

“ENTÃO EU GRITO”: ENCONTRO ENTRE NARRADOR, PERSONAGEM E LEITOR EM *A HORA DA ESTRELA*

Genilda Azerêdo
Doutora em Letras/Pesquisadora PQ2
do CNPQ (UFPB)
genildaazeredo@yahoo.com.br

Coautor
Jenison Alisson dos Santos
Graduando em Letras (UFPB)
jenison.alisson@gmail.com

RESUMO

O presente artigo propõe uma articulação do uso do recurso literário denominado metaficção, em suas particularidades, na obra literária *A hora da estrela* (1998), de Clarice Lispector. Para tanto, as argumentações para a análise pactuam com a teoria literária concernente à metaficção e à metalinguagem propostas por Krause (2010), Hutcheon (1980), Waugh (1984) e Chalhub (1988), assim como a teoria e crítica literária em seu sentido mais amplo, buscando produzir um diálogo pertinente com a obra clariceana. Como consequência do alinhamento entre o respaldo teórico-crítico e o *corpus*, podemos perceber quão inovador é o trabalho da autora brasileira, que faz uso de uma escrita complexa e experimental com o intuito de desnudar para o leitor o *status* da sua novela enquanto construto ficcional, convidando-o a participar ativamente do processo de atribuição de significados ao texto, subvertendo assim a concepção tradicional do ato de construir narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector, metalinguagem, teoria da narrativa, metaficção.

ABSTRACT

This article aims to articulate the use of the literary device called metafiction and its features in Clarice Lispector's *A hora da estrela* (1988). For this purpose, our theoretical framework is attuned with the literary theory concerning metalanguage and metafiction proposed by Bernardo (2010), Hutcheon (1980), Waugh (1984) and Chalhub (1988), as well as the literary theory and criticism in its broader scope, targeting a pertinent dialogue with Lispector's work. As a result of the alignment between the theoretical and critical framework and the *corpus*, one is capable to recognize how innovating is the Brazilian author's novella, as well as how experimental and complex it is, since it lays bare to the reader its status as a fictional construct and invites him/ her to actively engage in the process of attributing meaning to the text, thus subverting the traditional conventions of creating fiction.

KEYWORDS: Clarice Lispector, metalanguage, narrative theory, metafiction.

RESPALDO TEÓRICO: PRINCÍPIOS E CAMINHOS DA METAFICÇÃO

Um cachorro comum está divagando e acaba se perdendo em uma floresta encantada, onde encontra a casa de uma adorável senhora. Não uma senhora qualquer, mas uma bruxa. Quando o cachorrinho usa a sua melhor vassoura como brinquedo de morder, a bruxa o castiga transformando-o em um pastor alemão. Não a raça canina, mas um pastor que mora na Alemanha. Logo após, uma donzela transforma-o em um sapo boi, mas não apenas grande e sim do tamanho de um boi de verdade. Até aqui tudo bem, parece que estamos lendo um tradicional livro infantil, mas poderíamos ainda dizer que esse livro é tradicional quando, em seguida, o cachorro é transformado de volta em um filhote por um mago, porém aprisionado dentro de um livro? Ou quando percebemos que o livro tem uma coleira, folhas felpudas, e balança o rabo com o recurso de *pop-up* e desafia a ideia de que as páginas de um livro são bidimensionais? Não somente isso, mas o filhotinho interage com o seu leitor, tentando convencê-lo de que ele é um cão de verdade que balança o rabo, embora ele pareça com um livro e cheire como um livro. Há quem diga que ele é até melhor do que um cachorro de verdade, já que não tem pulgas e não molha o tapete.

Esse livro (ou cachorro?) é intitulado *Open me... I'm a dog!* (2000), do autor e ganhador do Pulitzer Art Spiegelman. A obra reflete sobre o que é um livro, brinca autoconscientemente com a sua forma (é um livro sobre um cachorro e tem uma coleira), explora a ambiguidade de significados das palavras e dialoga com a sua audiência. Esses são alguns dos dispositivos artísticos que podem estar presentes em composições metaficcionalis.

Metaficção é um termo que diz respeito a uma elocução de autorreflexividade diante do texto narrativo, ou seja, trata-se de uma ficção que versa sobre si de forma autoconsciente e autorreferente. Nas palavras de Patricia Waugh (1984), metaficção “é o termo dado à escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente chama atenção para o seu *status* de produto com a intenção de suscitar questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade” (WAUGH, 1984, p. 2).¹ A partir dessas

afirmações, podemos inferir que a metaficção postula que um texto literário não pode tratar a ficção como uma produção de engrenagens que o autor usa para manufaturar um recorte de realidade, que por sua vez será deliberado de forma submissa, pelo leitor, mas sim, como um sistema aparentemente desordenado, concebido pela potencialidade ilimitada para interpretações e apreensões, e um espaço para a renúncia dos poderes do autor enquanto criador.

Se “ficção é como uma teia de aranha, presa levemente, talvez, mas mesmo assim presa à vida aos quatro cantos” (WOOLF, 1977, p. 47), na obra metaficcional temos uma ficção que vai prender a si mesma nesta teia, na tentativa de apreender os seus processos de criação e *status* ficcional. Para tanto: (I) a narrativa projeta digressões sobre si examinando o próprio sistema de fabulação; (II) incorpora em seus textos aspectos críticos e teóricos; e (III) rompe com as convenções tradicionais de narrativa, já que seu narrador interfere na história com comentários sobre o ato de escrever e o processo de construção do texto (LODGE, 2009), desnudando para o seu leitor a ficcionalidade da obra, desconstruindo a pretensão Realista de que a ficção é um retalho da realidade. É importante saber que a metaficção não vai ignorar a ficção como mimese da realidade, mas vai incluir esse referente do real na construção da ficção – o texto metaficcional provoca uma sensação de realidade, não por fingir que é algo real, mas sim uma construção consciente.

Esse processo de ruptura das convenções no tocante à criação artística é uma característica contumaz das obras metaficcionais, o que gera uma percepção duplicada de que a representação criativa é tanto uma parte do mundo narrativo, um referente do “real”, quanto um artifício a que foi submetido todo um processo de criação. Tal processo pactua com a definição de Hutcheon (1984) de um produto metaficcional como sendo uma “ficção que contém em si comentários concernentes à sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (HUTCHEON, 1984, p. 1).

Tendo em pauta essa argumentação, é pertinente mencionar a distinção que Linda Hutcheon faz em seu livro *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1980) entre os diferentes níveis metaficcionais: diegético e linguístico (HUTCHEON, 1980, p. 23). O nível diegético define-se como a autorreflexão do próprio *status*

ficcional da obra, as tradições e convenções do romance e o processo de fabulação como temas da narrativa; o nível linguístico é caracterizado de forma estrutural e internalizado, dando a ver as limitações e, ao mesmo tempo, o vigor da linguagem (KRAUSE, 2010).

Foi pensando nessa característica paradoxal da língua, que Roman Jakobson se preocupou em categorizar as funções da linguagem, subdividindo-a em seis incumbências distintas. A saber: função referencial, função emotiva, função conativa, função fática, função poética e função metalinguística. O linguista russo divide também a linguagem em dois níveis: a linguagem-objeto, a linguagem que intitula os seres; e a metalinguagem, que tem como função designar um sistema de códigos, posicionando-se num nível diferenciado em relação ao seu uso com propósitos referenciais. Ou, mais simplificada, ‘metalinguagem’ é a língua que explica a própria língua (CHALHUB, 1988). É relevante elucidar que a distinção entre os *meta* discursos facilita o estudo e a compreensão dos mesmos: as definições das funções da política, por exemplo, facilitam a discussão e o entendimento sobre a política.

No âmbito da literatura, percebemos a metalinguagem através das várias técnicas de escrita do autor da obra como, por exemplo: simbolismo, retórica, personificações, pontuação e gramática, metáforas, e narrador – a linguagem efetivamente descrevendo a linguagem, codificando e recodificando os seus significados.

Como podemos observar, a metaficção é um artifício relevante para a construção da arte em geral – em especial, da literatura –, pois ela não só expande as possibilidades de inventividade do artefato ficcional de forma substancial, mas contempla a consciência da forma artística em sua essência estética e fabuladora, e é por isso que propomos investigar, a seguir, a criatividade dos recursos metaficcionais em *A hora da estrela* (1998), novela da escritora brasileira Clarice Lispector.

“ELA NÃO SABE GRITAR, ENTÃO EU GRITO”: REFLEXÕES SOBRE RODRIGO S. M. E MACABÉA

Clarice Lispector (1920-1977), nascida em Tchetchelnik, na Ucrânia, e naturalizada brasileira, é uma consagrada autora e jornalista, conhecida por sua escrita singular e subversiva que contempla em seus textos a expressão literária como uma “literatura do significado” (CAMPOS, 1992, p. 186). A autora, que viveu a sua infância no Nordeste do Brasil, publicou o seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, em 1943, e desde então, publicou uma gama de obras literárias – romances, contos, poemas – em vida. Também foi publicada uma gama de obras literárias *post-mortem* que a firmou como uma das mais relevantes autoras da nação.

Considerada o *magnum opus* da autora, *A hora da estrela* (1998) conta, através de um narrador-autor profuso, sofisticado e angustiado – Rodrigo S. M. –, a história de Macabéa, uma alagoana pobre, analfabeta, mal apessoada e mal nutrida de dezenove anos que faz de sua parca existência um grande esforço para sobreviver no Rio de Janeiro.

Saindo da pobreza do sertão de Alagoas, Macabéa muda-se com a sua tia beata – que morre logo após a mudança, deixando Macabéa desacompanhada – para a metrópole, na esperança de melhorar suas condições de vida. Tal tentativa revela-se infrutífera quando percebemos as condições de vida em que ela se encontra, dividindo um quarto com outras quatro moças (LISPECTOR, 1998, p. 30), trabalhando como datilógrafa em uma firma (LISPECTOR, 1998, p. 24) e vivendo uma vida solitária.

A história também focaliza Rodrigo S. M., responsável por três funções dentro da trama: um narrador que é simultaneamente autor e personagem – “e [...] um dos mais importantes” (LISPECTOR, 1998, p. 13) –, que enfrenta obstáculos no percurso de construção da sua história.

O início da narrativa de Lispector é um tanto peculiar: perambulando em uma rua qualquer do Rio de Janeiro, Rodrigo S. M., de relance, vê e sente um ar de “perdição no rosto [de uma] moça nordestina” (LISPECTOR, 1998, p. 12) e desde então sente a necessidade sufocante de escrever sobre ela (LISPECTOR, 1998, p. 17). Rodrigo

não só enfatiza esse sentimento ao longo do texto, como também ressalta a dificuldade em escrever sobre a pobre nordestina. Mesmo para o leitor habituado a narrativas metaficcionalis, esse início bastante característico causa certo estranhamento. Se tomarmos como parâmetro as narrativas tradicionais nas quais as histórias, em sua maioria, já apresentam dados de sua fabulação para o leitor, em *A hora da estrela* (1998) o leitor se depara com o relato do autor-narrador concernente à dificuldade de dar início à narrativa que ele pretende narrar: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas” (LISPECTOR, 1998, p. 19). De início, o leitor é arrebatado pelo sentimento de que a história ainda não começou, uma vez que Rodrigo continua a fazer digressões sobre a sua escrita e sobre o ato de narrar de maneira exaustiva. No entanto, em meio a essas digressões, Rodrigo S. M., ao desnudar para o seu espectador a dificuldade em começar a história da nordestina, acaba por nos oferecer informações sobre a moça – embora de forma fragmentada, já que ele “está escrevendo na hora mesma em que [é] lido” (LISPECTOR, 1998, p. 12) –, despertando nossa curiosidade em descobrir o porquê da dificuldade em escrever sobre ela.

Além de despertar a curiosidade do seu leitor, Rodrigo S. M. está utilizando o recurso metaficcional para tornar visível (HUTCHEON, 1980) o processo de criação de sua personagem. Enquanto nas narrativas tradicionais somos apresentados a personagens já construídos, com dados pessoais, psicológicos e características físicas, em *A hora da estrela* (1998) o autor nos oferece apenas informações graduais a respeito de Macabéa, a construindo à medida em que a narrativa avança, revelando assim o processo de apreensão, de inventividade, na feitura da personagem. Podemos dizer, em outras palavras, que o início dessa narrativa é duplamente metaficcional em decorrência do processo de dizer e mostrar encontrado na escrita do autor-narrador: Rodrigo S. M. diz como se deu o seu processo de criação desde o início do nível intradieético (a esfera narrativa de Macabéa) e mostra para o seu leitor que a obra, no nível dieético, é construída desde a primeira palavra do texto através de escolhas artísticas conscientes.

É importante ressaltar que existem, na narrativa, três níveis dieéticos: a história de Macabéa e as suas dificuldades para consigo e com os outros; a história de

Rodrigo S. M. em paralelo à história da nordestina; e a problematização do ato de fabular e digressões sobre o uso da linguagem enquanto artifício literário, este último sendo o elo que interliga os dois outros níveis.

Considerando o que foi mencionado anteriormente sobre termos, de um lado, um autor-narrador culto e sofisticado e, de outro lado, uma personagem ignorante, nos deparamos com um dos mais relevantes conflitos da novela clariceana: como o narrador, que tem evidente controle sobre a língua e a linguagem, vai contar a história de uma personagem tão simplória, levando em consideração as suas preocupações literárias e éticas no que se refere ao processo de criação de uma narrativa? O autor-narrador explicita essa inquietação quando diz:

É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra, pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência (LISPECTOR, 1998, p. 14-15).

Macabéa, sendo um sujeito plano e (aos olhos do mundo) insignificante, vai restringir a competência narratológica do autor-narrador. A escrita, no nível diegético, não poderia ser construída de outra maneira, senão de forma simplificada ou haveria uma dissonância na narrativa, pois, quando há a intenção de escrever sobre uma realidade de carência, de insuficiência, de vazio, isso deve refletir-se em uma escrita que soa empobrecida, sem floreios ou ornamentações. A linguagem se comporta como uma barreira para o autor e não como um facilitador da comunicação. Entretanto, Rodrigo S. M. mostra-se consciente em fazer essa correlação entre a forma como a linguagem é composta no texto e a realidade que o mesmo busca produzir, posto que é na própria forma que se reflete o que o conteúdo deseja expressar.

Na mesma passagem supracitada, identificamos também alguns dados metaficcionalis: (I) a presença da metalinguagem é significativa, pois o autor-narrador faz uso de metáforas para elucidar a própria função do código – quando associa a palavra “esplendoroso” ao adjetivo, designando uma qualidade ao mesmo, que é a função gramatical e sintática do adjetivo. O mesmo acontece com “carnudos

substantivos” e “verbos esguios”, visto que o papel do substantivo é atribuir substância às palavras; quanto aos verbos, oferecem movimento, ação à linguagem; sendo “esguios”, podem facilitar a ação de travessia, mobilidade; (II) Rodrigo S. M. está fazendo uma reflexão sobre o código quando afirma que “palavra é ação”, logo, a linguagem é ação através do código (CHALHUB, 1988); (III) o autor-narrador inclui o seu leitor nessa reflexão quando pergunta se ele ou ela concorda se a palavra é, de fato, ação. Há aqui uma sofisticação na escrita de Rodrigo S. M. e, embora pareça contraditório, ele cumpre a intenção de escrever de forma mais singela (em se tratando do nível diegético) sobre a nordestina, como podemos observar durante a narrativa.

A história de Macabéa é tão enfadonha que Rodrigo mal aguenta escrevê-la (LISPECTOR, 1998, p. 66), principalmente quando ele problematiza:

o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria (LISPECTOR, 1998, p. 14).

É justamente por essa falta de informação sobre sua própria invenção (Macabéa), que o leitor ganha um papel importante na apreensão da fabulação – marca de um texto metaficcional –, montando as peças de um quebra-cabeça que está sendo colocado diante de si, sendo proporcionada assim uma oportunidade de reflexão a respeito do artifício que é a criação literária. Observamos também uma ênfase na provação quase hercúlea que Rodrigo está enfrentando para contar a história de Macabéa, comparando-a com um “trabalho de carpintaria”, deixando transparecer para seu público que o processo de inventividade é, de fato, um trabalho árduo que “vem dele para ele mesmo”, alvo de escrita e reescrita, e não um procedimento advindo apenas de inspiração e impulso, assim dessacralizando o processo de criação da ficção (CHALHUB, 1988, p. 42).

Todavia, mesmo com os empecilhos que Rodrigo S. M. enfrenta na criação da sua narrativa, o autor-narrador sente uma necessidade resultante de uma “força maior” (LISPECTOR, 1998, p. 18) de colocar em palavras a modesta história da

nordestina, abstendo-se da sua vida cosmopolita para colocar-se no lugar da datilógrafa:

Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado, pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veledade de querer ver o mundo. Também tive que me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contacto com ninguém (LISPECTOR, 1998, p. 22-23).

Rodrigo S. M. gera uma posição de equivalência entre ele e a sua personagem – um dado narrativo que vai se desdobrar durante a ficção: ele deixa de se barbear, de se banhar, passa a usar farrapos (LISPECTOR, 1998, p. 19) para espelhar as condições da moça – como se o próprio precisasse colocar-se no lugar de Macabéa para relatar as adversidades enfrentadas pela nordestina com fidedignidade, assim como um ator faz estudos de campo para assumir uma *persona*, suas dores e suas carências. Rodrigo S. M. quer sentir-se como Macabéa, exemplo eloquente de alteridade.

O leitor, intrigado com essas informações que Rodrigo S. M. lhe oferece, pode se perguntar: “ora, por que Rodrigo S. M., diante das resistências com as quais ele se depara para desenvolver essa narrativa, dá-se ao trabalho de fazê-lo?” Para essa pergunta, o próprio texto fornece algumas respostas.

Primeiramente, Rodrigo S. M. assume a responsabilidade de relatar a história de vida de Macabéa por compadecer-se da moça ao ver o seu semblante de perdição em meio a tantas outras como ela. A intenção do autor-narrador é dar a oportunidade de expressão a uma pessoa que vem de uma esfera social relegada ao silêncio pela grande maioria da população. Macabéa é especialmente marginalizada, visto que é uma pessoa “subterrânea” como capim (LISPECTOR, 1998, p. 31), vazia de si e para com o próximo, silenciada por sua própria ignorância. Insignificante, descartável e substituível para a sociedade, Rodrigo S. M. decide dar à datilógrafa o “direito ao grito”, afirmando:

Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso [...]. O que é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida (LISPECTOR, 1998, p. 13).

O autor-narrador tem consciência de que a literatura (e a arte em seu amplo espectro) é um veículo para a compreensão e alargamento da realidade, tendo como função primordial a de servir como porta-voz, um canal de expressão para essa parcela da sociedade que é tida como invisível e insignificante, mas que merece ter a sua história documentada, a exemplo das obras do autor pernambucano Hermilo Borba Filho, como sua coleção de contos *O General está pintando* (1973) ou Victor Hugo com *Os miseráveis* (2002). Não há como negar que *A hora da estrela* (1998) tem um denso cunho social; contudo, os outros níveis diegéticos acabam por diluir essa faceta da obra de modo que, quando a lemos, não só a história de Macabéa se destaca. A sofisticação da narrativa clariceana se propaga na presença da linguagem metafórica como recurso para mesclar os dados de referencialidade do social com dados metaficcionais. Nessa digressão de Rodrigo S. M., identificamos um dado metaficcional, quando ele se refere ao ato de dar voz a Macabéa como o “direito ao grito”, fazendo uma referência direta a um dos subtítulos do livro. “O direito ao grito”, assim como os outros subtítulos da obra, se coaduna perfeitamente com o conteúdo da novela, comprovando assim a polissemia de significados do texto, renovando e ressignificando o seu conteúdo a cada releitura (BENNETT; ROYLE, 2004).

Uma segunda resposta que a narrativa vai fornecer para a possível pergunta do leitor é que Rodrigo S. M. escreve

por não ter nada a fazer no mundo: sobre e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse sempre a novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Se anteriormente Rodrigo S. M. escrevia para denunciar as mazelas de uma fração desprezada pela sociedade, notamos aqui que, para ele, fabular vai além do seu propósito militante: ele escreve e se insere como personagem de sua nova narrativa com a intenção de quebrar a rotina que ele diz ser agonizante, já que há uma novidade inerente ao processo de inventividade de uma narrativa. É adequado fazer aqui um paralelismo com a história de Sheherazade, que, em *As mil e uma noites* (2000),

precisa contar uma história diferente todas as noites ao rei para que ela possa continuar vivendo. Em *As mil e uma noites*, a criatividade é sinônimo de vida, de sobrevivência, e podemos perceber a mesma intenção no discurso de Rodrigo S. M. em *A hora da estrela* (1998) – ele afirma que “morreria simbolicamente todos os dias” e, embora apenas simbolicamente, ainda seria uma morte de si, e ele usa o ato de escrever e de criar como uma prevenção contra a própria morte, um escudo contra a inércia e um modo de enfrentar a angústia.

Assim como reflete sobre a sua posição diante do ato de narrar e sobre a importância dessa ação, Rodrigo S. M. também considera a linguagem e seu papel na criação da narrativa. Tal como foi mencionado anteriormente, o autor-narrador rompe com a crença de que o trabalho do autor é fruto de uma revelação sobrenatural que surge espontaneamente, para demonstrá-lo como um “trabalho de carpintaria”, “duro como quebrar rochas”. Parte dessa dificuldade toma forma no uso da linguagem, em que Rodrigo S. M. pondera quase que de forma paranoica sobre o seu uso enquanto instrumento do ofício na posição de fabulador, preocupando-se sempre com a correlação do código com o seu referencial do real: “Mas que ao escrever – que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a.” (LISPECTOR, 1998, p. 17). A partir dessa passagem, compreendemos que Rodrigo S. M. acredita que o ato de escrever narrativas é também um espaço fértil para experimentar com o código, e fica claro para o leitor da obra que ele o faz:

Acabo de descobrir que para [Macabéa], fora Deus, também a realidade era muito pouco. Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuulando no aaar sobre os ooooouteiros, o vago era o seu mundo terrestre, o vago era o de dentro da natureza (LISPECTOR, 1998, p. 34).

Percebemos aqui uma brincadeira metalinguística por parte do narrador, que faz uso de isomorfismo para que a forma das palavras, em sua natureza icônica, explicita o conteúdo que ele deseja expressar; nesse caso, o efeito causado por uma câmera lenta.

Rodrigo S. M. tem ciência de que, na sua posição enquanto fabulador, o seu instrumento primordial é a palavra, e que a sua “história será feita de palavras que se

agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Essa reflexão metaficcional nos leva a compreender a literatura em sua forma mais ampla, pois dizer que as narrativas são formadas de códigos que se agrupam para formar sentidos (secretos) é o princípio de interpretação de qualquer obra literária – quando levamos em consideração, por exemplo, a explicitação metalinguística, a atenção que está sendo chamada para a organização e a materialidade da linguagem, o que compreendemos e o que interpretamos dos códigos –, assim como um princípio das narrativas de natureza metaficcional.

Um relevante dado metaficcional a ser notado em *A hora da estrela* (1998) é o reconhecimento de criações literárias como sendo um produto da linguagem, e não apenas uma mera representação do código. Sendo assim, a linguagem é apontada como sendo o alicerce do ato de fabular. A preocupação de Rodrigo S. M. com o uso do código na construção da sua narrativa é visível no decorrer da novela:

[...] a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela (LISPECTOR, 1998, p. 20).

Percebemos a sensibilidade do autor-narrador para com a produção estética do seu texto, ignorando a concepção de que ele está produzindo um recorte do real através do código – proposta de literaturas mais tradicionais – e enfatizando que o que ele está criando é uma ficção apenas representativa regida pela linguagem. O leitor mais atento vai perceber que a obra tem um teor altamente poético, com palavras escolhidas a dedo com a função de causar o efeito desejado ou provocar emoções no seu espectador, e é aí que reside a sofisticação do texto clariceano.

Outro dado metaficcional que observamos na passagem supracitada e que é recorrente em toda a obra é o seu teor metalinguístico no que diz respeito à autorreferencialidade do campo semântico da literatura e do código linguístico; como podemos perceber na citação, aparecem as palavras “história”, “palavra”, “artisticamente”. O que temos aqui é o código ficcional mencionando a si mesmo e trazendo à tona para o seu leitor o fato que ele está lendo uma narrativa literária

construída através da linguagem. Rodrigo S. M. / Lispector, utilizando-se desse recurso metaficcional, está desconstruindo a proposta de uma prática literária de encobrir a sua ficcionalidade a fim de “vender” a sua invenção como uma mimese do real, denunciando que narrativas são, antes de mais nada, ficções criadas por um artista.

Essa preocupação com a estética do texto, seu teor artístico, é expressa pelo autor-narrador quando ele equipara o seu ofício ao de um pintor que faz uso do figurativo em sua arte com a intenção de mostrar paixão pelo que faz, e não por uma questão de inabilidade (LISPECTOR, 1998, p. 22). Entendemos então que Rodrigo S. M., na qualidade de autor intradieético da história da nordestina, faz uso do abstrato de forma que transpareça para o seu leitor que ele escreveu a obra, antes de qualquer coisa, tendo em mente o cunho artístico de sua ocupação. Fazendo uso desse recurso, o autor-narrador está despindo o seu processo de escrita e as suas escolhas, que constituem a sua fabulação dentro de sua própria obra; ele poderia optar por uma narrativa linear, sem todas as rupturas que ele deflagra em sua escrita, sem todo o labirinto que o seu relato proporciona. Entretanto, Rodrigo S. M. opta por buscar esse abstrato em seu texto – o artístico, e não o referencial –, pois o contemplativo “é [análogo] à ficção porque sugere uma realidade rival. É o processo imaginativo inteiro em uma única ação” (WOOD, 2012, p. 164).

Finalmente, o que podemos inferir diante dessa discussão é a exposição extenuante do fato que, em se tratando de narrativas, a linguagem será sempre insuficiente para abarcar a completude de uma obra de ficção. Isso fica claro quando levamos em conta a dificuldade do autor-narrador em encontrar os signos mais apropriados para compor sua narrativa, constituindo uma mimese do próprio processo de criação literária e certificando a transcendência da fabulação perante o código. De igual modo, percebemos uma atenção especial que a novela concede em demonstrar para o seu leitor que mais vital do que contar uma história é perceber a jornada de descoberta e a contemplação do saber que a literatura em todos os seus aspectos proporciona. *A hora da estrela* (1998) aposta alto nessa premissa, o que torna a sua apreciação uma empreitada sempre empolgante.

Em síntese, concluímos que a audiência de *A hora da estrela* (1998), através dos recursos metaficcionais utilizados pela narrativa, é transportada para os bastidores de um espetáculo e é convidada a observar a mecânica que move os seus acontecimentos – a criação, as ponderações concernentes às próprias decisões do autor-narrador, as implicações dessas escolhas e do ato da escrita propriamente dita – tudo isso permeado pela interferência de um criador-espectador no momento em que a apresentação se desdobra diante da plateia, desnudando-se para os mesmos. Além disso, os múltiplos níveis diegéticos da ficção propõem um desafio para o seu leitor, possibilitando diversas linhas de conflito – seja no que diz respeito ao seu *plot*, às inquietações perante o ofício do autor-narrador, seja quanto à inserção do próprio leitor dentro da narrativa – e também indagações que vão do espectro social, passando pelo existencial, até a um cunho mais intelectual. Desse modo, com base na discussão que apresentamos, percebemos que *A hora da estrela* (1998) é uma obra singular e complexa em sua plenitude, dada a natureza polissêmica de seu conteúdo, firmando-se como uma fonte substancial para os estudos literários, em especial devido à sua faceta metaficcional.

REFERÊNCIAS

- ANTOINE, Galland. *As mil e uma noites*: 2 volumes. Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro Editora, 2000.
- BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. *An introduction to literature, criticism and theory*. Harlow: Pearson Education Limited, 2004.
- BORBA FILHO, Hermilo. *O general está pintando*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- HUGO, Victor. *Os miseráveis*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London and New York: Routledge, 1980.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SPIEGELMAN, Art. *Open me... I'm a dog!*. New York: HarperCollins Children's Books, 2000.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge. 1984.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottman. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. London: Grafton, 1977.

Recebido em 16 de abril de 2015
Aceite em 27 de maio de 2015

Como citar este artigo:

AZERÊDO, Genilda; SANTOS, Jenison Alisson dos. "Então eu grito': encontro entre narrador, personagem e leitor em *A hora da estrela*". **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015. p. 36-50. Disponível em:
<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/dossie/palimpsesto20dossie03.pdf>.
Acesso em: *dd. mm. aaaa*. ISSN: 1809-3507.

¹ Tradução nossa, assim como as demais traduções de citações dos textos em inglês, presentes no artigo.