



A MORTE DO AUTOR EM *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR



LA MUERTE DEL ESCRITOR EN LA HORA DE LA ESTRELLA, POR CLARICE LISPECTOR

Tiago Rodrigues FERNANDES
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 18/02/2022 • APROVADO EM 08/08/2022
[DOI: 10.47295/mgren.v11i2.402](https://doi.org/10.47295/mgren.v11i2.402)

Resumo

Em *A hora da estrela*, Clarice Lispector não nos lega apenas um romance, mas também um espaço de problematização de teoria literária. Esta metacriação, ao expor os entraves do escritor/narrador/personagem com o processo de escrita, nos abre margem para pensar em dois conceitos polêmicos, intencionalismo e estruturalismo, que perpassam o campo teórico da literatura. Para tanto, chamamos à baila o crítico Antoine Compagnon e seu texto *O autor*, no qual ele contrapõe esses pensamentos em busca de um caminho alternativo de análise. Essa pesquisa, de cunho teórico-metodológico, possibilitou concluir que Clarice, em uma espécie também de desabafo, joga ironicamente com os conceitos de autor/autoria, além de desafiar os limites da linguagem e ampliar os panoramas de interpretação de seus leitores.

Resumen

En *La hora de la estrella*, Clarice Lispector no solo nos deja una novela, pero también un espacio de problematización de la teoría literaria. Esta metacreación, al exponer los obstáculos que el escritor/narrador/personaje enfrenta con el proceso de escritura, nos da espacio para pensar en dos conceptos controvertidos, el intencionalismo y el

estruturalismo, que impregnan el campo teórico de la literatura. Para eso, llamamos a sacar a la luz el crítico Antoine Compagnon y su texto *O autor*, donde él opone estos pensamientos en busca de un camino alternativo de análisis. Esta investigación, teórico-metodológica, permitió concluir que Clarice, también en una especie de arrebatado, juega irónicamente con los conceptos de autor/autoría, además de desafiar los límites del lenguaje y ampliar los panoramas interpretativos de sus lectores.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Autor. A hora da estrela. Clarice Lispector.

Keywords: Autor. La hora de la estrella. Clarice Lispector.

Texto integral

Introdução

Em uma busca por conciliar duas linhas de pensamentos muito divergentes, Antoine Compagnon escreve um capítulo, no seu livro *O demônio da teoria*, intitulado *O autor*. Em seu estudo, Compagnon contrapõe estruturalismo e intencionalismo, a fim de chegar a um acordo entre esses. Pode-se dizer que, apesar de opostas, tais ideias têm como ponto em comum o autor, seja para tentar extingui-lo das análises literárias (estruturalismo francês); seja para defendê-lo como fundamento essencial no processo de criação literária (intencionalismo): “Podemos partir de duas ideias correntes, a antiga e a moderna, para opô-las, ou conservar ambas, novamente à procura de uma conclusão aporética” (COMPAGNON, 1999, p. 47). Além disso, o lugar em que se situa o autor na literatura é tão arbitrário e, ao mesmo tempo, tão debatido pela teoria literária que Compagnon inicia o capítulo mencionando justamente essa questão: “O ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor. O debate é tão agitado, tão veemente, que será o mais penoso de ser abordado (será também o capítulo mais longo)” (COMPAGNON, 1999, p. 47).

Coincidentemente ou não, nessa mesma época, desse embate teórico-intelectual, Clarice Lispector escreve uma de suas mais célebres obras: *A hora da estrela*. Nesse romance, a autora vai justamente trazer para a discussão os percalços da escrita literária e os problemas ocasionados pelos limites da linguagem. Na figura de um autor/narrador/personagem, Rodrigo S.M., Lispector coloca em jogo o processo de autoria de um romance, cujo a história corresponde à uma personagem completamente diferente de seu escritor. Nessa perspectiva, o núcleo da obra é o processo de criação, mais que isso: o processo de desconstrução de si; de (de)subjetivação para subjetivar-se em um outro. O que importa, então, para Rodrigo “(na verdade, Clarice Lispector)”, é *o como conto* antes do *que conto*. Característica que, como veremos adiante, é defendido por teóricos como fator determinante de boa literatura.

Em vista disso, este artigo retoma a discussão feita por Compagnon em seu texto teórico e investiga como Lispector, consciente ou inconscientemente, em sua obra *A hora da estrela*, problematiza a ideia de intenção autoral e estrutura textual no romance que escreve. Para tanto, passamos agora a uma breve contextualização dos respectivos pensamentos teóricos.

Intencionalismo versus estruturalismo

De acordo com Compagnon, a tese de intenção do autor é um critério tradicional para se estabelecer os sentidos dos textos literários. Muito bem conhecida, o resgate da intenção “é, ou foi por muito tempo, o fim principal, ou mesmo exclusivo, da explicação do texto. Segundo o preconceito corrente, o sentido de um texto é o que um autor desse texto quis dizer” (COMPAGNON, 1999, p. 50). É possível, dessa forma, entender o próprio surgimento do conceito de autor como a gênese da teoria de intenção. Até porque, como nos conta Michel Foucault e Roger Chartier, a função autor foi institucionalizada justamente associando o autor a seus textos para supervisioná-los e controlar o tipo de leitura que estava sendo difundida. Assim escreve Chartier (1998, p. 23):

A cultura escrita é inseparável dos gestos violentos que a reprimem. Antes mesmo que fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas. Esta “apropriação penal” dos discursos, segundo a expressão de Michel Foucault, justificou por muito tempo a destruição dos livros e a condenação de seus autores, editores ou leitores.

Assim, o escritor entra para o rol das profissões menos como honra ao mérito do que como forma de controle ideológico. Mas o grande cerne dos pensamentos intencionalistas, que é também a grande crítica do estruturalismo, nos é contado por João Paulo Tozetti da Silva, em sua Dissertação. Ele relata que, antes do advento dos pensamentos estruturalistas, a crítica literária francesa adotava “perspectivas biografistas, psicológicas, sociológicas, entre outras. A noção de autor, portanto, liga-se inevitavelmente à literatura e ao seu nascimento no meio universitário.” Ele aponta, então, que, como percebido, “os primórdios dessa “ciência” foram marcados por uma maneira de encarar o texto literário muito diferente da atual. As críticas anteriores ao século XX buscavam interpretar a obra levando-se em conta ou a chamada intenção do autor ou a sua biografia, entre outras” (SILVA, 2014, p. 17). O mesmo autor, mais adiante, ao desenvolver essa perspectiva de análise biografista das obras literárias, pontua que, vista desse modo, a voz do *eu-lírico* não seria nada mais do que a manifestação dos sentimentos do poeta, como também a voz narrativa não seria outra que não a voz do escritor. Compagnon diz que, sem dúvidas, o papel do autor, na história da crítica, era excessivo. Silva, de posse dos estudos de Massaud Moisés, diz que há dois conceitos de intenção em um texto literário: externo e interno. O externo corresponderia a tudo aquilo que o autor declara sobre a sua obra, seja em entrevistas ou declarações e prefácios; a interna é aquela que é determinada pela própria estrutura textual. Diante disso, percebemos que, embora muito refutada, a intenção do autor nunca deixou de ser relevante, mesmo quando Barthes decide matá-lo. O próprio Compagnon pende, como discutiremos adiante, mais para a defesa da intenção do que da estrutura.

Já o estruturalismo que, por sua vez, desconsidera a intenção do autor, entendendo-a, até mesmo, como prejudicial à interpretação da obra, é uma linha de pensamento muito recente, do ponto de vista histórico. Essa ideia, segundo Compagnon, foi difundida pelo formalismo russo, pelo *new critics* e, principalmente, pelo estruturalismo francês. O principal teórico desse movimento foi o francês Roland Barthes. Com o artigo *A morte do autor*, ele impacta a sociedade literária e torna-se, segundo relatos de Compagnon, o *slogan* anti-humanista dos estudos de

texto. Entusiasta da análise estrutural da narrativa, Barthes fundamenta suas pesquisas nas teorias do linguista Ferdinand de Saussure. Esse desenvolve conceitos linguísticos, apresentados no Círculo de Praga, em Genebra, em 1916, que fundamentariam toda a história da linguística moderna. Ele desenvolve diversas dicotomias, entretanto, duas delas são mais relevantes para o desenvolvimento deste trabalho. São elas: paradigma e sintagma; significado e significante. “O sintagma consiste na construção lógica de frases, que deverá sempre respeitar o campo dos possíveis, dado pelo paradigma” (PAGNAN, 2007, p. 66). No texto literário, por exemplo, podemos pensar que o conceito de paradigma está atrelado ao campo das possibilidades no qual uma história preexiste. O escritor, ao escolher uma forma possível de sintagma, no campo dos paradigmas, vai, nesse processo de escolha ininterrupta, formando uma estrutura que, antes de ser literária, é linguística: “A história, em uma narrativa, se desenvolve dentro de uma gama de possibilidades. Por isso ela é estrutural. A história como um sintagma, cuja sucessão se realiza dentro do campo das realizações possíveis do eixo paradigmático” (PAGNAN, 2007, p. 69). Essas formações, se esmiuçadas, compõem-se por signos dotados de significantes, o objeto concreto, perceptível ao qual o signo designa; e de significado, o conceito abstrato do objeto. Todos os signos obedecem a essa regra. O que nos interessa aqui é o fato de que o significado e significante de um signo é uma construção social, o que torna a linguagem, ao mesmo tempo que intrínseca ao ser humano, incontrolável por ele. Assim é que Barthes defende que o único poder de um escritor é de misturar as escritas, contrariar umas às outras, contrapô-las, sem nunca se apoiar em uma delas: “se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a «coisa» interior que tem a pretensão de «traduzir» não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente” (BARTHES, 1967, n.p.). É perceptível que o pensamento do teórico francês é efusivo em extinguir o autor e estabelecer o reinado absoluto do texto literário como único critério de interpretação. Para Celso Leopoldo Pagnan, “se em Berkeley a compreensão possível do real se dá pela mediação de Deus, para os estruturalistas essa mediação é substituída inteiramente pela linguagem, a ordenadora da existência das coisas” (PAGNAN, 2007, p. 68). A própria realidade, para o estruturalismo, é considerada um produto da língua.

Segundo nos conta Pagnan, “o autor, para a análise estrutural da narrativa, não existe. Dar importância ao autor significa dar validade ao indivíduo preso em sua subjetividade” (PAGNAN, 2007, p. 70). Além disso, segundo o mesmo autor, a única forma de chegar à narrativa, para o estruturalismo, é ignorando tudo que lhe é externo, seja no mundo psicológico, social ou econômico. Como já vimos acima, “deve-se dar importância aos signos internos do próprio discurso. Com isso, a análise estrutural não pode ir além do narrador, ou seja, não pode explicar o autor por não ser a narrativa uma expressão plena deste, e sim dos signos do narrador” (PAGNAN, 2007, p. 70). Outro teórico importante para esse movimento foi Tzvetan Todorov, que classifica o texto literário como uma manifestação de uma estrutura abstrata, na qual ele é só um dentro das possíveis realizações: “o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural, o termo ‘estrutura’ tem pois aqui um sentido lógico, não espacial” (TODOROV, 2006, p. 79).

Em *A hora da estrela*, Lispector constrói uma narrativa que busca alcançar à realidade de uma personagem “de parca palavra” (LISPECTOR, 1998, p. 69), semianalfabeta e que tem medo das palavras. Macabéa é praticamente muda, sua voz, sempre moderada, descompromissada com a reflexão sobre a vida, não ecoa nos subúrbios periféricos do Rio de Janeiro. Ela jamais pediu socorro porque nem

sabia que precisava de ajuda. Nesse sentido é que a autora cria um escritor/personagem/narrador que vai contar a história da história, ou seja, é um desdobramento multifacetado, um espelhamento de si em um outrem. Rodrigo S.M. conta as desventuras de Macabéa, mas, antes conta a suas próprias: os percalços da escrita. Com isso, Clarice abre um espaço de reflexão sobre o fazer literário – expõe o embate do escritor com os signos linguísticos, com a limitação da língua; abre, também, uma espécie de bastidor da criação artística. Ao desnudar esse processo, a autora, ao mesmo tempo em que integra o leitor como extensão e complemento de sua escrita, tal como defende Barthes e teorias como a estética da recepção, se vê como que em um espelho, no qual reflete sobre como escreve e por que o faz:

Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer “realidade”. O que narrarei será meloso? Tem tendência mas então agora mesmo seco endureço tudo. E pelo menos o que escrevo não pede favor a ninguém e não implora socorro: agüenta-se na sua chamada dor com uma dignidade de barão. (LISPECTOR, 1998, p. 17).

A hora da estrela é, como bem declara Rodrigo S.M., “um grito de horror à vida”; um pedido de ajuda; “acontece em estado de emergência e de calamidade pública.” (LISPECTOR, 1998, n.p.). É uma obra que visa abrir um espaço no qual ecoe a voz dos injustiçados: a voz da migrante nordestina Macabéa. Com esse objetivo da autora, se desenvolve o conflito do romance. O embate entre mundos que convergem no texto: um escritor culto, de classe média, como porta-voz de uma pobre miserável que paira sobre a superficialidade, não só da língua como também da própria vida. A linha entre o eu e o outro precisa, então, ser muito bem delimitada para que as personalidades não se confundam; para que as vozes não se mesquem; para que escritor não apague a voz de sua personagem com “adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 15). É em torno desse limite entre o *eu* de Rodrigo e o *outro* de Macabéa que o enredo do romance se desenrola. A narrativa precisa se desenvolver em uma linguagem simples, tal qual a personagem: “Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência” (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Esse processo de se pôr no lugar de um *outro*, na verdade, um *eu do outro de si* é conceituado pelo Professor Alexandre Nodori e retomado por José Miguel Wisnik, em seu texto *Ficção ou não*, como uma forma de *obliquação* em um outro *eu* do eu que é um *mim*. Há, desta forma, uma relação transversal entre sujeito e objeto. O escritor habita “ao mesmo tempo e conjuntamente na posição de sujeito e objeto, transitando da posição reta do pronome (eu) à posição oblíqua (mim) — o eu de um outro” (WISNISK, 2018, p. 132). No romance, Rodrigo S.M declara, nesse sentido, o que se segue: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Para Nodori, baseado no antropólogo Claude Lévi-Strauss, os estudos das ciências sociais se diferem justamente por essa possibilidade de subjetivar-se em seu objeto, ou, para colocar de outra maneira, o observador é também parte do ser observado. Nesse sentido, a história escrita por Lispector é parte dela, não é por acaso que Rodrigo é um personagem escritor. O romance constitui uma opção escolhida por sua autora dentro do campo das possibilidades da existência humana. Rodrigo, assim como Macabéa, constitui-se uma possibilidade de muitos *eus* que atravessam

sua a escritora e são atravessados por ela. Assim como na antropologia, na literatura o material do escritor é o homem e sua relação com o mundo. Sendo assim, em uma certa medida, ao escrever o autor se transcreve. Em *A hora da estrela*, Lispector/S.M. deixa isso bem claro: “Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca” (LISPECTOR, 1998, p. 20-21).

A delicadeza na escrita, metaforizada nas asas da borboleta, referida no excerto, é a representação, não somente da sensibilidade de um escritor, mas também da beleza que a estética literária carrega consigo. Esse processo de criação: literatura e forma, a estética da criação, está intimamente ligada aos pensamentos de Compagnon e não menos ao conceito de autor. Uma vez que a história contada é uma estrutura sintática no campo das possibilidades paradigmáticas, o escritor, sem dúvida, não faz uma simples escolha, mas, sim, a que for mais estilística. Afinal, há várias formas de se escrever uma mesma história, mas é a seleção do escritor de uma forma muito específica que torna um texto literatura. Para Compagnon, “interpretar uma obra supõe que ela responda a uma intenção, seja o produto de uma instância humana” (COMPAGNON, 1999, p. 95). Entretanto, tais escolhas, para Rodrigo, parecem serem simultâneas ao momento de escrita. Apesar de haver um planejamento, uma opção de objeto que compõe o núcleo do romance, os acontecimentos, as microestruturas do texto se formam no tempo presente à escrita. E, como uma coisa dita/escrita parece nunca se repetir, atestando o caráter imprevisível da linguagem, o autor/personagem, ao perder uma parte de seu texto, não consegue reescrevê-lo como antes:

O que se segue é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que a minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo para o meu desespero — que os mortos me ajudem a suportar o quase insuportável, já que de nada me valem os vivos. Nem de longe consegui igualar a tentativa de repetição artificial do que originalmente eu escrevi sobre o encontro com o seu futuro namorado. É com humildade que contarei agora a história da história. Portanto se me perguntarem como foi direi: não sei, perdi o encontro. (LISPECTOR, 1998, p. 42).

Aqui percebemos a representação da escrita como algo que acontece de forma quase que instantânea. Apesar de o autor ter a ideia central da história que deseja escrever, os fatos que formarão o todo se definem a partir do momento da própria escrita e não anterior a ela. Assim é que, ao perder páginas escritas, como Rodrigo perdeu, torna-se quase impossível reproduzir o que nelas foi criado. Nesse sentido, a escrita literária se assemelha muito a um caleidoscópio: a cada instante se formam imagens\pensamentos diferentes na mente do escritor, que mudam a todo instante, se relacionam e entrecruzam, mas, depois de passada uma combinação possível, principalmente sintática, dificilmente o autor conseguirá repeti-la. Essa construção simultânea ao momento da escrita, que não permite ao escritor saber exatamente o destino de seus personagens, se evidencia, também, na passagem a seguir, no momento em que Rodrigo fala sobre a relação entre Macabéa e Olímpico, namorado da nordestina: “Pareciam por demais irmãos, coisa que — só agora estou percebendo — não dá para casar. Mas eu não sei se eles sabiam disso. Casariam ou não? Ainda não sei, só sei que eram de algum modo inocentes e pouca sombra faziam no chão” (LISPECTOR, 1998, p. 47). A história é, em muitos aspectos, um diálogo

entre Rodrigo e o leitor. E, como em uma conversa informal, o escritor personagem vai fazendo intercessões a sua própria história; digressões; rupturas do raciocínio para inserir algo de que se lembrou: “Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo rufar enfático de um tambor batido por um soldado” (LISPECTOR, p. 22). Como o escritor mesmo declara, essa é uma história do tempo presente. Pois, então, inferimos que é assim que se dá a escrita do aqui e agora: sem uma linearidade, principalmente discursiva.

Em sua crítica, Compagnon afirma que a teoria que denuncia o lugar excessivo que o autor ocupa nos estudos literários tinha uma ampla aprovação. Mas, ao mesmo tempo, o crítico questiona se, ao afirmar que o autor é indiferente na interpretação do sentido de seus textos, “a teoria não teria levado longe demais a lógica, e sacrificado a razão pelo prazer de uma bela antítese?” (COMPAGNON, 1999, p. 49). Além do mais, ele questiona se não teria ela se enganado de alvo, pois, “interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato?” (COMPAGNON, 1999, p. 49). Nesse sentido é que Rodrigo S.M. faz o jogo de morte no campo da escrita. Ao visar um apagamento de identidade o criador declara estar preparado para, discretamente, sair pela “porta dos fundos” (LISPECTOR, 1998, p. 21). O autor/personagem opera a escrita como uma ferramenta de construção do outro e um apagamento de si, um campo no qual, segundo Michel Foucault, “o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, n.p.). Esse apagamento também se evidencia na pretensa imparcialidade de Rodrigo: “Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós.” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Impiedade, essa, que será contraposta pelo próprio autor quando ele se diz apaixonado por Macabéa e, se pudesse, mudaria seu destino: “Afianço-vos que se eu pudesse melhoraria as coisas.” (LISPECTOR, 1998, p. 35). “Sim, estou apaixonado por Macabéa a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém.” (LISPECTOR, 1998, p. 68). Mas a própria escolha de Lispector por um apagamento, ao mesmo tempo em que deixa isso explícito ao leitor, é uma intenção da autora que perpassa descaradamente o texto. Portanto, mais que problematizar os conceitos de escrita, ela, ao escrever *A hora da estrela*, joga ironicamente com os conceitos de autor/¹autoria. Ao tornar o processo de criação um nível diegético da história, a escritora quase que personifica a forma literária em personagem do enredo.

A escrita literária é sempre a busca pelo inalcançável; o sol no horizonte, sempre às vistas, mas nunca ao alcance das mãos. É, para falar como Clarice, uma tentativa de “tornar nítido o que está quase apagado e que mal **se vê**. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama” (LISPECTOR, 1998, p.19, grifo nosso). É “procurar uma verdade que ultrapassa” o escritor, ultrapassa porque é transversal, *obliquação* em um outro eu; assim como não uma verdade que corresponde às convenções do real, mas, sim, uma verdade em sua escrita: uma

¹ É válido ressaltar que Clarice Lispector não se limita a problematizar o processo criativo apenas em *A hora da estrela*. Em sua obra *Um sopor de vida (Pulsações)*, isso também é uma característica bem marcante. No romance em questão, a autora propõe um enredo no qual se desdobram várias faces da criação artística. O autor/personagem se propõe à escrita da história de uma mulher chamada Ângela que, por sua vez, está escrevendo um diário: “Estou, por exemplo, querendo escrever sobre uma pessoa que inventei: uma mulher chamada Ângela Pralini. E é difícil. Como separá-la de mim? Como fazê-la diferente do que sou? Uma coisa é certa e é inútil tentar modificar: é que Ângela herdou de mim o desejo de escrever e de pintar.” (LISPECTOR, 1978, n.p.). Assim, há, nessa obra, também uma mescla entre o fazer literatura e a crítica literária.

verdade nos personagens. É desta forma que a autora transforma suas obras em um espaço de desabafo, porque escrever não é fácil, “é duro como quebrar rochas” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Ou, para alterar a metáfora, escrever é difícil como esculpir rochas, é, ao mesmo modo, desenhar formas precisas, criar imagens com as mãos, requer igualmente habilidades cirúrgicas e almas sensíveis. Para tanto, Clarice se vale de técnicas muito precisas de escrita. Diante dos limites impostos pelas estruturas linguísticas, a autora, ao criar uma obra baseada na metalinguagem e na metaficção, amplia os limites dos sentidos textuais. Lispector subverte o próprio sistema paradigmático e escolhe não uma, mas várias construções sintáticas paralelas que, por sua vez, não produzem um, mas vários sentidos semânticos simultâneos.

Nesse sentido, então, também se justifica a afirmação de Compagnon que, ao citar Gadamer, escreve que “a significação de um texto não esgota nunca as intenções do autor. Quando um texto passa de um contexto histórico ou cultural a outro, novas significações se lhe aderem, que nem o autor nem os primeiros leitores haviam previsto.” Para ambos os teóricos, “toda interpretação é contextual, depende de critérios relativos ao contexto onde ela ocorre, sem que seja possível conhecer nem compreender um texto em si mesmo” (COMPAGNON, 1999, p. 64). Para Compagnon, a resposta oferecida por um texto depende da pergunta que o leitor, situado em um ponto de vista histórico, dirige a ele, “mas também de nossa faculdade de reconstruir a questão a qual o texto responde, porque o texto dialoga igualmente com sua própria história” (COMPAGNON, 1999, p. 64). O texto literário é constituído, portanto, de uma confluência de perspectivas históricas e contemporâneas.

Próximo do fim de sua discussão, Compagnon lança mão do pensamento do teórico intencionalista Raymond Picard, que, segundo Compagnon, afirma que “o estruturalismo, misto de antropologia e de psicanálise, permanecia uma hermenêutica fenomenológica” (COMPAGNON, 1999, p. 66). Ainda, nos conta o crítico, o defensor do intencionalismo critica principalmente Barthes e diz que a nova crítica demanda uma extinção do autor e um retorno à obra. Mas essa obra não é se não a experiência total de um escritor. Para tanto, segundo Picard, em literatura não se trata de estruturas textuais, mas de estruturas sociológicas, psicológicas e metafísicas. De fato, tais estruturas perpassam as obras literárias, mas, ainda assim, elas não tornam os textos uma experiência total de seus escritores. Esse pensamento corresponde a volta (ou a permanência) das análises biografistas dos textos literários. Clarice Lispector mesma negaria veementemente que suas obras são sobre suas experiências de vida, assim como faz em entrevista concedida à TV Cultura, ainda que seus leitores saibam de que muitas características dos personagens da autora correspondem com à biografia dela. Compagnon acredita e defende que a “intenção é mesmo o único critério concebível de validade da interpretação, mas que ela não se identifica com a premeditação ‘clara e lúcida’”. (COMPAGNON, 1999, p. 79). Assim é que o autor reconfigura os pensamentos de Picard e Barthes da seguinte forma: “Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao seu próprio contexto de origem (linguístico, histórico, cultural).”; e “pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo do leitor” (COMPAGNON, 1999, p. 80).

Não se trata, em princípio, de privar se dos testemunhos sobre a intenção, venham eles do autor ou de seus contemporâneos, porque, às vezes, são índices úteis para a

compreensão do sentido do texto; o que é preciso é evitar substituir a intenção ao texto, uma vez que o sentido de uma obra não é, necessariamente, idêntica à intenção do autor e é mesmo provável que não seja. (COMPAGNON, 1999, p. 81).

Porque, segundo Compagnon, há duas possibilidades na escrita de uma obra: ou o autor alcançou o sentido pretendido ou não alcançou. No caso da primeira, não haverá mais nada que o autor possa adicionar ao sentido de sua obra. Na segunda também, uma vez que o que ele pretendia não coincide com o que ela diz. Assim, para ele, a única intenção que conta em um autor é a de fazer literatura, porque a arte mesmo é intencional.

Mais além, ao citar Hirsch, Compagnon também traz à discussão teórica sobre o autor dois conceitos formulados por aquele: sentido original de uma obra e significação atual. Para ambos os críticos, as obras têm um sentido original, todas têm. Mas elas também produzem significados que se alteram de acordo com a experiência do leitor e o momento histórico no qual estão sendo interpretadas. “O texto tem, então um sentido original (o que ele quer dizer para um intérprete contemporâneo) mas, também, sentidos ulteriores e anacrônicos (o que ele quer dizer para sucessivos intérpretes)” (COMPAGNON, 1999, p. 87). Nessa perspectiva, Compagnon declara que “as grandes obras são inesgotáveis: cada geração as compreende à sua maneira” (COMPAGNON, 1999, p. 88). Mas adverte que isso não significa que ela não tenha um sentido original e que esse não esteja ligado à intenção de seu autor. Esse sentido permanece invariável apesar do tempo, o que muda são as significações atribuídas à obra por toda a gama de leitores pelos quais ela passa. O crítico ressalta, ainda, que, no embate extremista entre Picard e Barthes (intencionalismo/estruturalismo), o primeiro negaria qualquer diferença entre sentido original e significação atual, enquanto que Barthes negaria qualquer interesse pelo sentido original. O que nos remete a posição do crítico, mas não só a dele, sobre a visão de Hirsch, de que tanto Picard quanto Barthes são guiados por um pensamento teórico incoerente e unilateral.

Por fim, com intuito de responder à uma última questão: um autor pode, realmente, ter querido dizer todas as significações e sentidos que os leitores atribuem ao seu texto? O crítico nos explica que a arte é intencional, há apenas a intenção de fazer o objeto. Mas, entre o fazer e o feito, existem muitas ações que não são premeditadas, muito menos conscientes. Para ele, escrever é como jogar tênis, “um esporte no qual o detalhe dos movimentos é imprevisível, mas no qual a intenção principal não é menos firme: remeter a bola para o outro lado da rede, de maneira que torne mais difícil para o adversário, por sua vez, devolvê-la” (COMPAGNON, 1999, p. 91). Assim, na arte, a escrita do autor “não implica uma consciência de todos os detalhes que a escritura realiza, nem constitui um acontecimento separado que precederia ou acompanharia a performance, conforme a dualidade falaciosa do pensamento e da linguagem” (COMPAGNON, 1999, p. 91).

Tais imprevisibilidades, que acabam por agregar sentidos e valores diversos a um texto ao longo do tempo, dão às obras inesgotáveis significados ulteriores. Essa característica de textos literários foi atribuída, por Italo Calvino, aos grandes clássicos, em seu texto *Por que ler os Clássicos*. Para Calvino, “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 10). Em *A hora da estrela*, esse aspecto formulado por Calvino pode ser identificado, em uma perspectiva possível, da seguinte forma: o sentido original do romance, a partir do que até aqui foi apresentado, gira em torno do processo criativo e o embate de

Rodrigo S.M. com a linguagem em busca de contar uma história totalmente diferente do que está habituado a escrever, tanto que declara sair da zona de conforto: “Comer a hóstia será sentir o inosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos antigos já confortáveis” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Mas, como um grande clássico de nossa literatura, essa obra se atualiza constantemente. A situação marginalizada da personagem Macabéa é um dos temas mais atuais da sociedade brasileira. Há, parafraseando Rodrigo S.M., migrantes aos montes, tal qual Macabéa, crescendo como capim, pelas ruas áridas das grandes cidades.

Considerações finais

Diante do que atrás ficou exposto, é possível afirmar, em termos de estrutura linguística, que o significado de uma palavra isolada é, sim, inerente à escrita e imutável por quem a use, seja na escrita ou na fala. Mas, quando essa mesma palavra, inserida em um sintagma, trabalha junto com cada um dos outros signos contidos na estrutura para a produção de um outro sentido maior, aí, sim, essa palavra está a serviço do escritor na produção do sentido almejado por ele. Dito de outra forma: as palavras, enquanto paradigmas, são apenas elementos de uma língua. Mas, quando transformadas em sintagmas, em um texto literário, constituem um sentido que só é possível graças a habilidade de um autor. Ou como escreve Lispector: “Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (LISPECTOR, 1999, p. 15). Além do mais, a escrita literária é arte, que é cultura e, por sua vez, cultura só se realiza pelo humano. E, em questão de humanidade, a literatura lidera o campo da subjetividade da qual se constitui o homem. Dessa forma, a escrita literária está indissociavelmente ligada ao escritor que, por meio de uma *obliquação*, se transmuta para um outro *eu* que é um *mim*: um eu do outro. Tal como já afirmou Nodari: o escritor cria mundos possíveis dentro das infindáveis possibilidades de *eus*. Essa experiência de subjetividade, de *obliquação*, de se colocar em um lugar de não existência, mas que existe, só é possível porque o escritor compreende o mundo não com base no real, mas com base nas possibilidades que a existência humana cogita. Os textos literários, são, assim, reconstruções de mundos humanos possíveis dentro dos campos das impossibilidades, ou seja, a literatura entrecruza real e irreal. Nada disso é possível sem a experiência humana, sem o escritor.

No fim, como uma forma irônica de atestar a intencionalidade do escritor no romance, Clarice mata Rodrigo S.M., não juntamente com Macabéa, mas depois, nos mostrando que, ao longo de toda a narrativa, a vida de ambos escritores pulsava nas estrelinhas: “E agora — agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas — mas eu também?!” (LISPECTOR, 1998, p. 87). O escritor, destarte, se encerra ao encerrar a história. Portanto, no processo criativo de escrita do romance, ele está, o tempo todo, presente no enredo, seja consciente, nas interrupções que faz ao longo da obra, nos relatos que expõe ao leitor, o que torna a obra, em certo nível, uma espécie de diário narrativo; seja inconscientemente, nas escolhas que faz ou deixa de fazer. Em vista disso, assim como conclui Compagnon, é preciso que haja um acordo e, até mesmo, bom senso entre ambos os pensamentos (estruturalismo/intencionalismo), “sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente” (COMPAGNON, 1999, p. 96). Contudo, há sempre que se

considerar o texto como ponto de partida de qualquer análise que se pretenda literária.

Referências

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011, p. 19-62.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 9-16.

CHARTIER, Roger. O autor: entre punição e proteção. In: *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998. p. 23-45.

COMPAGNON, Antoine. O autor. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. In: *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 47-69.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema/ditos e escritos III*. Tradução de Inês Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

LERNER, Júlio. *PANORAMA com Clarice Lispector*. TV CULTURA. Youtuber. 7 de dez. 2012. 28min31s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU&t=614s>. Acesso em: 22 mai. 2021.

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

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (Pulsações)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL*, n. 38, p. 75-85, 2015. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/836/791>. Acesso em: 15 dez. 2021.

PAGNAN, Celso Leopoldo. Estruturalismo e narrativa. *Ensino Educação e Ciências Humanas*. Londrina, PR, v. 8, n. 1, p. 65-73, jun. 2007.

SILVA, João Paulo Tozetti. *Entre a visibilidade e o sumiço: autor e autoria em Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. 2014. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

TODOROV, Tzvetan. Análise estrutural da narrativa. *In: As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 79-89.

TORRES, L. U. Metaficcionalidade em *Um sopro de vida* de Clarice Lispector. *FronteiraZ*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S. l.], n. 23, p. 57-73, 2019. DOI: 10.23925/1983-4373.2019i23p57-73. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/43134>. Acesso em: 16 dez. 2021.

b

WISNIK, José Miguel. Ficção ou não. *In: Revera: inscitos de criação literária do Instituto Vera Cruz*, 3, 2018, São Paulo. Vera Cruz, 2018. p. 126-148.

Para citar este artigo

FERNANDES, Tiago Rodrigues. A morte do autor em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 11, n. 2, p. 727-738, maio-ago. 2022.

O autor

Tiago Rodrigues Fernandes é graduando do último semestre do curso de Licenciatura em Letras Português/Espanhol, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Já participou como voluntário no programa de Iniciação Científica (PROVIC); e como bolsista no programa de Iniciação Científica (PIBIC). Atualmente, é bolsista da CAPES, no programa de Residência Pedagógica. Além disso, compõe a equipe de organizadores do projeto social e de extensão universitária "Literatura para UEPG", coordenado pela Profa. Dra. Rosana Harmuch. Atua voltado para os seguimentos literários, com foco na figuração do autor. Por último, acaba de ser aprovado para o Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná (UFPR).