

Voz e exclusão da personagem popular no romance brasileiro contemporâneo: Clarice Lispector e Osman Lins

*Regina Dalcastagnè**

Nós não temos palavras para falar sobre nossa opressão, nossa angústia, nossa amargura e nossa revolta contra o esgotamento, a estupidez, a monotonia, a falta de sentido de nosso trabalho e de nossa vida [...]. E nós não temos palavras para dizer tudo isso porque a classe dominante monopolizou não apenas o poder da tomada de decisões e da riqueza material; eles também monopolizaram a cultura e a linguagem.

ANDRÉ GORZ

Numa tarde de quarta-feira, em meio ao movimento das ruas de uma grande cidade, duas mulheres se encontram e, no sem jeito de quem se reconhece sem nunca ter se visto, saem juntas para falar de coisas que jamais teriam pensado. É que, em sua pobreza nordestina, não sobrou espaço para as conjecturas e suposições que enfeitam a vida dos outros. Mas como não são gente, só representação, podem ser momentaneamente extraídas de sua miséria, de sua mudez e sua fome, podem ser subtraídas até de seus autores para nos dizer algo sobre criação – experiência que não lhes cabe. Poderíamos dar nomes significativos a essas mulheres, fazer delas metáforas de outras existências, fabricar-lhes um contexto social, mágoas e esperanças vãs. E então as duas circulariam por aí, loucas ou atoleimadas, de acordo com uma vontade exterior, longe de seu alcance. Mas tudo isso já foi feito – são criaturas alheias e estão sendo tomadas de empréstimo.

Uma delas se chama Maria de França e a outra, Macabéa. Na verdade, ambas são personagens de outras personagens, sonhos dos sonhos do sonho de um outro, nos termos de um espanhol que as antecede e não é mais real que nenhuma delas¹. Maria de França foi escrita por Julia Marquezim Enone, mas só tomamos conhecimento de sua existência literária através dos diários do homem que amou a autora – um obsessivo professor secundário que tenta resgatar a lembrança da mulher amada escrevendo comentários sobre sua vida e analisando seu romance quase inédito. Por trás dele, encontramos outro escritor, Osman Lins. É daí, desse

emaranhado “tecido de simulações”², que vamos tomar uma de nossas protagonistas. A outra, Macabéa, é um pouco mais conhecida. Foi escrita por um sujeito meio cínico chamado Rodrigo S. M. que, por sua vez, foi escrito por Clarice Lispector.

Muitas coincidências cercam essas duas mulheres nordestinas – ambas pardas, feias, inaptas, miseráveis. Nascidas num mesmo contexto de repressão política e outras mazelas sociais, apenas um ano as separa. Maria de França aparece em 1976 e Macabéa em 1977. Fazem parte do último romance escrito por seus respectivos autores – dois nomes que trouxeram contribuições significativas à literatura brasileira, tanto no que diz respeito às inovações formais, quanto à discussão que empreenderam em suas obras sobre o papel do artista na sociedade. Osman Lins e Clarice Lispector nos legaram, com *A rainha dos cárceres da Grécia* e *A hora da estrela*, uma espécie de testamento literário, que estreita as fronteiras entre criação e vida a partir de um posicionamento ético. Ou, como explicava o “professor” de Osman Lins:

Quando o narrador, no variado mundo, elege os seus temas, define uma atitude e não só em relação à vida: também diante da literatura. Diz, com a sua opção, até que ponto, comprometido com a nomeação das coisas, é também comprometido com as coisas nomeadas e qual o gênero desse compromisso (RCG, pp. 57-8).

Ouvir essas personagens não quer dizer transcrever-lhes a fala – isto seria fraudar suas existências, destruir as intenções de seus autores. Elas não são Carolina Maria de Jesus, a favelada, catadora de lixo e negra que nos anos 1960 conseguiu impôr sua voz através da publicação de seus diários³. Tampouco Clarice Lispector e Osman Lins aceitariam tornar-se ventríloquos de uma classe social a qual não pertenciam. Macabéa não tem voz dentro do texto que a constitui, muito embora se recuse a aceitar tão pacificamente o discurso sobre si. Maria de França só fala por meio de seus “atravessadores”. E, ainda assim, como se fosse uma estação de rádio. É que, para gente como elas, só resta ser falada, ou tomar uma fala de empréstimo.

Portanto, o que essas mulheres nos têm a dizer não é sobre elas, sobre suas existências difíceis, contaminadas de escassez, mas sobre seus autores, sobre a elite intelectual brasileira que, muitas vezes insensível ao que não lhe parece dizer respeito, também se debate, vez ou outra, com a desconfortável necessidade de tomar uma posição diante da nossa realidade social. Ou, ao menos, de explicitar o próprio desconforto. Como dizia o sociólogo francês Pierre Bourdieu: “Eu não me sinto jamais plenamente justificado por ser um intelectual; não me sinto ‘em casa’; tenho o sentimento de ter contas a prestar – a quem? eu não sei – pelo que me

parece ser um privilégio injustificável”⁴. Tanto *A hora da estrela* quanto *A rainha dos cárceres da Grécia* parecem ter sido escritos tendo esse “sentimento” em perspectiva.

Em suma, aproximar Maria de França e Macabéa pode nos ajudar a entender melhor tanto a poética de Osman e Clarice – dois escritores que buscavam o indizível e que procuravam nesse “outro” que se perde nas ruas de uma grande cidade a possibilidade de expansão de sua escrita – quanto a difícil relação entre o intelectual e o povo no Brasil (o que nos interessa mais especialmente aqui). E para isto não será necessário nenhum contorcionismo interpretativo, uma vez que os dois romances talvez sejam os primeiros a abordar o problema de modo tão explícito, e tão lúcido. Curioso que, em ambos os casos, esse projeto tenha se concretizado no final da vida de seus autores⁵, quando já possuíam uma obra consolidada e o respeito da crítica.

A estrela sem vez

No conjunto da obra de Clarice Lispector, *A hora da estrela* não deixa de causar certo estranhamento⁶. Seus contos e romances têm, em geral, mulheres da classe média ou da burguesia como protagonistas, um tratamento intimista e a tendência de buscar o transcendente (ou o “filosófico”) no irrisório. A história de Macabéa, ao contrário, é brutalmente material. A protagonista é uma proletária, à beira do lumpen, às voltas com problemas de trabalho e de alimentação. Mas ela é uma personagem ao quadrado, já que Lispector cria um homem para criá-la. Homem, é importante frisar, porque, como ele mesmo diz, “escritora mulher pode lacrimejar piegas”⁷. E o narrador apresenta uma receita para contar a história – uma fala simples, sem arroubos de originalidade, condizente com a existência humilde da protagonista (AHE, pp. 27-9) – que parece ser o negativo do estilo de Lispector. O embate da autora, portanto, começa com a própria obra, ou ao menos com a percepção corrente que se tinha (e ainda se tem) dela.

A primeira coisa a chamar a atenção em *A hora da estrela* talvez seja o desprezo na relação do escritor Rodrigo S. M. com a personagem Macabéa. A jovem nordestina, segundo seu autor, “é virgem e inócua, não faz falta a ninguém” (AHE, p. 28). Ela é incompetente como datilógrafa e seu corpo é cariado, “dir-se-ia que havia brotado na terra do sertão em cogumelo logo mofado” (AHE, p. 44). Sua existência é rala, “ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando” (AHE, p. 38). É uma espécie de matéria amorfa, habitada pelo vazio, conformada. A banalidade

mais absoluta contamina cada um de seus atos. Macabéa faz coleção de anúncios, ouve a Rádio Relógio e sonha ser Marilyn Monroe. Tão diferente de nós – que somos úteis, temos competência e imaginação –, Macabéa é o outro, é a massa.

A palavra não remete à simples idéia de um ajuntamento de trabalhadores ou de uma multidão, mas de um público específico, resultado das reformas educacionais do final do século XIX. Ao contrário da turba camponesa tradicional, é um público alfabetizado, consumidor, ávido de bens culturais. É quando se amplia a necessidade de distinção do intelectual, já que as marcas anteriores – a começar pelo mero domínio do mundo letrado – não são mais suficientes. Como observa John Carey, a “massa” é apenas uma ficção: “Sua função como artifício lingüístico é eliminar a condição humana da maioria das pessoas – ou, seja como for, privá-las daquelas características especiais que tornam superiores, na sua própria opinião, aqueles que empregam o termo”⁸.

Macabéa não é somente a pobre nordestina analfabeta que, igual a tantos outros, só atravessa nossa vida como estatística de um país doente e miserável que fica do lado de lá. Ela é conduzida para dentro do texto como alguém que lê e escreve, que junta recortes de jornal e vai ao cinema, que consome anúncios e quer saber o que significa a palavra cultura, ouvida ao acaso no rádio. Feia, grotesca, meio idiota e incompetente no trabalho, não representa o povo, que costuma ser evocado de maneira idealizada pelo intelectual brasileiro, mas aquele monstro informe que exige das indústrias fonográficas e emissoras de televisão produtos cada vez mais degradados.

Sendo assim, Rodrigo S. M., tão refinado em seus conhecimentos e seus gostos, tem urgência em se distinguir de sua criatura. É que, ao mesmo tempo em que narra Macabéa, ele constrói a si. Para forjar sua identidade enquanto intelectual ele tem de fazê-la massa, ou seja, privá-la daquelas características especiais que, na sua própria opinião, o tornam superior (como dizia Carey). Por isso é cruel, é grosseiro – não para fugir da pieguice, do meloso, mas para marcar a distância que o separa daquele tipo de gente. Ele se recusa ao sentimento de solidariedade ou compaixão (que já assinalariam sua superioridade em relação a Macabéa) porque precisa se diferenciar também dos outros seres humanos.

Rodrigo é o escritor sofisticado, o intelectual que está acima dessas manifestações miúdas de sentimentalismo. É aquele que reflete, pondera, o que indaga o mundo com perguntas adequadas. Bem ao contrário dos parvos, como Macabéa, que não sabem nem o que não sabem. Mas além de estar fora do universo barato das emoções, ele também se julga exterior à vida concreta, com seus conflitos econômicos e sociais: “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” (AHE, p. 33). Em suma, o escritor paira sobre o mundo, escapando à contaminação.

Esse narrador em conflito, que fala de Macabéa para dizer de si, está exibindo bem mais do que seu grande ego. Rodrigo expõe as entranhas de seres que vivem do lado de fora da narrativa e que, como ele, acreditam na própria superioridade, em sua inata capacidade de entender o mundo sem fazer parte dele. Tanto Rodrigo S. M. quanto Macabéa são trazidos à cena por Clarice Lispector para representar um drama já bastante conhecido, mas que exigia, dela também, uma posição (é a mesma razão que faz Osman Lins criar Maria de França, Julia Marquezin Enone e o seu “comentarista”, como será visto adiante). Talvez por isso a escritora precisasse de um narrador homem, um narrador com quem, teoricamente, não pudesse se confundir – para que ele realizasse o processo de enxergá-la. São suas também as entranhas expostas.

Ao se afirmar que *A hora da estrela* se estabelece como uma profunda reflexão sobre a relação entre o intelectual e a massa, não se está negando outras possibilidades de leitura, mas apenas pondo em relevo uma série de indícios presentes na obra. Indícios de uma relação tensa que, como veremos, se afirmam e se contradizem ao longo do texto. Aqui, iremos nos ater a três conjuntos deles, especificados pela contraposição entre trabalho e criação; informação e conhecimento; e fome e apetite. Em cada um desses momentos, temos os índices de uma discussão que ultrapassa as breves páginas do romance, saindo em busca do diálogo com a sociedade e o tempo nos quais a narrativa se inscreve, mas também com outras épocas e lugares — que têm, sem dúvida, muito a acrescentar às palavras de Rodrigo e aos acanhados gestos de Macabéa.

Ao criar Macabéa – a partir do sentimento de perdição captado no rosto de uma moça nordestina vista de relance na rua (AHE, p. 26) – Rodrigo a faz datilógrafa, tão incompetente que precisa copiar as palavras letra por letra, e ainda assim erra (AHE, p. 29). O fato de Macabéa lidar com o mesmo material que ele não indica qualquer aproximação. Bem ao contrário, serve para sedimentar o largo espaço que os separa. Enquanto Macabéa copia palavras alheias, Rodrigo dispõe das suas. Enquanto Macabéa usa as palavras para garantir sua sobrevivência, Rodrigo as utiliza para indagar o mundo, buscar verdades. Ou seja, enquanto Macabéa mexe com as palavras como se apertasse parafusos, Rodrigo as arranja para criar universos e discutir o que o cerca. Ela é uma trabalhadora manual, ele um intelectual.

E essa diferença vai sendo deliberadamente aprofundada ao longo da narrativa. Rodrigo afirma que Macabéa ganha dignidade ao se tornar

datilógrafa (AHE, p. 29), ao mesmo tempo em que, orgulhosamente, diz só escrever o que quer, “não sou um profissional”⁹ (AHE, p. 31). Em nenhum outro momento aparece qualquer referência a um emprego ou função exercida pelo narrador, que dá a entender que passa os dias trancado em casa escrevendo e pensando em si e na sua personagem. Em suma, o trabalho, que dignifica Macabéa, poderia conspurcar Rodrigo. Ou, como já sustentava D. H. Lawrence, uns servem para fazer poesia, outros para puxar carroças¹⁰.

Rodrigo chega a negar sua posição de intelectual, “escrevo com o corpo” (AHE, p. 30), se auto-proclamando um “trabalhador manual” na dura batalha pela construção de Macabéa (AHE, p. 34). Mas é uma imagem calculadamente construída em frente ao espelho, uma vez que ele acredita que para se “pôr no nível da nordestina” precisa vestir-se com roupa velha e rasgada, deixar de fazer a barba e cultivar umas olheiras escuras (AHE, p. 34). Ele só se pronuncia assim porque sabe que ninguém ousaria confundilo com um trabalhador de verdade; está apenas pondo em evidência o esforço concretizado em nome da criação. Mais uma vez, o narrador marca a distância que o separa de sua personagem¹¹.

É relevante, aqui, observar a concepção de utilidade discretamente veiculada por Rodrigo. Macabéa, que não consegue sequer copiar um texto direito, não passa de um “parafuso dispensável” na sociedade técnica (AHE, p. 44), mas ele escreve “por não ter nada a fazer no mundo: sobrei 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 a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias” (AHE, pp. 35-6). Ou seja, ela é a peça inútil de uma engrenagem da qual ele não faz parte. Assim, ainda que ambos sejam “inúteis”, são de inutilidades diametralmente opostas. Macabéa é inútil onde deveria ser útil e Rodrigo útil em sua inutilidade.

Mas o imenso fosso que separa o que cria daquele que trabalha – o intelectual e a massa – atravessa ainda outras áreas da difícil relação entre Rodrigo e Macabéa. Despossuída de tudo (dinheiro, inteligência, beleza), a jovem nordestina é usada para, por meio do contraste, oferecer identidade a Rodrigo. Ele não é apenas aquele que inventa uma personagem e se põe a garatujar um livro, é um escritor e, por mais que negue, possui um lugar na sociedade, reconhecido, legitimado, de onde pode realizar suas trocas. É um lugar garantido pela detenção de bens simbólicos, valores gerados na sociedade mas que são expostos como sendo uma qualidade natural das elites. Refinamento ou cultura precisam de tempo livre e acesso a determinados bens e espaços para nascerem – isto é, dependem de capital econômico. Mas se afirmam como capital simbólico ao negarem este

fundamento material e, assim, surgirem como signos de uma superioridade inata¹².

Por isso é possível dizer que Rodrigo possui conhecimento, enquanto sua personagem só tem informação. Os intelectuais do começo do século XX alimentavam preconceito contra os jornais populares, que tornariam a massa prepotente, ao informá-la (e Macabéa, por sinal, lê O Dia, matutino sensacionalista do Rio de Janeiro). Macabéa também está sempre às voltas com seus retalhos de informações, sejam os anúncios comerciais que ela coleciona, cuidadosamente recortados das páginas dos jornais (AHE, p. 54), sejam os curtos ensinamentos transmitidos pela Rádio Relógio, “que dava ‘hora certa e cultura’, e nenhuma música” (AHE, p. 53). Informações para as quais Rodrigo S. M. torce o nariz, dizendo que ela nunca achara modo de aplicá-las (AHE, p. 53).

Essa é talvez a diferença fundamental entre informação e conhecimento – enquanto a primeira participa da ordem prática da vida, acessível às mentes mais tacanhas, o segundo se transforma numa espécie de qualidade que pode, ou não, vir a ser utilizada. Conhecimento, assim, se faz capital simbólico, domínio de poucos. Enquanto Macabéa sabe que “o único animal que não cruza com filho era o cavalo” e que “o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus” (AHE, p. 53), Rodrigo S. M. entende de Biologia e de História. Se ela não tem onde aplicar suas “informações” (tornando-as inúteis), ele não precisa utilizar seus “conhecimentos”, não tem de torná-los úteis para a sociedade. São um bem próprio, particular. Formam a “erudição”, que sinaliza a superioridade intelectual de quem a possui.

Curioso aqui é notar que as informações de Macabéa podem ser não-aplicáveis para a sua vida profissional, mas funcionam perfeitamente para entabular seus diálogos impossíveis com o namorado, Olímpico (AHE, p. 73), ou mesmo para fazê-la sentir-se mais segura em meio aos outros: “Ouvira na Rádio Relógio que havia sete bilhões de pessoas no mundo. Ela se sentia perdida. Mas com a tendência que tinha para ser feliz logo se consolou: havia sete bilhões de pessoas para ajudá-la” (AHE, p. 75). Não é uma utilização tão diferente daquela que Rodrigo S. M. faz de todo o seu conhecimento. Apenas ela não tem como converter suas descobertas em capital simbólico.

Os conhecimentos de Rodrigo – que faz questão de dizer que aprendeu “inglês e francês de ouvido” (AHE, p. 33), enquanto a Macabéa não ocorria a existência de uma outra língua (AHE, p. 68) – se vinculam à arte, que, por sua vez, está ligada à perenidade. Bem ao contrário do que acontece com a informação, que traz sempre junto a idéia do efêmero. Rodrigo tem o “bom gosto burguês” – consome boa música, boa literatura,

bom cinema. Não que ele explicita isso, mas faz questão de apontar com ironia as preferências nem um pouco refinadas de Macabéa, referendando, assim, seu próprio gosto. Era ela quem gostava de filme de terror ou de musicais, ela quem “tinha predileção por mulher enforcada ou que levava um tiro no coração” (AHE, pp. 75-6).

De qualquer modo, a distância entre Rodrigo e Macabéa não se consolida apenas pelo que é consumido. Ainda que compartilhassem uma mesma obra – a ária “Una furtiva lacrima”, de Donizetti, por exemplo, que Macabéa ouve um dia na rádio e que a emociona – o tipo de fruição seria completamente diferente. Ela não sabe nada da música, achava até que “‘lacrima’ em vez de lágrima era erro do homem da rádio” (AHE, p. 68). E quando a ouve, na voz macia de Caruso (outro desconhecido), tem um acesso de choro: “Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava” (AHE, p. 68). Ou seja, sua fruição é emocional, “menor”, não compatível com a fruição estética, única a que se permitiria Rodrigo S. M.

Isto porque, como dizia Pierre Bourdieu, “a negação da alegria inferior, grosseira, vulgar, venal, servil, em uma palavra, natural, que constitui como tal o sagrado cultural encerra a afirmação da superioridade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, refinados, desinteressados, gratuitos, distinguidos, desde sempre proibidos aos simples profanos”¹³. Em suma, Macabéa quando experimenta a arte o faz de modo vulgar, tacanho, já Rodrigo a vive refinada e desinteressadamente. É isto o que permite afirmar que “a arte e o consumo artístico sejam predispostos a preencher, quer se queira ou não, quer se saiba ou não, uma função social de legitimação das diferenças sociais”¹⁴.

Um outro aspecto – talvez o mais perverso de todos – utilizado para marcar a diferença em relação à Macabéa é a sua fome constante, irremediável. Rodrigo S. M. tem a desfaçatez de dizer que para construir a jovem nordestina precisa se alimentar “frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado” (AHE, p. 37). E enquanto ele escreve, ao lado de sua taça de cristal, ela masca pedacinhos de papel, “pensando em coxa de vaca” (AHE, p. 47); sonha com potes de creme para a pele, “que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo” (AHE, p. 54); e tem ânsias de vômito porque adoça demais o café do botequim, para aproveitar o açúcar grátis (AHE, p. 71).

Apesar de ser ela a personagem e Rodrigo o escritor, Macabéa é muitas vezes mais humana, carnal. Suas entranhas não são metafóricas. Ela possui estômago, intestinos, fígado, útero – consome alimentos para aplacar uma necessidade física. Já Rodrigo é sofisticado demais para sentir fome. Ele é desses privilegiados que, no máximo, tem apetite (uma espécie de fome que não é). Volta, aqui, em outra medida, a distinção entre os que

vivem suas alegrias ordinárias e aqueles que têm acesso a prazeres sublimados. Comer seria, então, muito diferente de possuir paladar – distinção que se presta também a cumprir a tal “função social de legitimação das diferenças sociais”.

Se um dos atributos utilizados pelos intelectuais do começo do século para dar forma a algo que não passava de uma metáfora – a massa – foi a leitura de jornais, o outro foi o consumo de comida enlatada. John Carey aponta uma longa lista de autores que faziam questão de colocar suas personagens mais desprezíveis a se alimentar de enlatados: “No vocabulário conceitual do intelectual a comida enlatada torna-se um símbolo da massa porque peca contra aquilo que o intelectual denomina natureza: é mecânica e sem alma. Como produto de massa homogeneizado, é também uma ofensa à santa condição da individualidade, podendo assim ser permitida na arte apenas se for satirizada e renegada”¹⁵.

Não há referências a enlatados em *A hora da estrela*, mas seus equivalentes contemporâneos estão lá. Numa conversa com um médico barato, Macabéa revela seu regime alimentar: cachorro-quente e sanduíche de mortadela (AHE, p. 84). E, em contraposição ao vinho branco de Rodrigo, a mais homogeneizada das bebidas: coca-cola (AHE, p. 52). Macabéa jamais frequentou um restaurante, come de pé no botequim da esquina (AHE, p. 56), não tem idéia do que seja espaguete (AHE, p. 86), e passa mal quando toma “um farto copo de grosso chocolate de verdade” (AHE, p. 84). Sua relação com a comida é tão estúpida quanto ela; afora quando, junto de Olímpico, usa da farinha, da carne-de-sol, da rapadura e do melado da infância para compartilhar a nostalgia do Nordeste e marcar a identidade comum (AHE, p. 63).

A substância carnal de Macabéa – ser que sua, sangra e tem secreções – se evidencia também pela contraposição a outras personagens de Clarice Lispector (entes quase abstratos, que removem a existência em palavras, enclausurando-a no próprio discurso). Ao mal-estar existencial, à náusea que frequenta essas personagens tão instruídas e bem alimentadas (entre as quais podemos incluir Rodrigo S. M.), Macabéa responde com sua constante vontade de vomitar. Mas aqui não há grandes conjecturas sobre a razão da vida ou da morte, tampouco obscuras sondagens a respeito do nada. Há apenas açúcar demais, chocolate demais. A reação é física, não filosófica. Por isso mesmo ela se contém, não vomita, “não era doida de desperdiçar comida” (AHE, p. 85).

Atoleimada, ignorante, vulgar, meio encardida até, Macabéa não é digna de pena. Falta-lhe fibra, diz Rodrigo S. M. (AHE, p. 41). Ela é “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” (AHE, p. 100). Ela não reage, não grita, não se impõe, nada faz por si além do ousado gesto de ir a uma cartomante, só para ser atropelada prenhe de esperança vã. É por aqui que muitas vezes termina a leitura do livro de Clarice Lispector – antes do fim, junto da raiva de Rodrigo e acompanhado daquele discurso cínico sobre a necessidade de lutar para “vencer na vida”. Macabéa, dentro dessa lógica, é o fracasso, alguém que não se sabe a que veio. E todos nós, que franzimos o nariz diante de sua incapacidade, somos os vencedores, os que superamos intransponíveis barreiras (que provavelmente nem estavam lá).

Se Rodrigo S. M. é o intelectual fazendo de tudo para não se confundir com a massa concretizada, por si, em Macabéa, ele é, também e ao mesmo tempo, um sujeito consciente de seus preconceitos, seus limites e fracassos como artista, homem, cidadão – ao contrário do que pode se dar com o leitor¹⁶. Por mais que se proclame limpo do mundo, afastado das engrenagens que o fazem girar, esse narrador, comprometido até os ossos que não tem com as estruturas sociais que o submergem, sabe de sua culpa: “sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto” (AHE, p. 33). Sabe, também – como sabia Lispector –, do “privilégio injustificável” de ser um intelectual.

Por isso escreve Macabéa, porque ela, em sua existência miúda e sem brilho o acusa, e construí-la é o único modo que encontra para se defender (AHE, p. 31). Talvez porque já não consiga sobreviver ao “sentimento de ter contas a prestar”, talvez porque precise conhecer a natureza daquilo que, mesmo sem querer, esmaga. E é essa tensão que contamina o discurso, que faz nascer o texto. Rodrigo é, desde sempre, um narrador comprometido – com o sistema que o engendra, mas também com seus próprios dilemas, que fazem dele o estranho, aquele que não tem guarida num mundo que não oferece teto para gente como Macabéa. Tão mais fácil pensar que a culpa é dela e que se estamos bem situados e abrigados é por nossos próprios méritos!

Rodrigo até tenta se convencer com esse tipo de argumento, mas Macabéa não deixa. É que ele é escritor o suficiente para lhe dar vida e fazê-la dialogar com sua própria existência: “O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado?” (AHE, p. 38). Por isso ele pode falar da miséria que é ser a jovem nordestina, de sua burrice, sua imensa falta de aptidão para tudo, porque Macabéa estará sempre, de algum modo, desmentindo-o. E não adianta ele se vingar amando o cachorro “que tem mais comida do que a moça” (AHE, p. 41). Com seus sanduíches de mortadela e cafés açucarados, Macabéa resiste e se impõe. Talvez não na vida, não é esta sua índole, mas ao menos na escrita, na consciência de Rodrigo S. M.

E é nesses momentos que o discurso de Rodrigo se estilhaça, sentindo a presença tensa de Macabéa ao lado. Quando ela, sem falar, diz que não copia as palavras errado, mas que dá a elas sua lógica, transcrevendo o termo designar “de modo como em língua falada diria: ‘designar’” (AHE, p. 29). Quando emprega as informações da Rádio Relógio como melhor lhe convém e usa da farinha, da carne de sol e da coca-cola para se situar no mundo cultural — passado e presente. Quando vive seus instantes de solidão sem permitir que o narrador lhe penetre, de fato, nos pensamentos, ou quando afirma, diretamente, achar que não precisa “vencer na vida” (AHE, p. 66).

Quase sempre sem voz, Macabéa se impõe na escrita de Rodrigo a partir daquilo que Bakhtin chamou de polêmica velada: “A idéia do outro não entra ‘pessoalmente’ no discurso, apenas se reflete neste, determinando-lhe o tom e a significação. O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto e a sensação da presença deste discurso lhe determina a estrutura”¹⁷. Macabéa – a galinha de pescoço cortado que não grita nem esperneia – vai penetrando no discurso de Rodrigo S. M. e influenciando-o “de dentro para fora”¹⁸, vai se fazendo presente e dizendo de si.

Rodrigo não compreende sua personagem – o mesmo pode ser dito de Clarice Lispector –, mas é na manifestação do seu desconhecimento (ressaltado pela polêmica velada) que entendemos melhor nossa própria incompreensão. Quando Rodrigo vê a nordestina se olhando no espelho e percebe ali seu próprio rosto, “cansado e barbudo” (AHE, p. 37), ele faz com que nos enxerguemos também. E passamos a ser nós os narradores desse livro — a ofender Macabéa para nos sentirmos um pouquinho mais fortes, mais aptos, a dizer que a amamos para parecermos generosos ou superiores. E isso conforma, e assusta, e nos põe em alerta, afinal “quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?” (AHE, p. 29).

A voz encarcerada

Se a relação que o leitor estabelece com Macabéa fica, muitas vezes, entre o desprezo e a incompreensão, a que ele pode instituir com Maria de França, de *A rainha dos cárceres da Grécia*, talvez não ultrapasse a linha do estranhamento. Isto porque, se no primeiro caso temos apenas o “escritor” a se colocar entre nós e a jovem nordestina, no segundo há a “escritora” e seu “comentarista” – o que faz com que a distância entre leitor e personagem cresça enormemente e toda a abordagem se faça ainda mais complexa. Assim, podemos acompanhar a peregrinação de Maria de França pelos corredores do INPS confortavelmente instalados em nossas poltronas, sem

dramas de consciência, como se tudo não passasse de um erudito jogo de interpretação. Porém, como em *A hora da estrela*, é preciso, aqui, ler o que se esconde nas entrelinhas, dialogando com a farsa e as ambigüidades do texto.

Ao contrário de Rodrigo S. M., que procura firmar sua identidade em contraposição à existência miserável de Macabéa, Julia Marquezim Enone tem empatia por sua personagem – ao menos a se acreditar no que nos diz o narrador. Maria de França é filha de lavradores que, ao perder o pai, se muda com a mãe e os irmãos para o Recife. Com dez anos torna-se “doméstica, a troco de comida, cama e ordenado insignificante” (RCG, p. 12). Nos sucessivos empregos, é acompanhada por uma voz que, à noite, a previne contra os moradores da casa. Consegue serviço como tecelã numa fábrica, mas é demitida antes de completar um ano. Volta, então, a trabalhar como doméstica e tem sua primeira crise violenta de loucura. Ao ser internada no hospício, lhe falam da possibilidade de obter uma pensão. E aí se anunciam as “idas e vindas no mundo em que entra a atuar – malévolo e desesperador –, feito de prorrogações, ofícios, indeferimentos, equívocos, arquivos, esperas, protocolos, estampilhas, mentiras, atestados, carimbos, arbítrio” (RCG, p. 17).

Portanto, se Macabéa é tola, Maria de França é louca, o que já lhe confere estatuto superior. A loucura possui uma certa aura, que lhe permitiu, em diferentes momentos da sua história, ser vista como seu próprio reverso – sinal de sabedoria em meio a um mundo em desordem. Julia deixa sua personagem falar (o livro que escreve, também intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia*, é um longo monólogo), enche-a de vida, faz com que todos os seus sentidos estejam alertas para penetrar e ser penetrada pela cidade de Recife, numa relação com o espaço físico que Macabéa só parece obter na hora de sua morte, misturando-se aos paralelepípedos sujos da rua (AHE, p. 102). Inicialmente, não parece haver, nos poucos trechos do romance que o narrador nos apresenta, uma intenção de distanciamento entre a autora e sua personagem. Como Julia também teria passado por internamentos em hospícios, temos, inclusive, uma espécie de transmissão de experiência, o que Rodrigo S. M. dificilmente aceitaria assumir.

Claro que, neste romance, quem cria a polêmica não é exatamente a autora, mas o homem que interpreta seu livro. É junto às suas palavras, nas entrelinhas de seu texto, em meio aos recortes de jornal que anexa a seu caderno, que vamos encontrar a problematização da relação entre o intelectual e a massa, aqui representada por Maria de França. Esse narrador sem nome, que escreve um ensaio – no formato de um diário – sobre o livro apenas mimeografado da mulher com quem viveu, justifica seu

trabalho pela intenção de recuperar uma obra de valor e desconhecida. Porém, como confessa mais adiante, o que ele pretende é voltar a sentir a presença tênue da amada. Por isso, misturadas à análise, vêm as lembranças de seus movimentos pela casa, a conversa com seu ex-marido, a história de seus pais, toda uma tentativa de trazê-la outra vez para perto de si.

Ou, quem sabe, a primeira fachada, ao ser revelada como fachada, só sirva para encobrir um terceiro propósito desse narrador tão preocupado com a revelação de suas “verdadeiras” intenções: ao esquadrihar com tamanho afínco cada detalhe da obra, ele estaria buscando não a reintrodução de Julia em sua vida, mas a dele na vida da autora. Ou ao menos em seu romance. É o que intui a sobrinha do narrador, Alcmene, ao dizer que o vê ali dentro, não em alguma personagem específica, mas no livro como um todo (RCG, p. 87). Talvez justamente por não conseguir enxergar o que a jovem vê, o narrador tenha que sair ao encalço das razões de Julia, seja em enciclopédias, em livros raros, seja na cidade, tentando identificar nas pessoas que circulam pelos mercados, ruas e praças as possíveis inspirações da autora: “Como saber se existi – se, ao menos existi para ela –, quando, no seu livro, em nada me reconheço?” (RCG, p. 36).

Portanto, como Rodrigo S. M., este narrador também procura, no texto que constrói, estabelecer sua identidade – se não consegue se ver no livro da outra, pode, ao trazê-lo para dentro do seu, forjar uma proximidade que permita a sua própria revelação. (É significativo, aqui, o fato dele estar ficando cego, incapaz de ver os outros e também de se ver). Mas, ainda como Rodrigo, ele é ambíguo. Constrangido pelas suas expectativas, sente necessidade de explicar suas escolhas, justificar suas pretensões. Só que, quanto mais ele fala, mais se enreda no próprio discurso. Do homem em luto pela mulher amada ao crítico que se impõe diante do texto de outra pessoa (apesar de todas as ressalvas em contrário), passamos por uma série de transformações, a principal delas sendo aquela que faz dele também uma personagem, confusa, enlouquecida, pronta para dar o braço a Maria de França e sair por aí, cantando na noite escura e perdendo-se numa dicção alheia.

Mas, bem antes disso, ele vai estabelecer a distância que o separa de alguém como Maria de França. Se Rodrigo S. M. fazia isto por via da criação, este narrador vai fazê-lo através da interpretação. Ele acumula sobre a figura da jovem nordestina tamanha quantidade de erudição, lendo cada pequeno detalhe de sua história através de paralelos com mitologias e sofisticadas teorias literárias, que chega quase a soterrá-la. E o curioso é que está sempre negando o tipo de leitura que efetivamente realiza: invasora, arrogante em alguns momentos, autoritária até. Para se referendar, explica desde o início que não é um crítico literário, sequer

professor de literatura, apenas um “obscuro professor secundário” (RCG, p. 15) que leciona “História Natural”. Sendo assim, estaria autorizado a analisar o romance de Julia sem ter que prestar contas a outros críticos, nem ser como eles – uma posição semelhante à de Rodrigo S. M. em relação à sociedade como um todo.

Ao movimentar um amplo arsenal – de Goethe a Nietzsche, de Lewis Carroll a Montaigne – para explicar Maria de França, este homem, encastelado em sua própria erudição, parece querer dizer que só assim ela ganharia dignidade para freqüentar as páginas de um romance. Ou do seu ensaio. Enquanto, para Julia, a personagem teria voz (ainda que parecesse apenas reproduzir uma estação de rádio), olfato, paladar, sensibilidade, para seu intérprete ela perde substância, transformando-se num objeto de representação, depositário de metáforas e outras figuras de linguagem, um exercício literário bem concebido que cabe a ele explicitar. Mas é preciso lembrar que, por ter sido apaixonado pela escritora, ele precisava se apresentar como um crítico frio, capaz de analisar sua obra com a distância adequada, evitando se embaraçar nos próprios sentimentos. Para isso, nada melhor que as citações, o detalhismo enervante, uma certa superioridade em relação ao texto original.

Apesar do “sou um obscuro professor secundário” (que o deixa muito parecido com o Rodrigo de “não passo de um trabalhador manual”), o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* é um intelectual, que convive com outros intelectuais, gente com nome e sobrenome, que existe fora da ficção¹⁹ – muito embora faça questão de dizer que possui “escasso trânsito entre pessoas mais ou menos instruídas” (RCG, p. 121). Justamente por isso não tem como saber da miséria de Maria de França a não ser conectando-a com notícias de jornal, com a história da invasão holandesa, com antigos manuais de quiromancia ou com filosofias exóticas à sua existência inconcebível. Afinal, o que uma mulher louca, confusa, semi-alfabetizada teria a dizer a um intelectual? Ela, que observa o mundo a partir de sua experiência com o trabalho na terra, é inapta no serviço (quebra tudo em que toca), fala como se fosse um rádio e reage à palavra impressa de forma mecânica:

Nada, portanto, que se relacione, mesmo de longe, com qualquer idéia de formação cultural. Ao contrário, em trânsito num mundo que não entende, o acesso à infinidade de escritos que a submergem – embalagens de remédios e de enlatados, bulas, volantes, almanaques, folhetos populares, letreiros comerciais, cartazes de rua, folhas soltas de jornais – só contribui para ainda mais atordoá-la. Principalmente o acesso a pedaços dos diários e das revistas ilustradas (RCG, p. 200).

Aqui, parece estar de volta o preconceito contra a leitura de jornais que já foi discutido anteriormente na relação entre Rodrigo e Macabéa, mas neste romance tudo é ainda mais sutil. O narrador diz que o acesso aos escritos atordoa a personagem, logo em seguida afirma que “a rigor, ela não difere substancialmente, senão em grau, do moderno leitor de jornais” (RCG, p. 200), e acaba por se incluir entre esses leitores. Ou seja, o problema seria o excesso de informações desconexas – “a selva incompreensível do mundo” (RCG, p. 201) –, não quem lida com essas informações. No entanto, Maria de França “só é sensível às coisas insignificantes, nos jornais, embora leia nomes e fatos, só alcança como verdadeiros os que se inscrevem na sua órbita de vida: a penúria e a fome, incêndios, assaltos e vinganças, casamentos, cheias, paradas militares, procissões, desastres de veículos” (RCG, p. 201), ao passo que ele reúne em seu caderno de anotações recortes que esclareceriam a existência dela (sobre mortes em filas de atendimento de hospitais, malversação de dinheiro público etc.). Quer dizer, o que para ela é caos, sob as mãos dele se transforma numa ordem possível.

Maria de França, em seus constantes deslocamentos pelos corredores da burocracia (sempre exigindo o preenchimento de formulários diferentes, a inclusão de novas assinaturas, novos atestados), vai deixando a vida passar. Como Macabéa, ela também nos é apresentada como uma pessoa irritante, meio estúpida em sua insistência inútil por um benefício que a cada dia fica mais longe. Envolvida numa luta que não a redime, uma vez que comezinha e insignificante para os que estão do lado de fora, Maria de França parece sobrar no mundo – outra peça facilmente substituível da engrenagem (ainda mais, por ser defeituosa). Tampouco será reabilitada pela morte: ela sobrevive, sabe-se lá como! A atropelada, aqui, será a autora, esmagada por um “caminhão GM de cor verde, chassi de 882 mm, eixo dianteiro tipo viga em I (capacidade 3.750 kg), eixo traseiro flutuante-dupla redução (capacidade 9.300 kg), tanque para 104 litros de óleo Diesel, freios a ar, pneus de 12 e de 14 lonas, carregado, peso bruto total 22.500 kg” (RCG, p. 124).

A forma dura que o narrador utiliza para contar da morte da mulher amada contrasta com o modo apaixonado com que ele se põe, vez ou outra, a examinar sua obra. Reflexo da dor que ainda sente, ou uma maneira de chamar a atenção para as suas incongruências? Afinal, é ele que, mais adiante, vai pôr em questão a própria existência, incitando o leitor à dúvida sobre quem estaria escrevendo o livro que se lê (RCG, pp. 199-200). Como em *A hora da estrela*, aqui também há uma sobreposição de autorias, igualmente empregada para colocar em evidência aquele que fala, denunciando a perspectiva, o lugar desta fala. Ou, como o narrador mesmo

diz, “o ponto de vista no romance é uma fatalidade: o romancista experimenta-o, disfarça-o, luta com ele, subverte-o, multiplica-o, apaga-o e sempre o tem de volta” (RCG, p. 65). Sem ter como escapar da necessidade de um ponto de vista, e, ao mesmo tempo, impedido de escamoteá-lo sob o pretexto da “objetividade” (como se fazia no século XIX), resta, ao escritor contemporâneo, a ostentação do problema. É o que faz o “ensaísta” de A rainha dos cárceres da Grécia:

Sou uma aranha cuspiendo a minha teia. Mas, fonte da teia, fiz-me ambíguo (o “eu” da escrita é uma cápsula cava) e nada me proíbe de escrever – o que pode ou não ser falso – que, simultaneamente, teço a teia e teço a mim. Trançado no meu próprio discurso, entrei numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto posso emergir criador como criado. Mesmo porque aquele a quem alcance este murmúrio, o meu, não terá outro laudo, outro indício, outro testemunho, outra comprovação. Somos incontestáveis, eu e minha outra realidade, entranhada em mim, dissociada de mim, o discurso (RCG, p. 198).

Cientes, portanto, de que o único a possuir voz no romance é este narrador – dono de um discurso que se faz contestável no mesmo instante em que se diz incontestável – nós, leitores, seríamos obrigados a repensar tudo que fora pronunciado anteriormente sobre Maria de França, e mesmo sobre Julia Marquezim Enone: “Não acreditais em mim? Melhor. Isto é fala e artifício” (RCG, p. 63). Teria existido, esta última? E o livro intitulado A rainha dos cárceres da Grécia? Não seria apenas um pretexto para a confecção da teia deste escritor envolto em ambigüidade? Sendo assim, por que ele precisaria da jovem nordestina? Mais uma vez, vemos um intelectual – um sujeito bem alimentado, bem educado, com gosto refinado – se utilizando de uma mulher miserável, e mesmo louca, para se enxergar melhor, para estabelecer os limites de sua identidade. Talvez as raízes desse dilema tenham que ser procuradas em outro lugar, junto ao próprio Osman Lins.

Por que ele (assim como, um ano depois, Clarice Lispector) sentiu necessidade de construir uma personagem como Maria de França? E por que deixar tão claro que ela, na verdade, não tem voz dentro de seu texto? Que a escrita que a engendra é duplamente falsa? Esse narrador fingido, que inventa uma autora para inventar uma personagem para que ele próprio possa inventar uma interpretação, foi inventado por Osman Lins para (como Clarice faz com Rodrigo) discutir que direito tem o intelectual de falar por pessoas que não são ouvidas em nossa sociedade. Por mais que o discurso desse intelectual travestido de “professor secundário” se exhiba como avançado, preocupado com a condição de penúria e abandono a que

se vêem condenados milhões de brasileiros, e, inclusive, com a forma como essas pessoas são retratadas na literatura, ele ainda assume uma postura superior em relação a elas.

O “comentarista” de A rainha dos cárceres da Grécia tem preconceito, sim, contra Maria de França, que é enervante, inapta, feia e despreparada. Admite-a em sua escrita apenas quando alçada à categoria “superior” da representação poética, como metáfora sofisticada de uma situação concreta, porém distante. Só depois que a sobrinha, Alcmena, o adverte sobre a presença da música popular, que permearia toda a fala da personagem, ele se dá conta de que pode analisá-la de outro modo. É que, a partir daí, Maria de França deixa de ser massa para virar povo. Não mais integrante de um grupo amorfo, definido apenas por suas negatividades, mas parte de um coletivo com identidade própria, singular, lastreado em tradições compartilhadas e dignificado por sua associação íntima com a idéia de “nação”.

O povo permanece sem voz, mas é mais atraente para o intelectual, pelo menos desde o final do século XVIII e começo do XIX. Foi neste momento, como observou Peter Burke, “quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o ‘povo’ (o folk) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus. Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpreendidos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas histórias”²⁰.

O que não significa que a relação de superioridade do narrador em relação à protagonista de Julia Marquezim Enone seja quebrada ainda. Ao resgatar os inúmeros fragmentos de músicas populares inseridos no discurso de Maria de França – de Ataulfo Alves a compositores pernambucanos, passando por canções antiquadas, “do tipo que se ouve nos cabarés decadentes e que as prostitutas em artigo de abandono repetem madrugada adentro” (RCG, 95) –, ele se põe a analisar a “retórica vigente em amplos setores populares”. O pedantismo com que se expressa tem por objetivo marcar a distância que separa seu próprio discurso daquele que está examinando, mas, ironicamente, acaba por aproximá-los. Na retórica popular, diz ele,

a máxima virtude estilística são os clichês sentimentais e que por isto desperdiça um vocabulário impreciso, limitado, colhido há cem anos nos autores românticos e desde então manipulado com absoluta inocência. Lastimável e ingênua, representa entretanto uma insatisfação diante da linguagem trivial e o anseio de engrandecer certos atos com um estilo ornado (RCG, pp. 95-6)²¹.

A partir daí, o comentarista elogia a feliz “manobra” da autora, que teria acolhido em seu texto um veio lingüístico pouquíssimo aproveitado por nossa literatura, marcando, por tabela, “sua repulsa ao exasperado intelectualismo reinante em setores específicos da sociedade, isolacionistas a ponto de engendrarem, mediante não sei que mecanismo, códigos privativos, vedados totalmente aos intrusos” (RCG, p. 94). Ou seja, onde há sentimentalismo e ingenuidade no livro de Julia, devemos enxergar posicionamento ético e profundo arranjo literário. Até porque, uma intelectual não se renderia a clichês, nem ao “anseio de engrandecer certos atos”. Repetindo mais uma vez Pierre Bourdieu, é nesses momentos que se pode dizer que “a arte e o consumo artístico sejam predispostos a preencher, quer se queira ou não, quer se saiba ou não, uma função social de legitimação das diferenças sociais”. Julia podia, sim, utilizar canções entoadas por balconistas e prostitutas baratas, porque não corria o risco de ser confundida com elas.

E, por mais que o narrador ressalte a intenção da autora de violar os “códigos privativos”, franqueando a entrada dos “intrusos”, seu livro não seria lido por essas mulheres – ou, pelo menos, não o livro que nos é apresentado. Daí, talvez, a necessidade da discussão sobre o isolamento do escritor na sociedade que o narrador elabora a partir das cenas de hospícios de A rainha dos cárceres da Grécia. Os loucos, ali, não são tirados da experiência da autora nos manicônios. São todos escritores, mortos ou vivos, sem nome, mas carregados de índices que permitem seu reconhecimento (Clarice Lispector estaria entre eles) (RCG, pp. 180-1). Sua presença no texto falaria tanto da segregação voluntária, “peculiar ao escritor no ato da criação” (RCG, p. 183), quanto da sociedade que os recusa: “quero ver nos loucos do romance, na clausura dos loucos, principalmente, o lado negro e cru do ofício de escrever, a condição do escritor em algum país onde só se tolera o seu ato essencial quando esvaziado de sentido e onde, se admitido à convivência dos sãos, é sob vigilância e em caráter provisório, como esses retardados que vêm passar em casa o Natal” (RCG, p. 185)²².

Enclausuramento, loucura, cegueira, até mesmo a morte serve para marcar a distância que separa o intelectual do povo neste romance. Uma distância que impossibilita a própria representação literária. Afinal, como observa o narrador de Osman Lins, o criador é apenas “permeável ao mundo e a seus mistérios, sem os compreender e sem os nomear. O artista: urna de ar. Duro ofício, este a que se obriga, com instrumentos cujo fio o bom e o mau uso quase sempre embotaram, de representar o que ele próprio ignora e nem a ele revela o que significa!” (RCG, p. 212). Incapacitado para um encontro que vá além da ficção, o “obsuro professor

secundário” transformado em ensaísta precisa se fazer personagem para, só então, se aproximar de Maria de França. Mas, então, o livro termina e já não temos acesso ao que poderia acontecer.

Ainda que de maneira velada, a partir do caso extremo que é Maria de França e seu narrador desdobrado, A rainha dos cárceres da Grécia está colocando em discussão a representação do povo na ficção realista: o fato de que, mesmo presente, mesmo descrito, por vezes com simpatia ou até idealizado, ele permanece sem voz. É possível, aqui, aproximar a discussão sobre a representação política dos grupos subalternos com o problema de sua representação na literatura²³. A empatia, a solidariedade e mesmo a incorporação dos interesses das classes e grupos dominados não supre a necessidade de que sua perspectiva sobre o mundo esteja visível. Um intelectual sempre representa o povo a partir de seu ponto de vista externo – o que é perfeitamente legítimo. Mas permanece a ausência da perspectiva que as classes dominadas têm sobre si mesmas (e também sobre outros grupos sociais, inclusive os intelectuais). É um dilema que não pode ser resolvido na obra, apenas na estrutura do campo literário. Ao escritor, resta apenas apontá-lo, com a honestidade demonstrada por Lispector e Lins.

Porém, é característica dos campos sociais, entre eles o literário, um grau de fechamento sobre si mesmos, que garante a exclusão dos “profanos”. Volto à analogia com o campo político, sobre o qual diz Bourdieu:

A linguagem dominante destrói, ao desacreditá-lo, o discurso político espontâneo dos dominados: não lhes deixa outra opção que não o silêncio ou a linguagem emprestada, cuja lógica não é mais a do uso popular sem ser a do uso culto, linguagem enquiçada, onde as “palavras elevadas” só estão presentes para indicar a dignidade da intenção expressiva e que, nada podendo transmitir de verdadeiro, de real, de “sentido”, priva aquele que a fala da experiência mesma que julga exprimir²⁴.

O mesmo pode ser dito, mutatis mutandis, do campo literário, que cobra um ingresso em termos da “literariedade” do texto. Os dominados são constrangidos a se curvarem diante do padrão estabelecido do discurso literário, tentando alcançar o patamar de excelência dos escritores reconhecidos. Por vezes, ensaiam uma estratégia subversiva, apresentando como mérito o que antes era debilidade e exaltando o valor da “autenticidade” – o que Bourdieu indica, no caso do campo literário francês do século XIX²⁵, e no Brasil de hoje é observado em escritores como Paulo Lins e, sobretudo, Ferréz. Mas é uma manobra limitada, que exige compromisso com o padrão dominante (pois é necessário manter algo de “literário” para escapar da vala comum do discurso “autêntico” ordinário) e

quase sempre fadada ao fracasso, na medida em que é incapaz de sustentar reputações literárias duradouras. Afinal, “as armas do fraco são sempre fracas armas”²⁶.

Conclusões

Talvez se possa dizer que, em última instância, o que está em questão nos romances de Osman Lins e Clarice Lispector seja o domínio da palavra. A palavra nomeia, define, legitima, dá poder: “o discurso não é simplesmente o que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, aquilo pelo que se luta”²⁷. É a palavra que estabelece a distância simbólica entre o intelectual e a massa, ou mesmo o povo. Tanto Rodrigo S. M. quanto o narrador sem nome de Osman Lins podem usar da palavra para construir sua identidade, tentar entender o mundo, alcançar, ainda que de maneira provisória e inadequada, outras existências além daquelas que lhes são conhecidas. São herdeiros e transmissores de um discurso já reconhecido (branco, masculino, heterossexual, “sadio”, de elite), que lhes permite falar de tudo e de todos. Às Macabéas e Marias de França da vida, caberia o silêncio. Afinal, o que teriam elas a dizer sobre o mundo, ou, ao menos, sobre si mesmas que nos pudesse interessar? Por outro lado, por que elas deveriam produzir qualquer discurso levando em conta os nossos interesses?

Os narradores dos dois livros parecem ter se feito essas e muitas outras perguntas antes de começar a dar corpo às suas personagens. São, ambos, demasiado conscientes de sua própria situação, seus fracassos e limites – como escritores, intelectuais, cidadãos – para ignorar a necessidade de responder a algumas questões que nossos dias colocam. Óbvio que tudo isso poderia ter sido jogado para o alto se não fossem Osman Lins e Clarice Lispector, com seu posicionamento ético e sua competência literária, a criar esses criadores que duvidam, sentem culpa e se expõem desavergonhadamente. Carregados de ambigüidade, ambos os narradores escrevem o outro para falar de si. E o retrato que fica não é dos mais abonadores, especialmente por não se estar descrevendo um indivíduo isolado, mas um grupo bastante reconhecível. Ao manifestar seu preconceito, de maneira menos ou mais velada, por pessoas como Macabéa ou Maria de França, eles não fazem mais que expressar uma realidade.

Mas *A rainha dos cárceres da Grécia* e *A hora da estrela* não são romances “realistas”, no sentido estrito. A correspondência entre ficção e mundo social não procura se dar através da utilização de determinados recursos e artifícios literários (tão empregados no século XIX), mas justamente pela sua explicitação. O leitor de Lins e Lispector está ciente de

que lida com discursos e representações. Por mais que ele pretenda abandonar a discussão proposta, deixando-se envolver pela trama, vez ou outra aparece o narrador – mal humorado, confuso, ou cínico – para deixá-lo alerta: “calma, são só personagens de um romance e sou eu quem decide o que lhes vai acontecer” (ou o que será dado a saber)²⁸. E essa é apenas a mais elementar explicitação que estrutura os dois textos. A partir da exibição permanente de quem é o dono da palavra, podemos enxergar melhor de onde ela é suprimida, e por quem.

Macabéa e Maria de França não são mudas, nem incapazes de lidar com a linguagem. Só não tem voz porque alguém fala por elas. E é isso que está sendo dito, de modo reiterado, nos dois romances. Tudo que sabemos sobre elas vem dos “atravessadores” de suas existências. Curioso é que, tal como seu autor, ou seu intérprete, ambas trabalham com a palavra: Macabéa é datilógrafa e Maria de França, em seu delírio, uma espécie de locutora de rádio – mas são palavras alheias que elas manuseiam. A primeira copia (mal e porcamente, segundo Rodrigo S. M.) textos que lhe são entregues, a outra “transmite” discursos que não passam de colagens de músicas populares ou imitações dos jargões de médicos, advogados, juízes e escritôres; sua locução “deixa-se impregnar de variados campos semânticos, de acordo com as áreas temáticas invadidas pela personagem” (RCG, p. 89). Essa aparente coincidência entre o material com que todos se ocupam só serve para ressaltar ainda mais as diferenças de classe que os separam.

Não se trata apenas da palavra que produzem (ou reproduzem) na datilografia e na locução. Os romances enfatizam também a forma com que Maria de França e Macabéa lidam com a informação – outra vez a palavra, agora veiculada através de jornais e rádios. Elas não são desinformadas, muito pelo contrário, mas não conseguiriam juntar os fragmentos de notícias, “cultura” e *fait-divers*, aos quais têm acesso, numa organização eficaz. Um problema que evidentemente não atinge os narradores: eles sabem manipular e hierarquizar a informação da forma “correta”. Isto nem sempre significa dar a ela maior coerência, nem mesmo maior utilidade. O que os diferencia de suas criaturas, sem minimizar a importância do treinamento cognitivo oferecido pela educação formal, é sobretudo a adequação a determinados códigos culturais dominantes. A informação de que dispõem pode não ser mais conseqüente, nem mais útil, mas possui uma efetividade social muito maior, funcionando como marca de distinção.

Outro ponto comum a unir os dois “escritores” de *A hora da estrela* e *A rainha dos cárceres da Grécia* – diriam Macabéa e Maria de França se nos pudessem falar – é a profunda incompreensão sobre o objeto de sua escrita. Conseqüência do fosso que separa o intelectual das classes

dominadas, sem dúvida. Mas também expressão do desprezo pelo que esse outro teria a contar sobre si, numa afirmação da suficiência das ferramentas próprias do intelectual para abordar o indivíduo em suas relações sociais. Claro que esses intelectuais especificamente foram construídos por Osman Lins e Clarice Lispector enquanto crítica, não como representação “objetiva” da categoria. Por isso são eles mesmos que expõem suas incongruências e incapacidades, que chamam a atenção para os absurdos que cometem: “Muitas vezes, a nomeação é um engano, uma expressão de cegueira e de imaturidade: ludibriamo-nos, nomeando algo bem maior que o nome” (RCG, 71), assume o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*.

A consciência de estar diminuindo com palavras uma realidade é uma espécie de veneno a contaminar qualquer escrita. Clarice Lispector e Osman Lins não teriam outra maneira de compartilhar essa sensação de perda e destruição com o leitor senão através da literatura. Daí esses romances impregnados de dúvidas, ambigüidades e culpa – textos que se curvam sobre si mesmos até quase se quebrarem, doloridos. A nós, cabe acompanhar a reflexão iniciada por eles e estendê-la em direção às nossas próprias práticas discursivas. Do lado de fora, Macabéa e Maria de França aguardam, em silêncio.

Notas

* Professora de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília (UnB) e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

¹ No romance *Névoa*, de Miguel de Unamuno, a personagem Augusto Pérez se rebela contra a condição de ser ficcional. Ver Unamuno, *Névoa*, esp. p. 173 (as referências bibliográficas completas se encontram ao final do artigo).

² Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, p. 108. A partir daqui, todas as referências ao livro serão dadas no corpo do texto, indicadas pelas iniciais RCG.

³ Jesus, *Quarto de despejo*.

⁴ Bourdieu, *Questions de sociologie*, p. 76.

⁵ Osman Lins morreu em 1978 e Clarice Lispector em 1977.

⁶ Esta seção está baseada em análise anterior do romance de Clarice Lispector (Dalcastagnè, “Contas a prestar”).

⁷ Lispector, *A hora da estrela*, p. 28. A partir daqui, todas as referências ao livro serão dadas no corpo do texto, indicadas pelas iniciais AHE.

⁸ Carey, *Os intelectuais e as massas*, p. 7.

⁹ Exatamente o contrário de Clarice Lispector, que teve de lutar muito com as palavras para garantir a própria sobrevivência.

¹⁰ O poema de Lawrence, em que a comparação entre o poeta e o “mexicano que conduz minha carroça” é a culminância de uma longa enumeração de diferenças entre espécies, tanto vegetais quanto animais, está citado em Carey, *op. cit.*, p. 18.

¹¹ Aqueles que estão no topo da hierarquia social podem se mostrar avessos a ela, auferindo os lucros desta negação simbólica, ao mesmo tempo em que sabem que sua superioridade continuará sendo reconhecida. É o que Bourdieu chama de “privilégio dos privilégios”: “tomar

liberdades com seu privilégio”. Bourdieu, *A economia das trocas lingüísticas*, p. 104 (ver tb. p. 55).

¹² Bourdieu, *Le sens pratique*, pp. 191-207.

¹³ Bourdieu, *La distinction*, p. VIII.

¹⁴ Id., ib.

¹⁵ Carey, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶ Afinal, a visão de mundo do leitor pode se voltar contra a própria crítica estabelecida no texto.

¹⁷ Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 196.

¹⁸ Id., ib.

¹⁹ Como o crítico Anatol Rosenfeld (*RCG*, p. 69) ou o escritor Gilvan Lemos (*RCG*, p. 189), por exemplo.

²⁰ Burke, “A descoberta do povo”, p. 31.

²¹ A referência ao “estilo ornado” é significativa dentro da estética de Osman Lins. Para ele, o ornamento era essencial ao texto literário e, ainda mais, uma marca de união entre o homem e o universo (Lins, *Guerra sem testemunhas*, pp. 207-8; para uma discussão do ponto, ver Dalcastagnè, *A garganta das coisas*).

²² Aqui, mais uma vez, é preciso lembrar das circunstâncias históricas e políticas em que o livro foi escrito, em plena ditadura militar.

²³ Ver, em especial, Phillips, *The politics of presence*, e Young, *Inclusion and democracy*.

Minha percepção da questão se beneficiou das conversas com Luis Felipe Miguel.

²⁴ Bourdieu, *La distinction*, p. 538.

²⁵ Bourdieu, *Les règles de l’art*, p. 434.

²⁶ Lucien Bianco, *apud* Bourdieu, *La domination masculine*, p. 38.

²⁷ Foucault, *L’ordre du discours*, p. 12.

²⁸ É exatamente o contrário o que acontece quando *A hora da estrela* é transposto para o cinema, sob direção de Suzana Amaral. Ao adequar o romance à linguagem fílmica – o que, aliás, fez com grande competência – a diretora optou pelo desaparecimento de Rodrigo S. M., deixando como única trama a história de Macabéa.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail – *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BOURDIEU, Pierre – *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

————— *Le sens pratique*. Paris: Minuit, 1980.

————— *Questions de sociologie*. Paris: Minuit, 1984.

————— *A economia das trocas lingüísticas*. Trad. de Sergio Miceli et al. S. Paulo : Edusp, 1996.

————— *Les règles de l’art : genèse et structure du champ littéraire*. Edição revista. Paris : Seuil, 1998.

————— *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.

BURKE, Peter – “A descoberta do povo”, em *Cultura popular na idade moderna*. 2ª ed. Trad. de Denise Bottmann. S. Paulo: Companhia da Letras, 1999.

CAREY, John – *Os intelectuais e as massas*. Trad. de Ronald Kyrmse. S. Paulo: Ars Poética, 1993.

DALCASTAGNÈ, Regina – *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. Brasília: Editora UnB, 2000.

————— “Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 51. Hanover, 2000,

pp. 83-98.

FOUCAULT, Michel – *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1990.

JESUS, Maria Carolina de – *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LINS, Osman – *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. S. Paulo: Ática, 1974

——— *A rainha dos cárceres da Grécia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. [1ª ed., 1976.]

LISPECTOR, Clarice – *A hora da estrela*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. [1ª ed., 1977.]

PHILLIPS, Anne – *The politics of presence*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

UNAMUNO, Miguel de – *Névoa*. Trad. de José Antônio Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

YOUNG, Iris Marion – *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.