O RISO EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i25p38-52>

Edson Costa Duarte

Universidade de Campinas (UNICAMP)

RESUMO

Em *A hora da estrela*, Clarice Lispector expõe os paradoxos do ato de escrever, como já havia exposto em alguns de seus livros. Este é um dos problemas centrais do livro, no qual a impossibilidade de resolução destes paradoxos é metaforizada pelo silêncio, pelo vazio, pela ruína do próprio texto. Neste livro nós encontramos a diluição do tempo, da trama narrativa, o esfacelamento da obra literária e, por fim, a exposição dos bastidores da criação literária pelos narradores.

PALAVRAS-CHAVE:

Paradoxos do ato de escrever.
Silêncio.
Vazio.
Diluição do tempo.
Trama narrativa.
Bastidores da criação literária.

ABSTRACT

In *A hora da estrela*, Clarice Lispector exposes the paradoxes of the act of writing, as she had already exposed in some of her books. This is one of the central problems of the book, in which the impossibility of solving these paradoxes is metaphorized by silence, by emptiness, by the ruin of the text itself. In this book we find the dilution of time, the narrative plot, the shattering of the literary work, and, finally, the exposition of the backstage of literary creation by the narrators.

KEYWORDS:

Paradoxes of writing.
Silence.
Emptiness.
Time dilution.
Narrative plot.
Backstage of literary creation.

Ú

ltimo texto de Clarice Lispector publicado em vida da autora, *A hora da estrela* traz um refinamento da figura do narrador e do modo de narrar. No livro, a escritora usa um procedimento narrativo que chamaremos de “desmascaramento do sujeito do discurso”, por meio do qual ela expõe os paradoxos da existência a partir da exposição dos paradoxos da criação literária. Usando as palavras de Clarice Fukelman:

A ironia empregada pelo narrador nos leva, no entanto, a outro aspecto, que a existência mesma do livro confirma: o crédito atribuído à ficção como via de acesso à compreensão do mundo. Outras passagens do livro também mostram que existe um outro modo de narrar, mais difícil, por certo, mas que permite provocar um novo olhar sobre a vida.¹

O “desmascaramento do sujeito do discurso” permite à Lispector, por meio da figura do narrador, discutir os mecanismos de construção da narrativa, da criação artística e do papel do escritor como aquele que representa um mundo, assumindo-se como objeto de compreensão do próprio fazer literário. Daí o caráter paradoxal sobre o qual o texto se funda, quando o criador se repensa ao repensar a criação literária.

Este modo de escrever se pauta pela reflexão sobre as nuances discursivas possíveis diante do acontecimento literário e se efetiva por uma polarização e sobreposição de máscaras narrativas que se confrontam, se redefinem pelos contrários, se amoldam umas às outras ou se esfacelam e se contradizem abertamente, de modo a manter ou cortar a tensão dramática da narrativa.

Desta forma, a escritora cria na e pela linguagem a diluição do sujeito discursivo, que se multiplica especularmente em vários modos de olhar e que se desintegra na imagem do criador paradoxal que é o narrador de *A hora da estrela*. Ele provoca o leitor: “(...) é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio e não vós.”²

Num primeiro plano de representação, e mais claramente exposto às contradições, está Rodrigo S.M. (espécie de matriz ou porta-voz dos outros narradores), que é o protótipo ao redor do qual gravitarão as realidades possíveis do problema social e da criação literária. Ele define a

¹ FUKELMAN, Clarice. Apud LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 7.

² LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 27.

si mesmo como um dos personagens mais importantes da estória, isto com um “falso livre arbítrio”.³

A escritora mostra, por meio da voz de Rodrigo, o contingencial da criação artística, aquilo que escapa do controle do próprio criador. Por isto, o narrador escreve: “Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na calçada - mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse.”⁴

O duplo de Rodrigo é a própria escritora (ver, no início da narrativa, a dedicatória do autor - na verdade Clarice Lispector), colada a ele da mesma forma como o narrador era colado aos personagens nos primeiros romances clariceanos. Assim, a delimitação destas duas vozes narrativas é obscurecida, mas a partir delas temos o contraponto ao texto nele mesmo.

A ambiguidade das falas de Rodrigo, dentre outras coisas, deve-se ao contraponto com esta “voz” feminina da qual se aproxima ou se afasta de acordo com a necessidade dramática do texto. Este outro narrador é uma voz que chama Rodrigo a dar um passo em direção à personagem, procurando entendê-la menos racionalmente. O caminho de volta de Rodrigo a ele mesmo leva-o ao endurecimento racional que evita a adesão ingênua do leitor ao drama da personagem. Este recurso possibilita ao narrador marcar o texto com momentos de fina e dura crueldade.

A importância desta modulação de vozes narrativas só pode ser mais claramente entendida quando se vislumbra, atrás das contradições que pontuam o texto, não uma busca posterior de síntese, mas o surgimento da própria contradição como meio avassalador das respostas definitivas: “A arte é a busca de uma realidade sonhada. Cada vida tem sua arte. Então quer dizer que é no buscar que se repleta o vazio. Mas existe uma ilusão sempre renovada: quando a busca encontra, nasce outro vazio.”⁵

Estamos, neste ponto, diante de um dado fundamental para a compreensão da literatura clariceana. Trata-se do entendimento de todos os pontos de vista como retalhos, como fragmentos de uma realidade a ser apreendida. A busca de uma certeza que nos possibilite uma visão acabada da realidade não está em jogo nos textos da escritora.

O vazio de que o fragmento acima fala é o ponto de partida que sempre nos leva a refazer a crença de que o conhecimento se faz da soma das pequenas incertezas renovadas:

Entre a palavra e o silêncio, entre o que diz e o que está implícito em seu dizer, situa-se o texto de Clarice. Ler o seu texto é penetrar nesse âmbito elétrico onde forças opostas se digladiam. Recuperar a vida concreta significaria reunir o par vida e morte, reencontrar o **um** no **outro**, o **tu** no **eu**, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão dos fragmentos. Mas

³ Idem, p. 26-27.

⁴ Ibidem, p. 99.

⁵ LISPECTOR, Clarice. Apud BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 36.

os fragmentos nos textos de Clarice não conseguem reagrupar-se de modo a constituir uma figura única. Paradoxais, sempre questionadas, as imagens se multiplicam, negam, intensificam, aumentam, diminuem, caminham à deriva, procuram.”⁶

Se pensarmos em alguns pressupostos estéticos que pautam o fazer literário de Lispector, chegaremos ao centro em que oscila o movimento caótico e tropeçante de *A hora da estrela*, no qual encontramos o desnudamento do processo criativo e a representação literária dos problemas sociais. Para tanto, um dos recursos utilizados pela escritora é o riso, que se dissemina no texto sob diversas formas: a caricatura, a paródia, o humor negro, o grotesco, o absurdo, a ironia.

Fazendo caricatura de certo modelo de linguagem literária limpa e bem torneada, em *A hora da estrela*, Lispector mescla o alto e o baixo estilos discursivos numa falta de cerimônia por vezes desconcertante. O mau gosto estético deixa de ser exceção ou contraponto a um discurso altamente elaborado como no caso de *A paixão segundo G.H.* Ele passa a ser norma, recurso de mimese do oco da incomunicabilidade: “Repetindo muito a palavra ela perde o significado e vira coisa oca e retumbante e ganha o próprio enigmático corpo duro.”⁷

Para dar conta desta multiplicidade discursiva, o narrador se multiplica em vários e se reflete especularmente no texto como personagem. Daí, da sua distância da personagem e da própria narrativa teremos a linguagem mais crua, direta e as descrições sumárias de uma existência que se dilui num sem-significado às vezes próximo de um vazio existencial pouco alentador.

A relação de Macabéa com o chefe, com a amiga de trabalho, com o namorado prescreve um itinerário de contatos com o mundo da própria palavra cotidiana esvaziada. Os melhores momentos de Macabéa são aqueles em que ela intui algo:

Depois que Olímpico a despediu, já que ela não era uma pessoa triste, procurou continuar como se nada tivesse perdido. (Ela não sentiu desespero, etc. etc.) Também que é que ela podia fazer? Pois ela era crônica. E mesmo tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo.⁸

A metalinguagem cria a relativização do que é narrado, ao mesmo tempo serve como um aprofundamento existencial do narrador. Quando se pensa como aquele que tem uma existência nas mãos, o narrador se vê diante de um impasse: a realidade que cria tem vida própria. Só lhe resta, então, mergulhar no fluxo da linguagem:

Silêncio.

⁶ WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 89. Grifos do texto.

⁷ LISPECTOR, Clarice. Apud BORELLI, 1981, op. cit., p. 77.

⁸ LISPECTOR, op. cit., 1993, p. 79.

Se um dia deus vier à terra haverá silêncio grande.
O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.
O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade? Morrendo ela virou ar. Ar energético?
Não sei. Morreu em um instante.⁹

Este aprofundamento existencial e o recorte simbólico da linguagem fazem com que o leitor repense a si mesmo e ao texto por meio da figura do narrador: “Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha (...)”¹⁰. O desejo da escritora é mostrar não só a pobreza material a que muitos estão sujeitos, mas também a pobreza da linguagem no sentido de que muitas vezes é impossível descrever de modo verossímil o problema da fome.

Lemos, num determinado momento da narrativa: “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.”¹¹

Este trecho nos mostra que Clarice sempre quis estabelecer seu texto naquela fina sintonia entre a linguagem e a representação:

Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com um conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única.¹²

No caso específico de *A hora da estrela*, este "não enfeitar a palavra" é mais que simples recurso metalinguístico, é marca de um problematizar o texto que se faz. Deste modo, a escritora elabora um texto que se destrói em sua penosa construção.

Neste sentido, as numerosas interferências do narrador, que podem causar náusea no leitor imerso em fluxos e refluxos do pensamento, potencializam o impasse do criador: a descrição distanciada e objetiva do mundo da pobreza é fruto da vontade de uma omissão consoladora, mas esta suposta dureza do sujeito lentamente se desmorona.

Este recurso estilístico de aproximação e distanciamento do narrador da matéria narrada pode ser ligado a uma declaração de Lispector, quando ela fala sobre a dificuldade de tratar dos problemas sociais: “O problema da justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele - e, sem me surpreender, não consigo escrever.”¹³

Rodrigo é o contraponto existencial da protagonista do livro. Daí a passagem da sobreposição do reflexo dos dois no espelho, o desejo

⁹ Idem, p. 105.

¹⁰ Ibidem p. 99.

¹¹ Ibidem, p. 29.

¹² LISPECTOR, *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 107.

¹³ LISPECTOR, Clarice. *Literatura e justiça*. In: *Para não esquecer*. São Paulo, Ática, 1984. p. 25.

irrealizado de ser como ela. Ele é, em certa medida, o avesso de Macabéa que, na sua mais profunda ignorância, descobre-se ela mesma quando na morte encontra seu destino: “Enquanto isso, Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma.”¹⁴

Este contraponto entre a ignorância da personagem e a consciência de Rodrigo nos revela o momento em que um e outro se tocam, se redefinem no apagamento de seus limites: “Tem coisas que os ignorantes sabem e que eu, por não ser um sábio, não sei. A insuficiência da inteligência.”¹⁵

O “Lembra-te de que és pó” é a conjunção final para onde converge o aprofundamento da existência em que ambos, Rodrigo e Macabéa, momento em que eles se identificam. Por isto, o narrador morre simbolicamente com a personagem.

Paralelamente a isto, o texto constrói a desmistificação da pobreza enquanto destino do ser humano. Os “luxos” de Macabéa, mesmo que mínimos, no caso são muito significantes. E sua esperteza também. Não é que a moça mente ao chefe que vai arrancar um dente e que isto é muito perigoso, portanto não poderá trabalhar no dia seguinte? Aí está a aprendizagem de Macabéa (ela faz o mesmo que sua amiga de trabalho Glória tinha feito).

A personagem é humanizada, ao mesmo tempo em que se coloca em pauta o alcance da resignação do ser humano privado das condições materiais mínimas para sua sobrevivência. Enquanto o leitor olha Macabéa com superioridade, não é capaz de entendê-la, vendo-a apenas como um mundo à parte do seu, ou na melhor das hipóteses estranho à sua bem-comportada existência.

A pena, a compaixão, a dó entram em pauta na narrativa como possível caminho da isenção. Quando aparecem, contudo, são logo em seguida exorcizados, relativizados ou parodiados para nos mostrar que o entendimento da fome e da miséria não passa pela piedade.

O “sentimento tão óbvio e tão básico”, que segundo Clarice a impossibilitava de escrever sobre a pobreza, está presente em inúmeras interferências que aparecem no texto, muitas delas entre parênteses, criando-se um subtexto que realiza parodicamente a relativização mais geral de toda a narrativa.

O narrador oscila entre a ingenuidade da pena até a crueza da repulsa da personagem. Fotografa, assim, um extenso espectro de sentimentos causados pela condição miserável de Macabéa: a moça é capim, tem o corpo cariado, cria pulgas. Estes atributos, no entanto, não evitam que o narrador procure desesperadamente salvá-la do mundo, entendê-la tanto a ponto de sê-la.

A narrativa se constrói, como vimos, controlada pela figura paradoxal do narrador, que ao narrar a estória também narra a si mesmo,

¹⁴ LISPECTOR, 1993, op; cit., p. 101.

¹⁵ LISPECTOR, apud BORELLI, 1981, op. cit., p. 78.

revelando-nos uma realidade múltipla, constituída por gradação de visões oblíquas, que compõe um complexo olhar que se aprofunda no "sentimento do mundo".

Esta falta essencial do entendimento, este desconhecer do narrador é o que possibilita ao leitor tatear esta compreensão mais funda. Este recurso permite que, por um caminho mais longo e penoso, entendamos o problema social de uma maneira mais ampla e consistente.

Sobre a exposição do panorama político-social na literatura de Clarice Lispector, Vilma Arêas escreve o seguinte:

Pela limitação do meio intelectual e pela urgência da luta contra a ditadura, a censura sofrida dentro e fora da literatura, porque durante a elaboração de *Uma aprendizagem* Clarice participou de passeatas e em algumas crônicas fechou os textos com apelos e posicionamentos ansiosos. Por exemplo, em 6 de abril de 1968, a crônica sobre o “Estado de graça” termina com um P.S. aflito: “Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil”. Quem acompanha a sequência de livros de Lispector pode perceber que bem antes dessa época ela lutava para ser mais explícita quanto à questão social, não como uma questão de engajamento partidário, mas para compreender o próprio procedimento da arte em seu vínculo com o contexto. Sua pena desenha incansavelmente as difíceis relações entre empregadas e patroas, denuncia os “seiscentos mil mendigos” como os verdadeiros habitantes do Rio de Janeiro e horroriza-se com a truculência da polícia ao assassinar Mineirinho – questões infelizmente absolutamente contemporâneas.¹⁶

Embora a literatura de Lispector tenha sido vista como alheia às questões sociais, Arêas afirma que “Segundo análise minuciosa de Solange Ribeiro Tavares, em 1964 Clarice aborda pela primeira vez, e de modo significativo, o problema da luta de classes no Brasil – através da oposição G.H. e a empregada, Janair (...)”¹⁷ Por fim, a estudiosa ressalta que “colada ou não em Macabéa, Clarice fala de circunstâncias pessoais: a ‘antiga pobreza’, a infância descrita como ‘farofa seca’ e a paixão pela música.”¹⁸

Vejamos, então, como Lispector resolve a questão de falar sobre o problema social em *A hora da estrela*. Para tanto, partiremos das afirmações de Vilma Arêas de que o livro tem uma clara figuração circense, alternando comichão e dor, sendo que o narrador que participa do jogo, “introduzindo em linha dupla no texto o desempenho do *regisseur*, do mestre-de-cerimônias circense”¹⁹ A simplicidade do enredo, às vezes sucintas direções de palco, funciona como mero suporte a tiradas a um passo do *nonsense*, mas com funcionalidade dupla: humor e sátira social; por fim, que “Macabéa personifica o verdadeiro *clown*, a estrela do show, embora esse show seja o da hora da morte.”²⁰ Os outros personagens do

¹⁶ ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 42.

¹⁷ Idem, p. 43.

¹⁸ Ibidem, p. 77.

¹⁹ Ibidem, p. 154.

²⁰ Ibidem, p. 148.

livro também são construídos com traços cômicos, caricatos, e será exatamente isto o que descreveremos nesta parte de nosso ensaio.

Antes de passar à descrição dos personagens, comentaremos um modo como a simplicidade do enredo aparece no livro. Num primeiro momento, temos o contraponto entre a voz de Rodrigo e a descrição da personagem, já comentado aqui. As muitas interferências do narrador se disseminam pela narrativa, demonstrando a dificuldade de descrever a personagem sem cair no discurso ingênuo ou panfletário. Num segundo momento, as interferências diminuem e Lispector vai introduzindo os outros personagens, que são descritos em breves encontros que eles têm com a protagonista.

De Macabéa e seu papel de *clown*, Arêas comenta o seguinte:

A caracterização da personagem não deixa margem a dúvidas: meio caiada , pela grossa camada de pó branco com que disfarçava os panos do rosto, com a cara deformada pelo espelho ordinário que lhe punha um nariz tornado enorme como o de um palhaço, um nariz de papelão (...), os lábios finos pintados fora do contorno, na tentativa de imitar Marilyn Monroe que, segundo ela, era toda cor-de-rosa , as unhas roídas esmaltadas de verniz berrante, deixando ver o sujo do sabugo, tudo isso compõe uma figura ao mesmo tempo lastimável e patética. Aparentada aos animais humildes, a capim, a possuidora de um corpo cariado, tão jovem e já com ferrugem, doce e obediente, parecendo uma doida mansa, Macabéa tem, não obstante, a iluminação da idiotia, a felicidade pura dos idiotas (...), sonhos deslumbrantes mas vazios e é seu o vazio que enche a alma dos santos .”²¹

Macabéa é uma jovem nordestina de 19 anos, que saiu do sertão de Alagoas e foi para o Rio de Janeiro trabalhar como datilógrafa, na rua do Lavradio. Mora na rua do Acre, onde divide um quarto, num velho sobrado colonial, com outras quatro companheiras. Ela é magra, só tem dinheiro para comer cachorro quente e beber Coca-Cola e “Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir.”²² Ainda sobre a fome da personagem, num outro momento, olhando um anúncio de um creme para mulheres, ela pensa: “(...) o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para compra-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo.”²³

Estes dois trechos citados apontam para um modo que Clarice encontra para falar do problema da fome sem cair num discurso estereotipado e também para evitar que o leitor tenha uma identificação ingênua com a personagem, o que impediria que ele tivesse uma visão mais complexa do problema social. Assim, vemos que o riso, no livro,

²¹ Ibidem, p. 152.

²² LISPECTOR, 1993, op. cit., p. 31.

²³ Idem, p. 33.

funciona um elemento de recuo racional do narrador e, consequentemente, do leitor.

Olímpico de Jesus é nordestino também, metalúrgico. Ele é o personagem cuja descrição física é a menos cômica. Nele, o traço cômico aparece por meio de seus sonhos de grandeza, como a sua ambição despropositada em ganhar muito dinheiro e sua real condição de vida. “A tarefa de Olímpico tinha o gosto que se sente quando se fuma um cigarro acendendo-o do lado errado, na ponta da cortiça. O trabalho consistia em pegar barras de metal que vinham deslizando de cima da máquina para colocá-las embaixo, sobre uma placa deslizante.”²⁴

Olímpico carrega dentro de si a semente do mal e gosta de se vingar, desejo que lhe dá força para viver. O personagem simplesmente deseja passar da condição de explorado para a de explorador, conquistar poder e dinheiro, não importando os meios que tenha de usar para isto. Ele é muito bom em fazer pequenos roubos, além de já ter matado um homem; ele não tem vergonha de ser o que no Nordeste se chamava “cabra safado” e afirma que um dia será deputado.

Embora seja descrito como um cabra macho, quando Olímpico tenta dar prova de sua força, levantando Macabéa para o ar, “(...) de repente ele não aguentou o peso num só braço e ela caiu de cara na lama, o nariz sangrando.”²⁵ Entre seus pertences, trazidos a Paraíba, ele tem uma lata de vaselina e um pente: “Besuntava o cabelo preto até encharcá-lo. Não desconfiava que as cariocas tinham nojo daquela meladeira gordurosa.”²⁶ Embora seja um “macho de briga” ele tem uma fraqueza por ir a enterros de desconhecidos, às vezes três vezes por semana. Por fim, citamos um último traço cômico do personagem, relacionado a uma atitude totalmente despropositada de dar uma prova de seu poder: “No Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. Este dente lhe dava uma posição na vida.”²⁷

Glória é uma amiga de trabalho de Macabéa (que depois irá lhe roubar o namorado), que encarna uma descrição caricata da mulher sensual. Ela desperta o desejo dos homens, é mais inteligente e também mais ágil no trabalho, além de ter dotes físicos visivelmente superiores aos da nordestina. Não é por outra razão que Olímpico se apaixona por ela assim que a vê.

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para

²⁴ Idem, p. 45.

²⁵ Ibidem, p. 53.

²⁶ Ibidem, p. 57.

²⁷ Ibidem, p. 46.

Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar [...] O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade.²⁸

A descrição de Glória é uma sucessão de lugares-comuns, funcionando como paródia de certas convenções e discursos estereotipados sobre a mulata, tida como símbolo da sensualidade e da sexualidade tropical e exaustivamente explorada pela indústria do espetáculo na sociedade de consumo.

Encontramos, em Glória, a representação do tratamento problemático da sociedade brasileira quanto à questão racial. Ora, embora seja uma sociedade com maioria de negros e mestiços, nossa sociedade é dominada pelos brancos, eles determinam, segundo convenções estabelecidas, quais as características dos brancos e mestiços são negativas ou positivas. Ora, no que se refere à mulher negra ou mestiça, sua característica mais celebrada é a sensualidade.

Notemos que mesmo que Glória tenha as características físicas que satisfazem os desejos eróticos dos, para se diferenciar e igualar-se ao grupo dominante precisa passar água oxigenada em seus cabelos, para eles ficarem da cor “amarelo-ovo”, pois ela sabe que sua aparência loura lhe dá uma vantagem a mais em relação à sociedade e um passo a mais à conquista de Olímpico.

A aparência física de Glória, em relação à Macabéa, é evidente e faz com que Olímpico queira namorá-la. Glória é carioca da gema, pertence ao sul do país, o que Olímpico não pode desprezar. Mas ela tem outra vantagem que “nordestino não podia desprezar”, pois é uma carioca da gema, pertencendo ao “ambicionado clã do sul do país”.

Neste ponto, o riso aparece por meio da ironia, relacionada à diferenciação das classes sociais. Glória tem um subemprego numa firma, seu pai é açougueiro e ela mora no subúrbio. Mesmo que tendo em conta tudo isto, ela tem a pretensão de estar numa posição social superior, estando mais próxima da elite. Este dado tem um afeito embriagador sobre Olímpico para ele.

O riso aparece também no modo com o nordestino vê Glória, considerando-a feia, mas apesar disto seu físico demonstra que ela é bem alimentada. O efeito cômico desta situação se potencializa quando se aproxima Glória a uma mercadoria de qualidade.

O trabalho do médico é uma mentira, porque era médico de pobres e para isto não se exigia muita dedicação nem preparo para o exercício da medicina:

Esse médico não tinha objetivo nenhum. A medicina era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor à profissão nem a doentes. Era desatento

²⁸ Ibidem, p. 59.

e achava a pobreza uma coisa feia. Trabalhava para os pobres detestando lidar com eles. Eles eram para ele o rebotalho de uma sociedade muito alta à qual também ele não pertencia. Sabia que estava desatualizado na medicina e nas novidades clínicas mas para pobre servia. O seu sonho era ter dinheiro para fazer exatamente o que queria: nada.²⁹

Como já se disse, o médico detesta sua profissão, odeia lidar com os pobres. Seu grande sonho do médico é não fazer nada, por isto seu sonho é ganhar muito dinheiro. O cômico aparece na caracterização física do médico: ele é muito gordo, suado e tem um tique nervoso que o faz repuxar os lábios, como se fosse um bebê prestes a chorar.

O efeito cômico se acentua quando o médico gordo, vendo que Macabéa está muito magra, pergunta a ela o que come. Ela responde que come cachorro-quente e às vezes sanduíche de mortadela. O médico pergunta: “- Você faz regime para emagrecer, menina?”³⁰ Ela diz que não. Por fim, quando o médico pergunta à personagem se ela tem crises de vômito, ela mente que nunca, embora um dia ela tenha bebido chocolate com leite oferecido por Glória e “(...) não sei se por causa do fígado atingido pelo chocolate ou por causa de nervosismo de beber coisa de rico, passou mal. Mas teimosa não vomitou para não desperdiçar o luxo do chocolate.”³¹ Podemos pensar, aqui, no par cômico do gordo e do magro.

A cartomante madama Carlota vem trazer o caráter trágico-cômico do texto com traços de humor negro, já que é ela que vai prever “a hora da estrela” de Macabéa, fazendo-nos crer na salvação da personagem pelo amor romântico, mas o que acontece em verdade é seu definitivo encontro com a morte. Como os demais personagens, quanto à madama Carlota, o cômico começa pela sua descrição física: “(...) madame Carlota era enxundiosa, pintava a boquinha rechonchuda em vermelho vivo e punha nas faces obesas duas rodela de ruge brilhoso. Parecia um bonecão de louça meio quebrado”³²

Macabéa fica fascinada com Carlota, esta mora num pequeno apartamento kitsch onde tudo é feito de plástico. A nordestina acha tudo lindo. A cartomante conta sua vida para Macabéa. Suas falas são francas, ela é uma ex-prostituta, teve um homem que sustentava, conseguiu guardar dinheiro e comprar um pequeno apartamento. Ela come bombons um depois do outro, mas não oferece à Macabéa. Enfim, Carlota usa a narrativa de sua vida para comover a nordestina, mostrando que passou por dificuldades, mas que as superou, sendo, por isto, uma vencedora.

O principal traço cômico de madame Carlota que queremos ressaltar aqui é uma ambiguidade que a desloca, constantemente, do lugar de uma posição social não aceita – a ex-prostituta/cartomante – a um lugar discursivo socialmente privilegiado – a religião. Some-se a este quadro o

²⁹ Ibidem, p. 67-68.

³⁰ Ibidem, p. 66.

³¹ Ibidem, p. 67.

³² Ibidem, p. 72.

modo como Carlota fala da religião, e temos um ambiente em que o cômico se potencializa pela junção de elementos contraditórios.

Assim, Carlota diz a Macabéa:

– Eu sou fã de Jesus. Sou doidinha por ele. Ele sempre me ajudou. Olha, quando eu era mais moça tinha bastante categoria para levar a vida fácil de mulher. E era fácil mesmo, graças a Deus. Depois, quando eu não valia muito no mercado, Jesus sem mais nem menos arranjou um jeito de eu fazer sociedade com uma coleguinha e abrimos uma casa de mulheres. Aí eu ganhei dinheiro e pude comprar este apartamentozinho térreo. Larguei a casa de mulheres porque era difícil tomar conta de tantas moças que só faziam era querer me roubar.³³

A figura da cartomante coloca em cena uma particularidade social no Brasil: a fraca e vulnerável divisão entre o que é ou não legal, o que está ou não dentro da ordem. Ou seja, o modo como práticas sociais de sobrevivência, que não são oficiais, acabam sendo aceitas e incorporadas ao funcionamento da engrenagem de um capitalismo à moda brasileira.

De outros cômicos e de seus avessos

Falaremos, neste momento, de alguns outros modos como o cômico aparece em *A hora da estrela*, agora ligado à estrutura da narrativa e a recursos estilísticos, de modo a realçar as múltiplas nuances que ele assume para dar conta de uma representação mais complexa da realidade.

Às vezes, a presença do cômico no livro é um modo de colocar às claras o substrato mais incompreensível da matéria narrada:

Acabo de descobrir que para ela, fora Deus, também a realidade era muito pouco. Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaar sobre os ooooouteiros, o vago era o seu mundo terrestre, o vago era o de dentro da natureza.³⁴

Há outra variação do cômico que aparece por meio da repetição situacional ou sintática - muitas vezes sob a forma da tautologia - e do uso do absurdo. Estas são formas mais diretas de atingir o riso.

Macabéa encontra-se com Olímpico de Jesus sempre em dias de chuva. A descrição sumária dos encontros potencializa ainda mais o efeito cômico o que remete à afirmação de Arêas sobre a simplicidade do enredo, às vezes sucintas direções de palco. Macabéa ouve a Rádio Relógio todos os dias e depois bombardeia o namorado com perguntas que ele nunca sabe responder. Com medo de que o silêncio signifique a ruptura do namoro, a personagem se vê diante de uma loja de ferramentas e diz a

³³ Ibidem, p. 73.

³⁴ Ibidem, p. 71.

Olímpico que gosta de prego e parafuso³⁵ e num outro momento lhe pergunta se é possível a gente comprar um buraco.³⁶

O melhor exemplo deste tipo cômico é o seguinte diálogo entre Macabéa e Olímpico:

Ele: - Pois é.

Ela: - Pois é o quê?

Ele: - Eu só disse pois é!

Ela: - Mas "pois é" o quê?

Ele: - Melhor mudar de conversa porque você não me entende.

Ela: - Entender o quê?

Ele: - Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!

Ela: - Falar então de quê?

Ele: - Por exemplo, de você.

Ela: - Eu?!

Ele: - Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.

Ela: - Desculpe mas não acho que sou muito gente.

Ele: - É, você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. No sertão da Paraíba não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim.

- É?

- Pois se eu estou dizendo! Você não acredita?

- Acredito sim, acredito, acredito, não quero lhe ofender.³⁷

Aqui, temos uma radiografia sumária, mas muito eficiente sob o ponto de vista da representação, do universo linguístico e existencial dos dois personagens. A fala de Macabéa é a síntese de seu não pertencer à “normalidade” do mundo, enquanto que a fala de Olímpico nos revela sua vontade de pertencer a um modelo qualquer de ascensão social: “Ele tinha fome de ser outro.”³⁸

Este diálogo constrói um universo linguístico em que o leitor mergulha distraidamente, mas desta superfície em que se encontra, é bruscamente puxado ao fundo quando se dá o rompimento da relação entre os dois personagens. O oco da linguagem, criado aqui pelo encadeamento tautológico de frases e palavras que se dobram sobre si mesmas, é o eco das frases prontas espalhadas ao longo do texto. A conversa é como uma engrenagem emperrada, não avança, o que cria vazios no texto, demonstrando uma impossibilidade de comunicação entre os dois personagens, que é ao mesmo tempo risível e desconfortável.

O cômico, neste caso, ganha um novo sentido, distanciando-se de sua natureza mais direta que é a do riso descompromissado. Ele passa a ter uma nova qualidade que, num primeiro momento, pode parecer

³⁵ Ibidem, p. 60.

³⁶ Ibidem, p. 65.

³⁷ Ibidem, p. 64-65.

³⁸ Ibidem, p. 83.

estranha a ele: a sua *tristeza fundamental*. Estamos agora um passo além do riso direto, para entrarmos num universo assim descrito por Fellini:

Nada mais triste que o riso... Por isso, a intenção dos autênticos escritores de comédia - quer dizer, os mais profundos e honestos - não é, de modo algum, unicamente divertir-nos, mas abrir despidoradamente nossas cicatrizes mais doloridas para que as sintamos com mais força.³⁹

O que percebemos é que este movimento ascendente e descendente do riso corresponde a um aprofundamento da voz do narrador. Colocando-se como ser humano que reflete sobre o drama do outro, ele desmascara a própria ineficácia da palavra diante da existência esvaziada de sentido. O cômico proporciona, deste modo, o contato com a extensão dramática do riso. O leitor, de simples espectador distanciado, transforma-se em consciência que se pergunta. Este riso indagador é o que foi chamado por Pirandello de humorismo:

Enquanto o cômico é a percepção do oposto, o humorismo é o sentimento do oposto (...) Se exemplo de cômico era uma velha caduca que se enfeitava toda como uma adolescente, o humorismo impunha que se perguntasse também porque a velha agia dessa maneira. Nesse movimento eu já não me sinto superior e distante em relação à personagem, mas começo a identificar-me com ela, sofro seu drama e minha risada se transforma num sorriso.⁴⁰

Ao destruir a ilusão bergsoniana de que o riso só existe quando não há empatia do leitor, Clarice Lispector, na máscara de Rodrigo S. M. (sendo Macabéa?), nos brinda com a crueldade de um narrador que se esquece/não se esquece de que sua personagem é matéria crua da existência em suas/nossas mãos. A identificação com a personagem traduz o sentimento ambíguo do narrador/leitor em relação a estes que são humilhados e menosprezados, não tendo voz suficiente para o grito. O narrador é cruel, adiando a morte de Macabéa, para pouco a pouco gerar em nós o desconforto de nos saber também morrendo a cada dia que se passa.

Na contramão do distanciamento brechtiano, a escritora reduz a pó a possível gargalhada, transformando-nos em protagonistas de nossa própria miséria humana. A gargalhada se transforma em baço sorriso. Clarice cria, desta forma, uma espécie de “catarse/anticatártica”, pois prende o leitor numa teia narrativa que gera repulsa e identificação ao mesmo tempo. Na máscara de Rodrigo S.M., Lispector está livre para nos mostrar a nós, leitores burgueses, outros possíveis olhares sobre o mundo. Gera, assim, o desconforto diante de um mundo mais complexo e contraditório.

³⁹ FELLINI, Apud ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990. p. 8.

⁴⁰ PIRANDELLO, apud ECO, Umberto. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 350.

Chegamos, por fim, a um tipo de riso que engole a si mesmo, que traz em si o seu oposto. Desconforto do sorriso baço; tristeza de que fala Fellini; o riso exterminador, sua perspectiva trágica, é descrito por Clément Rosset com estas palavras

Um certo tipo de cômico, uma certa maneira de rir que pertence mais propriamente à perspectiva trágica... Riso que pode então parecer ao mesmo tempo paradoxal e destituído de qualquer eficácia verdadeiramente cômica, uma vez que dissolve sem afetar o que dissolve com um coeficiente de risível ou de ridículo que viria justificar a dissolução.⁴¹

Recebido em 24/06/2017
Aprovado em 04/08/2017

⁴¹ ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989. p. 190-191.