou o dos virtuosos, que perecem?

É, pois, importante prevenir esses sofismas perigosos da Filosofia e essencial mostrar que os exemplos da infeliz virtude presente a uma alma corrompida, na qual ainda restam alguns bons princípios, podem levar esta alma ao bem de maneira tão segura como se oferecesse, neste caminho da virtude, as palmas mais brilhantes e as mais lisonjeiras recompensas. De fato, é sem dúvida cruel ter de pintar uma multidão de infelicidades acabrunhadoras da doce e sensível mulher que melhor respeita a virtude, e, por outro lado, a mais brilhante fortuna daquela que a menospreza por toda a vida. Mas, se do esboço de ambos os quadros nasce por sua vez um bem, poder-se-á censurar a alguém por os ter oferecido ao público? (p.15-16)

A noção de escrita como indecência, operadora de argumentos falhos, de sofismas, fundamenta este início e toda a subversão da narrativa de Sade. Essa noção entra em pauta na narração de *A Hora da Estrela*, que mobiliza os conceitos de verdade, mentira, segredo e falsidade. Ambas as escritas afirmam bases morais e éticas para pervertê-las com uma narração que as utiliza como “desculpa” necessária. Durante toda a narração de *Justine*, o público só tem provas dos infortúnios da virtude. Mesmo tendo como desculpa a redenção de Juliette, esta só acontece quando Juliette já se firmou financeiramente, já obteve tudo o que necessitava. Deixar, então, de ser criminosa não é tarefa difícil.

Outro ponto interessante é a “indiferença”. Veja como o trecho: “dá no mesmo que alguém, indiferentemente, seja bom ou mal” dialoga com a postura do narrador de *A Hora da Estrela*: “É necessário chegar a tal nada que indiferentemente se ame ou não se ame o criminoso que nos mata” (p.100). A indiferença é um recurso que permite ao narrador conter o apelo sentimental. Entretanto, essa posição aparentemente objetiva é apenas o pretexto necessário para instaurar o sadismo narrativo, a frieza capaz de imputar dor, paradoxo do libertino: “gozar na insensibilidade”, como foi visto.

O cúmulo e a fatalidade embasam a estrutura de *Justine*: “o Céu não permitia que do meu coração surgisse uma só virtude sem que viesse logo um infortúnio” (p.70). A linguagem de Sade não admite contradições e a sua única ambigüidade aparece com as

relações pseudo-lógicas sobre o bem e o mal e com as lições de moral. No mais, a repetição toma o lugar da revelação. Segundo Octávio Paz, “A surpresa desaparece em benefício da simetria intelectual” (1999, p 37-38). O que sabemos da personagem *Justine*, a virtuosa sofredora de Sade, é que ela sofre fisicamente e quando se violam suas convicções morais e religiosas. Ao ver Justine em sua conduta mais virtuosa, seus opositores a castigam. Nas únicas passagens envolvendo a violação de sua sexualidade, os personagens tanto mais a querem violar quanto maior sua virtude.

Assim como Justine, Macabéa vive num mundo que a consome com violência, numa “cidade toda feita contra ela” (p.29). Ela é a grande sofredora. Seus princípios morais e religiosos também estão em pauta, entretanto, Macabéa os segue por mera convenção, não porque acredita realmente neles. Essa é uma diferença sensível entre Justine e Macabéa, que faz de Macabéa um espaço talvez mais apto para o jogo erótico com o narrador.

Vale frisar, ainda, que *A Hora da Estrela* não é uma novela erótica na concepção comum desse tipo de texto, aquela que identifica erotismo com a pornografia ou com o romantismo. Ela se afasta do lirismo amoroso, bem como da massificação pornográfica. Isso porque tanto um quanto outro reproduzem uma ordem convencional: na pornografia e nos demais gêneros de massa, os papéis sociais se mantêm. Em *A Hora da Estrela*, todavia, a “ordem” funciona como estímulo para a transgressão. Nenhum gênero é afirmado, são apenas estimulantes. O estilo torna-se erótico no sentido mais perverso do termo: penetrante, cortante, perverso e cruel, sem afirmar qualquer molde.

A crueldade do estilo não é apenas a manifestação de uma *natureza* que faria com que o estilo deixasse de ser técnico. O que acontece é a utilização da *natureza* como *justificativa para uma crueldade técnica*. Tal movimento desmascara a existência de um texto (de uma técnica) na *crueldade* do texto, culminando não numa sinceridade, mas num paradoxal fingimento sincero. Passemos, então, à exploração dessa *técnica*.

4- O TEATRO DA CRUELDADE

A *crueidade* é um efeito do projeto de *reduzir à expressão mais simples* do *Teatro da Simplicidade*, projeto literário, sádico e masoquista. O cerne desse projeto inaugura o *Teatro da Crueldade*. Todavia, neste teatro, a crueldade não mais se vincula ao prazer e à dor necessariamente, pois se tornou um *teatro*. Trata-se da crueldade tornada técnica, retirada de sua acepção comum para retomar sua raiz etimológica como *rigor*.

Nesse sentido, a *redução à expressão mais simples* deixa o plano da humilhação sádica e masoquista, da tensão erótica entre o luxo excessivo do escritor e a falta carente do suporte, para focar um *rigor* de construção e *ressensibilização* textuais, capaz de realizar uma *escritura física*. Não se trata mais de infligir tormento ou tortura à palavra no plano da figuração, ou seja, à palavra figurada como personagem (o suporte é Macabéa), mas de violentar o próprio discurso, ou melhor, de retirá-lo de sua insensibilidade como instrumento de comunicação. Essa violência não pressupõe “sangue” ou “horror”. Nas palavras de Artaud,

Não se trata, nessa Crueldade, nem de sadismo, nem de sangue, pelo menos de modo exclusivo.

Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material e repace que geralmente lhe é atribuído. E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a goliha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta.

Pode-se muito bem imaginar uma crueldade pura, sem dilaceramento carnal. E, aliás, filosoficamente falando, o que é a crueldade? Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta.

O determinismo filosófico mais comum é, do ponto de vista de nossa existência, uma das imagens da crueldade.

Atribui-se erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico. (...) A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém. (1999, p.118)

Todavia, uma ressalva deve ser feita. Quando Artaud afirma que não se trata do

sadismo, entende o sadismo em sua acepção mais corriqueira, como prazer pelo sofrimento alheio, prazer em gerar dor, violento e sanguinolento. Artaud não se depara com o *rigor frio* do sádico, sua violência incisiva não deflagrada pela comoção, como demonstrado no *Teatro da Simplicidade*. Mesmo quando tem características sádicas e masoquistas, percebe-se que a *dor* do escritor é uma dor “de direito”, integrando seu *rigor*. Rigor, rigidez, frieza: o sádico tem um prazer paradoxal. Não há comoção. Ele *goza* da impossibilidade de se comover. Essa frieza aproxima o sadismo da crueldade.

Ambos se definem por um rigor frio, uma “consciência aplicada” sobre a inconsciência do suporte, do material, do discurso cristalizado, da representação repetitiva, de modo a fazê-los se sensibilizarem, expressarem-se ao invés de expressarem um conteúdo pré-fixado.

O *Teatro da Crueldade* é um projeto de ressensibilização do teatro: “No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (p.95). Esse projeto vai ao encontro da proposta do *Estilo S.M.* de ressensibilizar a linguagem via *crueldade*. É a técnica que impede o apelo sentimental imediato, próprio dos gêneros de massa acomodados e, portanto, ainda mais indiferentes. A comoção da literatura de massa, conforme e plagiária, difere-se dessa sensibilização.

Não se trata da busca ou da venda de uma comoção subjetiva, mas da busca por um estado “mais além” de sensações, capaz realmente de “despertar”-nos. Essa sensibilização extrapola os limites do sujeito. Trata-se de um desvio do *dizer*, do “discurso articulado”, por meio do pensamento imagético que Artaud identifica com a linguagem dos “sonhos”:

A linguagem da cena:

Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos.
Quanto ao resto, é preciso encontrar novos meios de anotar essa linguagem, quer esses meios sejam aparentados com os da transcrição musical, quer se faça uso

de uma espécie de linguagem cifrada.

No que diz respeito aos objetos comuns, ou mesmo ao corpo humano, elevados à dignidade de signos, é evidente que se pode buscar inspiração nos caracteres hieroglíficos, não apenas para anotar esses signos de uma maneira legível e que permita sua reprodução conforme a vontade, mas também para compor em cena símbolos precisos e legíveis diretamente. (p.107)

No momento em que o escritor encontra meios de “anotar” essa linguagem dos sonhos, puramente imagética e inconsciente, instaura a técnica capaz de construir um discurso a partir de um estado de “sonho lúcido”, estado intervalar que traz a ausência de técnica e a inconsciência do sonho de modo lúcido, crítico. Seria a “consciência aplicada” ou a “submissão à necessidade” de que fala Artaud, e que Lispector chama de “vegetativa atenção” e “submissão ao processo” (1992, p.106). Essa técnica é a técnica poética. A submissão, *mote* do masoquista, é o necessário afastamento da subjetividade centralizadora e dominadora. Essa submissão permite que o sujeito seja processado pelo texto. É o prazer do masoquista: sua *subordinação* é seu rigor erótico e poético.

A poesia lida com “novos meios de anotar essa linguagem”, seja por “transcrição musical”, como será visto no primeiro processo metafórico a ser analisado, seja com a linguagem cifrada que foi trabalhada no *Estilo S.M.*, ciframento léxico, de pontuação e de gêneros. O ciframento é característico do erotismo, “linguagem cifrada de Eros” (BRANCO, 1987, p.7), que pode servir também, portanto, para esse rigor.

Segundo Artaud, “Sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos”. A *pele* é o tecido, o *texto*, que deve ser sensibilizado para além da simples comoção subjetiva, de modo a fazê-lo explodir em imagens incisivas como picadas.

O projeto “escrevo com o corpo” de *A Hora da Estrela* instaura a necessidade dessa escritura física, capaz de atingir um “mais além”, especialmente com o processo metafórico. Enquanto o *Teatro da Crueldade* de Artaud eleva os corpos dos atores “à

dignidade de signos”, o “escrevo com o corpo” do *Estilo S.M.* devolve ao texto o corpo dos atores, elevando os signos à dignidade de corpos. Os corpos tornam-se signos da arte: fragmentos ou lugares eróticos de um corpo fragmentado em nódulos-fetiche. Ainda nas palavras de Artaud,

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. (p.97)

Essa “picada concreta” que age pelo pensamento imagético só é possível por um lançamento poético “com a violência necessária”. A violência e a crueldade são *obscenos* que se tornam as forças motoras da escrita, o *rigor* preciso para que o efeito se complete e a escritura possa “acontecer” fisicamente, incisivamente. Então a “liberdade mágica do sonho”, que é também a *liberdade de expressão*, só é possível pelo *rigor*, pela ordem de uma construção, de um projeto, mesmo que seja (e especialmente quando é) um projeto de *desvio*.

O *Teatro da Crueldade* é a última (e primeira, por ser fundadora) instância das perversões discursivas do *Estilo S.M.* Chamo de *perversão* porque o termo relaciona a maneira pejorativa como as regras sociais encaram esses tipos de mecanismos com a potência desviante que eles carregam. O *Teatro da Sinceridade* perverte a função do estilo retórico. Simultaneamente, o *Teatro da Simplicidade* insere o *obsceno* e, com isso, perverte a representação. No *Teatro da Crueldade*, o discurso articulado pelas regras da comunicação é pervertido por um discurso imagético que o sensibiliza de modo a produzir uma escritura física e incisiva. O *rigor* com que ele opera, entretanto, é o próprio fundamento dos outros teatros.

Vejamos o primeiro exemplo dessa *técnica de ressensibilização* da linguagem em *A Hora da Estrela*:

[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.]¹ [As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão.]² [Mal ousa clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. Alegro com brio.]³ (p.30)

Trata-se do primeiro processo metafórico a que me aterei para caracterizar o *Teatro da Crueldade* de *A Hora da Estrela*. Para facilitar a leitura, o texto foi dividido em três partes numeradas. Tomemos a primeira.

Duas vozes sobrepostas manifestam-se como sujeito da enunciação, a voz do narrador e a voz do discurso, numa composição que, em música, é chamada de “contraponto”. Nesta, duas linhas melódicas sobrepõem-se e interceptam-se, uma denominada de *sujeito* e a outra de *contra-sujeito* (contraponto do sujeito).

Se tomarmos como sujeito da enunciação (e da composição) a voz do narrador Rodrigo S.M., o trecho “eu vou me sensibilizar” ganha o sentido de “eu vou me comover” e aciona a função emotiva da linguagem. Essa função já vem problematizada pelo paradoxo que fundamenta o *rigor* do libertino: “é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio” (p.27).

Sua frieza impede a comoção, todavia a entrada da dor no campo semântico da frieza instaura um paradoxo em que desejar a frieza torna-se desejar a dor, transformando-a numa forma de prazer. Gozar na frieza é o “direito” do escritor libertino. A função emotiva é, então, substituída por uma moção que retira do sujeito o domínio sobre o discurso para processá-lo no paradoxo que o texto propicia.

A função emotiva é, assim, descentralizada pela função metalingüística, fazendo do narrador não mais o sujeito (a linha melódica principal), mas o contra-sujeito (o contraponto) processado pelo discurso. O sujeito de “eu vou me sensibilizar” (e da

composição) torna-se, então, o próprio discurso que anuncia a sensibilização da linguagem que está para acontecer neste mesmo parágrafo, um amálgama de sensações provenientes do trabalho metafórico e da motivação da linguagem, que será trabalhado a seguir. Com isso, o discurso ganha um “corpo” que é erotizado, sensibilizado pela função poética. A função poética e a erótica, então, aproximam-se, como salienta Octávio Paz,

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é copula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo (1994, p.12).

Ainda no primeiro momento do exemplo selecionado, o texto volta-se a seu próprio corpo sendo escrito: “eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo”. A escritura corporal instaura faz do escritor o ator de seu texto: “Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator” (p.37), fundando um teatro de linguagem. Esse teatro afasta-se da proposta psicológica e “intelectual” para compor-se de modo *provocativo, sedutor, incisivo*. Seu objetivo é provocar uma ressensibilização da linguagem, dar corpo ao signo e fazer desse corpo um signo artístico.

O inusitado conteúdo textual torna-se indissociável dessa forma de escrita: “E o que escrevo é uma névoa úmida”. “O que escrevo” é a última fase da concepção do projeto de escrita. O “quê” do texto é uma “névoa úmida”, imagem que relaciona o erotismo com a composição textual. Ao invés de responder, de maneira transitiva, à pergunta “o que escrevo?”, o narrador instaura uma imagem: “névoa úmida”. Percebemos que não se trata mais de buscar o que escrever, mas de “escrever o que”, pois essa imagem leva-nos à natureza indefinível e intransitiva da escrita.

A “névoa” embaça a vista, torna difícil o *deciframento* lógico. Ela funciona como imagem do próprio texto, *ciframento* que não espera ser decifrado. Trata-se de um *véu*, uma *coberta* que, inserida no campo semântico da escrita, revela uma característica fundamental do texto. O véu textual não é mais o véu retórico (estilo como aparência que encobre uma essência), pois o próprio texto é névoa (tanto a palavra “névoa” quanto o campo semântico que a define), por baixo da qual não há nada.

É justamente, entretanto, a ilusão de um *cobrir-descobrir*, *cifrar-decifrar*, que instaura o erotismo. O véu que escorrega levemente no momento em que lemos “o que escrevo é uma névoa”. Esse deslize provoca o desejo. O adjetivo “úmida” intensifica a natureza erótica dessa névoa-texto. A imagem do texto é de algo levemente molhado, lubrificado, que permite uma série de interações semânticas e expressivas, provocando diversos efeitos sinestésicos.

O *plano de expressão*, no sentido corriqueiro, começará a ser motivado, e a linguagem, *erotizada*. Vejamos como isso acontece na segunda parte do trecho selecionado: “As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão”.

A função metalingüística que se inicia com “As palavras são”, trecho que, para o leitor, pede um complemento explicativo, é levada por um movimento poético que barra a definição linear e referencial das palavras para acionar seu movimento imagético, numa única metáfora estendida que se faz do movimento interno de várias metáforas. Nesse discurso, as palavras “são”, não apenas “significam”. “As palavras são”, então, não mais necessita do complemento lógico, pois as palavras ganham corpo, expressão, materialidade.

A metáfora que inicia esse movimento é “As palavras são sons transfundidos de sombras”. Nesta, há uma interação do campo semântico “som”, que nos remete diretamente à percepção auditiva, com o campo semântico “sombra”, que nos remete à visual ou, mais

precisamente, à visão do índice de um corpo presente. O termo “transfundidos” é o elemento que promove a interação e aponta para ela como “fusão”. Essa fusão manifesta-se não apenas semanticamente, mas também formalmente: no significante “sombra”, o significante “som” está fundido. O “som” amplia-se, ainda, por seu próprio significante (o som de “som”), que tem, na leitura de “sombra”, a passagem do ar obstruída pela consoante oclusiva /b/ e pela vibrante /r/. Com isso, o significante “sombra” contém som (significante e significado) e ausência de som. Tal ausência, no nível fonético, relaciona-se, no nível semântico, com a ausência de luz da sombra, identificando-os. Esse “encaixe” nos faz voltar a leitura ao procedimento que é seu próprio resultado insólito, “sons transfundidos de sombras”, um sentido “trans” que ultrapassa a fusão metafórica.

Em seguida, a partícula relativa “que” retoma a imagem formada e expande-a na sequência metafórica “que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão”.

A aliteração da vibrante /r/ e das consoantes /t/, /d/ e /c/, /g/, oclusivas em pares de surdas e sonoras, barram a leitura fluida e fazem com que os sons se entrecruzem desiguais nos próprios significantes “entrecruzam desiguais”, num movimento em que a linguagem é motivada e atenta para seu próprio código. O tecido textual vai sendo construído com sons e sentidos tensivos e de texturas distintas (estalactites, renda, órgão), de rispidez e unificação, o que aciona o projeto narrativo “Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura” (p.31). A esse efeito parece corresponder, no campo sonoro, uma grande variação dos timbres desses “instrumentos” (estalactites, renda, órgão), desfazendo a linha harmônica numa narrativa “sincopada e estridente” (p.25), acionando o projeto “escrevo de ouvido” (p.33).

A metáfora expandida culmina em “música transfigurada de órgão”. O significante “órgão” mobiliza dois significados, o instrumento musical e a parte que compõe

internamente um corpo. Se o tomarmos como instrumento, dizer “música de órgão” não produz interação de sentidos. Para formar-se metáfora poética, então, exige o campo semântico do termo “transfigurada”, uma mudança de corpo, de forma. Por outro lado, entendido como metonímia de “corpo”, já produz uma interação de sentidos. Nesse caso, o adjetivo “transfigurada” é o elemento que media a interação, inserindo seu campo semântico de maneira distinta.

São, portanto, dois processos metafóricos simultâneos, em que os projetos narrativos “escrevo com o corpo” (p.30) e “escrevo de ouvido” (p.33) identificam-se. Se as palavras do discurso poético são “música transfigurada de órgão”, elas alteram sua forma (figura, corpo) de tal maneira que fazem advir um *leitmotiv*. Este depura os resquícios referenciais que o corpo (a figura, a forma) carrega, tornando-o “trans” (transfigurado, transformado), resultado inusitado que permeia a obra.

É notável como a sintaxe e a interação semântica dessa metáfora final, “música transfigurada de órgão”, identificam-se com a metáfora que abre a seqüência, “sons transfundidos de sombras”. Isso provoca um retorno à imagem inicial, porém sem fazer com que ela se feche, como num círculo, na mesma imagem do início. Essa “volta alterada” faz com que a imagem inicial se transforme e se amplie, num movimento em espiral. Tal processo construtivo é homólogo, estruturalmente, a um procedimento musical muito usado na forma sonata, melhor definido na nota do tradutor do *Tratado de Harmonia* de Schoenberg, Marden Maluf:

(...) o *tema* (que é o herói do romance musical “desenvolvido” pela forma sonata) não se “desenvolve”, mas sim – e eis a questão! – é *levado a aventurar-se* por mundos e situações exóticas, novas e estranhas (idéia cara ao imaginário germânico) que *já lá se encontravam*. Conforme nos é ensinado quanto à forma sonata, depois do “desenvolvimento”, vem a “reexposição” (algo já aqui contraditório, pois como é que pode ser “reexposto” o que foi “desenvolvido”, ou seja, modificado?). A verdade é que o tema, após *haver vivido* a aventura épica do *Durchführung*, *retorna* à sua origem mas agora com toda a experiência vivenciada (2001, p.70).

Nesse mesmo “retorno à origem”, o movimento metafórico do texto faz com que a linha que subjuga as palavras a uma seqüência regrada “entorte-se”. Isso acontece tanto na microestrutura dessa metáfora como na macroestrutura da narrativa, de modo que a metáfora atua como um fractal constituinte da narrativa. Na macroestrutura, esse movimento acontece sobrepondo o final ao início do texto, infringindo seus limites.

Na terceira parte, qual seja, “Mal ousou clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. Alegre com brio”, a estrutura metafórica evidencia que seus signos não são, propriamente, palavras, da forma como as utilizamos: “mal ousou clamar palavras”. Os signos poéticos são uma “rede vibrante e rica, mórbida e obscura”.

O signo “vibrante” aponta, de maneira centrípeta, para a própria aliteração das vibrantes, marcante em todo o trecho. Além disso, “vibrante e rica” instauram-se no paradigma eufórico pela vogal alta /i/, no plano do significante, e pelos semas “clareza”, “luminosidade” e “vida” presentes nos paradigmas de ambos os signos. “mórbida e obscura” colocam-se, então, no paradigma disfórico, tanto pela assonância das vogais baixas /o/ e /u/ quanto pelos semas “escuridão” e “morte”. Em seguida, o neologismo “contratomo” conjuga o signo “tomo”, que já relaciona pintura e música, com o prefixo “contra”, que, na música, é derivado do “contraponto”.

O termo “tomo”, na pintura, é a “cor” do ponto de vista de sua intensidade, aquilo que a torna mais clara ou escura, o que dialoga com a clareza eufórica e a escuridão disfórica da “rede” analisada. Na música, “tomo” é o grau de elevação ou abaixamento da voz (ou instrumento), aquilo que a classifica como aguda ou grave. Nesse sentido, dialoga, também, com a agudez da vogal alta /i/ e com a gravidade das vogais baixas /o/ e /u/ percebidas. “Tomo” pode, ainda, significar “tensão” e “vigor”. Se, portanto, o tomo retoma toda a relação

tensiva entre os planos eufórico e disfórico observados, inserir um “contratom” é inserir mais uma força a essa composição.

O contraponto musical, de modo simplista, é uma técnica polifônica de sobreposição e entrecruzamento de linhas melódicas em progressão simultânea. A linha do baixo é um dos contrapontos mais facilmente perceptíveis, e foi denominada “contrabaixo” (contraponto baixo). Ao inserir, portanto, como “contratom”, o “baixo grosso da dor”, o discurso parece inserir uma linha do baixo (musical e pictórica) como contraponto, cujo “tom” relaciona o traço “grosso” com a sensação de “dor”, num cruzamento sonoro, visual e sinestésico. Esse *contratom* expressa aquela tendência à *negatividade* explorada no *Teatro da Simplicidade*.

Por fim, “Alegro com brio” é uma indicação do andamento musical, ou seja, indica como deve ser tocada uma música, apontando para a performance. É uma anotação que dialoga com a proposta de Artaud, aquela de encontrar novos meios, como a transcrição musical, de anotar a linguagem dos sonhos (de névoa úmida). “Alegro” é um andamento rápido, “com brio” significa *com vigor*. O andamento aponta para o processo metafórico, bem como para o enredo.

Trata-se do “prazer do desempenho”, erótico e literário, de que fala Barthes (2004b, p.15): “manter a mimesis da linguagem (a linguagem imitando a si própria), fonte de grandes prazeres, de maneira tão *radicalmente ambígua* (ambígua até a raiz) que o texto não tombe jamais sob a boa consciência (e a má fé) da paródia (do riso castrador, do “cômico que faz rir)”. O termo “alegro”, portanto, não denota uma narrativa “alegre”, mas põe em tensão a alegria (a “melodia cantabile”, o “riso”) com o campo semântico do “brio”: rigor, vigor, coragem, valentia, masculinidade, orgulho. A coragem afirmada pelo narrador é sinal de um medo fundador: “rir de nervoso”, subversão da função normal do riso, fazendo-o “radicalmente ambíguo”.

No momento em que é inserida no discurso, a indicação do compositor (a voz do discurso sobreposta à voz do narrador) volta-se para o andamento da leitura, uma vez que a composição só é “executada” pelo leitor. O leitor é, então, inserido como atualizador da composição textual.

A subversão da função normal do riso pode ser percebida neste próximo trecho:

Bem, é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua. Ao mesmo tempo também quero alcançar o trombone mais grosso e baixo, grave e terra, tão a troco de nada que por nervosismo de escrever eu tivesse um acesso incontrolável de riso vindo do peito (p.34).

A tensão binária permanece entre o campo semântico eufórico e disfórico, de modo que o alcance simultâneo de ambos (“Ao mesmo tempo também quero alcançar”) poderia ser encarado como um paradoxo impossível. Mesmo assim, não se trata de subversão, pois o paradoxo mantém um “acordo estrutural entre as formas contestantes e as formas contestadas” (BARTHES, 2004b, p.65). Já o “acesso incontrolável de riso” “por nervosismo de escrever” difere-se dessa estrutura, desse “grande mito semiológico do *versus* (*branco versus negro*)” (BARTHES, 2004b, p.65), que rege o paradoxo. Difere-se porque opera uma

subversão sutil aquela que não se interessa diretamente pela destruição, esquiva o paradigma e procura um *outro* termo: um terceiro termo, que não seja, entretanto, um termo de síntese, mas um termo excêntrico inaudito. Um exemplo? Bataille, talvez, que frustra o termo idealista por um materialismo *inesperado*, em que tomam lugar o vício, a devoção, o jogo, o erotismo impossível etc.; assim, Bataille não opõe o pudor à liberdade sexual, mas...o *riso*) (BARTHES, 2004b, p.65).

O riso conjuga-se ao erotismo durante a narrativa, quando o escritor sádico faz com que a personagem passe por pequenas vexações, humilhando-a. Um exemplo é quando Macabéa cai de cara na lama e “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” (p.69). Seu pudor contrasta com o efeito risível de sua queda, provocando o prazer daquele que atua como *voyeur*.

Voltando ao trecho anterior, o “alcance” dos planos eufórico e disfórico simultaneamente é uma ânsia do escritor. Essa ânsia é “a troco de nada”, não tem função, inutilidade que inverte a utilidade do discurso coerente. A expressão “a troco de nada” marca o erotismo e a arte por meio do *desvio*. O prazer do desvio é o prazer de ilimitar a linguagem. A expressão “a troco de nada” também se relaciona com o luxo do escritor, seu gasto excessivo, suas experiências transbordantes, sua luxúria.

Traços finos e grossos, sons agudos e graves e sensações eufóricas e disfóricas vão tecendo a narrativa, tanto com o aparecimento de signos como “baixo”, “grosso”, “grave”, “agudo”, “fino”, “dor”, “prazer”, “alto”; quanto nas assonâncias de vogais altas e baixas no plano semi-simbólico. A composição intersecciona a linha frasal com linhas melódicas e traços de desenho, proporcionando uma “sensação fina”, sinestesia que põe em tensão o plano das sensações, especialmente as de dor e prazer, com o plano visual e seus traços finos e grossos.

No exemplo citado, aliterações de consoantes oclusivas surdas e sonoras e da vibrante /r/, juntamente com assonâncias dos sons vocálicos /o/ e /u/, motivam o plano de expressão. Os sons do trombone (instrumento) são também os sons do *trombone* (significante): sons graves, baixos, sons da terra. Esses sons obstruem a passagem do ar e compõem uma “melodia sincopada” (p.25) (do grego *synkopé*, ação de cortar) no plano do significante, unindo música e linguagem.

O fino, agudo, é percebido com a assonância da vogal alta /i/ e da vogal e, esta quando ocupa a posição de vogal final de um termo, ou seja, quando, ao ser lida, torna-se /i/: “sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua”. A sensação fina é ressaltada pela aliteração da sibilante /s/, formando uma “linha” com o som vocálico

agudo /i/: “sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua”. A vogal /i/ de “linha” é o ponto alto, o pico sonoro da frase, que, em seguida, queda para “perpétua”. Forma-se, assim, uma “melodia sincopada e estridente” (p.25, grifos meus), pois estridente é esse som agudo e sibilante. No significante *estridente*, pode-se encontrar, ainda, o signo *dente*, relacionando-se com a “levíssima e constante dor de dentes” (p.39) que acompanha a história, juntamente com o som agudo do violino.

Esses agudos são os “agudos sibilantes” ouvidos “na hora da morte”: “Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes” (p.44). Os “agudos sibilantes” marcam o último momento antes da queda da personagem, de sua linha “perpétua”. A “eternidade” dessa linha perpétua é um índice de morte.

A pré-morte ou *quase-morte* é esse ponto extremo da vida, momento de transição e mudança, momento de modulação, alteração tonal. Ao chegar a esse ponto extremo, tendo passado por um intenso cruzamento de traços, sons e sensações, a narrativa é modulada e atinge o “substrato último da música”, a “única vibração” (p.68) expressa pelo *leitmotiv* do agudo finíssimo da vogal /i/. A vogal alta /i/ funciona como ponto isotópico inarrável para o qual convergem os sistemas musical (agudos e graves), pictórico (traços finos e grossos) e erótico (sensações eufóricas e disfóricas), depurando a camada temática. A expressão “linha perpétua”, após aliteraões de sibilantes e assonâncias da vogal alta /i/, analisadas no trecho anterior, é um índice desse movimento: após o cume atingido pela vogal alta /i/ em “linha”, o som queda com a assonância da vogal /e/ justamente no signo cujo campo semântico traz a morte: “perpétua”.

O ponto isotópico é alcançado no instante de tensão-limite entre o narrador e a personagem, o momento da quase-morte. Nesse momento, a vogal alta /i/, no plano da expressão, relaciona-se com os signos “agudo”, “linha”, “violino”, etc. Essas relações

trazem a música com o “som espichado e agudo” do “violino”; o erotismo, com o “gosto suave, arrepiante, gélido e agudo como no amor” (p.103); e a pintura, com linhas e cores:

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*. (...) 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 (p.101).

A linha dourada risca o céu e eleva o amarelado do “corpo cariado” (p.50) da nordestina, transfigurando-a de modo a motivar sua existência fina. Sua forma então coincide com seu sentido. É no momento da morte da personagem, seu “último final”, que ela é modulada: “como se o último final da tarde fosse mancha de sangue e ouro quase negro” (p.98). A “levíssima e constante dor de dentes” desse corpo atinge, então, o agudo do violino que anuncia a morte:

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 (p.39).

A morte é também o “Destino”, “guloso”, que se realiza no momento em que Macabéia acredita nas palavras da cartomante:

Saiu da casa da cartomante aos tropeços e parou no beco escurecido pelo crepúsculo - crepúsculo que é hora de ninguém. Mas ela de olhos ofuscados como se o último final da tarde fosse mancha de sangue e ouro quase negro. Tanta riqueza de atmosfera a recebeu e o primeiro esgar da noite que, sim, sim, era funda e faustosa. Macabéia ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras - desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em-si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho. Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida. Tudo de repente era muito e muito e tão amplo que ela sentiu vontade de chorar. Mas não chorou: seus olhos faiscavam como o sol que morria. 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 (p.98).

A “sentença de vida” seguida da morte da personagem, indiciada no mesmo trecho: “seus olhos faiscavam como o sol que morria” e concretizada com uma “gargalhada de relincho”, opera deslocamentos semânticos que relacionam a morte com a vida e o gozo, o trágico com o cômico, a ascensão irônica numa “gargalhada” subversiva. A morte anunciada é o ápice da dor, mas é também o ápice do prazer do *narra-dor*, que equipara a morte à *defloração* da personagem:

Um gosto suave, arrepiante, gélido e agudo como no amor. Seria esta a graça que vós chamais de Deus? Sim? Se iria morrer, na morte passava de virgem mulher. (...) Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que não era, ao mesmo intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher. Intuíra o instante quase dolorido e esfuziante do desmaio do amor. Sim, doloroso reflorescimento tão difícil que ela empregava nele o corpo e a outra coisa que vós chamais de alma e que eu chamo - o quê? Aí Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro:

- Quanto ao futuro.

Terá tido ela saudade do futuro? Ouço a música antiga de palavras e palavras, sim, é assim. Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas. O que é que estou vendo agora e que me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmagô tocando no âmagô: vitória! (p.103-104)

A morte da personagem é a “vitória” do projeto de *reduzir à expressão mais simples*. “Quanto ao futuro” marca a ironia porque é justamente quando a personagem deseja o futuro, que ela morre. “Quanto ao futuro” marca o *quase*. Se na morte Macabéa é deflorada e se essa defloração é aguda, temos uma intersecção entre o plano musical e o erótico com a linguagem: “ouço a música antiga de palavras e palavras, sim, é assim” (p.104). É notável a recorrência do “sim”, agora cada vez mais *erótico*. O sim final relaciona-se fortemente com o sim do desejo de Molly Bloom, que também termina Ulisses. A “música antiga de palavras e palavras”, inenarrável, representa justamente a narrativa modulada, o *leitmotiv*:

Não, não há fantasmas nos quadros de van Gogh, nem drama, nem assunto [sujet] e, direi mesmo, nem objeto, porque o motivo em si o que é? / Se não algo como a sombra de ferro do motete de uma inenarrável música antiga, como o

leitmotiv de um tema desesperado de seu próprio assunto. / É da natureza nua e pura visão... (ARTAUD apud DERRIDA, 1998, p.39, grifos meus)

Numa história que é “visão de iminência de” (p.26), no momento da quase-morte, aviso de morte da personagem, a vogal alta /i/ parece atuar como ícone da vibração finíssima atingida no momento de *iminência* e *aviso*, momento *quase*. O significante *iminência* mobiliza a questão da véspera, ao mesmo tempo em que a assonância da vogal alta /i/ estreita relações com o ponto isotópico para o qual a narrativa converge.

É notável como a palavra *quase* se repete na narrativa: “tornar nítido o que está quase apagado” (p.33), “Experimentei quase tudo” (p.36), “quase dolorido” (p.104). O “quase” corresponde ao momento em que a os percursos de sentido do erotismo, da pintura e da música convergem para o ponto isotópico /i/, momento da *quase* morte de Macabéa. O /i/ funciona como a “única vibração” (p.68) a que a narrativa converge.

O *quase*, a *véspera* e a *iminência* são momentos de extrema tensão, imediatamente anteriores ou posteriores a uma fusão ou separação. A palavra *quase* se relaciona com o último reduto de referência antes do silêncio. Trata-se do limite de que não se pode livrar, pois essa libertação implicaria em destruição, em morte da escrita: “Morta, os sinos badalavam mas sem que seus bronzes lhes dessem som. *Agora entendo esta história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam.* A grandeza de cada um” (p.105).

A expressão “quase-quase” indicia o movimento do badalar dos sinos no instante imediatamente anterior a cada badalo, instante de tensão-limite entre o som e sua ausência. Pensando na maneira como estão dispostos os significantes, a expressão “quase-quase” indicia o badalo, o movimento do sino de um lado a outro, nos momentos em que tocaria a parede do sino e produziria som. Entretanto, o significado convencional não é renunciado, mas inserido no movimento dos sentidos, fazendo com que os sinos não produzam som, mas atinjam, a cada momento do badalo, uma instância de iminência, de véspera.

Esse momento-limite acontece também entre as sensações de *dor* e *prazer*, entre os sons *agudos* e *graves*, entre os traços *finos* e *grossos*, enfim, entre os opostos *eu* e *outro*, eixos que mobilizam o texto que se dirige à transgressão desses binarismos e atinge, inevitavelmente, “quases”. Sendo iminência, o “quase-quase” parece indiciar, de maneira metalingüística, o próprio “quase-signo”, usando o termo de Pignatari (1974) ao se referir à proto-estética de Peirce:

O signo poético-semiótico, que vela e revela a natureza da linguagem, que é um possível de formas, que é a linguagem (homem) nascendo – ou que a quase-propõe – é um proto-signo ou quase-signo.

É pré-constelacional, tal como o quasar, fonte de energia dos chamados corpos quase-estelares.

Já não é o caos, ainda não é a ordem. É um primeiro primeiro, o primeiro bit de informação da linguagem (...) É aquele tempolugar de que fala Peirce em sua Cosmologia: na poeira de sentimentos desrelacionados do caos surgem partículas (bits) de semelhança. (...) O quase-signo não é uma coisa, é uma relação, um processo. (...). É primeiro e último-primeiro. (...) Um quase-nada que preenche tudo (1974, p. 56-7).

Esse primeiro e último bit de informação parece ser indiciado pela palavra *quase* e iconizado pela vogal alta /i/, instância modular estridente de tensão-limite que atua como *quali-signo* do *quase-signo*. A impossibilidade de abolir esse *quase* é justamente o paradoxo literário e erótico: a plena liberdade de expressão é a morte da expressão. Esse processo é figurado em *A Hora da Estrela* pela morte encenada (e orgástica) do narrador. Trata-se de uma morte apenas *simbólica*, o que permite o prazer sem riscos do escritor. Morte e gozo figuram uma cópula intransitiva, impossível, apenas intuitiva, entre escritor e suporte: “intuíra o instante quase dolorido e esfuziante do desmaio do amor” (p.104). O “desmaio do amor” é justamente esse ápice em que a morte (o “desmaio”, morte passageira para o escritor que “goza”) é “esfuziante”: viva, sibilante, alegre. Por fim, então, Macabéa entrega-se à escuridão: “vasto espasmo, enfim o âmago tocando no âmago: vitória!” (p.104). Essa profunda substância, intransitiva, livre da forma, deixa, porém, um “choro

insopitável” (p.101) que não pode ser adormecido. Sua morte é descrita pelo narrador como uma transformação, uma modulação:

Morrendo ela virou ar. Ar energético? Não sei. Morreu em um instante. O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc. Etc. Etc. No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada. Eu vos pergunto:
- Qual é o peso da luz? (p.106)

Tematicamente, *A Hora da Estrela* de Macabéa é a hora de sua morte, seu destino, quando se torna “brilhante estrela de cinema” (p.44), momento de ascensão irônica. Todavia, a morte é também o momento de volta ao inato: “acomodou o corpo em posição fetal” (p.103). Enquanto a pré-morte seria aquele primeiro ou último bit de informação que a permite atingir a qualidade pré-constelacional, com a morte e a sugestão da transformação da personagem “supersônica de vida” (p.80) em ar e luz parece concretizar, da maneira mais subversiva, erótica e cruel, seu destino de estrela, não apenas de estrela trágica, num movimento para baixo, mas também como corpo estelar, num movimento para o alto, cômico, “alegre”. Essa “volta ao inato” é descrita da seguinte forma por Derrida:

Forçam a língua natural a voltar, como se ficasse louca, a um estado anterior a seu nascimento, ao in-nato da proposição, frase representativa, da cópula interposta entre o –jet do objeto e o –jet do sujeito. Intraduzível, glossolalia que suspende o valor representativo da linguagem e interrompe a descrição representativa de um quadro (1998, p.48).

Em *A Hora da Estrela*, a volta suspende a leitura referencial por múltiplas relações de sentido. O “valor representativo” da literatura e do erotismo é subvertido pela *técnica de ressensibilização* de uma “crueldade” capaz de enlouquecer a linguagem (pelas diversas perversões de paradigmas) e torná-la *física* (erotizada). Essa transformação põe em questão a relação entre sujeito, objeto e literariedade como *fundamento* dessa *escritura física*.

A possibilidade de se *fundar* uma língua via *crueldade*, *transgressão* e *ressensibilização* traz à tona um *crime fundamental*. No *Teatro da Crueldade*, Artaud fala

de um crime teatral mais temível que o realizado. Esse crime é de experiência poética, pois a transgressão é permitida, por meio da *liberdade de expressão*, garantida ao escritor. De certo modo, toda experiência estética e erótica procura estimar o trabalho desse crime.

Os aspectos do crime fundador diferem de texto para texto. Barthes, em *Sade, Fourier, Loyola* (2005), encontra, em cada um desses autores, uma nova língua. As operações de construção dessa nova língua são recorrentes. Vejamos brevemente como relacioná-las ao *Estilo S.M.*, recuperando os aspectos analisados. Segundo Barthes,

A primeira é isolar-se. A língua nova deve surgir de um vazio material; um espaço anterior deve separá-la das outras línguas comuns (...). Loyola exige o retiro: nenhum ruído, pouca luz, a solidão, Sade fecha os seus libertinos em lugares invioláveis (p.X).

Lispector desloca o narrador à margem: “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 contacto com ninguém” (p.37). O deslocamento forma um espaço ambíguo, pois apesar de só, separado das “outras línguas comuns” da sociedade, nos termos de Barthes, a língua do narrador ainda se utiliza do luxo social da expressão contra o “vazio material” da personagem que lhe serve de suporte. Para Barthes,

A segunda operação é articular. Não há língua sem signos distintos. Fourier divide o homem em 1.620 paixões fixas, combináveis mas não transformáveis; Sade distribui o gozo como as palavras de uma frase (posturas, figuras, episódios, sessões); Loyola parcela o corpo (dividido sucessivamente por cada um dos cinco sentidos), como recorta a narrativa crística (repartida em “mistérios”, no sentido teatral da palavra). Nem tampouco há línguas sem que esses signos recortados sejam retomados em uma combinatória; nossos três autores cortam, combinam, ajustam, produzem continuamente regras de junção; substituem a criação pela sintaxe, pela *composição* (termo retórico e inaciano): sendo os três fetichistas, apegados ao corpo parcelado, a reconstituição de uma totalidade não pode ser para eles senão a soma de inteligíveis. (p.XI)

Para articular a nova língua, Lispector se mune de restos retóricos e de gêneros de massa para realizar um projeto sádico e masoquista de *redução à expressão mais simples*. A composição por *ciframento* relaciona-se com a tensão temática e ética entre *eu* e *outro*.

Sendo assim, ao criar a personagem, Lispector já está operando *sintaticamente*. A articulação dessa *escritura física* (texto e pele) acontece tanto por *figuração*, quanto por *sensibilização discursiva*, especialmente com o processo metafórico, que “corporifica” o discurso. A representação torna-se literária e erótica. Ainda para Barthes,

A terceira operação é ordenar: já não só combinar signos elementares, mas submeter a grande sequência erótica, eudemonista ou mística a uma ordem superior que já não é a da sintaxe, mas a da métrica; o discurso novo é dotado de um Ordenador, de um Mestre-de-Cerimônias, de um Retórico: em Inácio, é o diretor do retiro; em Fourier, algum patrão ou patroa; em Sade, é algum libertino (...) é a ordem necessária ao prazer, à felicidade (p.XII)

Em Lispector, há um personagem-escritor que narra a tensão entre a “Ordem” e o “Inferno da liberdade” (p.53). Trata-se da *liberdade de expressão* que, ao mesmo tempo em que permite o espraio de sentidos, necessita de uma *disciplina*, uma “ordem necessária ao prazer”. O escritor é o “Ordenador”, mas é também o libertino que se vale de sua *liberdade* literária para a *libertinagem* erótica. Por fim, Barthes afirma que

Se a *logothésis* se ativesse a um ritual, isto é, a uma retórica, afinal, o fundador de língua nada mais seria do que o autor de um sistema (aquilo a que se chama comumente um filósofo, ou sábio, ou pensador). Sade, Fourier, Loyola são outra coisa: são formuladores (a que se chama comumente escritores). É preciso, na verdade, para fundar até o fim uma língua nova, uma quarta operação, que é *teatralizar*. O que é *teatralizar*? Não é enfeitar a representação, é ilimitar a linguagem. Embora engajados os três, por sua posição histórica, numa ideologia da representação e do signo, o que os nossos logotetas produzem já é, mesmo assim, texto: quer dizer que ao estilo chão (tal como se pode encontrar nos “grandes” escritores) souberam substituir o volume da escritura. (...) em cada um deles já não resta senão um cenógrafo: aquele que se dispersa através dos bastidores que planta e escalona até o infinito. (p. XIII)

Lispector também não se deixa reduzir a uma retórica, utilizando-a perversamente. A operação de *teatralização* de sua linguagem foi dividida, neste trabalho, em três teatros do *Estilo S.M.* Esse estilo não se preocupa em “enfeitar a representação”, mas em projetar um *literário obscuro*, em que a *teatralização* questiona limites e arranca o texto da lógica discursiva, ao operar uma *materialização erótica* da linguagem. A assinatura *Clarice Lispector* passa a ganhar, então, esse papel de “cenógrafo: aquele que se dispersa através dos bastidores que planta e escalona até o infinito”.

CONCLUIR OU REMATAR

Concluir esta dissertação seria o mesmo que tentar pôr término nos deslocamentos que o *obsceno atuante* opera em relação aos conceitos de literariedade e subjetividade na poética de *A Hora da Estrela*. Esse término seria a prova mortal de uma estaticidade crítica. Faço, portanto, o inverso. Juntamente com o narrador de *A Hora da Estrela*, proponho uma morte apenas figurada. Essa morte possibilita, sempre, um renascimento: *rematar é re-matar* pelo prazer de reiniciar a leitura. É o que faz, cruel e prazerosamente, o narrador com a personagem, no mesmo momento em que fazemos nós, leitores, com o texto que lemos.

Pensar na *cena do obsceno* é pensar nas operações de *deslocamento* de questões que concernem à relação do sujeito com o texto literário. Não se trata de recolocações afirmativas de uma posição do sujeito diante da linguagem, mas de um *deslocamento perverso* que impede qualquer “recolocação” definitiva. A *teoria* do texto passa a poder ser discutida via *ética* (ou perversão da organização ética), na relação *erótica* entre *eu* e *outro*, uma das conseqüências dos deslocamentos operados pelo *obsceno*.

A opção pela *perversão* como norteadora de um projeto textual, como acontece em *A Hora da Estrela*, manifesta um certo “querer” ético, um certo desejo provocativo de inverter a supremacia ética do *bem*, do *bom* e do *correto*, que dá um *tom* ao discurso. Esse *tom* é, portanto, *negativo*, opta pelo incorreto, indecente, *obsceno* (no sentido de imoral, sujo). Contudo, essa *negatividade* não pode ser simplesmente definida como uma *inversão provocativa*, pois esta é apenas sua primeira operação. Trata-se, portanto, de um *tom subjetivo* também deslocado, pois tem existência discursiva dupla. Por um lado, esse *tom subjetivo* impede que o discurso seja *neutro*. Por outro, a *subjetividade* também se deixa perverter pelo projeto que inaugurou: a *comoção subjetiva* de um sujeito que optou pelo *mal* é deslocada para uma *frieza paradoxal e técnica* distanciada da oposição *bem versus*

mal. Essa frieza aproxima escritor e libertino e embasa um projeto estético que se poderia nomear de *sado-masiquismo literário*.

O projeto e a frieza são *paradoxais* porque permitem que uma violência contra o objeto sensibilize a linguagem ao negar o próprio sujeito que operou a violência, como no lançamento de um *projétil* (um *estilo*) que ricocheteia. O ricochete revela uma qualidade ao mesmo tempo “violável” e “especular” da linguagem, pois ela se deixa *atravessar* por um projétil (um estilo penetrante), mas também *reflete* a violência para o sujeito. A literatura moderna toma essa violência subversiva, que o sujeito exercita contra si mesmo, como um de seus princípios.

Esse reflexo evidencia, também, a relação *fetichista e solitária* do escritor com seu texto, o que desencadeia questionamentos sobre o literário como *objeto de desejo e de consumo*, explorados neste trabalho. Para o escritor, o texto é seu próprio reflexo, limite que ele busca transpor por meio de um projeto sádico e masquista de humilhação do suporte. Ao mesmo tempo, o escritor sabe que o texto nada “reflete” senão uma *aparência*. Essa “aparência”, motivo de temor para o discurso retórico (pois sua preocupação com a “verdade” o levava a encarar a palavra como potencialmente traidora e, portanto, perversa), é aquilo de que o escritor se mune para *experimentar* a linguagem: é o *fingimento* que possibilita sua *perversidade*.

Não se trata, portanto, de uma necessidade de *falar sobre* o objeto, mas da necessidade de transpor o limite que *define* o sujeito. No momento em que esse limite puder ser rompido, o sujeito deixa de existir, é *negado*. A *negatividade* é, portanto, subversiva: não apenas opção provocativa pelo negativo (provocação da ética, da moral e dos bons costumes), mas *negação da possibilidade de negar ou afirmar*, pois não haveria limites definitivos.

Há, entretanto, esse limite: a linguagem. Enquanto ela existe, ela afirma a existência do *escritor* (aquele que se define pelo trabalho com a *palavra*). Se a ânsia por transpor limites, cujo sucesso negaria por completo a linguagem, não é maior, para o escritor, que o prazer proporcionado pela linguagem, pela expressão, há uma clara *posição* desse escritor: ele opta pelo *sim* (*sim* também perverso, pois só emerge a partir da execução de um projeto para o *não*). Seu prazer perverso deve chegar apenas à uma *quase* negação total, possibilitando, assim, o reinício.

Nessa trajetória, em que o escritor tenta atravessar violentamente o suporte, já antecipando o fracasso de uma completa travessia, e fazendo desse mesmo fracasso seu projeto textual, o momento em que o escritor fracassa torna-se, paradoxalmente, o momento em que ele tem sucesso. Esse paradoxo desencadeia uma série de outros paradoxos que fazem o literário transitar pelo erótico.

Durante a execução desse projeto S.M., de *obscenidade técnica*, o discurso vai sendo sensibilizado. A poética de *A Hora da Estrela* mostra-se, dessa forma, erótica: não apenas simulando um mostrar/ esconder que incita à continuação da leitura, mas especialmente por meio de um *estilo penetrante*, capaz de provocar inusitados trânsitos semânticos, que desviam, *eroticamente*, o sentido norteador do “querer-dizer” do discurso.

Por fim, volto-me à conclusão e à paradoxal “liberdade criminosa” da literatura. Num processo criminal, a conclusão seria o momento de sua entrega ao juiz, para que este lavre nele despacho ou sentença. Cabe, portanto, ao leitor o papel de juiz, não mais incumbido de um julgamento de valor moral, uma vez que a *liberdade de expressão* do escritor impede sua condenação, mas sim incumbido de aceitar ou negar o jogo, participar do movimento de sentidos aqui iniciado ou para despachar este texto, rumo a outro.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T.W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- APOLLINAIRE, G. *Calligrammes*. In: _____. *Oeuvres poétiques*. France: Éditions Gallimard, 1965.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1964.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. *Cy twombly ou non multa sed multum*. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *Novos ensaios críticos & o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004b.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&M, 1989.
- _____. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- _____. *Les fleurs du mal*. Édition établie par John E. Jackson. Collection dirigée par Michel Zink et Michel Jarrety. Librairie Générale Française, 1999.
- _____. *Peintre de la vie moderne*. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1993.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRANCO, L.C. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, H. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANDIDO, A. *No começo era o verbo*. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* 2ªed. São Paulo: ALLCA, 1996.
- CASTELLO, J. Trecho da entrevista com Clarice Lispector em 1974. Disponível em: <http://br.geocities.com/claricegurgelvalente/04_biografia.htm>. Acesso em: 12 set 2006.
- CHALHUB, S. *Poética do erótico*. São Paulo: Escuta, 1993.

CORTÁZAR, J. *Para uma poética*. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CULLER, J. *Teoria da literatura*. São Paulo: Beca, 1999.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Assinatura acontecimento contexto*. In: _____. *Limited Inc*. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Éperons, les styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion, 1978.

_____. *Las artes espaciales: una entrevista con Jacques Derrida*. Disponível em: <<http://www.accpa.org/numero1/derrida1.htm>>. Acesso em: 13 jul 2006. Entrevista realizada por Peter Brunette e David Wills em 28 de abril de 1990. Fonte original: *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Cap.I, p.9-32. Cambridge University Press, 1994.

_____. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, J.; BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial/ Imprensa Oficial/ Editora Unesp, 1998.

DIAS, M.H.M. *O signo do desejo: uma leitura da poesia de Antônio Ramos Rosa*. São Paulo, 1985, 237f. Dissertação (Mestrado em Letras – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo).

DURIGAN, J.A. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

ETIMOLOGIAS. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?obsceno>>, funcionando desde 1998, atualizado em 2006. Acesso em: 10 jul 2006.

FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

_____. *Prefácio à transgressão*. In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos & Escritos. Trad. Inês. A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRANCO JÚNIOR, A. *O kitsch na obra de Clarice Lispector*. São Paulo, 1993, 243f. Dissertação (Mestrado em Letras – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo).

FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

GARCIA, A. *Semântica Histórica*. In: Soletas: revista do departamento de Letras da UERJ. Rio de Janeiro, 2002. ISSN: 15197778. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/soletas/>>. Acesso em: 20 set 2006.

GENETTE, G. *Proust palimpsesto*. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GONÇALVES, A.J. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Sobre o estilo*. In: _____. *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora da Unesp, 2004.

_____. *Stéphane Mallarmé, Paul Valéry: um pensamento abstrato*. In: Revista Gragoatá. Niterói, n.12, p.63-74, 2002.

GOTLIB, N.B. *Macabéa e as mil pontas de uma estrela*. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

HANSLICK, E. *Do belo musical*. Campinas: ed. Unicamp, 1989.

HOLANDA, A.B. *Dicionário Aurélio eletrônico do século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Lexicon Informática, 1999.

IANNACE, R. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. São Paulo, 2004, 150f. Tese (Doutorado em Letras – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo).

JOYCE, J. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

KLEE, P. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, S.U. *A ficção vida*. Rio de Janeiro: ed 34, 1993.

_____. *Antilogia*. In: _____. *Obra em dobras*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. 23 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1970.

_____. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. São Paulo: ALLCA, 1996.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991.

_____. *Água Viva*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

_____. *Para não esquecer*. 5ª edição. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

- MELO NETO, J.C. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- OLIVEIRA, S.R. et al. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OLIVEIRA, V.S. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: UNESP, 1999.
- PAZ, O. *A dupla chama, amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Um mais além erótico: Sade*. São Paulo: Mandarim, 1999.
- PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- REGUEIRA, N. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em "A via crucis do corpo"*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- RONCADOR, S. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ROSENBAUM, Y. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999.
- ROSENFELD, A. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SADE, M. *Justine ou os infortúnios da virtude*. Rio de Janeiro: Saga, 1967.
- SANTIAGO, S. *A aula inaugural de Clarice: 20 anos de morte*. Folha de S. Paulo, Mais!, 7 dez. 1997.
- SARAMAGO, J. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Cia das letras, 1992.
- SCHOENBERG, A. *Tratado de harmonia*. Tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.
- SEVCENKO, N. *Renascimento*. Campinas: Editora Unicamp, 1985.
- SISCAR, M. *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- TINIANOV, I. *O ritmo como elemento construtivo do verso*. In: _____. *O problema da linguagem poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- VALERY, P. *Poesia e pensamento abstrato*. In: _____. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VINAGRODOV, V. V. *As tarefas da estilística*. In: FORMALISTAS RUSSOS. *Teoria da literatura*. Porto Alegre: Globo, 1973.

ANEXO

Tradução do poema que inicia *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, feita por Jamil Almansur Haddad (1985), a partir da edição original de 1961:

Ao leitor

Sempre tolíce e error, culpa e sovinaria,
Trabalham nosso corpo e ocupam nosso ser,
E aos remorsos gentis, nós damos de comer
Como o mendigo nutre a sua piolharia.

Frouxo é o arrependimento e tenaz e pecado,
Por nossas confissões muito é o que a alma reclama,
Voltando com prazer a um caminho da lama,
Crendo as manchas lavar com pranto amaldiçoado.

Junto ao berço do mal é Satã Trismegisto,
A nossa alma a ninar tão longamente invade,
Do precioso metal desta nossa vontade
Este alquimista faz um vapor imprevisto.

É o Diabo que nos move através de cordéis!
O objeto repugnante é o que mais nos agrada;
E do Inferno a descer sempre um degrau da escada,
Vamos à noite errar por sentinas cruéis.

Tal como um libertino e que beija e mastiga
O seio sofredor de velha Messalina,
Furtamos ao passar um prazer disfarçado
Que esprememos assim como laranja antiga.

Cerrado, a formigar como um milhão de helmintos,
Ceva-se em nossa frente um povo de avejões,
E quando respiramos, a Morte nos pulmões
Desce, invisível rio e com sons indistintos.

E se o estupro, o veneno, o incêndio e a punhalada,
Não puderam bordar com seus curiosos planos
A talagarça vã dos destinos humanos,
É que nossa alma enfim não é bastante ousada.

No entanto entre lebréus, panteras e chacais,
Macacos e escorpiões, abutres e serpentes,
Os monstros a grunhir, ladrantes ou gementes,
Que são o nosso vício em infames currais,

Um existe mais feio e mais perverso e imundo!
Embora não se expanda em gestos ou em gritos,
De bom grado faria a terra só detritos
E num bocejo só engoliria o mundo.

É o tédio! – os olhos seus que a chorar sempre estão,
Fumando o seu *buka*, sonha com o cadafalso.
Tu o conheces, por certo, o frágil monstro, ó falso
Leitor, amigo meu, meu igual, meu irmão!

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 20 de janeiro de 2007.

LÍGIA MARIA WINTER