

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

**UMA ABORDAGEM DIALÓGICA DE *A HORA DA ESTRELA*
DE CLARICE LISPECTOR**

ROBSON TAVARES DE MELO

PROF^a. DR^a . MARIA DE FÁTIMA VILAR DE MELO
Orientadora

Recife
2009

ROBSON TAVARES DE MELO

**UMA ABORDAGEM DIALÓGICA DE A HORA DA ESTRELA
DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito para cumprimento de créditos e obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Prof^a. Dr^a. MARIA DE FÁTIMA VILAR DE MELO – Orientadora

Recife

2009

M528a Melo, Robson Tavares de
 Uma abordagem dialógica de A Hora da Estrela de Clarice
Lispector / Robson Tavares de Melo ; orientador Maria de Fátima
Vilar de Melo, 2009.
 146 f.

 Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco.
Pró-Reitoria Acadêmica. Curso de Mestrado em Ciências da
Linguagem, 2009.

 1. Linguística. 2. Ficção. 3. Diálogo na literatura. 4. Lispector,
Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação. I. Título.

CDU 801

ROBSON TAVARES DE MELO

**UMA ABORDAGEM DIALÓGICA DE A HORA DA ESTRELA,
DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre no Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco.

Recife, 28 de Maio de 2009

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a MARIA DE FÁTIMA VILAR DE MELO
Universidade Católica de Pernambuco
Orientadora

**Prof.^a Dr.^a NADIA PEREIRA DA SILVA
GONÇALVES DE AZEVEDO**
Universidade Católica de Pernambuco
Examinadora interna

**Prof.^a Dr.^a DÓRIS DE ARRUDA C. DA
CUNHA**
Universidade Federal de Pernambuco
Examinadora Externa

**Recife
2009**

*“Enquanto eu tiver perguntas e não houver
respostas continuarei a escrever”*

Clarice Lispector

DEDICATÓRIA

As três pessoas mais maravilhosas que já conheci: meu pai Severino Tavares, minha mãe Carminha Anselmo e minha Tia Maria. Eles são o alicerce de minha estrutura, a bússola de meu caminho a luz de minha estrada. Não encontro palavras para dizer-lhes o quão agradecido estou. A vocês, dedico cada página dessa obra!

AGRADECIMENTOS

Aos meus super-heróis: Severino Tavares e Carminha Anselmo, meus pais, porque poucos na vida tiveram a graça de ter pais tão maravilhosos. A dedicação com a qual educaram seus filhos é digna de reverência. Eles são meus melhores teóricos.

A Ridelson, Ronalde e Renata, meus irmãos, juntos são co-autores de minha história. Eles acompanharam cada passo da construção desse projeto de vida. Vocês me ajudaram a chegar até aqui!

À minha querida tia Maria que me ensinou a beleza da vida, mesmo sofrendo ela nunca deixou de sorrir para mim.

À tia Elza Anselmo, um exemplo de fortaleza e paixão à causa da vida!

Ao meu tio Gilvan Anselmo por acreditar no meu sonho.

Ao casal Gilberto Anselmo e Carmoniza Anita (meus tios) por acreditarem na vida!

Ao primo Eduardo Antônio, agradeço pela presença fraternal de todas as horas.

À minha prima Ana Paula Anselmo, pela força e ajuda a mim dispensadas.

À Conceição Araújo, primeira incentivadora deste sonho que acabo de concretizar. Obrigado por seu incentivo!

À professora Ana Lima, UFPE, orientadora de minha especialização, apresentou-me às searas da ciência lingüística. Ciência essa pela qual me apaixonei.

Ao professor Antônio Carlos Xavier, UFPE, grande amigo e incentivador deste sonho. Obrigado pela força a mim dedicada!

À madre Maria Elizabeth de Carvalho, Colégio Vera Cruz, grande amiga e torcedora pelo meu sucesso. Amiga com a qual posso contar nas horas mais difíceis da vida.

Aos meus colegas do mestrado, 5ª turma, juntos passamos por belas e desafiadoras histórias acadêmicas. A vitória é nossa!

Aos amigos do mestrado: Adriana, Ana Paula, Albertina, Camila, Betânia, Felipe, Luciana e Maria José um abraço totalmente especial. Vocês fazem a diferença!

A Rômulo Felipe e Maria José, que além de colegas de turma, tornaram-se grandes amigos e incentivadores. Obrigado pela amizade!

À Dona Lêda, mãe de Rômulo, pela hospitalidade com que me recebia em sua casa para os momentos de estudo.

Aos meus professores do mestrado: Junot, Marígia, Moab, Demerval, Eduardo Calil, Marcos Bagno. A vocês deixo um sincero OBRIGADO pelas horas de dedicação e oblação acadêmicas.

À professora e amiga Erideise Gurgel, UNICAP, minha primeira orientadora. Ela me ensinou a beleza do saber acadêmico. Não tenho palavras para agradecer sua dedicação.

À coordenadora do mestrado profª. Wanilda Cavalcanti que competentemente tanto se empenhou em cumprir minhas solicitações.

À Universidade Católica de Pernambuco, ícone na educação em nosso Estado. Sem ela este sonho não seria possível.

A todo corpo funcional da UNICAP em especial os que atuam no prédio do mestrado porque todos os dias me recebiam com um sorriso no rosto e desempenham exemplarmente suas funções para que nós tivéssemos um excelente dia. Obrigado pelos seus esforços!

Aos amigos da UNICAP Nélia e Moacir, pela torcida e força. Agradeço de coração as palavras amigas.

Ao amigo Rogério Costa que torceu e torce pela minha vitória. Obrigado amigo!

Aos colégios em que atuou como educador: Atual, Decisão, Vera Cruz, curso Nav e curso Jaula. Obrigado pela companhia fraternal!

Aos meus alunos e ex-alunos agradeço pela admiração a mim dedicada. É para vocês que cada vez mais amplio meus horizontes de conhecimento.

Ao GEB - Recife (Grupo de Estudos Bakhtinianos), pelas horas de discussão dialógica. Obrigado pela partilha intelectual.

À amiga Marta Lucckesi, pelo incentivo e torcida!

À professora e amiga Dóris Cunha que me ensinou a riqueza do dialogismo bakhtiniano. Agradeço de coração pela inspiração teórica!

À minha amiga e orientadora prof^a Maria de Fátima Vilar de Melo que junto comigo desbravou o oceano teórico do dialogismo bakhtiniano e a riqueza temática da prosa ficcional de Clarice Lispector. A você, professora, não encontro palavras para medir e agradecer pelas horas vespertinas de debate lingüístico. Debates esses que me fortaleceram na busca de um saber acadêmico de teor mais refinado e sólido. Verdadeiramente meu obrigado e minha eterna gratidão!

À professora Nadia Pereira, UNICAP, pela valiosa contribuição e dedicação a mim ofertadas. Ensinou-me a observar os limites de minha produção para que eu possa ampliar cada vez mais meus conhecimentos.

Aos dois grandes eslavos que permeiam essa humilde dissertação: Mikhail Bakhtin e Clarice Lispector. Ele eixo teórico desta investigação, encantou-me por tratar a língua como dialógica, incluindo assim a alteridade como princípio basilar de seus estudos; ela em sua prosa ficcional tratou da profundidade humana e sua odisséia terrestre. Lispector conseguiu ver por detrás do véu o humano. Esses dois pensadores debruçaram-se sobre a realidade do homem e sua realização tanto lingüística como existencial.

À bela cidade do Recife que adotou esse carpinense como filho, dando-lhe realização profissional. A ela, dedico cada página dessa humílima dissertação!

Aos meus amigos que tanto torceram por esse dia. Obrigado pelo companheirismo!

A Dr^a Elvira Borba, pela presença sempre amiga e afetuosa. Agradeço sua torcida e amizade constantes.

Ao amigo Dr. Terêncio Vasconcelos, pela força e amizade!

Aos amigos de trabalho que acompanharam a construção desta pesquisa e que me incentivaram a prosseguir sempre sem nunca olhar para trás:

Robério, Rosângela, João Eduardo, Tana, Tiago Xavier, Edvaldo Júnior, Vera Borba, Menezes, Marcelo Jorge, Kleyton e Mary.

A Álvaro Paes, pela amizade e dedicação de todas as horas!

Ao amigo Padre José Rolim Rodrigues que tanto me incentiva no caminho do conhecimento. Meu muito obrigado!

Ao amigo Renê que me orientou no aspecto tecnológico dessa dissertação. Meu muito obrigado!!!

A todos que de uma forma ou de outra contribuíram para minha realização. Meu muito obrigado!

RESUMO

Esta investigação tem como proposta observar como se realiza a organização da língua dentro de um romance, ou seja, como o autor concebe a língua para composição de sua obra. O romance não é apenas uma manifestação literária, é antes de tudo um evento lingüístico, pois a língua está no âmago de sua estrutura. Pensar o romance é pensar na língua se construindo em um dado estilo. O cerne teórico deste trabalho é a teoria dialógica do lingüista russo Mikhail Bakhtin. Segundo Bakhtin, todo discurso é plurivocal, isto é, perpassado por outras vozes que estão na essência da formação do homem. De acordo com esse pensamento, é descartado o caráter monológico do discurso. Assim, ele (*op. cit.*) defende que a língua, em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Essas relações dialógicas não se restringem ao campo estreito do diálogo face a face, o qual é apenas uma forma composicional, das múltiplas em que elas ocorrem. Sobre a questão do romance, vale salientar que ele ocupa um lugar de destaque na obra bakhtiniana, pois para explicar o fenômeno dialógico, Bakhtin fez análise em obras literárias. O romance é definido por ele como: plurilingüístico, pluriestilístico e plurivocal. A obra escolhida como objeto de estudo desta investigação é *A Hora da Estrela*, da escritora ucraniana radicalizada brasileira, Clarice Lispector. Essa autora pertencente ao pós-modernismo (geração de 1945) compôs esse romance o qual além de desenrolar a trama romanesca, faz reflexões sobre a linguagem e sua manifestação. Quanto ao enredo, Lispector aborda através de um narrador-personagem a trama de uma nordestina alagoana que sai de sua terra, mesmo sem um destino definido, e tenta a vida na cidade grande. O romance é marcado por desenganos e decepções. Obra marco da autora, em que despontam reflexões sobre a condição humana e a força da linguagem nas relações sociais, os que não têm essa força são relegados ao ostracismo social. A investigação em questão fará através do romance selecionado reflexões lingüísticas no campo dialógico. Temas como carnavalização lingüística, discurso de outrem, signo e ideologia despontar-se-ão nas análises dessa pesquisa. Essa pesquisa suscitará contribuições para a reflexão e percepção quanto à construção dialógica presente em uma obra literária reafirmando assim que além de um evento literário, o romance é uma construção lingüística. Com a referida pesquisa percebeu-se que Lispector compôs um romance em que a alteridade é a mola mestra da estrutura literária compositiva. Essas contribuições têm como alvo principal dar suporte lingüístico-valorativo a docentes e discentes que têm a língua e literatura como molas-mestras de suas pesquisas.

Palavras-chaves: língua; romance; dialogismo.

ABSTRACT

This investigation has as proposal to observe the organization of the language inside of a romance, in other words, as the author conceives the language for the composition of his work. The romance is not just a literary manifestation; it is before everything a linguistic event, because the language is in the heart of its structure. To think the romance is to think in the language construction itself at a given style. The theoretical core of this work is the Russian linguist Mikhail Bakhtin's dialogic theory. According to Bakhtin (1997), every speech is social voice, that is permeated by other voices that are in the essence of the man's formation. In agreement with this thought, the monologist character of the speech is discarded. Like this, him (*op. cit.*) defends that the language, in its concrete totality, alive, in its real use, has property of being dialogic. These dialogic relations aren't restricted to the close field of the dialogue face to face, which is just a compositional form, of the multiple ones in that they happened. About the question of the romance, it is worth to point out that he occupies a prominence place in the works of Bakhtin, because to explain the dialogic phenomenon, Bakhtin made analysis in literary works. The romance is defined by him as: plurilinguistic, pluristylistic and social voice. The chosen work as object of study of this investigation is the *Hour of the Star* (1977), of the Ukrainian writer radicalized Brazilian, Clarice Lispector. This author belonging to the postmodernism (generation of 1945) composed this romance which besides uncoiling the romantic plot, makes reflections about the language and its manifestation. As for the story, Lispector approaches through a narrator-character the plot of a northeasterner from Alagoas that left her land, even without a defined destiny, and try the life in the big city. The romance is marked by disappointments and disillusiones. Author's work mark, that blunt reflections about the human condition and the force of the language in the social relations, the ones that don't have this force are relegated to the social ostracism. The investigation in query will do through the romance selected linguistic reflections in the dialogic field. Themes as linguistic carnivalization, speech of other people, sign and ideology will occur in the analyses of this research. This research will raise contributions for the reflection and perception as for the dialogic construction presents in a literary work reaffirming as soon as beyond a literary event, the romance is a linguistic construction. With this research found that composed a novel in which oternes is the centerpiece of literary compositional structure. These contributions have as main objective to give support of linguistic valor to professors and students that have the language and literature as principal points of their researches.

Word-keys: language; romance; dialogism.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – A HORA DA ESTRELA, A OBRA E AUTORA	22
CAPÍTULO 2 – O DIALOGISMO BAKHTINIANO E A CONSTRUÇÃO ENUNCIATIVA EM A HORA DA ESTRELA	46
CAPÍTULO 3 – UMA VISÃO DIALÓGICA SOBRE A CONSTRUÇÃO ROMANESCA EM A HORA DA ESTRELA	84
CAPÍTULO 4 – A CARNAVALIZAÇÃO NA CONCEPÇÃO BAKHTINIANA DA LINGUAGEM EM A HORA DA ESTRELA	106
4.1. O carnaval e a carnavalização da literatura	120
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

INTRODUÇÃO

Nesta investigação, entrelaçam-se a teoria dialógica bakhtiniana e a obra de uma das mais importantes autoras da literatura brasileira, Clarice Lispector. Ambos de origem eslava tiveram como foco de suas produções o *Homem*. Bakhtin discutindo o humano nas relações dialógicas em que a linguagem seria a mola motriz percebeu que esse ser é caracterizado por sua dinâmica relacional, que ocorre em especial através da linguagem. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1997), ele (Bakhtin-Volochínov) afirma que o signo e a situação social estão indissolúvelmente ligados. Nesse sentido, não existiria o humano sem as relações sociais que o permeiam. Clarice Lispector, autora do Modernismo brasileiro (geração de 1945), focalizou sua obra em direção das angústias do homem perdido no meio social, sua obra é uma forte discussão sobre a existência e nesse ínterim a língua constrói todo um arcabouço discursivo. Em *A Hora da Estrela*, ela afirma que “não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra” (1977 p.14).

O propósito desta investigação surgiu através da observação das aulas de Literatura Brasileira, nas instituições de ensino médio, em que se concebe, muitas vezes, a produção literária (no caso particular o romance) como um evento extralingüístico. Essa concepção relega o romance a um campo à parte da manifestação dialógica da língua. O romance seria assim uma realização proscrita do campo dialógico. Como toda realização humana é voltada à alteridade (o outro); no campo literário, não poderia ser diferente. O romance de Clarice Lispector sujeito dessa pesquisa organizou uma obra em que o dialogismo desponta como elemento basilar. O dialógico está no âmago constitutivo da obra em questão como em “Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita” (1997, p. 12).

A apreciação da obra à luz da teoria bakhtiniana tem como propósito comprovar o dialogismo existente em produções literárias, as quais são exemplos de manifestações possíveis do vasto “oceano lingüístico”.

Segundo Paveau; Sarfati (2006), a tradição apresenta comumente Émile Benveniste (anos 1950 e 1960) como sendo “o pai da teoria da enunciação”, embora o interesse dos lingüistas pelos problemas enunciativos remonte aos anos de 1910 e 1920 na Europa e, na Rússia. Nesta época, vê-se, com efeito, emergir a problemática enunciativa, mas seu desenvolvimento é interrompido pela expansão rápida do modelo estruturalista.

Houve, seguramente entre 1912 e 1926, uma polêmica sobre o discurso indireto livre que tem na origem as problemáticas da enunciação e da interação. Charles Bally responde a um lingüista alemão assinalando a repugnância do francês pelo discurso indireto devido à necessidade da construção conjuntiva. Bally aborda que o francês dispõe do discurso indireto livre, do qual ele analisa o funcionamento sobre o plano enunciativo, de acordo com esse debate, as formas lingüísticas do discurso reportado são analisadas explicitamente segundo os planos da enunciação.

Paveau; Sarfati (*op. cit.*) afirmam que anteriormente a Benveniste, há também, do lado russo, o ciclo bakhtiniano cujo principal nome é Mikhail Bakhtin (1895-1975), para quem a concepção de linguagem, fundamentalmente interativa, implica necessariamente considerar a enunciação. Para Bakhtin, um signo não existe senão em seu funcionamento social. Bakhtin não distingue o enunciado e sua enunciação, pois trata para ele de um único e mesmo dado, o “enunciado-enunciação”.

Weedwood (2002) explana que por questões pessoais, várias de suas obras foram publicadas sob o nome de amigos e discípulos. Assim, deu-se com seu o livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, publicado na Rússia em 1929 sob o nome de V. Voloshinov. Ela aborda que durante várias décadas, a obra permaneceu desconhecida dos estudiosos ocidentais. Weedwood (2002) frisa que, quando, na década de 1970, surgiram as primeiras traduções européias, o impacto do pensamento de Bakhtin foi enorme e até hoje não diminuiu. Segundo a autora, o mundo acadêmico ocidental surpreendeu-se ao ver que, nas primeiras

décadas do século XX, aquele quase desconhecido intelectual soviético já assumia posturas teóricas que só viriam a cristalizar-se no Ocidente a partir da década de 1960 no trabalho dos sociolinguistas, dos teóricos da pragmática lingüística e das diversas escolas de análise do discurso. Suas obras tratam também de outros temas, como a psicanálise e a teoria e crítica literárias.

Para Bakhtin-Volochínov (1997), a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, esse pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. Bakhtin postula que a palavra dirige-se a um interlocutor. Ele expõe que a língua não existe por si mesma, mas somente em conjunção com a estrutura inter-individual de uma enunciação concreta. Ele afirma que é apenas através da enunciação que a língua toma contato com a comunicação, imbuí-se do seu poder vital e torna-se uma realidade.

Diferentemente de Bakhtin, que observa a língua como dialógica, pois para ele todo ato enunciativo é voltado para o outro (princípio da alteridade), a língua é assim concebida como elemento de inter-relação. Saussure (1916), com seu *Curso de Lingüística Geral*, constrói uma teoria em que a língua é observada como um sistema, pois assim refere-se à visão de que existe uma estrutura relacional abstrata que é subjacente e deve ser distinguida dos enunciados reais – um sistema que subjaz ao comportamento real – e de que ela é o objeto primordial de estudo do lingüista. Assim, a teoria saussurena tem como base o princípio da imanência lingüística (a língua estudada como objeto sistêmico e separada de sua realização).

Para Bakhtin, toda ação do homem é voltada para o outro (isto é, dialógica). Ele destaca que o discurso humano é constituído por um repertório de vozes as quais estão na raiz da formação histórica de cada um. Nisso, para ele não há um discurso monológico. Pois, na base da constituição do homem, as vozes do *outro* são determinantes para formação do humano. Assim, todo discurso é plurivocal (permeado por várias vozes constituintes).

Em relação ao discurso, Bakhtin (2003) afirma que não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (esse se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Ele destaca que nem os

sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas). Bakhtin ressalta que os sentidos sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento do diálogo. Ele postula que em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos. Mas, segundo Bakhtin, em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo em curso tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto).

Esta investigação apóia-se na teoria bakhtiniana e pretenderá observar a constituição dialógica a partir da análise de um romance da literatura brasileira. Foi escolhido um romance pelo fato de que, segundo Bakhtin (2008), o romance é a expressão da consciência galileana da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única, ou seja, o reconhecimento da sua língua como o único centro semântico-verbal do mundo ideológico, e que reconheceu a pluralidade das línguas nacionais, e principalmente, sociais, que tanto podem ser “línguas da verdade”, como também relativas, objetivas e limitadas, de grupos sociais, de profissões e de outras dimensões da vida cotidiana.

Com esta pesquisa, pretende-se propor um olhar mais acurado na relação entre linguagem e literatura, mais especificamente no tocante ao romance, a fim de oferecer um intercâmbio entre esses dois campos que se coadunam numa só manifestação lingüística; contribuindo, assim, em possibilitar aos docentes e discentes de Língua Portuguesa uma reflexão de que Literatura Brasileira e Língua são interligadas, pois os escritores retiram do enunciado da vida a matéria básica de sua produção e para isso empregam o código lingüístico. Também despontam como objetivos específicos dessa dissertação a concepção de signo, a polifonia, a construção romanesca através do olhar bakhtiniano e a carnavalização da linguagem. Todos esses aspectos serão abordados à luz da teoria dialógica do lingüista russo Mikhail Bakhtin.

Em relação ao romance na teoria bakhtiniana, Fiorin (2008) mostra que esse gênero ocupa um lugar central na obra do lingüista russo, o que significa que foi o foco de atenção ao longo de toda a sua vida. Isso porque, para Bakhtin, ele é a expressão do dialogismo no seu mais alto grau, ocupando um lugar mais

destacado do que os outros gêneros em relação à diversidade, à diferença, à heterologia. Fiorin afirma que Bakhtin estuda a natureza do romance e examina exaustivamente sua evolução, a partir de dois parâmetros: a percepção da linguagem e a representação do espaço e do tempo.

O romance escolhido foi *A Hora da Estrela*, 1977, de Clarice Lispector. Último livro da autora, nesse romance Clarice além de desenvolver a trama de sua personagem-principal (Macabéa), em várias passagens, faz reflexões sobre a linguagem. Para estreitar a relação dialógica com seu leitor, perceber-se-á que a autora cria um narrador Rodrigo S. M. que constantemente interage com o leitor, como em: “Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa” (LISPECTOR, 1998, p.15). Refletir sobre a teoria bakhtiniana, tendo como alicerce a análise da referida obra, é o cerne dessa investigação.

Lispector pertence a uma geração literária (terceira geração modernista – 1945) que faz profundas reflexões sobre a linguagem como, por exemplo, a construção literária de João Guimarães Rosa que “reinventou” a imagética literária ao subverter o modo tradicional de compor narrativas regionalistas. Clarice Lispector nessa obra pensou a linguagem e o poder dela, como em: “tudo isso, sim, a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo” (LISPECTOR, 1998, p. 20).

A investigação é composta por quatro capítulos, em cada capítulo além da teoria bakhtiniana serão também empregados teóricos que abordam sobre a construção da linguagem no romance escolhido, esses teóricos fazem reflexões sobre a construção da linguagem na obra em questão. Em cada capítulo, será apresentado o pensamento bakhtiniano e a análise de passagens da obra condizentes com o respectivo eixo teórico. A saber, os capítulos componentes da pesquisa e suas respectivas fundamentações teóricas:

O primeiro capítulo “*A Hora da Estrela*, a Obra e Autora” fará uma apresentação sobre Clarice Lispector e a obra *A Hora da Estrela*. Nele, além de

serem apresentados o romance e sua autora, far-se-á uma explanação sobre a produção literária da escritora tendo como foco o romance sujeito desta investigação. Peculiaridades como características do romance e personagens serão observadas.

A proposta do segundo capítulo intitulado “O Dialogismo Bakhtiniano e a Construção Enunciativa” é observar a construção dialógica do romance escolhido a fim de se constatar como a autora conseguiu através do desenrolar da trama construir esse dialogismo. Pois, segundo Bakhtin, “... em toda enunciação, por insignificante que seja, renova-se sem cessar essa síntese dialética viva entre o psiquismo e o ideológico, entre a vida interior e a vida exterior” (BAKHTIN, 1997, p. 66). O propósito desse capítulo é observar a construção dialógica na referida obra; observando, dessa forma, a construção dialógica em que Clarice Lispector cria um narrador que constantemente dialoga com o leitor, apresentando e avaliando a trama romanesca. Esse narrador é elemento crucial desse dialogismo, pois se coloca na função de cicerone para o leitor da obra.

O terceiro capítulo “Uma Visão Dialógica sobre a Construção Romanesca em *A Hora da Estrela*” será observada a arquitetura dialógica dentro do romance em questão, isto é, como é organizado o dialogismo dentro da estrutura romanesca. Será observado que Bakhtin estudou a linguagem através de sua realização romanesca. Dessa forma, este capítulo aprofunda a exposição do anterior; todavia neste far-se-á reflexões sobre a natureza do gênero romanesco, observando como uma forma marcada pela literatura pode assumir o papel dialógico. A discussão, neste, recai sobre a questão dialógica presente em gêneros diferentes dos empregados nas relações cotidianas, no caso particular da investigação: o romance.

O quarto capítulo intitulado “A Carnavalização na Concepção Bakhtiniana da Linguagem em *A Hora da Estrela*” propõe-se observar a carnavalização no romance selecionado. Verificar-se-á que Bakhtin retira a metáfora carnavalesca da folia de momo e a transpõe para a linguagem. Segundo ele (2008), a referida metáfora baseia-se na capacidade que a língua tem de subverter o sistema vigente. Assim como no carnaval cujos quatro dias

representam a derrubada das barreiras que impedem o livre contato entre os homens. Esse conceito lingüístico caracteriza-se pela capacidade que a língua tem de mudar o sistema, por isso Bakhtin o denominou de carnavalização. No presente romance, será avaliada a saga da personagem-principal a qual sem objetivo consciente deixa a terra natal para morar na cidade grande (Rio de Janeiro – capital). Essa personagem que em algumas passagens é apresentada como sem discurso, não consegue carnavalizar o sistema, pois é portadora de um discurso destituído de carnavalização, seu discurso é característico como inerte, pois não rompe as estruturas sociais pré-estabelecidas. Verificar-se-á que a carnavalização na teoria bakhtiniana não é uma simples alusão à folia de momo, mas a “festa” que se vive ao romper as estruturas que tolhem a liberdade e o livre contato humano.

Como já foi abordada a proposta inicial desta investigação é observar a construção dialógica a partir de uma obra da Literatura Brasileira; pois, muitas vezes, comete-se o equívoco de separar a realização literária do âmbito lingüístico numa crença em que o dialogismo seria algo restrito apenas aos gêneros do cotidiano. A fim de fomentar essa discussão, foram também empregados autores de livros didáticos os quais fazem reflexões sobre a construção dialógica da obra sujeito desta pesquisa. As abordagens de tais autores não são eixos teóricos da investigação, apenas ilustram a explanação do tema a fim de se constatar como é concebida a relação dialogismo x obra literária em livros didáticos.

O investigador selecionou um total de quatro obras do lingüista russo a fim de darem suporte teórico, a saber: *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1997), *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance* (2002), *Estética da Criação Verbal* (2003) e *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008). Outras leituras de comentaristas sobre Bakhtin e Clarice Lispector foram empregadas com o objetivo de contribuir com o eixo teórico apresentado. Também foram evidenciados autores de livros didáticos que se apresentam como comentaristas da obra da autora em questão, todavia suas abordagens foram empregadas apenas para ressaltar a análise dos textos e a linguagem empregada pela escritora ucraniana.

Em relação à análise desse romance clariceano, foram extraídas passagens em que o dialogismo foi evidenciado. Assim, procura-se comprovar a teoria bakhtiniana à obra sujeito dessa pesquisa. O narrador representa na trama romanesca a voz que grita pela alteridade, pois a exemplo de Machado de Assis, mantém um elo enunciativo constante com o leitor. Esse elo transporta o leitor para o cerne conflituoso do romance. Só é possível essa relação intrínseca porque há uma alteridade marcada em toda trama.

No primeiro momento, procurou-se apresentar a obra em seus aspectos compositórios como personagens, enredo, clímax, simbologia e com destaque o tratamento que a autora dá à construção da linguagem. Dentre esses aspectos, merece relevância a relação estabelecida por Lispector sobre a interação entre autor/narrador e leitor essa relação está vinculada à teoria bakhtiniana (2003) a qual afirma que a relação estável e dinâmica do autor com a personagem deve ser compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou noutro autor, nessa ou noutra obra.

A estratégia utilizada pelo investigador a fim de elaborar a respectiva pesquisa, foi debruçar-se na obra clariceana a fim de observar o dialogismo empregado pela autora em questão. Quando identificadas passagens pertinentes à investigação, foram elas retiradas e confrontadas à teoria bakhtiniana. Essa estratégia utilizada pelo pesquisador está estreitamente vinculada à análise dada à leitura da obra de Mikhail Bakhtin.

Espera-se assim que essa dissertação suscite o despertar de uma reflexão mais acurada sobre a construção dialógica em obras pertencentes ao campo literário, visto que também elas são representantes das relações sociais. Neste sentido, são construídas para relação com o outro. Como já foi dito, tomou-se a obra de Clarice Lispector como sujeito desta investigação por ela apresentar uma estreita relação com o leitor através do empenho de seu narrador. Aspira-se a que essa pesquisa seja o início de uma proposta mais específica na análise do dialogismo literário, pois separar literatura e língua é tornar simplória a vasta relação que o homem mantém com a alteridade. Seria por demais pretensioso considerar que essa investigação responde a todos os questionamentos acerca

do dialogismo, pois nela estão apenas as reflexões que inquietaram o investigador numa proposta de contribuir para com o estudo dialógico em obras da Literatura Brasileira. O campo de estudo concernente a esta pesquisa é vasto e há muito para se analisar o que não se esgotaria nesta dissertação. Nessa busca em pró do conhecimento, Clarice Lispector escreveu “Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas sufocador” (Perto do Coração Selvagem, 1943).

CAPÍTULO 1

A HORA DA ESTRELA, A OBRA E AUTORA

Neste capítulo, far-se-á uma apresentação sobre a autora Clarice Lispector (vida, obra e estilo literário) como também procurará caracterizar os pontos compositórios como enredo, personagens, narrador, espaço, clímax e linguagem do seu romance sujeito desta investigação, *A Hora da Estrela* (1977). Ver-se-á que o tema dessa obra é a própria representação do mundo: linguagens e narrativas. O poder da linguagem está no âmago do enredo dessa trama romanesca: a palavra escrita. Os pontos abordados neste capítulo são basilares para o entendimento global desta investigação, visto que pontuam fatos os quais serão retomados através de outros olhares nos capítulos posteriores.

O início do século XX, no Brasil, representou uma ruptura com as antigas formas acadêmicas que amordaçavam o artista, obrigando-o a seguir modelos pré-estabelecidos. Para renovar esse quadro acadêmico, surge então a Semana da Arte Moderna (13,15 e 17 de fevereiro de 1922), a qual proclamou a derrubada das velhas tendências conservadoras. Estava assim lançada a semente da renovação em terras brasileiras.

Sobre o Modernismo brasileiro, Bosi (2000) afirma que ele está condicionado a essa Semana artística (São Paulo - 1922), visto que seria acontecimento datado, público e clamoroso, que impôs à atenção da inteligência nacional como um divisor de águas. Ele destaca que os promotores da Semana traziam, de fato, idéias estéticas originais em relação às já existentes em terras brasileiras: o Parnasianismo e o Simbolismo (as quais estavam em agonia). Pareceu aos historiadores da cultura brasileira que *modernista* fosse adjetivo bastante para definir o estilo dos novos, e *Modernismo* tudo o que se viesse a escrever sob o signo de 1922. Bosi (2000) destaca que os termos são tão polivalentes que acabam não dizendo muito, a não ser que se determinem, por trás da sua vaguidade.

Os anos se passaram, o Modernismo, arte libertadora, ganhou forma, surgiram escritores do porte de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, os quais procuraram dar uma dimensão nova às coisas da terra (Brasil). Mário culto e moderado fez de sua obra uma missão; Oswald, irreverente e radical. Juntos propuseram mudanças ao pensamento cultural-nacional

Correram-se os anos e a concepção artístico-cultural evoluiu mais e mais, graças às novas tonalidades das épocas insertas em cenários díspares. Chega-se à década de 1950, que para Andrade (1987), é um período em que a ficção vai ter prioridade sobre a poesia. Ele diz que tal fato se explica por ser o tipo narrativo mais adequado à expansão da necessidade de comunicação e o lugar mais amplo para a apresentação do homem em todas as suas dimensões. Segundo o autor, a influência da ideologia comunista da década de 1950 prolifera uma literatura “participante”, que denuncia a realidade social, degradada em suas estruturas fundamentais, pois são valores que estão na mesma sociedade prega a liberdade, justiça, amor.

Andrade (*op. cit.*) registra ainda que, nessa década, ocorrerá uma renovação da ficção, através do experimentalismo, da atividade lúdica com elementos ficcionais. Embora a ficção não tenha tido uma manifestação, tão revolucionária como a poesia “concretista”. Para ele, a prosa na década de 1950 vai abrir caminho para novas representações da realidade, que se faz a partir de três tendências distantes:

- a) “a permanência realista do testemunho humano”;
- b) “a atração pelo trans-real, numa tentativa de justificar a condição humana por sua projeção no mundo mítico da arte”;
- c) “a redescoberta da linguagem, como elemento de comunicação e como elemento que instaura o real, cria-o, plasma-o”.

O autor (1987) ainda afirma que a partir das descobertas trazidas pela Lingüística Moderna, a palavra cria a realidade, define-se melhor o fenômeno “ficção”. O romance deixa de ser uma simples representação da realidade para ter um valor em si, pois surgem autores que procuram transferir para a arquitetura romanesca as reflexões sobre a linguagem e sua relação com o mundo. Dentre esses autores, destaca-se Clarice Lispector e sua prosa de ficção.

Em relação à geração da qual Clarice Lispector faz parte (Terceira Geração Moderna), Moisés (1996) pontua que os autores desse tempo modernista reagiram contra os excessos da geração de 22 – o poema-piada, o desleixo formal, o prosaísmo, o falso brasileirismo de linguagem – e a consequência dessa reação não constitui, necessariamente, numa volta ao passado: pretendia-se, segundo o autor, restaurar a poesia, livre de tais descontentamentos, e naturalmente acabaram derivando para soluções que lembram o passado, entendido não apenas como as décadas anteriores à semana de Arte Moderna, mas como um estilo formalista. No tocante à prosa que o gênero que consagrou a escritora ucraniana, ela apresenta-se, segundo o autor, como uma reflexão profunda do ato fabulatório em que a linguagem e suas potencialidades são levadas a um alto grau de pesquisa é o que se constata em Lispector e o escritor mineiro Guimarães Rosa.

No que concerne à escritura de Clarice Lispector, Basto (2008) conceitua como uma porta-voz que evidencia o paralelo entre a existência e a criação literária. A autora afirma que a finitude humana está na abordagem literária dessa escritora. Nesse sentido, o impulso de escrever é o que torna a literatura clariceana uma experiência visceral, uma questão de vida e de morte, pois coloca o leitor diante de uma travessia perigosa e fascinante, levando-o da vertigem do desamparo e abandono de crenças, convicções e tudo o mais que forma sua identidade, até ao êxtase das *epifanias*. Basto (*ibidem*) ressalta que ler Clarice Lispector é sempre ir ao encontro do outro que se é, constituído, portanto, uma experiência de morrer e nascer inúmeras vezes. Como em:

Silêncio.

Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.

O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.

O final foi bastante grandiloqüente para a vossa necessidade? Morrendo ela virou ar. Ar enérgico? Não sei. Morreu em um instante. O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo. Etc. Etc. Etc. No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada.

Eu vos pergunto:

- Qual é o peso da luz?

E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para a casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!

Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.

Sim. (LISPECTOR, 1998, p.86)

Segundo Moisés (1996), a ficção de Clarice Lispector flui exatamente no hiato em que o drama existencial se delineia: o seu objetivo era o de captar, registrar em palavras, como um flagrante fotográfico, a fímbria em que o ser se converte em não-ser, o mistério se entreabre sem deslindar-se, a contemplação defronta-se com a fatal iminência da morte. Segundo o autor, esse trânsito, na obra clariceana, fugaz e sutil é assinalado por “momentos privilegiados” em que o “eu” toma consciência do que ocorre dentro/fora dele, e descobre-se habitado e circundado pelo mistério, pelo insondável, pelo incompreensível. Assim, segundo Moisés (*ibidem*), na obra de Lispector ocorre o desocultamento do ser e, portanto, a descoberta do erro, do risco, do abismo que espreita a lucidez; ou do ocultamento do ser e, portanto, do reencontro da obscuridade inerente à condição humana, que se indaga sem resposta, quando se indaga, ou não se indaga jamais e apenas é. O autor pontua que em síntese a exteriorização do oculto, ou ocultamento do ser, num movimento pendular que se reproduz noutro ou que lhe é simultâneo: a consciência/inconsciência.

Dessa forma, segundo Moisés (1996) o existencialismo da autora cumpre à risca o modelo psicológico “inscrito na filosofia da vida”: toda a sua obra, desde *Perto do Coração Selvagem*, (1943) até os textos póstumos, espraia-se como um imenso monólogo (mesmo os narrados em terceira pessoa), uma vez que se processa perante um interlocutor, representado pelo leitor ou pelo “eu” tornado objeto de si próprio. Como se percebe em:

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

Que ninguém se engane, só comigo a simplicidade através de muito trabalho.

Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que signifique. Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz ao próprio último ou primeiro pulsar. A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto agudo uma melodia

sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Percebe-se na passagem acima que o narrador partiu de uma temática do cotidiano para uma reflexão de caráter metafísico-existencial, o que revela uma preocupação da escritora, retratar através de situações do dia-a-dia temas os quais extrapolem o meramente ordinário, buscando uma dimensão profunda da vivência humana. Lispector faz com que o leitor reflita de como é escrever para ultrapassar as palavras com os seus sentidos, tonificando o mais intrigante de cada vocábulo, numa busca a fim de desvendar os mistérios circundantes da realidade humana. No âmago de tais relações está a linguagem com todo seu potencial transformador e revelador.

Fazilari (2005) frisa que Clarice Lispector rompe com a sintaxe, com os processos organizacionais tradicionais de um texto, desprendendo-se, aos poucos, de suas estruturas formais, já que o léxico de seus textos não pode ser traduzido literalmente ou superficialmente. O autor (*ibidem*) conclui que é, no discurso, em seu processo interacional, que a linguagem Lispector alia forma a conteúdo e é igualmente neste discurso que o receptor transmuta-se em cúmplice da criação. Como em:

Um dia teve um êxtase. Foi diante de uma árvore tão grande que no tronco ela nunca poderia abraçá-la. Mas apesar do êxtase ela não morava com Deus. Rezava indiferentemente. Sim. Mas o misterioso Deus dos outros lhe dava às vezes um estado de graça. Feliz, feliz, feliz. Ela de alma quase voando. E também vira o disco-voador. Tentar contar a Glória mas não tivera jeito., não sabia falar e mesmo contar o quê? O ar? Não se conta tudo porque o tudo é um oco nada. Às vezes a graça a pegava em pleno escritório. Então ela ia ao banheiro para ficar sozinha. De pé e sorrindo até passar (parece-me que esse deus era muito misericordioso com ela: dava-lhe o que lhe tirava). Em pé pensando em nada, os olhos moles (LISPECTOR, 1998, p. 63).

Verifica-se também na seguinte passagem:

Terá tido ela saudade do futuro? Ouço a música antiga de palavras e palavras, sim, é assim. Nesta hora exata Macabéa sente um enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é do corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas. O que é que estou vendo agora e que me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmago tocando no âmago: vitória!
E então – então o súbito grito estertorado de uma gaivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha terra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida (LISPECTOR, 1998, p. 85).

Percebe-se que, nos textos supracitados de *A Hora da Estrela*, a autora emprega léxicos que, no contexto da narrativa, não podem ser interpretados de maneira tradicional, pois Lispector impele o leitor a uma viagem através do transcendental em que a metáfora é a porta-voz do entendimento. Dessa forma, o leitor é convidado a desvendar o jogo semântico do texto.

Terra; Nicola (2001) afirmam que, nesta década, surgiu o nome singular de Clarice Lispector na narrativa nacional; seu nome iria mudar para sempre os rumos da prosa brasileira. Segundo eles, Clarice Lispector é o principal nome de uma tendência intimista da moderna literatura brasileira. Sua obra apresenta como eixo principal o questionamento do ser, o estar-no-mundo, o intimismo, a pesquisa do ser humano, resultando no chamado romance introspectivo. “Não tem pessoas que cosem para fora? Eu coso para dentro”, assim explicava a autora o seu ato de escrever. Nesse eterno questionar, a obra da romancista apresenta certa ambigüidade, um jogo de antíteses marcado pelo “eu” e o “não-eu”, o “ser” e o “não-ser”. Significativa é a epígrafe do romance *A Paixão Segundo G. H.* (1961): “uma vida completa pode acabar numa identificação tão absoluta com o não-eu que não haverá mais um eu para morrer”.

Os autores (*op. cit.*) afirmam ainda que no nível da linguagem, percebe-se também em Clarice Lispector certa preocupação com a revelação das palavras, dando-lhes uma “roupagem nova”, explorando os limites do significado, ao mesmo tempo em que trabalha metáforas e aliterações. Eles apontam que há inclusive uma preocupação muito grande com aquilo que está escrito sem o uso da palavra, o que está nas entrelinhas. Como na seguinte passagem do referido romance:

Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas, mas voam faíscas como aços espelhados.
Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Quando publicou seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, em 1943, Clarice Lispector já era advogada (atividade que nunca

exerceu) e já estava casada com um colega de faculdade, Maury Gurgel Valente, que depois se tornaria embaixador. Acompanhando o marido, viveu em Nápoles, na Itália; em Roma, na Suíça; em Torquay, na Inglaterra; e em Washington, nos EUA, sempre com a sensação do exílio, querendo retornar ao Brasil, mas especificamente no Rio de Janeiro. Quando se separou, passou a viver na cidade carioca com seus dois filhos, para se sustentar, escrevia crônicas para os jornais e fazia traduções. Ela criou seus filhos junto a si ao redor da máquina em que escrevia as crianças correndo, o cachorro passando na sala e a empregada trabalhando pela casa. No tocante à sua relação com a escrita, Lispector escrevia e reescrevia seus textos, contudo não se preocupava em guardar manuscritos e originais.

Gotlib (1995) relata que Clarice Lispector nasceu em Tchetchelnik, pequena cidade da Ucrânia, e chegou ao Brasil aos dois meses de idade, naturalizando-se brasileira posteriormente. Na Ucrânia, recebera o nome de Haia, ao naturalizar-se recebeu o nome de Clarice. Criou-se em Maceió e, principalmente, em Recife, transferindo-se aos doze anos para o Rio de Janeiro e iniciou a carreira literária. Viveu muitos anos no exterior, em função do casamento com o diplomata brasileiro Maury Gurgel Valente, teve dois filhos e faleceu no dia 9 de dezembro de 1977, no Rio de Janeiro um dia antes de completar 57 anos.

O amor de Clarice Lispector por sua produção literária fez com que ela vivesse intensamente sua arte. Tanto que Gotlib (*op. cit.*) relata que em seus últimos momentos, Olga Borelli, grande amiga de Clarice, a qual esteve com ela até o fim, presenciou e aborda um fato tão intenso quanto teria sido a própria vida de Lispector. Segundo Gotlib, talvez seja a narrativa-clímax de sua vida, isto é, de sua morte. Borelli aborda que já sem forças Clarice transfigura sua vida em uma ficção, ela ficcionaliza o trágico acontecimento de sua morte, pois, na véspera da morte, ela estava no hospital e teve uma hemorragia muito forte. Ficou muito branca e esvaída em sangue. Ela desesperada, levantou-se da cama e caminhou à porta, querendo sair do quarto. Nisso, a enfermeira impediu que ela saísse. Olga afirma que Clarice olhou com raiva para a enfermeira e, transformada, disse: –“Você matou meu personagem!”

Em fevereiro de 1977, Clarice Lispector compareceu aos estúdios da TV Cultura de São Paulo, no programa intitulado *Programa Especial*, para uma entrevista a Júlio Lerner. Essa entrevista foi escolhida, naquele ano como a entrevista do ano. Lispector falou sobre sua arte literária e abordou que está escrevendo uma obra que possui treze títulos e conta como personagem-principal uma jovem nordestina. Até então a obra não tinha um título principal: esse romance seria *A Hora da Estrela*, lançada nesse mesmo ano.

Em relação ao discurso literário de Clarice Lispector, Cereja; Magalhães (1999) afirmam que ela provocou um verdadeiro espanto na crítica e no público. Acostumada a certo tipo de romance, como o da geração de 30, a crítica reconheceu o talento da jovem escritora (então com 17 anos), mas apontou-lhe inúmeras falhas, sobretudo de construção. Os autores destacam que ela, na verdade introduziu em nossa literatura técnicas de expressão novas, que obrigavam a uma revisão de critérios avaliativos. Sua narrativa subverte com frequência a estrutura dos gêneros narrativos (o conto, a novela, o romance), quebra a seqüência “começo, meio e fim”, assim como a ordem cronológica, e funde a prosa à poesia, ao fazer uso constante de imagens, metáforas, antíteses, paradoxos, símbolos, sonoridades, entre outros. Como na seguinte passagem de *A Hora da Estrela*, 1977:

Apareceu portanto um homem magro de paletó puído tocando violino na esquina. Devo explicar que este homem eu o vi uma vez ao anoitecer quando eu era menino em Recife e o som espichado e agudo sublinhava com uma linha dourada o mistério da rua escura. Junto do homem esqualido havia uma latinha de zinco onde barulhavam secas as moedas dos que o ouviam com gratidão por ele lhes planger a vida. Só agora brotou-se-me o sentido secreto: o violino é um aviso. Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedirei música, música, música (LISPECTOR, 1998, p. 82).

Cereja; Magalhães (1999) ressaltam ainda que outro aspecto inovador da prosa de Clarice Lispector é o fluxo da consciência, uma experiência mais radical do que a introspecção psicológica, já praticada por vários escritores desde o Realismo no século XIX. A introspecção tradicional procura desvendar o universo mental da personagem de forma linear, com espaços determinados e com marcadores temporais nítidos. O leitor tem pleno domínio da situação e distingue com facilidade um momento do passado – revivido pela personagem por

meio da memória – de um momento presente ou de um momento de imaginação. O fluxo de consciência quebra esses limites espaço-temporais que tornam a obra verossímil. Os autores afirmam que na narrativa de Clarice Lispector, presente e passado se misturam como se fosse um painel de imagens captadas por uma câmera instalada no cérebro de uma personagem solto, o fluxo de consciência cruza vários planos narrativos, sem preocupação com a lógica ou com a ordem narrativa.

Os autores ainda destacam que no discurso de Clarice Lispector as personagens vivem também um processo epifânico (o termo tem sentido religioso, significando *revelação*) eles ressaltam que esse processo pode ser interrompido a partir de fatos banais do cotidiano: um beijo, um olhar, um susto. A personagem em sua narrativa mergulhada no fluxo da consciência passa a ver o mundo e a si mesma de outro modo. Como se tivesse tido, de fato, uma revelação e, a partir dela, passasse, a ter uma visão mais aprofundada da realidade da vida, das pessoas, das relações humanas. Eles ainda destacam que, de modo geral, esses momentos epifânicos são dilacerantes e dão origem a rupturas de valores, a questionamentos filosóficos e existenciais, permitindo aproximação de realidades opostas, tais como nascimento e morte, bem e mal, amor e ódio, matar ou morrer por amor, seduzir e ser seduzido.

Em relação a esse processo epifânico, constata-se que no romance *A hora da Estrela*, 1977, sua personagem-principal revela-se ao mundo justamente no momento de sua morte. Assim o epifanismo dessa personagem está inserido na situação de sua nulidade extrema. Como se pode observa nos seguintes trechos:

Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto. Iria ela dar adeus a si mesma? Acho que ela não vai morrer porque tem tanta vontade de viver. E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sensual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo. As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdô a clarividência (LISPECTOR, 1998, p. 84).

Como também em:

Por enquanto Macabéa não passava de um vago sentimento nos paralelepípedos sujos. Eu poderia deixá-la na rua e simplesmente não acabar a história. Mas não: irei até onde o ar termina, irei até onde a grande ventania se solta uivando, irei até onde o vácuo faz uma curva, irei aonde meu fôlego me levar. Meu fôlego me leva a Deus? Estou tão puro que nada sei. Só uma coisa eu sei: não preciso ter piedade de Deus. Ou preciso?

Tanto estava viva que mexeu devagar e acomodou o corpo em oposição fetal. Grotasca como sempre fora. Aquela relutância em ceder, mas aquela vontade do grande abraço. Ela se abraçava a si mesma com vontade do doce nada. Era uma maldita e não sabia. Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. Quem era, é que não sabia. Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida que Deus nos dá (LISPECTOR, 1998, p. 83-84).

Assim a escrita de Lispector situa-se numa confluência de paradigmas, os quais a autora entretece, destece e coloca em tensão, pois significa que em sua narrativa encontram-se passagens marcantes por sua perspectiva estilístico-pessoal. Ela cria um entrelaçamento significativo entre a realidade e a supra-realidade. Clarice Lispector tece uma narrativa em que mesclam a poética e a prosa intimista, formando assim um caleidoscópio literário de teor muitas enigmático.

Cereja; Magalhães (1999) destacam que o ponto de partida da narrativa de Clarice Lispector é o da experiência pessoal da mulher e o seu ambiente familiar. Contudo, a escritora extrapola os limites desse universo. Seus temas, no conjunto, são essencialmente humanos e universais, como as relações entre o *eu* e o outro, a falsidade das relações humanas, a condição social da mulher, o esvaziamento das relações familiares e, sobretudo, a própria linguagem – única forma de comunicação com o mundo. Eles afirmam que Clarice Lispector é considerada pela crítica como uma escritora intimista e psicológica. Sua obra não deixa de ser também social, filosófica, existencial e metalingüística. Sua narrativa, em *A Hora da Estrela*, 1977, é uma abordagem da condição social de uma imigrante nordestina no Rio de Janeiro. Possui esse romance um estilo que congrega as reflexões existencialistas sobre o ser humano, a condição social e o papel do escritor moderno e a história da própria escritura literária. O existencialismo no referido romance pode ser observado na seguinte passagem:

Aliás cada vez mais ela não sabia se explicar. Transformara-se em simplificação orgânica. E arrumara um jeito de achar nas coisas simples e honestas a graça de um pecado. Gostava de sentir o tempo passar.

Embora não tivesse relógio, ou por isso mesmo, gozava o grande tempo. Era supersônica de vida. Ninguém percebia que ela ultrapassava com sua existência a barreira do som. Para as pessoas outras ela não existia. A única vantagem sobre os outros era saber engolir pílulas sem água, assim a seco. Glória, que lhe dava aspirinas, admirava-a muito, o que dava a Macabéa um banho de calor gostoso no coração. Glória advertia-a:

- Um dia a pílula te cola na parede da garganta que nem galinha de pescoço meio cortado, correndo por aí (LISPECTOR, 1998, p. 63).

A Hora da Estrela, 1977, essa é a última obra de sua carreira e de sua vida, pois no mesmo ano em que ela é lançada, Lispector falece. A autora, ironicamente, dá a sua obra treze títulos, saber: *A Culpa é Minha*, *A Hora da Estrela*, *Ela que se Arranje*, *O Direito ao Grito*, *Quanto ao Futuro*, *Lamento de um Blue*, *Ela Não Sabe Gritar*, *Uma Sensação de Perda*, *Assovio no Vento Escuro*, *Eu Não Posso Fazer Nada*, *Registro dos Fatos Antecedentes*, *História Lacrimosa de Cordel* e *Saída Discreta Pela Porta dos Fundos*. Contudo, Clarice Lispector escolheu como título central aquele que possuía carga semântica mais irônica, o qual fosse díspare com a vida de sua personagem principal: *A Hora da Estrela*.

Sobre essa obra e sua tessitura, Basto (2008) explana que é um romance cuja narrativa é expressamente definida como uma pergunta, o leitor, desde o início, vê-se envolvido na história da personagem-principal. Segundo a autora, o leitor e o narrador passam a construir a protagonista, tirando de si projeções que vão completar a compreensão da personagem e do próprio narrador que se apresenta. Como na seguinte passagem:

Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim mas pelo menos quero encontrar o mundo e seu Deus.

Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento.

E eis fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Dessa forma, Basto (*ibidem*) ressalta que diante da linguagem pictórica e musical da narrativa que desvela Macabéa, e através de enunciações

metafóricas dotadas de cor e som, o leitor apreende(-se) no sentido do ser dessa personagem. Essa apreensão será, segundo a autora, feita, não apenas por meio de um processo racional, mas também pela imaginação e sentimento, pois Macabéa e a sua vida não se deixam elucidar somente pelo conceito. Clarice Lispector propõe que essa personagem deve ser escutada, vista, tocada, num conhecimento que requer entrega e doação, mais do que explicações. Como na seguinte passagem:

De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. E se for triste a minha narrativa? Depois na certa escreverei algo alegre, embora alegre por quê? Porque também sou um homem de hosanas e um dia, quem sabe, cantarei loas que não as dificuldades da nordestina (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Em relação ao texto supracitado, percebe-se que diante da organização da linguagem arquitetada na obra, permite-se entrar no mundo e viver a situação apresentada pelo texto. Para isso, o leitor precisará tornar-se semelhante à Macabéa, da forma como ela é apresentada pelo narrador, uma nordestina em sua quase (não) existência. Dessa forma, o leitor necessitará esvaziar-se de si e ser como essa personagem a fim de entender o que ela não é.

Na relação texto – leitor (alteridade) no romance *A Hora da Estrela*, 1977, Basto (2008) afirma que o narrador diz escrever na hora mesmo em que é lido. Essa simultaneidade de tempo da escritora e da leitura produz uma obra cuja recepção exige a intensa participação do leitor. Segundo a autora, ao suspender o tempo de escrever, o narrador coloca o romance no nível de um diálogo no qual a linguagem em confronto direto gera perguntas sucedidas por respostas, que, por sua vez, irão gerar novas perguntas, criando assim um círculo ininterrupto de dialogal. Basto afirma que esse círculo é próprio de qualquer experiência no sentido do conhecimento. Como se observa em:

Será mesmo que a ação ultrapassa a palavra? Mas que ao escrever – que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, invente-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar. Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de “força maior”,

como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei” (LISPECTOR, 1998, p. 17-18).

Esse processo dialógico iniciado pelo narrador envolve o leitor em uma teia discursiva, o qual deixa de ser contemplador da obra para se tornar co-participante da trama romanesca.

Em relação ao tempo da narrativa, ele se apresenta linear, contudo o narrador gostaria de começá-lo pelo fim como em:

Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final. Acontece porém que eu mesmo ainda não sei bem como esse isto terminará. E também porque entendo que devo caminhar passo a passo de acordo com o prazo determinado por horas: até um bicho lida com o tempo. E esta é também a minha mais primeira condição: a de caminhar paulatinamente apesar da impaciência que tenho em relação a essa moça (LISPECTOR, 1998, p.16).

Em várias passagens como a supracitada, o narrador mantém com o leitor uma relação de cumplicidade, pois suas observações são apresentadas como se preparasse o receptor para uma eventual surpresa na trama romanesca. Essa atitude do narrador é marcada como dialógica, pois o narrador Rodrigo S. M. objetiva deixar cada vez mais o enredo claro e límpido para aquele que o lê.

No tocante às personagens que constituem essa obra clariceana, Bastos (2009) assim as caracteriza: “Macabéa: nordestina (alagoana) que migra para o Rio de Janeiro é a protagonista da narrativa. Datilógrafa, “toda fome e deserto”, Macabéa (Maca, como o narrador passa a chamá-la no decorrer da história) tem o heroísmo dos seus irmãos bíblicos, os sete macabeus. Seu nome é grafado quase como se escreve “maçã”, símbolo da tentação, só que, como não poderia deixar de ser, sem os adornos da palavra indicadora da fruta. A personagem principal do livro mal tem consciência de existir, mas tem um desejo: tornar-se estrela de cinema, e admira com certa dose de melancolia Marilyn Monroe e Greta Garbo. No fim da trama, de certa forma, acaba conseguindo realizar o seu sonho: a hora da estrela condiz com o momento de sua morte. Dialogando intertextualmente com *Os Sertões* de Euclides da Cunha, a autora (ou o narrador?) chega a comentar que “o sertanejo é antes de tudo um paciente”(p. 79)

“Olímpico de Jesus: imigrante nordestino assim como Macabéa, Olímpico trabalhava como operário numa metalúrgica e dizia-se “metalúrgico”. Possuidor de um dente de ouro, o qual muito estimava por ser demonstrador de poder, sonhava em um dia ser deputado, mas seu desejo secreto era ser toureiro. Procurava ascensão social a qualquer preço, seja do roubo ou do crime de morte. “Para mim a melhor herança é mesmo muito dinheiro. Mas um dia vou ser muito rico, disse ele que tinha uma grandeza demoníaca: sua força sangrava.” Torna-se o namorado da protagonista no decorrer da trama”.

“Glória: amiga de trabalho (e a única) de Macabéa possuía todo o charme e “carnes” que a outra não tinha. “Carioca da gema” (razão forte pela qual Olímpico atraindo-se por ela) rouba o namorado da amiga. Na página 59 do livro há uma ótima descrição desta personagem: “Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. (...) apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade.”

“Glória roliça, branca e morna. Tinha um cheiro esquisito. Porque não se lavava muito, com certeza. Oxigenava os pêlos das pernas cabeludas e das axilas que não raspava. Olímpico: será que ela é loura embaixo também?” (p. 63)

“Seu Raimundo Silveira: chefe da firma de representante de roldanas é o responsável pela demissão de Macabéa, pois ela errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel”.

“A tia: beata que cria Maca após a morte da mãe da menina, quando tinha dois anos de idade. “Muito depois fora com a tia beata, única parenta sua no mundo. Outra vez se lembrava de coisa esquecida. Por exemplo, a tia lhe dando cascudos no alto da cabeça porque o cocoruto de uma cabeça deveria ser, imaginava um ponto vital. (...) Batia, mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual — a tia não se casara por nojo — é que também considerava de dever seu evitar que a menina viesse um dia a ser uma

dessas moças que em Maceió ficavam nas ruas de cigarro aceso esperando homem.” (p. 28).

“As quatro Marias: Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas eram as colegas de quarto da nordestina. Uma delas trabalhava vendendo produtos de beleza *Coty*”.

“Madama Carlota: a cartomante que prevê o futuro reluzente de Maca. Trata-a com um carinho que ninguém jamais dirigiu à protagonista. “Era enxundiosa, pintava a boquinha rechonchuda com vermelho vivo e punha nas faces oleosas duas rodela de ruge brilhoso. Parecia um bonecão de louça meio quebrado.”(p. 72). Durante a consulta, a cartomante comia um bombom atrás do outro compulsivamente. Trabalhara na zona e, sem poder ser diferente da realidade que se conhece, sustentara um “cafetão”, a quem amava. Tornara-se cafetina quando começara a engordar e perder os dentes. O narrador coloca Madama Carlota como o ponto alto da existência de Macabéa, já que seria a informante do seu futuro, que mudaria (e realmente mudou) a partir do momento em que Maca saísse da casa da Madama”.

“O médico: procurado por Maca, quando, pela primeira vez na vida, fez a audácia de procurar um médico (barato) após o recebimento do salário. “Muito gordo e suado, tinha um tique nervoso que o fazia de quando em quando ritmadamente repuxar os lábios. O resultado era parecer que estava fazendo beicinho de bebê quando está prestes a chorar. (...) não tinha objetivo nenhum. A medicina era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor à profissão nem a doentes. Era desatento e achava a pobreza uma coisa feia. Trabalhava para os pobres detestando lidar com eles. Eles eram para ele o rebotalho de uma sociedade muito alta à qual também não pertencia. Sabia que estava desatualizado na medicina e nas novidades clínicas, mas para pobre servia. O seu sonho era ter dinheiro para fazer exatamente o que queria: nada.” (ps.67, 68).

“O rico ocupante do Mercedes Benz, Hans: dono do carrão amarelo, alourado e estrangeiro, é quem vai realizar, de certa forma, as previsões de Madama Carlota”.

“O narrador, Rodrigo S. M.”, também é uma personagem.

Em relação ao enredo Andrade (1987) assim o resume: O narrador é Rodrigo S. M. que à maneira de Machado de Assis, “bisbilhota” inúmeras vezes o próprio texto, ironizando o estilo e a construção de sua narrativa. Sua personagem-protagonista é Macabéa, reduzida ao apelido de Maca, imagem irônica dos Sete Macabeus, personagens bíblicas. Maca foi criada por uma tia beata, após a morte de seus pais quando tinha dois anos de idade. Acumula em seu corpo franzino, “herança do sertão”, todas as formas de repressão cultural, o que a deixa alheada de si mesmo e da sociedade. Dessa forma, segundo o narrador, ela nunca se deu conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável. Ignorava mesmo por que se deslocou de Alagoas para o Rio de Janeiro, onde passara a viver com mais quatro colegas na rua do Acre e passa a trabalhar como datilógrafa. Seu namorado, Olímpico de Jesus, também nordestino, procurava a ascensão social a qualquer preço, seja do roubo ou do crime de morte. Ela nada possuía nesse sentido para ser apropriado: vai perdê-lo, por isso, para sua colega Glória, que possuía os atrativos materiais que ele ambicionava. A busca de identidade da personagem-protagonista processa-se quando ela se observa no espelho. A imagem que primeiro vê é a do autor Rodrigo S. M. majestático e presente em todo o texto, moldando a personagem à sua imagem e solidão. Macabéa observa-se ainda outras vezes diante do espelho. Numa delas, após o rompimento com Olímpico, elabora com batom o símbolo da identidade desejada: Marilyn Monroe, o símbolo sexual inculcado pelas superproduções de Hollywood na década de 1950. Logo após procurar consolo na cartomante que lhe reforça a “nostalgia” do futuro, quando seria feliz. É atropelada por um luxuoso Mercedes Benz. Segundo Andrade (*ibidem*) Esta é “a hora da estrela” de cinema, em que ela vai ser “tão grande como um cavalo morto”. Ferida de morte, a personagem vomita uma “estrela de mil pontas”. Com ela, morre também o narrador, identificado com a escrita do romance que se acaba.

Bakhtin (2003) frisa que na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseia numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa

resposta ao todo da personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual e único e também semântico. Essa resposta total personagem tem um caráter criador, produtivo e de princípio. De um modo geral, toda relação de princípio é de natureza produtiva e criadora.

Em *A Hora da Estrela*, 1977, a autora cria um narrador, Rodrigo S. M., o qual expõe o enredo e interfere, inúmeras vezes, na progressão da narrativa, opinando e interferindo no desenrolar dos fatos, muitas vezes, desdenhando da personagem principal:

Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado, pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive que me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contacto com ninguém. Voltarei algum dia à minha vida anterior? Duvido muito. Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade de minha linguagem (LISPECTOR, 1998, p.22-23).

Como também:

Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar - pois não agüento a pressão dos fatos - o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado pro todos os países (LISPECTOR,1998.p.23).

Segundo Gotlib (1995), o romance foi escrito no final de percurso nos últimos anos de vida, e em momento de tensão de um longo, necessário e difícil diálogo com o outro, enfrentando-o agora na sofrida perplexidade diante da sua quase insuportável e suja miséria social. Seria seu porto de chegada? Sob certo aspecto, e segundo a própria escrita, é catarse de uma infância parcialmente recalçada. Sobre a personagem do romance, afirma a sua “naturalidade”, ou seja, a marca regional de brasilidade: “ela é nordestina e eu tinha que botar pra fora um dia o nordeste que eu vivi” (Gotlib,1995, p. 465). Mas não é só a nordestina que vem de Alagoas para a cidade grande, que é o Rio de Janeiro, em roteiro semelhante ao de Clarice.

Gotlib (*op. cit.*) destaca que sob outro aspecto, e não segundo as declarações da escritora, a personagem pode ser também a catarse de um sofrido passado judeu, evocação da cultura hebraica, tão presente em seu nome

– Macabéa –. Nome que lembra a luta dos macabeus, que resistiram defendendo o templo no monte Sião contra a força dos gregos e recusando-se a desobedecer às leis judaicas. Assim como:

Como é que sei tudo que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro pequei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos (LISPECTOR, 1998, p.12).

Sobre essa relação entre o autor e sua obra, Bakhtin (2003) frisa que ela é arquitetônica estável e dinamicamente viva e deve ser compreendida, tanto em seu fundamento geral e de princípio, quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse princípio básico para depois traçar, em forma breve, as vias e os tipos de sua individualização. Logo após verificar as conclusões mediante a análise da relação do autor com a personagem.

Ainda sobre essa relação autora/personagem e narrador, presentes nessa obra de Lispector, Gotlib (1995) afirma que as histórias se desdobram. E a própria Clarice desdobra-se. Ela é a autora, com nome na capa e assinatura na folha de rosto, entre os treze títulos do romance, e também na dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector). Quando, além de evocar tantos músicos, evoca o seu próprio passado: “Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta”. Ela é a autora implícita, a que se coloca no livro que escreve, escolhendo o seu narrador, Rodrigo S. M., o qual por sua vez, cria o romance contando a sua própria história do romance que ele está fazendo – e a história de Macabéa. Assim, Rodrigo é a personagem criada pela autora, ou seja, o narrador do romance que conta a história de Macabéa e a quem se transfere a responsabilidade de um suposto afastamento crítico.

Gotlib (*op. cit.*) defende ainda que na estrutura desdobrável-Clarice/Rodrigo/Macabéa –, os três espelham-se entre si, como “identidades intercambiáveis”. Há uma dialética de gêneros. O “feminino” de Clarice tem por contraponto o “masculino” de Rodrigo, que deságua num “neutro” de Macabéa.

Assim, o “sentimentalismo” da primeira contrapõe-se a um “racionalismo” do segundo, e ambos, de certa forma, desmascaram-se mutuamente: nem a primeira é tão feminina, nem o segundo é tão masculino. Ambos contrapõem-se ao neutro da personagem-principal, matéria-prima que foge à contingência, enquanto essência vital, à margem da cultura e da própria invenção, já que, sendo a coisa, não precisa forjá-la, ou criá-la. Dessa forma, Gotlib ressalta que simultaneamente, cada uma dessas três vozes traz seu específico “caldo de cultura”. A classe de Clarice, já se sabe: é a de escritora, e é assim que se inscreve no início do romance. Rodrigo é também um escritor, intelectual de classe média. Ambos querem atingir, pela representação, o “outro pobre”, Macabéa, pois ela é alvo dos questionamentos do narrador e das reflexões da própria escritora. Mas, Rodrigo também, a certa altura, vê-se “sem classe”: “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” (LISPECTOR, 1998, p.19). Essa identificação pode ser observada em:

Talvez a nordestina já tivesse chegado à conclusão de que vida incomoda bastante, alma que não cabe bem no corpo, mesmo alma rala como a sua. Imaginavazinha, toda supersticiosa, que se por acaso viesse alguma vez a sentir um gosto bem bom de viver-se desencantaria de súbito de princípio que era e se transformaria em bicho rasteiro. Porque, por pior que fosse sua situação, não queria ser privada de si, ela queria ser ela mesma. Achava que cairia em grave castigo e até risco de morrer se tivesse gosto. Então defendia-se da morte por intermédio de um viver de menos, gastando pouco de sua vida para esta não acabar. Essa economia lhe dava alguma segurança pois, quem cai, do chão não passa. Teria ela a sensação de que vivia para nada? Nem posso saber, mas acho que sou eu? Assustou-me tanto que parou completamente de pensar. Mas eu, que não chego a ser ela, sinto que vivo para nada. Sou gratuito e pago as contas de Luz gás e telefone. Sou gratuito e chego a ser, luz, gás e telefone. Quanto a ela, até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa. Tudo isso acontece no ano este que passa e só acabarei esta história difícil quando eu ficar exausto da luta, não sou um desertor (LISPECTOR, 1998, p.32).

Ainda no campo das relações entre autor–personagem, pontua Bakhtin (2003) que o autor não encontra de imediato para a personagem uma visão não aleatória, sua resposta não se torna imediatamente produtiva e de princípio, e do tratamento axiológico único desenvolver-se o todo da personagem: esta exhibirá muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos de

alma do autor; através do caos de tais respostas, ela terá de inteirar-se amplamente da sua verdadeira diretriz axiológica, até que sua feição finalmente se constitua em um todo estável e necessário. Bakhtin diz que quantos véus são necessários tirar da face do ser mais próximo – que nela foram postos pelas reações fortuitas na vida –, que pareciam familiares, para que se possa ver-lhe a feição verdadeira e integral. A luta do artista por uma imagem definida é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo. Como na seguinte passagem:

Mas não vou enfeitar a palavra, pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro - e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para a sua delicada e vaga existência- Limito-me a humildemente- mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humilde- limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra- a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “designar”. Desculpai-me, mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco, pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa? (LISPECTOR, 1998, p.15).

Bakhtin (2003) defende que o autor é o agente que dá unidade tensamente ativa ao todo acabado, ao todo da personagem e ao todo da obra. E ele é transgrediente¹ a cada elemento particular de sua produção na medida em que há uma penetração no universo de uma dada personagem. Esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: daquela criadora do autor. E essa é a da consciência, isto é, a que abrange o conhecimento e o mundo da personagem, com elementos por princípios transgredientes a ela e que, sendo imanentes, torná-la-ia falsa. Bakhtin ainda afirma que o autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem como enxerga e

¹ Foram conservados os vocábulos de acordo com a tradução dos originais de Bakhtin, apesar de alguns não serem catalogados em Português.

conhece mais que elas. Ademais, enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas. E nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. Esse conhecimento sobre a vida da personagem pode ser verificado na seguinte passagem através do narrador Rodrigo S. M.:

Quanto a mim, autor de uma vida, me dou mal com a repetição: a rotina me afasta de minhas possíveis novidades. Por falar em novidades, a moça um dia viu um homem tão, tão, tão bonito que-que queria tê-lo em casa. Deveria ser como-como ter uma grande esmeralda-esmeralda-esmeralda num estojo aberto. Intocável. Pela aliança viu que ele era casado. Como casar com-com um ser que era para-para-para ser visto, gaguejava ela no seu pensamento. Morreria de vergonha de comer na frente dele porque ele era bonito além do possível equilíbrio de uma pessoa (LISPECTOR, 1998, p. 41).

Em relação à personagem central de *A Hora da Estrela*, Macabéa, e seu discurso Gotlib (1995) diz que a história é regada, pois, a rádio, cinema, jornais e revistas, músicas, publicidades e cultura de almanaque-pano de fundo cultural da história melodramática, que tanto pode ser “lamento de um blue” como “história lacrimogênica de cordel”, conforme dois irônicos títulos do romance. O romance não está propriamente em cada construção das histórias, mas no sistema de tensão dialética criada pelo conflito entre as várias construções, cada uma trazendo história de amor e morte em relação à outra: criar é matar-se como sujeito, ou seja, é dar voz ao outro, que se faz com autonomia, já como sujeito de sua própria história, criatura desvinculada do sujeito criador. A vida da obra supõe a morte do seu autor. Clarice ama Rodrigo, que ama Macabéa, que ama o moço bonito, que a mata, matando assim o narrador, Rodrigo, e por conseqüência, a autora implícita, Clarice. Gotlib afirma que Macabéa morre, justamente, no momento em que ela se insurge como sujeito que deseja o outro, arriscando-se a construir ou inventar uma história sua, em uma impossível inserção num sistema fundado nos horrores da discriminação. A autora mostra que Clarice focaliza, então, numa última instância, o poder do escritor, ou do intelectual, que se “ocupa” do pobre, traduzindo-lhe os sonhos na prática. Lispector, segundo Gotlib, constrói uma personagem principal que não tem um discurso próprio, pois é

atravessada por vários discursos que estiveram e estão presentes ao longo de sua vida, são eles os discursos da tia, da rádio entre outros. Pode-se verificar em:

Com a graça de alguma divindade Olímpico nada percebeu e ela disse a ele:

– Estou molhada porque me sentei no banco molhado.

E ele nada percebeu. Ela rezou automaticamente em agradecimento. Não era agradecimento. A Deus, só estava repetindo o que aprendera na infância (LISPECTOR, 1998, p.55).

Segundo Bakhtin (2003), o autor de uma obra literária cria um enunciado, de discurso, único e integral; todavia, o autor cria seu discurso a partir de enunciados heterogêneos, como que alheios. Até o discurso direto do autor é cheio de palavras oriundas dos outros. O falar indireto, a relação com a sua própria linguagem como uma das linguagens possíveis (e não como a única linguagem possível e incondicional). Bakhtin destaca que as personagens acabadas ou “fechadas” na pintura, apresentam um homem definitivo, que já está todo ali e não pode vir a ser outro. Os rostos das pessoas que já disseram tudo. O pintor concentra a atenção nos traços que concluem, determinam, fecham. Vê-se o homem inteiro e não se espera mais nada. Esse homem pintado não pode renascer, renovar-se, sofrer uma metamorfose – é a sua fase conclusiva. No que se relaciona à personagem-principal da obra clariceana, o narrador a concebe como defende Bakhtin, de forma concluída e muitas vezes rotular. Como na seguinte passagem:

Macabéa era na verdade uma figura medieval enquanto Olímpico de Jesus se julgava peça-chave, dessas que abrem qualquer porta. Macabéa simplesmente não era técnica, ela era só ela. Não, não quero ter sentimentalismo e portanto vou cortar o coitado implícito dessa moça. Mas tenho que apontar que Macabéa nunca recebera uma carta em sua vida e o telefone do escritório só chamava o chefe e Glória. Ela uma vez pediu a Olímpico que lhe telefonasse. Ele disse:

– Telefonar para ouvir as suas bobagens? (LISPECTOR, 1977, p. 46-47).

Percebe-se no fragmento, que Lispector em várias passagens, através do narrador, concebeu a personagem-principal como um ser alheio e distante da realidade circundante, mesmo em voltas a uma sociedade tecnológica, ela não consegue reverter a situação em que se encontra. Dessa forma, Percebe-se que Macabéa fora construída pelo narrador como um ser

concluído e estático, pois é inserida dentro de um contexto social que se encontra em meio de uma ordem social a qual para ela é intransponível. Macabéa é no romance concebida como estática.

Para Bakhtin (2003), a relação do autor com o representado sempre faz parte da composição da imagem. Essa relação é um elemento constitutivo da imagem. Pois ela é sumamente complexa. Ele afirma que é inadmissível reduzi-la a uma avaliação linear, devido ao fato de tal avaliação destruir a imagem artística. Como na seguinte passagem do romance de Clarice Lispector:

Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu. Embora tenha como pano de fundo – e agora mesmo – a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo. Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos. É que a esta história falta melodia cantábil. O seu ritmo é às vezes descompassado. E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Nesse sentido, como é ressaltado no romance de Clarice Lispector, Bakhtin (*ibidem*) pontua que não se pode separar o autor das imagens e personagens, uma vez que ele integra a composição dessas imagens como parte inalienável. Entretanto, a *imagem* de autor pode ser separada das imagens das personagens; mas essa própria imagem foi criada pelo autor e é igualmente biunívoca. Frequentemente, em vez das imagens das personagens, tem-se em vista pessoas aparentemente vivas.

Afirma Bakhtin (2003) que os diferentes planos do sentido, nos quais estão os discursos das personagens e o discurso do autor, falam como participantes da vida representada; falam de posições privadas. De uma forma ou de outra os seus pontos de vista são limitados (elas sabem menos que o autor). O autor está fora do mundo representado (e em certo sentido criado por ele). Bakhtin diz que o autor conscientiza todo esse mundo de outras posições qualitativamente distintas. Assim, todas as personagens e seus discursos são objeto da relação do autor (e do discurso do autor). Entretanto, os planos dos discursos das personagens e do autor podem cruzar-se, isto é, entre eles são

possíveis relações dialógicas. Esse intercâmbio entre os discursos do autor e da personagem é possível verificar-se no seguinte trecho de *A Hora da Estrela*:

É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de defender é escrever sobre ela. Escrevo em traços vivos e ríspidos de uma pintura. Estarei lidando com fatos como se fossem as irremediáveis pedras de que falei. Embora queira que para me animar sinos badalem enquanto adivinho a realidade. E que anjos esvoacem em vespas transparentes em torno de minha cabeça quente porque esta quer enfim se transformar em objeto-coisa, é mais fácil (LISPECTOR, 1998, 17).

Dessa forma, o texto supracitado é um exemplo da relação dialógica existente entre o autor, a obra e o enunciado da vida. No caso do romance de Clarice Lispector, Rodrigo S. M. representa o poder criador que retira da vida o enunciado para sua construção romanesca; a obra, produto final dessa construção, foi tecida de acordo com o conhecimento de mundo do autor. Rodrigo é o porta-voz da autora a qual se vale da voz dele para relatar toda uma visão de mundo arquitetada por ela (Lispector); a obra é o produto final de uma construção a qual tem na vida o alicerce basilar de sua formação e no escritor a ação criadora. O narrador constrói sua personagem-principal de forma pronta e acabada, pois desde as primeiras páginas, ela é apresentada de forma conclusa.

Após a apresentação, neste capítulo, da vida e da obra de Clarice Lispector, em especial o romance sujeito da investigação, *A Hora da Estrela*, 1977. No próximo, far-se-á uma abordagem sobre a formação dialógica e enunciativa presentes no romance em questão. Serão feitas análises embasadas na teoria dialógica do lingüista russo Mikhail Bakhtin.

CAPÍTULO 2

O DIALOGISMO BAKHTINIANO E A CONSTRUÇÃO ENUNCIATIVA EM A HORA DA ESTRELA

Neste capítulo, far-se-á uma análise da construção dialógico-enunciativa em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector a fim de se observar através da teoria bakhtiniana como a escritora em questão emprega a língua para tecer sua trama romanesca. Para Bakhtin (2002), a língua, em sua totalidade concreta, viva, em sua manifestação real, tem a propriedade de ser dialógica. Segundo ele, tais relações não se limitam apenas aos limites estreitos do diálogo face a face, o qual é apenas mais uma forma composicional do dialogismo, pois toda enunciação é um elemento do diálogo, englobando também as produções escritas. Clarice Lispector no respectivo romance compõe com mestria toda uma rede dialógica. Como na seguinte passagem:

História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos, “Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. Não se trata de capricho meu – no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado. (Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso.) Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade. 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 o não vós. Por tudo isto é que não vos dou a vez. Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. O que escrevo é mais do que invenções, é minha obrigação contar sobre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida (LISPECTOR, 1998, p.13).

No texto supracitado, constata-se que, ao criar um narrador (Rodrigo S. M.) que constantemente dialoga com o leitor, Lispector procura manter uma

rede enunciativo-dialógica, ou seja, o leitor não representa apenas o contemplador da trama romanesca, mas o alvo de toda a criação literária, pois a autora organiza sua obra numa perspectiva dialógica. Sobre esse tema, O teórico russo Mikhail Bakhtin constatou que o dialogismo não é apenas construído no diálogo face a face entre no mínimo dois homens, é realizado também numa obra literária visto que o autor, ao arquitetar sua obra, tem o leitor como receptor (contemplador). No caso desta pesquisa, o romance escolhido como alvo de estudo dialógico.

Sobre o dialogismo presente nas obras de Clarice Lispector, Basto (2008) destaca que seus romances apresentam não um escrito como transcrição de uma experiência, mas uma escritura em que o corpo do sujeito narrador se apresenta por uma via indireta intercalando-se entre dois imaginários: o do corpo e o do pensamento. Ela afirma que através do mundo sensível das personagens clariceanas o narrador dissolve-se no próprio objeto contemplado, por meio da fusão para atingir o íntimo da realidade dele e a do leitor num estreito dialogismo. É o caso ímpar de Rodrigo S. M., narrador do romance estudado nesta investigação. Como em:

O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa. Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou (LISPECTOR, 1998, p.21).

Sobre a dimensão dialógica da língua, Paveau; Sarfati (2006) afirmam que para Mikhail Bakhtin (1895-1975) a concepção de linguagem é essencialmente interativa, o que implica considerar a enunciação como essencial. Para ele, um signo não existe senão em um funcionamento social, a materialidade e a idealidade formam um todo. Ele não distingue o enunciado e a sua enunciação, trata-se para ele de um único e mesmo dado, o “enunciado-enunciação”, que é uma “forma-sentido”. Cada forma é portadora de sentido e esse sentido é proveniente de uma produção social. Nem sistema abstrato, nem expressão individual, a linguagem humana pode apenas ser compreendida se ancorada na dimensão social de sua origem.

Sobre essa dimensão social da linguagem, Bakhtin-Volochínov (1997) defendem que os signos só podem aparecer em um terreno interindividual. Ainda assim, trata-se de um terreno que, segundo os autores, não pode ser chamado de “natural” no sentido usual da palavra: não basta colocar face a face dois *homo sapiens* quaisquer para que os signos se constituam. Para Bakhtin-Volochínov, é fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se. Eles expõem que a consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social.

Segundo os autores (*op. cit.*), a consciência individual é um fato sócio-ideológico. Eles defendem que enquanto esse fato e as suas conseqüências não forem devidamente reconhecidos, não será possível construir nem uma psicologia objetiva nem um estudo objetivo das ideologias da década de 20 do século XX. Bakhtin-Volochínov (1997) ressaltam que é justamente o problema da consciência que criou as maiores dificuldades e gerou a formidável confusão que se encontra em todas as discussões relativas tanto à psicologia quanto ao estudo das ideologias.

Bakhtin-Volochínov (1997) destacam que de maneira geral a consciência tornou-se o campo ignorado de todo “edifício filosófico”. Ela foi transformada em depósito de todos os problemas não resolvidos, de todos os resíduos objetivamente irreduzíveis. Os autores ressaltam que a única definição possível da consciência é de ordem sociológica. A consciência não pode derivar diretamente da natureza, como tentaram o materialismo mecanicista e ingênuo e a psicologia contemporânea (sob suas diferentes formas: cognitivista, behaviorista, entre outras.). Segundo eles, a ideologia não pode derivar da consciência, como pretendem o idealismo e o positivismo psicologista do início do século XX (década de 20). A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Dessa forma, os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, essa consciência reflete sua lógica e suas leis, sua lógica é a da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social.

Para Bakhtin-Volochínov (1997), o signo tem a característica principal de refletir e refratar uma realidade, embora apresente distorções para seu entendimento em relação à ideologia de quem o observa, haja vista saber que a ideologia apresenta sempre uma representação semiótica, diferentemente do que pensam os filósofos idealistas e psicologistas da cultura que acreditam que o signo está apenas superficialmente, na compreensão, servindo-a como uma capa. Ainda de acordo com o entendimento bakhtiniano, para se compreender algo se faz necessário um material semiótico, ou seja, aliar um signo a outros, chegando à compreensão geral do acontecimento. Desse modo, o signo sempre estará associado a uma consciência e essa só se torna plena quando é perpassada por ideologias, essas ideologias são construídas no âmago do contato social, pois é através da interação entre os homens que emergem as ideologias.

Segundo Bakhtin-Volochínov (*op. cit.*), esses sistemas de signos só têm valor quando os indivíduos formam grupos sociais, pois, sem esses grupos, não há a constituição da compreensão mútua. Dessa forma, a linguagem seria o veículo dispersor de ideologias, é por meio da palavra que o indivíduo expõe todo o seu processo ideológico e semiótico durante a comunicação com seus semelhantes. Assim, a palavra se torna o fator mais importante da comunicação da vida cotidiana. Os autores (1997) destacam que é por ela que surgem as ideologias, as quais estão presentes em qualquer ato, tanto de compreensão quanto de interpretação.

Os autores (1997) pontuam que a palavra (ou signo ideológico) serve para dar suporte à comunicação do indivíduo em qualquer classe social. Desse modo, ela enfatiza as mudanças ideológicas no seio de uma sociedade, expondo todas as fases dessa mudança, por mais simples que elas possam parecer. É por isso que para Bakhtin-Volochínov (*ibidem*), todo signo é ideológico, incluindo o lingüístico, que é orientado pelo “horizonte social” de um determinado período ou grupo social dominador e esse signo dará origem a novos signos devido ao “respeito” dos grupos de menor influência na sociedade. Observa-se, assim, que essas relações ocorrem com mais ênfase se elas estiverem associadas às condições socioeconômicas do grupo privilegiado o qual impõe seu

signo aos grupos de prestígio inferior na pirâmide social. Nessa perspectiva, Bakhtin-Volochínov (1997) destacam que os signos são as bases de apoio da camada social que detém o poder, haja vista apresentarem uma carga ideológica que direciona o pensamento dos demais. É por tudo isso que não se pode analisar a infra-estrutura e as superestruturas fora do contexto ideológico, bem como fora das ideologias que regem as diferentes classes sociais.

O caráter principal do signo é o seu lado social, até os processos do nosso organismo, bem como os sentidos, são materiais semióticos e tornam-se, portanto expressivos, pois são transmissores de estados de comportamento. É nesse pensamento que Bakhtin-Volochínov (1997) esclarecem que a enunciação pode caminhar em duas direções: ao sujeito ou à ideologia. A primeira está voltada ao “signo interior” e a segunda à “expressão semiótica exterior”. Portanto, toda enunciação apresenta uma constante troca ideológica entre o psíquico e o social, e a palavra é o combustível que induz essa reciprocidade entre o psiquismo e as ideologias.

No tocante à comunicação verbal, Volochínov (1930) afirma que o discurso humano apresenta duas faces, ou seja, para que um enunciado aconteça tem que existir um locutor e um ouvinte. Ele afirma também que esse enunciado é dirigido a um outro, mesmo quando este não se encontra presente. Para Volochinov, a linguagem humana não é estática, nem é simplesmente repassada. Ela é um resultado da vida social; é dinâmica e nesse dinamismo segue o progresso contínuo da sociedade. É por isso que todo enunciado é momentâneo, pois acompanha as movimentações da vida social e, conseqüentemente, da história. O enunciado é realizado através da comunicação verbal dos indivíduos no seio da sociedade em que vivem.

Desse modo, Volochínov (1930) defende que a natureza da linguagem é o social. Assim, ela se realiza em um ou vários enunciados. Segundo ele, o “auditório” será o nome para um ou mais indivíduos que participam de uma determinada situação. Segundo ele, todo enunciado contém em sua parte de expressão verbal, uma outra parte extra-verbal que não é expressa pelo locutor; entretanto, é subentendida e é constituída pela situação e por um “auditório”. Caso não se dê o valor necessário ao “auditório”, o enunciado não será

entendido. Desse modo, todo enunciado pode ser considerado como um princípio de comunicação que apresenta uma carga semântica, pois se caracteriza e realiza-se no curso da interação verbal entre os indivíduos.

Sobre essa relação interativa entre os indivíduos, Bakhtin-Volochínov (1997) defendem que ela é o resultado mútuo de duas pessoas em ordem social. Os autores (*op. cit.*) frisam que a palavra “enunciação” apresenta duas faces: o modo de originar-se, e o de encaminhar-se a alguém. Para os autores (*ibidem*), a estrutura da enunciação é determinada pela situação social e o meio no qual o indivíduo participa. O ponto de convergência que organiza a enunciação e expressão é exterior; isto é, o meio social, e não interior. Nesse sentido, o conjunto do pensamento bakhtiniano se direciona a um núcleo central: o dialógico. Esse representa a capacidade de fazer uma discussão de um certo objeto específico que emerge do individual para interagir com um mundo muito mais extenso de vozes, valores e conceitos. Bakhtin-Volochínov (1997) pensaram o homem de forma interativa com os demais. Mesmo debaixo de um forte regime autoritário, eles pensaram o humano em relação com os semelhantes, para eles o discurso é concebido na construção com outros discursos. A idéia de signo dos autores é o dialógico, eles concebem a linguagem como instrumento de interação social.

Fazilari (2005) observa que Clarice Lispector emprega o processo de interação leitor-autor, produzindo obras com caráter discursivo anterior à condição textual, pois seu olhar inquisidor capta a realidade banal e simples de maneira cristalina e reveladora, tornando suas obras o espelho refletor dos diversos mundos vivenciados pela natureza humana. O autor (*ibidem*) destaca que Lispector dá um salto ginástico no fenômeno da produção literária, pois seu texto já nasce polifônico e intercambiado com o ser. Nesse sentido, segundo Fazilari (*ibidem*), o leitor é um dos elementos-chave para a concessão dos sentidos. Como a relação de Rodrigo S. M. e o leitor com o leitor:

Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo ruflar enfático de um tambor batido por um soldado. No instante mesmo em que eu começar a história – de súbito cessará o tambor (LISPECTOR, 1998, P. 22).

No tocante à tessitura interacional organizada por Clarice Lispector em *Hora da Estrela* (1977), ela cria o narrador Rodrigo S. M. Elemento narrativo que em várias passagens bisbilhota e desdenha da personagem principal. A narrativa desdobra-se. E a própria autora desdobra-se. Ela é a autora, com nome e assinatura, todavia ela opta por um narrador personificado: Rodrigo, que, por sua vez, apresenta o romance contando a sua própria história – a história do romance que ele está fazendo – e a história de Macabéa. Gotlib (1995) afirma que na estrutura desdobrável Clarice/Rodrigo/Macabéa, os três espelham-se entre si como “identidades intercambiáveis”. A autora ressalta que o romance focaliza, numa última instância, o poder do escritor, ou do intelectual, que se “ocupa” do pobre, traduzindo-lhe os sonhos, mas não lhe sendo possível concretizar tais sonhos na prática. Ou seja, o romance questiona e desmitifica o poder do intelectual que, tanto por pieguice humilde quanto por ávida prepotência competente, alimenta-se do seu objeto de estudo, sem conseguir que este se torne sujeito da sua história.

Segundo a autora (1995), Clarice constrói sua narrativa através da busca desenfreada – com medos, recuos, aflições – de identidades existenciais e sociais, enfim, culturais. Clarice tenta desvendar Rodrigo, que tenta desvendar Macabéa. Gotlib ainda afirma que o romance é a própria representação do mundo: linguagens, narrativas. E a avaliação dos alcances e limites desse seu poder: o poder da escrita. Por isso, todos os três personagens identificáveis datilografam: a escritora escreve de forma lúcida; a nordestina, mal copia, copia errado, “ingênua”: e imitava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria “desiguinar!” e há a cruel ironia do narrador (Clarice? Rodrigo?). Essa ironia é apresentada na obra pela presença marcante do narrador Rodrigo que revela ao leitor as peripécias da personagem principal. Macabéa é segundo Gotlib (*op.cit*) apresentada e construída a partir da ótica de Rodrigo que tece sua visão sobre sua personagem, e essa mesma imagem, ele transfere ao interlocutor-leitor:

Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. No espelho distraidamente examinou de perto as manchas no roto. Em Alagoas chamavam-se “panos”, diziam que viam do fígado. Disfarçava os panos

com grossa camada de pó branco e se ficava meio caiada era melhor que o pardacento. Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava. De dia usava saia e blusa, de noite dormia de combinação. Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era murrinhento. E como não sabia, ficou por isso mesmo, pois tinha medo de ofendê-la. Nada nela era iradescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala. Mas não importava. Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio (LISPECTOR, 1998, p.27).

Com esse emaranhando de vozes que se enunciam dentro da obra: Clarice Lispector, autora que se revela por detrás da palavra de Rodrigo S. M. Detém o poder criador e de decisão próprio daqueles que possuem o destino da narrativa em suas mãos; Rodrigo, narrador que de forma majestática e irônica apresenta ao leitor o drama da jovem nordestina que deixa sua terra e parte para o sudeste, sem mesmo saber o porquê, esse narrador faz as vezes da autora e por fim a personagem–principal da narrativa, que representa, no romance, o grito abafado daqueles que não possuem a força transformadora em seu discurso, alheia e distante da realidade, Macabéa deixa-se levar simplesmente pelas circunstâncias da vida. Lispector pretendeu organizar um romance em que a palavra definitiva não estivesse nas mãos de um único personagem, mas na multipluralidade de concepções de mundo. A autora com mestria organiza uma trama em que a linguagem destaca como ferramenta principal no descortinar da “realidade”. Essa marca da autora está inserida na geração literária a qual ela pertence (1945), pois há uma acentuada preocupação lingüística o que é próprio da geração a qual pertencia Lispector. Essa preocupação pode ser observada na seguinte passagem:

Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascina 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 e endureço tudo. E pelo menos o que escrevo não pede favor a ninguém e não implora socorro: agüenta-se sua chamada dor com uma dignidade de barão (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Sobre essa relação lingüística entre escritor e obra, Bakhtin (2003) defende que ela é, arquetonicamente, estável e dinamicamente viva do autor com a personagem e deve ser compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra. Ele (*ibidem*) propõe examinar esse

princípio para depois traçar as vias e tipos de sua individualização e, por último, verificar as conclusões mediante a análise da relação do autor com a personagem. É o que se percebe na seguinte passagem do romance:

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. 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. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem 19 anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência (LISPECTOR, 1998, p.15-16).

Na passagem acima, o narrador do romance apresenta ao leitor seu estilo arquitetônico de composição narrativa e paralelo a essa atitude justifica-se por empregá-lo. Nesse sentido, percebe-se a relação direta existente entre o autor e sua obra, ou seja, a obra é o reflexo da concepção de seu escritor no referido caso o estilístico.

Em *A Hora da Estrela* (1977), para apresentar sua narrativa, Clarice Lispector cria o narrador Rodrigo S. M. que de certa forma representa a própria autora. Esse narrador muitas vezes ao tomar a palavra expõe em sua narrativa a voz da própria Clarice. Macabéa/ Rodrigo e Clarice se entrelaçam em um imbricado de vozes formando assim uma narrativa plurivocal donde emergem diferentes visões de mundo, compondo um repertório de vozes e opiniões, cada qual com sua peculiaridade. Clarice, escritora e viga mestra da narrativa; Rodrigo, representante na obra do poder criador, é a encarnação dialetal personificada da voz da escritora; Macabéa, representante de um mundo de exclusão e marginalização. Essa personagem compõe no romance a marca da desilusão da própria autora:

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – por que preciso registrar os fatos antecedentes. Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue

arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geléia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial. Como é que sei tudo o que vai seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos (LISPECTOR, 1998, p.12).

Ainda no tocante à criação da obra literária e de seus elementos, Bakhtin (2003) afirma que cada elemento de uma obra é concebido na resposta que o autor dá à narrativa, a qual engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe dá, isto é, a criação literária é concebida mediante respostas no desenrolar de sua trama. Neste sentido, o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida se responde axiologicamente a cada manifestação. Na vida, porém, essas respostas são de naturezas dispersas, são precisamente respostas a manifestações particulares e não ao todo do homem, a ele inteiro; e mesmo onde se apresentam definições acabadas de todo o homem – bondoso, mau, bom, egoísta, etc. Dessa forma, aborda Bakhtin (*op. cit.*) que essas definições traduzem a posição prático-vital que se assume em relação a ela, não a definem tanto quanto fazem um certo prognóstico do que se deve e não se deve esperar dele, ou, por último, trata-se apenas de impressões fortuitas do todo de uma generalização empírica precária; na vida não interessa o todo do homem, mas apenas alguns de seus atos com os quais se operam na prática e que se interessam de uma forma ou de outra.

Sobre a enunciação em *A Hora da Estrela* (1977), o jornalista José Castelo, na contra-capá da respectiva obra diz que Clarice cria um falso autor para seu livro, o narrador Rodrigo S. M., mas nem assim consegue se esconder. O desejo de desaparecimento, que a morte real logo depois consolidaria, se frustra. Segundo o autor, há a realidade e o delírio na busca do social enquanto sua alma a engolfa. Clarice Lispector escreveu um livro singular. *A Hora da Estrela* é um romance sobre o desamparo a que, apesar do consolo da

linguagem, todos estão entregue, pois a dificuldade de se comunicar, plenamente, atinge todo ser humano em sua odisséia terrestre. E esse drama é representado por Macabéa que acaba assumindo uma postura plural, pois encarna a exclusão, alheamento e dor humanos.

Assim, sobre essa construção da narrativa sobre sua personagem-principal, Rodrigo S. M. afirma que:

História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos, “Quanto ao Futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. Não se trata de capricho meu – no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado. (Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso.) Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade. 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. Por tudo isto é que não vos dou a vez. Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem esmola. Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém (LISPECTOR, 1998, p.13).

No tocante à relação autor/personagem, Bakhtin (2003) defende que na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseia numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhe dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico. Essa resposta total à personagem tem um caráter criador, produtivo e de princípio. Ele afirma então que de modo geral, toda relação de princípio é de natureza produtiva e criadora. Bakhtin (*op. cit.*) diz que na vida, na cognição e no ato se chama de objeto definido, que só adquire determinidade na relação com o ato: é essa relação que define o objeto e sua estrutura e não o contrário; só onde a relação se torna aleatória da parte homem, meio caprichosa, e se afasta da relação de princípio com as coisas e com o mundo. A

determinidade do objeto resiste como algo estranho e independente e começa a desagregar-se, e torna-se sujeito ao domínio do aleatório.

Neste contexto, Bakhtin (*op. cit.*) ressalta que o autor não encontra de imediato para a personagem uma visão não aleatória, sua resposta não se torna imediatamente produtiva e de princípio, e do tratamento axiológico único, pois para desenvolver o todo da personagem, esta exhibirá muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos de alma do autor; através do caos de tais respostas. Ela terá de inteirar-se amplamente da sua verdadeira diretriz axiológica, até que sua feição finalmente se constitua em todo estável e necessário.

Sendo assim, Bakhtin (2003) destaca que a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em grau considerável, uma luta dele consigo mesmo. Porém não se pode estudar imediatamente esse processo como lei psicológica; só se opera com ele à medida que está sedimentado na obra de arte, isto é, com sua história centrada nas idéias, no sentido. Sejam quais forem suas causas temporais e seu fluxo psicológico, sobre esse tema pode-se apenas conjecturar, porque não diz respeito à estética. Rodrigo S. M. tem pela personagem principal uma relação paradoxal, pois ao mesmo tempo em que se identifica com ela a desdenha, faz uma abordagem minuciosa como se tivesse com ela uma intimidade estreita. Expõe seu conhecimento sobre Macabéa de forma íntima e detalhada. Dentro desse contexto teórico, Rodrigo, autor da narrativa, busca incessantemente uma imagem definida de Macabéa, e essa imagem, por vezes, identifica-se a de tantas outras “Macabéas” as quais lutam contra a exclusão social e o desamparo:

Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás-descubro eu agora- também eu não faço a menor falta, e até o escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. Como a nordestina, há milhares espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma a

outra para ter coragem. Agora me lembrei de que houve um tempo em que para me esquentar o espírito eu rezava: o movimento é espírito. A reza era um meio de mudamente e escondido de todos atingir-me a mim mesmo. Quando rezava conseguia um oco de alma- e esse oco é o tudo que posso eu jamais ter. Mais do que isso, nada. Mas o vazio tem o valor e semelhança do pleno. Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é o não pedir e somente acreditar que o silêncio que eu creio em mim é resposta a meu – a meu mistério. Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações essas que penosamente me vêm de mim mesmo, é trabalho de carpintaria (LISPECTOR, 1998, p.14).

Ainda sob o campo da criação, Bakhtin (2003) ressalta que é o homem o centro organizador do conteúdo-forma da visão artística, e ademais que é um dado homem em sua presença axiológica no mundo. Ele diz que o mundo da visão artística é um mundo organizado, ordenado e acabado independentemente do antedado e do sentido em torno de um homem dado como seu ambiente axiológico: vê-se como em torno dele se tornam artisticamente significativos e concretos os elementos e todas as relações de espaço, tempo e sentido. Essa orientação axiológica e essa condensação do mundo em torno do homem criam para ele uma realidade estética diferente da que é cognitiva e ética (da realidade do ato, da realidade ética do acontecimento único e singular do existir). Mas, evidentemente, não é uma realidade indiferente a elas. Ele afirma que há diferença axiológica profunda, essencial e de princípio entre o eu e outro, diferença essa que tem caráter de acontecimento: fora dessa diferenciação não é possível nenhum ato axiologicamente ponderável. Assim, o *eu* e o *outro* são as categorias axiológicas basilares, que pela primeira vez tornam possível qualquer *juízo de valor efetivo*, e um momento desse juízo, ou melhor, a diretriz axiológica da consciência não ocorre só no ato, na verdadeira acepção do termo, mas em cada vivenciamento e até na sensação mais simples: assim, ele afirma que viver significa ocupar uma posição axiológica em cada momento da vida.

Sobre essa relação axiológica da linguagem, Clarice Lispector ao compor *A Hora da Estrela* (1977), criou uma personagem-principal que não possui um discurso próprio, fato esse que a deixa alheia ao mundo em sua volta. Ela não representa, portanto, alguém capaz de colocar-se frente às realidades da vida. O narrador Rodrigo S. M. a aborda como um ser sem discurso, ou seja, não há inscrição da personagem diante do mundo, pois segundo ele, a palavra dela é inócua:

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o material básico é a palavra. Assim é que está história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esquivos que atravessa agudos o ar em vias de ação, já que palavras é ação concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia modê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado em Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa . Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” (LISPECTOR, 1998, p. 14-15).

Bakhtin (2003) efetua uma descrição fenomenológica da consciência axiológica a qual o homem tem de si mesmo e do outro no acontecimento do existir (*acontecimento* do existir é um conceito fenomenológico, pois a existência se apresenta à consciência viva como acontecimento e nela se orienta e vive). Segundo ele (*op. cit.*), só o outro como tal, pode ser o centro axiológico da visão artística e, conseqüentemente, também o herói de uma obra. Esse herói pode ser essencialmente enformado e concluído, pois todos os elementos do acabamento axiológico – do espaço, do tempo, do sentido – são axiologicamente transgredientes à autoconsciência ativa e estão fora da linha de uma relação axiológica consigo mesmos, pois não podem ser ativos num espaço e um tempo esteticamente significativos e condensados. Eles não existem axiologicamente para si mesmos, pois neles o homem não crê, não se enforma e não determina. No mundo da autoconsciência axiológica, não existe o valor esteticamente significativo do *corpo* e da *alma*, e a unidade artística e orgânica em um homem *integral*. Pois, *corpo* e *alma* não são construídos no horizonte pelo próprio ativismo; logo, segundo Bakhtin, o horizonte não pode fechar-se tranqüilamente e abarca-se como ambiente axiológico próprio.

Sobre a relação axiológica consigo mesmo, Bakhtin (*op. cit.*) diz que é absolutamente improdutiva em termos estéticos, pois o *eu* para *mim* é esteticamente irreal. Ele pode ser apenas portador da tarefa da enformação e do

acabamento artísticos, mas nunca o seu objeto – a personagem. A visão estética encontra sua expressão na arte, particularmente na criação artística verbalizada; aqui se incorpora um isolamento rigoroso, cujas possibilidades já foram sedimentadas na visão mostrada que aponta um desígnio formal limitado, a ser cumprido com a ajuda de um determinado material, neste material *verbalizado*. O desígnio artístico basilar é executado com material de discurso (que se torna artístico na medida em que é orientado por esse desígnio) em determinadas formas de obra verbalizada e por certos procedimentos condicionados não só ao desígnio basilar, mas também à natureza – a palavra, que se tem de adaptar para fins estéticos (aqui assume seus direitos uma estética específica, que leva em conta as peculiaridades do material de uma determinada arte). Ele ainda confirma que a estética específica não deve, evidentemente, separar-se do desígnio estético artístico basilar, da relação criativa essencial do autor com a personagem, relação que determina por si mesma o desígnio artístico em toda a sua essencialidade. Verifica-se, então, que o *eu mesmo*, enquanto determinidade, pode se tornar sujeito (e não personagem) apenas de um tipo de enunciado – o auto-informe-confissão, no qual a força organizadora é a relação axiológica consigo mesmo, que por isso é absolutamente extra-estética.

Sobre a relação axiológica em *A Hora da Estrela*, 1977, Clarice Lispector constrói sua narrativa sobre essa jovem nordestina de nome Macabéa a qual mesmo sem discurso, é apresentada pelo narrador, que, muitas vezes, desdenha dela, considerando-a como um ser sem identidade e conhecimento de si. Mesmo sob esse prisma, ela é fruto de acurada elaboração artístico da autora. Falta à personagem a *palavra*, falta essa que a deixa alheia e sem discurso sobre a vida circundante:

Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” cairia estatelada e em cheio no chão. É que “quem sou eu?” provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto. A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham. Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu. Embora tenha como pano de fundo – e agora mesmo- a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo. Que não se esperem, então, estrelas no que segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e

por sua própria natureza desprezível por todos. É que a esta história falta melodia cantábil. O seu ritmo é às vezes descompassado. E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir (LISPECTOR, 1998, p.15).

Bakhtin (2003) afirma que em todas as esferas estéticas, a força organizadora é a categoria axiológica de *outro*. E é a relação com o outro enriquecida pelo excedente axiológico que dá visão para o acabamento transgrediente. O autor, segundo Bakhtin, se torna próximo da personagem apenas onde há pureza da autoconsciência axiológica, onde sob o poder da consciência axiológica do outro, ele toma consciência de si e do outro dotado de autoridade (tanto no amor quanto no interesse dele) e onde o excedente (o conjunto de elementos transgredientes) é reduzido ao mínimo e não tem caráter essencial e intenso.

Assim, Bakhtin (*op. cit.*) define a obra de arte não como objeto de um conhecimento puramente literário, desprovido de significação de acontecimento, de peso axiológico, mas como acontecimento artístico vivo – momento significativo de um acontecimento único e singular do existir. E é precisamente como tal que deve ser entendido e conhecido nos próprios princípios de sua vida axiológica, em seus participantes vivos, e não previamente amortecido e reduzido a uma nua presença empírica do todo verbalizado (o que é acontecimento e tem significado não é a relação do autor com o material, mas com a personagem). Ele afirma que, deste modo, define-se a posição do autor, portador do ato da visão artística e da criação no acontecimento do existir, único ponto em que, em linhas gerais, qualquer criação pode ser ponderável em termos sérios, significativos e responsáveis. Para Bakhtin, o autor ocupa uma posição responsável no acontecimento do existir, opera com elementos desse acontecimento e por isso a sua obra é também um momento de acontecimento.

Afirma Bakhtin (2003) que a personagem, o autor –espectador – são os momentos vivos essenciais, os participantes do acontecimento da obra; só eles podem dar a unidade de acontecimento e fazê-la comungar essencialmente no acontecimento único e singular do existir. Assim, integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético. A posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em

relação a todos esses valores. Então o que se conclui não são as palavras, nem o material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir; o desígnio artístico constrói o mundo concreto: o espacial com o seu centro axiológico – o corpo vivo – o temporal com o seu centro – a alma – e, por último, o semântico, na unidade concreta mutuamente penetrante de todos.

Nesta obra, ele ressalta que a relação esteticamente criadora com a personagem e o seu mundo é uma relação com quem tem de morrer (*moriturus*), é sua contraposição à tensão semântica do acabamento salvador; para tanto se deve ver com nitidez no homem e em seu mundo precisamente aquilo que por princípio ele não vê em si mesmo ao permanecer em si mesmo e vivenciar seriamente a sua vida. É preciso saber enfocá-lo não do ponto de vista da vida, mas de outro ponto de vista ativo fora da vida. O artista, diz Bakhtin, é aquele que sabe ser ativo fora da vida, não só o que participa de dentro dessa vida (prática, social, política, moral, religiosa) e de dentro dela compreende, mas também a ama de fora – de onde ela não existe para si mesma, onde está voltada para fora e necessita de um ativismo distanciado e fora do sentido.

A divindade do artista, para Bakhtin (2003), está em sua comunhão em uma distância superior. Encontrar o enfoque essencial à vida de fora dela – eis o objetivo do artista. Ele afirma que com isso o artista e a arte criam, em linhas gerais, uma visão absolutamente nova do mundo, uma imagem do mundo, a realidade da carne mortal do mundo, que não é conhecida de nenhum dos outros ativismos criativo-culturais. E essa determinidade externa (e interna-externa) do mundo, que encontra a sua expressão suprema e a sua consolidação na arte, sempre acompanha o pensamento humano emocional sobre o mundo e a vida. Bakhtin defende (*op. cit.*) que a atividade estética reúne no sentido o mundo difuso e o condensa em uma imagem acabada e auto-suficiente, encontra para o transitório no mundo (para o seu aí presente, o passado e a sua existência presente) o equivalente emocional que o vivifica e protege, encontra a posição axiológica a partir da qual esse transitório ganha peso axiológico de acontecimento, significativo e de determinidade estável. O ato estético dá luz ao existir em um novo plano axiológico do mundo, nascem um novo e um novo contexto axiológico – o plano do pensamento sobre o mundo humanizado.

Em *A Hora da Estrela* (1977), Rodrigo S. M. questiona seu próprio fazer literário em relação ao enredo, segundo ele, de caráter parco. Ele considera sua narrativa superior a trama do romance num tom de análise sobre a estrutura composicional do romance. A obra é marcada por uma forte reflexão sobre o elemento dialógico-narrativo. Como se observa em:

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousou clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contra-tom o baixo da dor. Alegro com o brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta (LISPECTOR, 1998, p.16).

Sobre a relação composicional do autor e sua obra, Destaca Bakhtin (2003), o autor está situado na fronteira que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo, ele lhe destrói a estabilidade estética. Pode-se definir a posição do autor em relação ao mundo representado pela maneira como ele e representa imagem transgrediente integral dessa exterioridade, pelo seu grau de vivacidade, essencialidade e firmeza das fronteiras, pelo entrelaçamento da personagem com o mundo circundante, pelo nível de completude, sinceridade e intensidade emocional da solução e do acabamento, pelo grau de tranqüilidade e plasticidade da ação, de vivacidade das almas das personagens (ou estas são apenas tentativas vãs do espírito de transformar-se por suas próprias forças em alma). Só quando se observam todas essas condições o mundo estético é sólido e se basta a si mesmo, coincide consigo mesmo na visão estética ativa que se tem dele.

Bakhtin (*op. cit.*) ainda ressalta que o autor visa ao conteúdo (tensão vital, ou seja, ético-cognitiva da personagem), enforma-o e o conclui usando para isso um determinado material, nesse caso verbalizado, subordinando-o ao seu desígnio artístico, isto é, à tarefa de concluir uma dada tensão ético-cognitiva. Ele diz que partindo daí, pode-se distinguir na obra de arte, ou melhor, em um desígnio artístico, três elementos: o conteúdo, o material, a forma. A forma, segundo Bakhtin, não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza e dos procedimentos por ele

condicionados. Ele ainda afirma que a forma é condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração, por outro. O desígnio artístico puramente material é uma experiência técnica.

Destaca ainda Bakhtin (2003) que o procedimento artístico não pode ser apenas um procedimento de elaboração do material verbal (o dado lingüístico das palavras), deve ser antes de tudo um procedimento de elaboração de um determinado conteúdo, mas neste caso com o auxílio de um material determinado. Alerta que seria ingênuo imaginar que o artista necessite apenas de uma língua e do conhecimento dos procedimentos de tratamento dessa língua, mas ele recebe precisamente e apenas como língua, isto é, recebe-a do lingüista (porque só o lingüista opera com a língua enquanto língua); essa língua é o que inspira o artista, e ele realiza nela toda a sorte de desígnios indo além dos limites *como língua apenas*, de certo modo: desígnio semasiológico, fonético, sintático, etc. De fato, o artista trabalha a língua, porém ela não pode ser interpretada como em sua determinada lingüística (morfológica, sintática, léxica, etc.), apenas na medida em que ela venha a tornar-se meio de expressão artística (a palavra deve deixar de ser sentida com palavra). O artista não cria no mundo da língua, ele apenas usa a língua. No que diz respeito ao material, ao desígnio do artista, condicionada à tarefa artística fundamental, pode ser expressa como *superação do material*.

Em relação ao emprego dessa língua que é o suporte do escritor para compor sua obra, mas representa apenas o arcabouço lingüístico para a composição da trama romanesca, pois o autor não se limita tão só ao conhecimento dos elementos compositórios da língua, pois a subverte, muitas vezes, para composição artística, Lispector realiza em:

Transgredir, porém, os 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 narrei será meloso? Tem tendências mas então agora mesmo seco e 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. É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional (LISPECTOR, 1998, p. 17).

No entanto, Bakhtin (2003) destaca que essa superação é de natureza positiva e não visa absolutamente à ilusão. Assim, supera-se no material uma possível determinação extra-estética dele: o mármore deve deixar de persistir como mármore, ou seja, como um determinado fenômeno físico; ele deve exprimir plasticamente as formas de um corpo, mas sem nunca criar a ilusão de corpo; tudo o que é físico no material se supera precisamente como físico. Ele ainda alerta que se devem sentir as palavras em uma obra de arte precisamente como palavras, ou seja, em sua determinidade lingüística. Deve-se sentir a forma morfológica precisamente como morfológica, a forma sintática, a série semântica? O todo de uma obra artística é o todo verbalizado no essencial? É claro que ele deve ser estudado também como todo verbalizado, e isto é assunto para lingüista; mas desse modo esse todo, interpretado dessa forma, não é artístico. No entanto, a superação da língua enquanto superação do material físico do material de todo imanente, não se supera da negação do *aperfeiçoamento imanente* em um sentido determinado e necessário. Pois, segundo Bakhtin (2003), a língua em si mesma é indiferente em termos axiológicos, é sempre escrava e nunca um objetivo, serve ao conhecimento, à arte, à comunicação prática, etc.

Defende Bakhtin (2003) que é uma ingenuidade das pessoas que estudam ciências pela primeira vez supor que o mundo da criação também é constituído de elementos cientificamente abstratos, pois ocorre que sempre se fala em prosa sem desconfiar disso. O positivismo ingênuo supõe que se opera no mundo – ou seja, no acontecimento do mundo, porque nele os seres humanos vivem, agem e criam-se com matéria, com psiquismo, com número matemático. Esses atos têm relação com o sentido e o objetivo de atuar e podem explicar esse ato, a criação precisamente como ato, como criação. Entretanto, segundo ele, esses conceitos explicam apenas o material do mundo, o dispositivo técnico do acontecimento do mundo. Esse material do mundo é superado de forma imanente pelo ato e pela criação. Esse positivismo ingênuo se entrelaça também com as ciências humanas (a concepção ingênua de cientificidade). Contudo, precisa-se compreender não o dispositivo técnico, mas *a lógica imanente da criação*, e antes de tudo precisa-se compreender a estrutura dos valores e do sentido em que a criação transcorre e toma consciência de si mesma por via

axiológica, compreender o contexto em que se assimila o ato criador. A consciência criadora do autor-artista, segundo Bakhtin, *nunca coincide* com a consciência lingüística, a consciência lingüística é apenas um elemento, um material, totalmente guiado pelo desígnio puramente artístico.

Sobre a relação autor, realidade e texto em *A Hora da Estrela*, 1977. Clarice revela axiologicamente através de seu narrador o que há de realmente na superfície do cotidiano. Assim, a construção da narrativa da autora caracteriza-se como um olhar penetrante. Lispector rompe com o aparentemente lógico do cotidiano para arquitetar uma prosa em que o lingüístico é suporte para a criação literária. Ela cria assim um mundo paralelo ao meramente denotativo, mas de valor literário. Esse olhar penetrante que no sentido artístico transpõe do cotidiano para o literário pode ser evidenciado no hábito que a personagem-principal tem de observar as mínimas coisas do cotidiano, pois no mundo artístico de Lispector os elementos simples do dia a dia são materiais muitas vezes de reflexão. Dessa forma, o lingüístico é suporte para a ficção. Como em:

Não foi difícil achar o endereço da madama Carlota e essa facilidade lhe pareceu bom sinal. O apartamento térreo ficava na esquina de um beco e entre as pedras do chão crescia capim – ela o notou porque sempre notava o que era pequeno e insignificante. Pensou vagamente enquanto tocava a campainha da porta: capim é tão fácil e simples. Tinha pensamentos gratuitos e soltos porque embora à toa possuía muita liberdade interior (LISPECTOR, 1998, p. 72-73).

Nessa obra, Clarice Lispector organiza uma narrativa em que se entrelaçam elementos reais com o psiquismo do narrador o qual transpõe para a personagem-principal toda uma carga semântica de um alheamento social. Os elementos reais presentes na obra são referentes aos acontecimentos particulares que envolvem a vida da personagem-principal, com seus dramas e frustrações; o psiquismo do narrador desponta em todo decorrer do romance em que Rodrigo S. M. transpõe para narrativa sua visão de mundo a qual é permeada de uma forte reflexão sobre a realidade. Essa atitude reflexiva do narrador é uma antítese do alheamento da nordestina Macabéa. A autora, de acordo com a teoria bakhtiniana sobre a criação estética, propõe uma narração que perpassa o mundo material da palavra, atingindo a ficcionalização através da palavra, isto é, sua narrativa explora o vocábulo até chegar à supra-realidade. Com material do

mundo, Lispector extrapola-o numa realidade abstrata. Assim, em passagens como:

Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros. Logo eu constato que a pobreza é feia e promíscua. Por isso não sei se minha história vai ser – ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei. Não estou tentando criar em vós uma expectativa aflita e voraz: é que realmente não sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere. Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo rufar enfático de um batido por um soldado. No instante mesmo em que começar a história- de súbito cessará o tambor. Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor- no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. E adianto um fato: trata-se de moça por pudor ou por ser feia? Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar. Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo (LISPECTOR, 1998, p.22).

Sobre essa linguagem literária e sua eventual ficcionalização, pontua Bakhtin (2003) que essa realização lingüística é um sistema dinâmico e complexo de estilos. O peso específico desses estilos e sua inter-relação, no sistema lingüístico literário, estão em mudança permanente. Assim, ele afirma que a linguagem da literatura cuja composição é integrada pelos estilos que lhe são próprios, é um sistema ainda mais complexo e organizado em outras bases. Ele destaca que para entender a complexa dinâmica história desses sistemas, para passar da descrição simples (e superficial na maioria dos casos) dos estilos que estão presentes e se alternam para a explicação histórica dessas mudanças, faz-se necessária uma elaboração especial dos gêneros discursivos (tanto primário quanto secundário), que refletem de modo mais imediato, preciso e flexível todas as mudanças que transcorrem na vida social. Afirma ele (*op. cit.*) que o enunciado e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a sociedade e a história da linguagem. Assim, ele afirma que nenhum fenômeno (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos.

Destacando a relação entre linguagem e obra literária, Bakhtin (*op. cit.*) ressalta que em cada época de evolução da linguagem literária, o tom é dado por determinados gêneros do discurso, e não só gêneros secundários (literário, publicitários, científicos), mas também primários (determinados tipos de diálogo oral – de salão, íntimo, de círculo, familiar-cotidiano, sociopolítico, filosófico, etc.). Ele afirma que toda ampliação da linguagem literária à custa das diversas camadas extraliterárias da língua nacional está intimamente ligada à penetração da linguagem literária em todos os gêneros (literários, científicos, publicísticos, de conversação, etc.) em maior ou menor grau, também dos novos procedimentos de gênero de construção do todo discursivo, do seu acabamento, da inclusão do ouvinte ou do parceiro, etc.. O que acarreta uma renovação mais ou menos substancial dos gêneros do discurso. Bakhtin assim sintetiza o referido argumento:

Quando recorremos às respectivas camadas não literárias da língua nacional estamos recorrendo inevitavelmente também aos gêneros do discurso em que se realiza essas camadas. Trata-se, na maioria dos casos, de diferentes tipos de gêneros de conversação e diálogo; daí a dialogização mais ou menos brusca dos gêneros secundários, o enfraquecimento de sua composição monológica, a nova sensação do ouvinte como parceiro-interlocutor, as novas formas de conclusão do todo, etc. Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero. Desse modo, tanto os estilos individuais quanto os da língua satisfazem aos gêneros do discurso. Um estudo mais profundo e amplo destes é absolutamente indispensável para uma elaboração eficaz de todas as questões de estilísticas (BAKHTIN, 2003, p.268).

Frisa Bakhtin (2003) que tanto a questão metodológica de princípio quanto a questão geral relativa às relações recíprocas do léxico com a gramática, por um lado, e com a estilística, por outro, baseiam-se no mesmo problema do enunciado dos gêneros do discurso.

Alerta ainda Bakhtin (*op. cit.*) que a gramática (e o léxico) se distinguem substancialmente da estilística (alguns chegam até a colocá-la em oposição à estilística), mas ao mesmo tempo nenhum estudo de gramática (já nem se fala de gramática normativa) pode dispensar observações e incursões estilísticas. Pois, em toda uma série de casos é como se fosse obliterada a fronteira entre a gramática e a estilística. Assim, há fenômenos que uns

estudiosos relacionam ao campo da gramática, outros, ao campo da estilística. Pode-se dizer que a gramática e a estilística convergem em qualquer fenômeno concreto de linguagem: se for examinado apenas no sistema da língua, está-se diante de um fenômeno gramatical, mas se for examinado no conjunto de um enunciado individual ou do gênero discursivo já se trata de fenômeno estilístico. Ele ressalta que a própria escolha de uma determinada forma gramatical pelo falante é um ato estilístico. Bakhtin destaca que esses dois pontos de vista sobre o mesmo fenômeno concreto da língua não devem ser mutuamente impenetráveis nem simplesmente substituir mecanicamente um ao outro, devendo, porém combinar-se organicamente (na sua mais precisa distinção metodológica) com base na unidade real do fenômeno da língua. O autor (2003) conclui que só uma concepção profunda da natureza do enunciado e das peculiaridades dos gêneros discursivos pode assegurar a solução correta dessa complexa questão metodológica.

O estudo da natureza dos enunciados e dos gêneros discursivos, segundo Bakhtin (2003), é de importância fundamental para superar as concepções simplificadas da vida do discurso, do chamado “fluxo discursivo”, da comunicação, etc., daquelas concepções que ainda dominam a lingüística. Ele destaca que o estudo do enunciado como *unidade real da comunicação discursiva* permitirá compreender de modo mais correto também a natureza da língua (enquanto sistema) – as palavras e orações.

Gotlib (1995), ao destacar a narrativa de Clarice Lispector, expõe o depoimento do amigo, escritor e psiquiatra Hélio Pellegrino sobre o estilo da autora. Pellegrino diz que reconhece nela uma personalidade e estilo lisérgicos. E esclarece: “Para ela se abriam as portas da percepção de vertiginosa complexidade, profundidade e vigor” (1995, p.53).

Assim a narrativa e estilo da autora são quase que uma exceção na literatura brasileira pelo fato de Clarice Lispector dá uma roupagem psicológica e introspectiva a uma forma até então tradicional da literatura, o romance. Os romancistas da geração anterior (geração de 30) não pretendiam se manter na linha da narrativa experimental do Modernismo nascente (década de 20 – influenciada pelas vanguardas européias), assim seus romances seguiam um

enfoque mais direto dos fatos, fortemente marcados pelo Realismo-Naturalismo do século XIX, tendo muitas vezes um caráter documental. E esse enfoque puramente documental é rejeitado por Lispector em sua fabulação ao incorporar em suas obras um clima que, muitas vezes, aproxima-se da supra-realidade. A inovação de Lispector deu-se exatamente pela junção entre romance e supra-realidade psicológica, sua narrativa rompe com o meramente narrativo. Como em:

Devo acrescentar um algo que importar muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ele tivesse morrido. E talvez tenha. Tudo isso eu disse tão longamente por medo de ter prometido demais e dar apenas o simples e o pouco. Pois esta história é quase nada. O jeito é começar de repente assim como eu me lanço de repente na água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio. Vou agora começar pelo meio dizendo que- que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si mesma. Se fosse criatura que exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. (vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona.) (LISPECTOR,1998, p. 24).

Em consonância a esse ato criador do autor, Bakhtin-Volochínov (1997) destacam que o locutor serve-se da língua para as suas necessidades enunciativas concretas (para o locutor, a construção da língua está orientada no sentido da enunciação real da fala). Trata-se, para ele, de utilizar as formas normativas num dado contexto concreto. Assim, para Bakhtin, o centro de gravidade da língua não reside na conformidade à norma da forma utilizada, mas na nova significação que essa forma adquire no contexto. Nesse caso, o que importa não é o aspecto da forma lingüística que, em qualquer caso em que esta é utilizada, permanece sempre idêntico.

Os autores (*op. cit.*) destacam que para o locutor o que importa é aquilo o qual permite que a forma lingüística figure num dado contexto, ou seja, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta dada. Assim, para o locutor, a forma lingüística não tem importância enquanto signo sempre variável e flexível. Dessa forma, Bakhtin-Volochínov (1997)

ressaltam que é o ponto de vista do locutor que deve levar em consideração o ponto de vista do receptor. Seria, desse jeito, que a norma lingüística entraria em jogo? Os autores afirmam que não é exatamente assim. Pois, é impossível reduzir o ato de descodificação ao reconhecimento de uma forma lingüística utilizada pelo locutor como forma familiar, conhecida – como ele exemplifica: um sinal ao qual não se está suficientemente habituado ou uma forma de língua que se conhece mal. Os autores reafirmam que o essencial na tarefa de decodificação não consiste em reconhecer a forma utilizada, mas compreendê-la num contexto preciso, compreender sua significação perceber seu caráter de novidade e não somente sua conformidade à norma. Dessa forma, o receptor pertence à mesma comunidade lingüística, também considera a forma lingüística utilizada como um signo variável e não como um sinal imutável a si mesmo. Sendo assim:

O processo de descodificação (compreensão) não deve em nenhum caso ser confundido com o processo de identificação. Trata-se de dois processos profundamente distintos. O signo é descodificado; só o sinal é identificado. O sinal é uma entidade de conteúdo imutável; ele não pode substituir, nem refletir, nem refratar nada; constitui apenas um instrumento técnico para designar este ou aquele objeto (preciso e imutável) ou este ou aquele acontecimento (igualmente preciso e imutável). O sinal não pertence ao domínio da ideologia; ele faz parte do mundo dos objetos técnicos, dos instrumentos de produção no sentido amplo do termo (BAKHTIN, 1977, p. 92).

Bakhtin-Volochínov (1997) afirmam que enquanto uma forma lingüística for apenas um signo e for percebida pelo receptor somente como tal, ela não terá para ele nenhum valor lingüístico. Eles destacam que a pura “sinalidade” não existe, mesmo nas primeiras fases da aquisição da linguagem. Bakhtin-Volochínov defendem que até mesmo, nesse contexto, a forma é orientada pela situação de realização, pois já constitui um signo, mesmo que o componente de “sinalidade” e de identificação que lhe é correlata, seja real. Para eles, o elemento que torna a forma lingüística um signo não é sua identidade como signo, mas sua mobilidade específica; da mesma forma que aquilo que constitui a decodificação da forma lingüística não é o reconhecimento do signo. Mas a compreensão da palavra no sentido particular, ou seja, a apreensão da orientação que é concebida à palavra por um contexto e uma situação precisos, uma orientação no sentido da evolução e do imobilismo (compreensão no sentido

próprio, a compreensão da evolução, que se acha na base da resposta, isto é, da interação verbal).

Eles (*op. cit.*) pontuam que não se conclui que o componente de “sinalidade” e seu correlato, a identificação, não existam na língua. Existem, mas não como constituintes da língua como tal. Pois, o componente de “sinalidade” é dialeticamente deslocado, absorvido pela nova qualidade do signo (isto é da língua como tal). Eles afirmam que, na língua materna, precisamente para os membros de uma comunidade lingüística dada, o sinal e o reconhecimento estão dialeticamente apagados. Assim sendo, no processo de assimilação de uma língua estrangeira, sente-se a “sinalidade” e o reconhecimento, que não foram ainda dominados: a língua ainda não se tornou língua para aquele que não é nativo. Dessa forma, a assimilação ideal de uma língua dá-se quando o sinal é completamente absorvido pelo signo e o reconhecimento pela compreensão. Concluem eles que:

Na prática viva da língua, a consciência lingüística do locutor e do receptor nada tem a ver com um sistema abstrato de formas normativas, mas apenas com a linguagem no sentido de conjunto dos contextos possíveis de uso de cada forma particular. Para o falante nativo, a palavra não se apresenta como um item de dicionário, mas como parte das mais diversas enunciações de sua própria prática lingüística. Para que se passe a perceber a palavra como uma forma fixa pertencente ao sistema lexical de uma língua dada – como uma palavra de dicionário -, é preciso se adote uma orientação particular e específica. É por isso que os membros de uma comunidade lingüística, normalmente, não percebem nunca o caráter coercitivo das normas lingüísticas. A significação normativa da forma lingüística só se deixa perceber nos momentos de conflitos, momentos raríssimos e não característicos do emprego da língua (para o homem contemporâneo, eles estão quase exclusivamente associados à expressão escrita) (BAKHTIN, 1997, p.95).

Bakhtin-Volochínov (1997) destacam que a consciência lingüística dos sujeitos falantes não tem o que fazer com a forma lingüística enquanto tal, nem com a própria língua como tal. Assim, o que foi ressaltado sempre se apresenta aos locutores no contexto de enunciações precisas, o que implica sempre um contexto ideológico preciso. Pois, os autores (*ibidem*) destacam que não são palavras o que é pronunciado ou escutado, mas verdades ou mentiras, coisas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. Eles afirmam que “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de sentido ideológico ou vivencial” (p. 95). Assim, é que se compreendem as palavras e

somente se reage àquelas que despertam ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida.

Sobre o critério de correção lingüística, os autores (*op. cit.*) pontuam que ele só se aplica à enunciação em situações anormais ou particulares (por exemplo, no estudo de uma língua estrangeira). Pois, em condições normais, o critério de correção lingüística cede lugar ao critério puramente ideológico. Nesse sentido, importa-se menos a correção da enunciação do que seu valor de verdade ou de mentira, seu caráter poético ou vulgar, etc. Ele defende que a língua no seu emprego prático, é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida. Nesse sentido, para se separar abstratamente a língua de seu conteúdo ideológico e vivencial, é preciso elaborar procedimentos particulares não condicionados pelas motivações da consciência do locutor. Dessa forma, a língua, para a consciência dos indivíduos que a falam, de maneira alguma se apresenta como um sistema de formas normativas. Pois, assim, o sistema lingüístico não é acessível à consciência do falante, definido por sua prática viva na comunicação social.

No que se refere à Clarice Lispector e seu ato de escrever, Moisés (1996) destaca que sua ficção ganha clareza e relevo quando submetida à luz que jorra da presença absorvente do lirismo na sua visão da literatura, de si própria e da realidade. Sua permanente, indefectível lucidez, parece exorbitar das fronteiras da lógica; uma lucidez intuitiva. Já Bosi (200) destaca que na arquitetura de sua obra, Lispector deu atenção especial à revalorização das palavras, explorando-lhes os limites do significado, empregando metáforas e aliterações. Ele (*ibidem*) evidencia que Lispector apresenta em sua produção literária uma preocupação acentuada com o que não está revelado no nível da escrita, mas está presente nas entrelinhas do texto, numa extrapolação do referente.

No tocante à *A Hora da Estrela*, 1977, Gotlib frisa que é uma obra que apresenta dois eixos: o drama de Macabéa, pobre moça alagoana “engolida” pela cidade grande, e o trilha do narrador, duelando com as palavras e os fatos. Pode-se afirmar que se trata de uma narrativa de caráter social e, ao mesmo tempo, uma profunda e angustiada reflexão sobre o ato escrever. Como em:

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).

Como também na seguinte passagem:

Tudo isso, sim, a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. Bem, é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua. Ao mesmo tempo que quero também alcançar o trombone mais grosso e baixo, grave e terra, tão a troco de nada que por nervosismo de escrever eu tivesse um acesso incontrolável de riso vindo do peito. E quero aceitar minha liberdade sem pensar o que muitos acham: que existir é coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não lógico. (LISPECTOR,1998,p.20).

Nessa obra, ocorre um antagonismo em relação à interação dialógica, de um lado o narrador Rodrigo S. M., dotado de formação vocabular o que o faz altivo em seu discurso. Dotado de capacidade argumentativa e habilidade para com o manejo com as palavras. Como em:

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, rendas, música transfigurada de órgão. Mal ousou clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contra tom o baixo grosso da dor. Alegro com o brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta (LISPECTOR,1998,p.16).

Por sua vez a personagem-principal do romance, Macabéa possui um parco conhecimento das palavras, estando assim no alheamento social que a deixa isolada das pessoas. Assim em:

Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia. (vejo que tentei dar a Maca uma situação minha:

eu preciso de algumas horas de solidão por dia senão “me muelo”)
(LISPECTOR,1998.p. 69).

Bakhtin (2003) pontua que os limites de cada enunciado concreto como unidade da comunicação discursiva são definidos pela *alternância dos sujeitos do discurso*. Dessa forma, todo enunciado – da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico – tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). Ele afirma que o falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, precisamente delimitada da alternância dos sujeitos do discurso, a qual termina com a transmissão da palavra ao outro, por mais silencioso que seja o sinal percebido pelos ouvintes de que o falante terminou.

Bakhtin (2003) ressalta que essa alternância dos sujeitos do discurso, que cria limites precisos do enunciado nos diversos campos da atividade humana e da vida, dependendo das diversas funções da linguagem e das diferentes condições e situações de comunicação, é de natureza diferente e assume formas várias. Ele ressalta que essa alternância é evidente no diálogo real, em que se alternam as enunciações dos interlocutores (parceiros do diálogo), denominadas réplicas. Dessa forma, ele afirma que por sua precisão e simplicidade, o diálogo é a forma clássica de comunicação discursiva. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui uma conclusibilidade específica ao exprimir certa posição do falante que suscita resposta, em relação à qual se pode assumir uma posição responsiva. Bakhtin (2003) ressalta que essa conclusibilidade específica do enunciado, trata-se de um dos traços fundamentais dele. O autor afirma que as réplicas são interligadas, mas aquelas relações que existem entre as réplicas do diálogo – as relações de pergunta-resposta, afirmação-objeção, afirmação-concordância, proposta-aceitação, ordem-execução, entre outras, são impossíveis entre as unidades da língua (palavras e

orações), quer no sistema da língua (no corte vertical), quer no interior do enunciado (no corte horizontal). Ele afirma que:

Essas relações específicas entre as réplicas do diálogo são apenas modalidades das relações específicas entre as enunciações plenas no processo de comunicação discursiva. Essas relações só são possíveis entre enunciações de diferentes sujeitos do discurso, pressupõem *outros* (em relação ao falante) membros da comunicação discursiva. Essas relações entre enunciações plenas não se prestam à gramaticalização, uma vez que, reiteremos, não são possíveis entre unidades da língua, e isso tanto no sistema da língua quanto no interior do enunciado (BAKHTIN, 2003, p. 276).

No tocante aos gêneros secundários do discurso, particularmente, nos retóricos, Bakhtin (2003) destaca que há fenômenos que parecem contrariar essa tese. Ele afirma que o falante (ou quem escreve) coloca questões no âmbito do seu enunciado, responde a elas mesmas, faz objeções, etc. Todavia, esses fenômenos não passam de representação convencional da comunicação discursiva nos gêneros primários do discurso. Defende Bakhtin (*ibidem*) que essa representação caracteriza os gêneros retóricos (*lato sensu*, incluindo algumas modalidades de popularizações científicas). Contudo, todos os outros gêneros secundários (artísticos e científicos) se valem de diferentes formas de introdução, na construção do enunciado, dos gêneros de discurso primários e relações entre eles (note-se que eles sofrem transformações de diferentes graus, uma vez que não há uma alternância real de sujeitos do discurso). Ele defende que:

É essa a natureza dos gêneros secundários. Entretanto, em todas essas manifestações, as relações entre gêneros primários reproduzidos, ainda que eles estejam no âmbito de um enunciado, não se prestam à gramaticalização e conservam a sua natureza específica essencialmente distinta da [natureza] das relações entre as palavras e orações (e outras unidades da língua – das relações entre as palavras e orações (e outras unidades da língua – grupos de palavras, etc.) dentro do enunciado (BAKHTIN, 2003, p.276).

Bakhtin (2003) frisa que a alternância entre os sujeitos do discurso (falantes) no diálogo real, determina os limites do enunciado. Trata-se da forma mais simples e clássica da comunicação discursiva. Contudo, ele afirma que, em outros campos da comunicação, com destaque aos campos da comunicação cultural (científica e artística) complexamente organizada, a natureza dos limites é a mesma. Ele diz que complexas por sua construção, as obras especializadas dos

diferentes gêneros científicos e artísticos, a despeito de toda a diferença entre elas e as réplicas do diálogo, também são, pela própria natureza, unidades da comunicação discursiva: também estão delimitadas nitidamente pela alternância dos sujeitos do discurso, cabendo observar que essas fronteiras, ao conservarem a sua precisão externa, adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito do discurso – neste caso o autor de uma obra – revela a sua identidade no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da idéia da obra. Essa marca da individualidade, jacente na obra, é o que cria princípios interiores específicos que a separam de outras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural: das obras dos predecessores nas quais o autor se baseia, de outras da mesma corrente, das obras das correntes hostis combatidas pelo autor etc. Nesse sentido, Bakhtin destaca que:

A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aqueles às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo. Ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2003, p.279).

Bakhtin (2003) expõe que as formas do gênero, nas quais se moldam o discurso, diferem substancialmente, é claro, das formas da língua no sentido da sua estabilidade e da coerção (normatividade) para o falante. Ele afirma que, em linhas gerais, elas são bem mais flexíveis, plásticas e livres que as formas da língua. Também, neste sentido, a diversidade dos gêneros do discurso é muito grande. Pois, segundo Bakhtin (2003), toda uma série de gêneros sumamente difundidos no cotidiano é de tal forma padronizada que a vontade discursiva individual do falante só se manifesta na escolha de um determinado gênero e ainda por cima na sua entonação expressiva. Dessa forma, Bakhtin (2003) pontua que a diversidade de gêneros cotidianos: breves de saudações, despedida, felicitações, votos de toda espécie, informação sobre a saúde, as crianças, entre outros, é determinada pelo fato de que eles são diferentes em

função da situação, da posição social e das relações pessoais de reciprocidade entre os participantes da comunicação: há formas elevadas, rigorosamente oficiais e respeitosas dos gêneros, paralelamente formas familiares, e, além disso, de diversos graus de familiaridade e formas íntimas.

Paralelamente, os gêneros padronizados, segundo Bakhtin (2003), existiam e existem, é claro, gêneros mais livres e mais criativos de comunicação discursiva oral: os gêneros das conversas de salão sobre temas do cotidiano, sociais, estéticos e similares, os gêneros das conversas à mesa, das conversas íntimo-amistosas, íntimo-familiares etc. Ele afirma que a maioria desses gêneros se presta a uma reformulação livre e criadora (à semelhança dos gêneros artísticos, e alguns talvez até em maior grau), no entanto o emprego criativamente livre, não é uma nova criação de gênero – é preciso dominar bem os gêneros para empregá-los livremente.

Sobre o problema da concepção do destinatário do discurso (como o sente e imagina ou quem escreve) é de enorme importância na história da literatura. O autor (2003) ressalta que cada época, para cada corrente literária e estilo-literário, cada gênero literário no âmbito de uma época e cada corrente têm como características suas concepções específicas de destinatário da obra literária, a sensação especial e a compreensão do seu leitor, ouvinte, público, povo. Bakhtin diz que cabe observar, paralelamente àquelas sensações e concepções reais do seu destinatário, que realmente determinam o estilo dos enunciados (obras), na história da literatura existem ainda formas convencionais ou semiconvencionais de apelo aos leitores, ouvintes, descendentes, etc., como paralelamente ao autor real existem imagens convencionais de autores testas-de-ferro, editores, narradores de toda espécie. Em consonância com essa idéia, ele afirma que:

A imensa maioria dos gêneros literários é constituída de gêneros secundários, complexos, formados por diferentes gêneros primários transformados (réplicas do diálogo, relatos cotidianos, cartas, diários, protocolos, etc.). Tais gêneros secundários da complexa comunicação cultural, em regra, *representam* formas diversas de comunicação discursiva primária. Daí nascem todas essas personagens literárias convencionais de autores, narradores e destinatários. Entretanto, a obra mais complexa e pluricomposicional do gênero secundário no seu todo (enquanto todo) é o enunciado único e real, que tem autor real e

destinatários realmente percebidos e representados por esse autor (BAKHTIN,2003,p.304).

Dessa forma, Bakhtin (2003) conclui que o direcionamento do enunciado é a sua peculiaridade constitutiva sem a qual não há nem pode haver enunciado. As várias formas típicas de tal direcionamento e as diferentes concepções típicas de destinatários são peculiaridades constitutivas e determinantes dos diferentes gêneros do discurso. Ele destaca que à diferença dos enunciados (e dos gêneros do discurso), as unidades significativas da língua – a palavra e a oração por sua própria natureza são desprovidas de direcionamento, de endereçamento – não são de ninguém e a ninguém se referem em si mesmas carecem de qualquer relação com o enunciado. Ademais, em si mesmas carecem de qualquer relação com o enunciado do outro, com a palavra do outro. Ele pontua que se uma palavra isolada numa oração está endereçada, direcionada, tem-se um enunciado acabado, constituído de uma palavra ou de oração, e o direcionamento pertence não a elas como unidade da língua, mas ao enunciado. Envolvida pelo contexto, a oração só se incorpora ao direcionamento através de um enunciado pleno como sua parte constituinte (elemento).

Em *Hora da Estrela* (1977), Rodrigo S. M. emprega recursos na construção de sua narrativa a fim de proporcionar um direcionamento e uma aproximação mais acentuada ao destinatário. Dessa forma, ele constrói com o interlocutor uma relação interacional fazendo com que o interlocutor interaja no desenrolar da trama. Como se verifica em:

Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje. Não estão me entendendo e eu ouço escuro que estão rindo de mim em risos rápidos e rípidos de velhos. E ouço passos cadenciados na rua. Tenho um arrepio de medo. Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa dede algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca. Essa idéia de borboleta branca vem de que, se a moça vier a se casar, casar-se-á magra e leve,e, como virgem, de branco. Ou não se casará? O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa. Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza e de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou (LISPECTOR,1998,p.21-22).

Bakhtin (2003) sustenta que quando se analisa uma oração isolada, destacada do contexto, os vestígios do direcionamento e da influência da resposta antecipável, as ressonâncias dialógicas sobre os enunciados antecedentes dos outros, os vestígios enfraquecidos da alternância dos sujeitos do discurso, que sulcaram de dentro o enunciado, perdem-se, obliteram-se. Porque tudo isso é estranho à natureza da oração como unidade da língua. Ele destaca que todos esses fenômenos estão ligados ao todo do enunciado, e onde esse todo desaparece do campo de visão do analisador deixam de existir para ele. Bakhtin afirma que só a análise estilística, que abrange todos os aspectos do estilo, só é possível como análise de enunciado “pleno” e só naquela cadeia da comunicação discursiva da qual é um “elo” inseparável.

Sobre o estilo empregado por Clarice Lispector para envolver o leitor em sua narrativa, Yunes (1998) explana que ela buscava uma comunicação maior, quase a pedir desculpas, esforçando-se para fazer-se entender, primeira por si mesma. Não recusou as dificuldades e dar forma ao inexplicável; enfrentou-as com sensibilidade de quem conhece o avesso. Segundo ela, Clarice contornou todas as tormentas do sentir, do perceber e pontuou com sutis delicadezas o perfil da alma humana. Esse traço delicado em sua narrativa, a bico de pena, arranca uma reflexão densa em torno do ser humano, ligando-o diretamente a sua capacidade de dizer e dizer-se. Ela destaca que Clarice Lispector, em sua narrativa, tem a intuição precisa de que o homem é o seu discurso e que falar, em termos humanos, é ser. Linguagem aqui, igual *palavra*, é revelação, mas sua ambigüidade, sua força criadora tem tal raio de expansão que a recepção, muitas vezes, vela mais que revela da fonte do discurso, do lugar/ ser que enuncia. O enunciado é só reflexo e depende de como/quando refrata e é percebido pelo outro. O retorno desta imagem ajuda a compor o que cada um passa a ser enquanto enunciação. Como na seguinte passagem de *A Hora da Estrela*:

Quando era pequena tivera vontade intensa de criar um bicho. Mas a tia achava que ter um bicho era mais uma boca para comer. Então a menina inventou que só lhe cabia criar pulgas pois não merecia o amor de um cão. Do contato com a tia ficara-lhe a cabeça baixa. Mas a sua beatice não lhe pegara: morta a tia, ela nunca mais fora a uma igreja porque não sentia nada e as divindades lhe eram estranhas. Pois que vida é assim: aperta-se o botão e a vida acende. Só ela não sabia qual era o botão de ascender. Nem se dava conta de que vivia

numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável. Mas uma coisa descobriu inquieta: já não sabia mais ter tido pai e mãe, tinha brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado. Ela falava, sim, mas era extremamente muda. Uma palavra dela eu às vezes consigo mas ela me foge por entre os dedos (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Yunes (*op. cit.*) diz que nenhuma palavra ou gesto da narrativa de Clarice deixam impunemente sua fonte: ao retornar, ela traz as marcas do espaço/tempo que percorreu e não permite que o criador abandone jamais sua criatura, deformada embora, destruída que seja a imagem ou som. Dizer é dizer-se e tanto serve à vida, à plenitude quanto ao engano e a morte.

Macabéa gostava de filmes de terror ou de musicais. Tinha predileção por mulher enforcada ou que levava um tiro no coração. Não sabia que ela era uma suicida embora nunca lhe tivesse ocorrido se matar. É que a vida lhe era tão insossa que nem pão velho sem manteiga. Enquanto Olímpico era um diabo premiado e vital e dele nasceriam filhos, ele tinha o precioso sêmen. E como já foi dito ou não foi dito Macabéa tinha murchos ovários murchos como um cogumelo cozido. Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. E fazer que quando ela acordasse encontrasse simplesmente o grande luxo de viver (LISPECTOR, 1998, p. 58-59).

Pode-se encontrar tal característica também na seguinte passagem:

Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela. Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:

- Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha (LISPECTOR, 1998, p. 68-69).

A autora (1998) ainda declara que na construção romanesca de Clarice Lispector, o narrador desaparece e reaparece, atenuando o tempo externo e tendo que retomá-lo, apagando a narração, diluindo-a ou igualando-a à leitura; fluxo da consciência (solilóquio) e inconsciente (monólogo interior); mescla de primeira e terceira pessoas, presente que desliza no tempo numa escrita intuitiva mas lúcida. Como em:

Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar – pois já não agüento a pressão dos fatos – o registro que em breve vai ter que começar é escrito que sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Aliás foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de

esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente. Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça (LISPECTOR, 1998, p.23).

Bakhtin (2003) expõe que a relação arquitetônica estável e dinamicamente viva do autor com a personagem deve ser compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra. Ele afirma que cada elemento de uma obra é dado na resposta que o autor lhe dá (uma resposta à resposta); neste sentido, o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da forma como na vida se responde axiologicamente a cada manifestação daqueles que estão ao redor: na vida, porém essas respostas a manifestações particulares e não ao todo do homem, a ele inteiro; e mesmo onde se apresentam definições acabadas de todo o homem-bondoso, mau, bom, egoísta, etc. Em consonância com o pensamento bakhtiniano, vê-se o modo como o narrador Rodrigo S. M. constrói sua personagem-principal, ele descreve Macabéa de uma forma acabada e restrita, pois assim como na vida, não se tem conhecimento do todo dessa personagem. Maca é, por vezes, intitulada de a nordestina, como se essa singularidade respondesse todas as prerrogativas do conhecimento sobre ela. É o que se percebe em:

Talvez a nordestina já tivesse chegado à conclusão de que vida incomoda bastante, alma que não cabe bem no corpo, mesmo alma rala como a sua. Imaginavazinha, toda supersticiosa, que se por acaso viesse alguma vez a sentir um gosto bem bom de viver – se desencantaria de súbito de princesa que era e se transformaria em bicho rasteiro. Porque, por pior que fosse sua situação, não queira ser privada de si, ela queira ser ela mesma. Achava que cairia em grave castigo e até risco de morrer se tivesse gosto. Então defendia-se da morte por intermédio de um viver de menos, gastando pouco de sua vida para esta não acabar. Essa economia lhe dava alguma segurança pois, quem cai, do chão não passa. Teria ela a sensação de que vivia para nada? Nem posso saber, mas acho que não. Só uma vez se fez uma trágica pergunta: quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar. Mas eu, que não chego a ser ela, sinto que vivo para nada. Sou gratuito e pago as contas de luz, gás e telefone. Quanto a ela, até

mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa (LISPECTOR, 1998, p. 32).

Dessa forma, Bakhtin (*ibidem*) ressalta que essas definições traduzem a posição prático-vital que se assume em relação ao personagem, não o definem tanto quanto fazem um certo prognóstico do que se deve e não se deve esperar dele, ou, por último, trata-se apenas de impressões fortuitas do todo ou de uma generalização empírica precária; na vida não interessa o todo do homem, mas apenas alguns atos com os quais se opera na prática e que interessam de uma forma ou de outra.

Declara Bakhtin (2003) que o autor conta a história centrado em idéias apenas na obra, não na confissão de autor – se esta existe –, não em suas declarações acerca do processo de sua criação. Tudo isso deve ser visto com extrema cautela pelas seguintes considerações: a resposta total, que cria o todo do objeto e que se realiza de forma ativa, mas não vivida como algo determinado, sua “determinidade” reside justamente no produto que ela cria, isto é, no objeto enformado; Bakhtin (2003) destaca que o autor reflete a posição volitivo-emocional da personagem e não sua própria posição em face da personagem.

Assim, essa posição realizada por ele é objetivada, mas não se torna objeto de exame e de vivenciamento reflexivo; Pois, segundo Bakhtin, o autor cria, todavia vê sua criação apenas no objeto que ele enforma, isto é, vê dessa criação apenas o produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado.

Neste capítulo, observou-se a construção dialógico-enunciativa na referida obra de Clarice Lispector, tendo como base teórica o dialogismo na perspectiva bakhtiniana. Foram abordados aspectos relevantes que evidenciam tais marcas. A fim de apresentar um estudo mais aprofundado foram empregados neste capítulo autores que abordam sobre o estilo enunciativo-literário da autora ucraniana. O próximo capítulo propõe-se a observar a construção enunciativa dentro do gênero romance de acordo com a teoria de Mikhail Bakhtin. Far-se-á a respectiva análise através do romance *A Hora da Estrela*, 1977.

CAPÍTULO 3

UMA VISÃO DIALÓGICA SOBRE A CONSTRUÇÃO ROMANESCA EM A HORA DA ESTRELA

Neste capítulo, observar-se-á a construção dialógica no gênero romance para isso será tomada como sujeito da investigação a obra *A Hora da Estrela*, 1977, de Clarice Lispector. O romance para Bakhtin (2002) é um gênero que, no interior de um sistema literário, incorpora várias vozes, as quais estavam fora do sistema, minando assim os demais gêneros. O respectivo romance de Clarice Lispector é formado por vozes oriundas de realidades sociais e regionais distintas.

Como pertencente ao gênero romanesco, a respectiva obra de Clarice Lispector apresenta várias vozes que juntas formam um todo enunciativo. Nesse submundo, emergem: a) Macabéa só, ainda que rodeada por outros personagens; b) Glória, a colega de escritório, embora lhe dê atenção maternal, rouba-lhe o namorado; c) Olímpico de Jesus, namorado da personagem-principal, considerado por ela como um homem sabedor das coisas, na verdade é ladrão e assassino e tem ambição de ser deputado, orgulha-se por ter um dente de ouro, diferente de sua namorada, Olímpico tem um discurso voltado ao interesse pela ascensão social; d) seu Raimundo, chefe de Maca, exige dela o que ela não pode realizar: um trabalho bonito e competente; e) o médico, que não gosta da profissão e rejeita pobre, não tem como curar Macabéa; f) as colegas de quarto dela não se aproximam; g) a cartomante, consternada com a má sorte de

Macabéa, lança uma última cartada: a ilusão de um casamento feliz e h) todos os outros da cidade que não notam a personagem-principal. Cada uma dessas personagens faz eclodir, nesse romance clariceano, sua voz e postura diante do mundo, formando um romance plurivocal.

Esse caráter plurivocal da obra é atestado pelo narrador logo, no início, ao anunciar a presença de outras personagens. A saber:

Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu Rodrigo S. M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismo à guisa de originalidade. Assim é que experimentei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo (LISPECTOR, 1998, p. 12-13).

Sobre a questão do romance, Bakhtin (2002) pontua que por muito tempo, esse gênero foi objeto apenas de análise de posturas, abstratamente, ideológicas e apreciações de publicistas. Ele sustenta que as questões de estilística ou tratavam de tudo, ou faziam considerações superficiais sem princípio algum. O discurso da prosa literária era entendido como um discurso poético no sentido estrito e a ele entendido eram aplicadas indiscriminadamente as categorias da estilística tradicional (baseada nos estudos dos tropos); ou simplesmente limitavam-se as apreciações de pouca monta que caracterizam a língua: a sua expressividade, sua imagética, sua “força”, sua “clareza, entre outras. Sem introduzir, nessas opiniões, nada ou quase nada de sentido estilístico determinado ou ponderado que fosse. No seu romance *A Hora da Estrela*, 1977, Clarice Lispector constrói sua trama romanesca através do olhar de um narrador que ao mesmo tempo coloca-se fora e dentro do enredo, e faz também reflexões sobre a arquitetura da obra. Como em:

Tudo isso, sim, a história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. Bem, é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que finíssimo não se quebrasse em linhas perpétua. Ao mesmo tempo que quero também alcançar o trombone mais grosso e baixo, grave e terra, tão a troco de nada que por nervosismo de escrever eu tivesse um acesso incontrollável de riso vindo do peito. E quero aceitar minha liberdade sem pensar o que

muitos acham: que existir é coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico.
 A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó (LISPECTOR, 1998, p. 20).

Bakhtin (*op. cit.*) lembra que nos fins do século XIX, em oposição às análises abstratamente ideológicas, houve um renascimento ideológico do interesse pelas questões concretas da prosa na arte literária e pelos problemas técnicos do romance e da novela. Ele destaca que, todavia, nas questões concernentes à Estilística a situação não se modificou em nada: a atenção concentrou-se quase que, exclusivamente, nos problemas da composição (num sentido amplo). Contudo, ele relembra que, como antes, não havia uma abordagem radical e ao mesmo tempo concreta (impossível uma sem a outra) das particularidades estilísticas do discurso no romance (e na novela); continuaram a predominar aquelas mesmas observações valorativas, no espírito da estilística tradicional, e que se desvinculam inteiramente da essência verdadeira da prosa literária.

Destaca, ainda, autor (2002) que muito difundido e peculiar era o ponto de vista que via no discurso do romance certo ambiente extraliterário, privado de uma elaboração estilística particular e original. Dessa forma, não encontrando nesse discurso aquela forma esperada puramente poética (em sentido restrito), pois lhe recusam qualquer importância literária; ele, assim como nos discursos científico ou coloquial, apresenta-se apenas como meio de comunicação artisticamente neutro. Ele ressalta que tal ponto de vista dispensa a necessidade de se ocupar com as análises estilísticas do romance, anula o próprio problema em si e permite limitar-se simplesmente às suas análises temáticas. No romance de Clarice Lispector, percebe-se que a autora teve uma preocupação estilística ao compor, pelo fato de em determinados momentos da narrativa, o narrador interrompe a seqüência romanesca a fim de refletir sobre o ato de composição do romance. Como em:

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força da lei” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Sustenta Bakhtin (2002), que todas as análises estilísticas concretas da prosa romanesca ou se extraviaram nas descrições lingüísticas da linguagem do romancista ou então se limitavam a destacar elementos estilísticos isolados que se situavam (ou apenas pareciam estar situados) nas categorias da estilística. Ele diz que tanto num quanto noutro caso, a unidade estilística do romance e da palavra romanesca foge dos pesquisadores.

O romance, para Bakhtin (*op. cit.*), tomado como um conjunto caracteriza-se como um fenômeno *pluriliestilístico*, *plurilíngüe* e *plurivocal*. Ele destaca que o pesquisador depara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos lingüísticos diferentes e que estão submetidos a leis distintas. Discrimina os principais tipos de unidades estilísticas de composição nas quais o conjunto romanesco se decompõe habitualmente:

- 1) A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
- 2) A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral;
- 3) Estilização de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
- 4) Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.;
- 5) Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados.

Essas unidades estilísticas heterogêneas ao penetrarem no romance unem-se a ele num sistema literário harmonioso, submetendo-se à unidade da estilística superior do conjunto, este que não pode ser identificado com nenhuma unidade subordinadas a ele. Dessa forma, ele destaca (2002) que a originalidade estilística do gênero romanesco está, justamente, na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (por vezes até mesmo plurilíngües) na unidade superior do “todo”: o estilo do romance é uma combinação de estilos: sua linguagem é um sistema de “línguas.

Cada elemento isolado da linguagem do romance é dividido diretamente por aquela unidade estilisticamente subordinada na qual ele se integra diretamente: o discurso estilisticamente individualizado da personagem, por uma narração familiar do narrador, por uma carta, etc. Ele pontua que é esta unidade que determina o aspecto estilístico e lingüístico do elemento dado: léxico, semântico e sintático. Ao mesmo tempo, que esse elemento participa juntamente com a sua unidade estilística mais próxima do estilo do todo, carrega o acento desse todo, pois toma parte na estrutura e na revelação do sentido único desse todo. Sobre esse discurso estilisticamente organizado como aspecto peculiar de arquitetar a obra destaca a forma do narrador Rodrigo S. M. em *A Hora da Estrela*, 1977, de Clarice Lispector, pois esse narrador mantém com uma personagem-principal uma relação de tal intimidade que revela ao leitor as características da personagem e a impressão dela sobre essas características. Como na seguinte passagem:

Por falar em novidades, a moça um dia viu num botequim um homem tão, tão, tão bonito que – que queria tê-lo em casa. Deveria ser como – como ter uma grande esmeralda-esmeralda num estojo aberto. Intocável. Pela aliança viu que ele era casado. Como casar com-como-com um ser que era para-para-para ser visto, gaguejava ela no seu pensamento. Morreria de vergonha de comer na frente dele porque ele era bonito além do possível equilíbrio de uma pessoa.

Pois não é que quis descansar as costas por um dia? Sabia que se falasse isso ao chefe ele não acreditaria que lhe doíam as costelas. Então valeu-se de uma mentira que convence mais que a verdade: disse ao chefe que no dia seguinte não poderia trabalhar porque arrancar um dente era muito perigoso. E a mentira pegou. Às vezes só a mentira salva. Então, no dia seguinte, quando as quatro Marias cansadas foram trabalhar, ela teve pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão. Tinha um quarto só para ela. Mal acreditava que usufruía o espaço. E nem uma palavra era ouvida. Então dançou num ato de absoluta coragem, pois a tia não a entenderia. Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: l-i-v-r-e Usufruía de tudo, da arduamente conseguida solidão, do rádio de pilha tocando o mais alto possível, da vastidão do quarto sem as Marias. Arrumou, como pedido de favor, um pouco de café solúvel com a dona dos quartos, e, ainda como favor, pediu-lhe água fervendo, tomou tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma. Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia. Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou. Não devia nada a ninguém e ninguém lhe devia nada. Até deu-se o luxo de ter tédio

- Um tédio até muito distinto.

Desconfio um pouco de sua facilidade inesperada de pedir favor. Então precisava ela de condições especiais para ter encanto? Por que não agia sempre assim na vida? E até ver-se no espelho não foi tão assustador: estava contente mas como doía (LISPECTOR, 1998, p. 42-43).

Nesse sentido, o narrador de *A Hora da Estrela* apresenta a “odisséia” do ser humano para encontrar-se e conhecer-se na sua verdadeira identidade. Esse romance concebe a linguagem e a vida como uma única realidade, colabora não apenas à comunicação do homem, mas também à necessidade de expressão. Ressalta ainda que quando o homem depara-se com a ausência de comunicação e o silêncio da existência diante de suas perguntas, o homem experimenta o desespero e a angústia. O homem é assim concebido como ser de relações e essas são favorecidas pela linguagem. *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, representa o sofrimento daqueles que não têm acesso ao “grito” de liberdade e quando têm não são escutados. Rodrigo S. M. apresenta esse drama como mestria de quem conhece a fundo a existência, fazendo com que o romance por ele narrado extrapole o meramente narrativo.

No tocante à linguagem, Bakhtin (2002) defende que o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. Ele frisa que a estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais. Linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos circuitos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias, mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos); enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. Dessa forma, ele destaca que:

E é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correições (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (*paroles- langues*), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilingüismo social, sua dialogização, enfim, eis a significação fundamental da estilística (BAKHTIN, 2002,p.74-75).

Ressalva Bakhtin (*op. cit.*) que a estilística tradicional desconhece esse tipo de combinação de linguagens e de estilos que formam uma unidade superior. Segundo ele, essa estilística não sabe abordar o diálogo social específico das linguagens do romance. Por isso, a sua análise não é para o conjunto do romance, mas tão-somente para uma ou outra unidade estilística subordinada. O pesquisador, segundo ele (2002), passa pelo lado da particularidade básica do gênero romanesco, substituindo o objeto de seu estudo e, ao invés do estilo do romance, ele analisa, em essência, algo completamente diverso, como se transcrevesse para o piano um tema sinfônico orquestrado.

Ele pontua (2002) dois tipos de substituição: no primeiro caso, em lugar de analisar a o estilo do romance, é dada uma descrição da linguagem do romancista (ou, no melhor dos casos, das “línguas” do romance): no segundo caso, põe-se em destaque um dos estilos subordinados, o qual é analisado como estilo do todo. No primeiro caso, ele destaca que o estilo é destacado do gênero e da obra e examinado enquanto fenômeno da própria linguagem: a unidade de estilo torna-se a unidade de uma certa linguagem individual (“dialeto individual”) ou de uma unidade de fala individual (*parole*). É justamente a individualidade do locutor que é reconhecida como o fator que forma o estilo e que transforma o fenômeno lingüístico em unidade estilística. Já o segundo tipo de substituição caracteriza-se não mais pela orientação sobre a linguagem do autor, mas sobre o estilo do romance, estilo que, entretanto, é reduzido tão-somente ao de qualquer uma das unidades subordinadas (relativamente independentes) do romance.

Como Bakhtin afirma “o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente” (2002, p.74). Clarice Lispector, em *A Hora da Estrela*, 1977, organiza uma narrativa em que emergem várias vozes oriundas de contextos sociais diversos. Como a do narrador (Rodrigo S. M.) e a da personagem principal (Macabéa). A primeira voz a despontar na obra é a de Rodrigo, escritor, que assume na trama em grande parte a direção narrativa. Sua voz provém de uma visão jornalística:

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

Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes. Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde, no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geléia tremula. Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial (LISPECTOR,1998,p.23).

A personagem-principal, Macabéa, oriunda do sertão alagoano traz em seu discurso as marcas da repressão cultural, as quais a deixaram alheia à realidade circundante, pelo fato de não ter tido acesso aos bens culturais básicos como educação e família. Isso a tornou apática ao mundo social da cidade grande. Como em:

Foi a única vez em que falou de si própria para Olímpico de Jesus. Estava habituada a se esquecer de si mesma. Nunca quebrava seus hábitos, tinha medo de inventar.

– Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em “élgebra”. O que é que quer dizer “élgebra”?

– Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita.

– Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”?

– Silêncio

– Eu sei mas não quero dizer.

– Eu gosto tanto de ouvir os pingos de minutos do tempo: tic-tac-tic-tac-tic-tac. A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura? (LISPECTOR,1998,p.50).

Diferentemente de Macabéa, seu namorado, Olímpico de Jesus, também nordestino (Paraíba) buscava a ascensão social a qualquer preço – seja pelo do roubo ou do crime de morte. Ela nada possuía nesse sentido, ele ao contrário tinha um discurso definido. Como se verifica em:

Os negócios públicos interessavam Olímpico. Ele adorava ouvir discursos. Que tinha seus pensamentos, isso lá tinha. Acocorava-se com o cigarro barato nas mãos e pensava. Como na Paraíba ele se acocorava no chão, o traseiro sentado no zero, a meditar. Ele dizia alto e sozinho:

–Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado (LISPECTOR,1998,p.46).

Outra voz que desponta na obra é a da cartomante e ex-prostituta Madama Carlota. Em seu discurso, percebem-se as marcas de um passado

revelador de uma classe social excluída. Com essa, voz a obra demonstra a preocupação em reproduzir também as classes sociais mais baixas. Pode-se observar em:

– Olhe, eu era muito assediada e não pegava doença ruim. Só uma vez me caiu uma sífilis mas a penicilina me curou. Eu era mais tolerante do que as outras porque sou bondosa e afinal estava dando o que era meu. Eu tinha um homem de quem eu gostava de verdade e que eu sustentava porque ele era fino e não queria se gastar em trabalho nenhum. Ele era o meu luxo e até apanhava dele. Quando ele me dava uma surra eu via que ele gostava de mim, eu gostava de apanhar. Com ele era amor, com os outros eu trabalhava. Depois que ele desapareceu, eu, para não sofrer, me divertia amando mulher. O carinho de mulher é muito bom mesmo, eu até lhe aconselho porque é delicada demais para suportar a brutalidade dos homens e se você conseguir uma mulher vai ver como é gostoso, entre mulheres o carinho é muito fino. Você tem chance de ter uma mulher? (LISPECTOR,1998,p.74).

Glória, colega de trabalho de Macabéa, sensual e sedutora, revela em seu discurso registros do pensamento suburbano. A preocupação central em seu discurso é ter um homem ao seu lado, pois assim fora educada: realização plena da mulher é o marido. É o que se percebe em:

Glória era toda contente consigo mesma: dava-se grande valor. Sabia que tinha o sestro molengole de mulata, uma pintinha marcada junto da boca, só para dar uma gostosura, e um buço forte que ela oxigenava. Sua boca era loura. Parecia até um bigode. Era uma safadinha esperta mas tinha força de coração. Penalizava-se com Macabéa mas ela que se arranjasse, quem mandava ser tola? E glória pensava: não tenho nada a ver com ela. Ninguém pode entrar no coração de ninguém. Macabéa até que falava com Glória – mas nunca de peito aberto. Glória tinha um traseiro alegre e fumava cigarro mentolado para manter um hálito bom nos seus beijos intermináveis com Olímpico. Ela era muito satisfata: tinha tudo o que seu pouco anseio lhe dava. E havia nela um desafio que se resumia em “ninguém manda em mim”. Mas lá um dia pôs-se a olhar Macabéa. De repente não agüentou e com um sotaque levemente português disse:

– Oh mulher, não tens cara?

– Tenho sim. É porque sou achatada de nariz, sou alagoana.

– Diga-me uma coisa: você não pensa no futuro? (LISPECTOR,1998,p.64).

Essa postura de Glória fica evidente também na seguinte passagem:

Glória, talvez por remorso, disse-lhe:

– Olímpico é meu mas na certa você arranja outro namorado. Eu digo que ele é meu porque foi o que a minha cartomante me disse e eu não quero desobedecer porque ela é médium e nunca erra. Por que você não paga uma consulta e pede pra ela te pôr as cartas? (LISPECTOR,1998,p.70).

Outro personagem, que desponta na obra e que através de seu discurso registra as marcas de sua condição social, é o médico a quem a personagem principal recorre para que ele avaliasse sua saúde. Esse profissional revela em seu discurso as marcas do cansaço e fadiga em relação à profissão, que não é desempenhada mais com prazer. Nota-se esse comportamento na seguinte passagem:

O médico muito gordo e suado tinha um tique nervoso que o fazia de quando ritmadamente repuxar os lábios. O resultado era parecer que estava fazendo beicinho de bebê quando está prestes a chorar.

Esse médico não tinha objetivo nenhum. A medicina era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor à profissão nem a doentes. Era desatento e achava a pobreza uma coisa feia. Trabalhava para os pobres detestando lidar com eles. Eles eram para ele o rebotalho de uma sociedade muito alta à qual pertencia. Sabia que estava desatualizado na medicina e nas novidades clínicas mas para pobre servia. O seu sonho era ter dinheiro para fazer exatamente o que queria: nada.

Quando ele avisara que ia examiná-la ela disse:

– Ouvi dizer que no médico se tira a roupa mas eu não tiro coisa nenhuma.

Passara-a pelo raio X e dissera:

– Você está com começo de tuberculose pulmonar. Ela não sabia se isso era coisa boa ou ruim. Bem, como era uma pessoa muito educada, disse:

– Muito obrigada, sim?

O médico simplesmente se negou a ter piedade. E acrescentou: quando você não souber o que comer faça um espaguete bem italiano. E acrescentou com um mínimo de bondade a que ele se permitia já que se considerava também injustiçado pela sorte:

– Não é tão caro assim...(LISPECTOR,1998,p.67-68)

Dentre as personagens que se destacam por representarem na obra a relação de autoridade, destaca-se o chefe de Macabéa, Raimundo Silveira, seu discurso reflete essa relação social de patrão e subordinado. Verifica-se essa questão em:

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representantes de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel. Isso disse ele. Quanto à moça, achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosamente a seu escondidamente amado chefe:

– Me desculpe o aborrecimento.

O senhor Raimundo Silveira – que a essa altura já lhe havia virado as costas – voltou-se um pouco surpreendido com a inesperada delicadeza

e alguma coisa na cara quase sorridente da datilógrafa o fez dizer com menos grosseria na voz, embora a contragosto:

– Bem, a despedida pode não ser já, é capaz até de demorar um pouco (LISPECTOR,1998,p.24-25).

Neste sentido, os discursos do narrador, Rodrigo S. M., escritor habilidoso da linguagem, que apresenta toda a trama do desenrolar da “epopéia” da personagem-principal; o de Macabéa, nordestina, alheia à realidade circundante que teme as palavras e que não possui um discurso próprio; Madama Carlota, cartomante e ex-prostituta, apresenta um discurso que reflete as marcas de uma classe social marginalizada e discriminada; o discurso de Glória, colega de trabalho de Macabéa, seu discurso traz as marcas da concepção suburbana, o qual deixa transpassar o interesse em ter um marido ao seu lado, refletindo assim uma visão até certo ponto retrógrada de mulher que necessita de um homem para ser plenamente feliz; o médico e seu discurso, cansado e fatigado pela labuta constante da profissão, labuta essa que o desencantou do ofício da medicina e esse ofício não representa mais para ele uma realização plena de vida nem um ideal para um projeto de ascensão social e por fim o discurso do Sr. Raimundo Silveira, chefe da personagem principal, sua fala representa na obra o discurso daquele que detém a autoridade sobre. Todo esse repertório de vozes inserido na obra confirma a assertiva bakhtiniana (2002) já citada de que o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais.

O discurso romanesco, segundo Bakhtin (2003), é um discurso poético, porém que efetivamente não cabe na concepção de tal discurso, pois na base do poético, estão algumas premissas limitadoras. Esta mesma concepção no processo da sua formação histórica, de Aristóteles aos dias atuais, orientou-se para os gêneros “oficiais” definidos e esteve ligada a certas tendências históricas da vida verbal e ideológica.

Já em relação ao artista-prosador, o objeto revela antes de tudo, justamente, esta multiformidade social plurilíngüe dos seus nomes, definições e avaliações. Em lugar da plenitude efetiva e da inesgotabilidade do próprio objeto. Ele argumenta que se abre para o prosador uma variedade de caminhos, estradas e tropos, desvendados pela consciência social. Juntamente com a

contradição interna no próprio objeto, para o prosador, à sua volta abre-se um multidiscurso social, uma “torre de Babel” que se manifesta ao redor de qualquer objeto. A dialética do objeto entrelaça-se com o diálogo social circunstante. O objeto, segundo Bakhtin, é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz. Essas vozes criam o fundo necessário para a sua voz, fora do qual são imperceptíveis, “não ressoam” os seus matizes de prosa artística. Bakhtin destaca o ofício do prosador da seguinte forma:

O artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilingüismo. Mas, como dissemos, qualquer discurso da prosa extra-artística – de costumes, retórica, da ciência – não pode deixar de se orientar para o “já dito”, para o “conhecido”, para a “opinião pública”, etc. A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é pode dela se afastar (BAKHTIN, 2002, p.88).

Bakhtin (2002) defende que a língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única. Segundo Bakhtin (*op. cit.*), ela é única somente como sistema gramatical abstrato de formas normativas, abstratas das percepções ideológicas concretas, que a preenche e da contínua evolução histórica criam, nos limites de uma língua nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas: os elementos abstratos da língua, idênticos entre si, carregam-se de diferentes conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando de diversas maneiras no interior destas diferentes perspectivas.

A própria língua literária oral e escrita, segundo Bakhtin (2002), é única não só em relação aos seus índices gerais lingüísticos abstratos, mas também nas suas formas de interpretação destes momentos abstratos, é estratificada e plurilíngüe no seu aspecto concreto, objetivamente semântico e

expressivo. Ele afirma que essa estratificação é determinada, antes de tudo, pelos organismos específicos dos gêneros. Estes ou aqueles elementos da língua (léxico-lógicos, semânticos, sintáticos, etc.) estão estreitamente unidos com a orientação intencional e com o sistema geral de acentuação destes ou daqueles gêneros: oratórios, publicitários, gêneros de imprensa, gêneros jornalísticos, gêneros de literatura inferior (como o romance de folhetim, por exemplo) e, finalmente, os diversos gêneros da grande literatura. Bakhtin (*ibidem*) destaca que estes ou aqueles elementos da língua adquirem o “perfume” específico dos gêneros dados: eles se adaptam aos pontos de vista específicos, às atitudes, às formas de pensamento, às nuances e às entonações desses gêneros.

Bakhtin (2002) afirma que a estratificação da língua em gêneros entrelaça-se, ora coincidindo, ora divergindo, com a estratificação *profissional* da língua (em amplo sentido): a linguagem do advogado, do médico, do comerciante, do político, do mestre-escola, etc. Diferenciam, segundo ele, evidentemente não só pelo vocabulário: elas implicam determinadas formas de orientação intencional, formas essas de interpretação e de apreciação concretas. Mesmo a linguagem do escritor (do poeta, do romancista) pode ser percebida como jargão profissional, ao lado dos outros.

Nesse sentido, o autor (2002) propõe que o importante é o aspecto intencional, isto é, a significação objetiva e a expressividade da estratificação da “língua comum”. Pois, não é a composição lingüística neutra da língua que é estratificada, mas as suas possibilidades intencionais é que são espoliadas: elas são realizadas em direções definidas, são carregadas de conteúdos determinados, concretizam-se, especificam-se, impregnam-se de apreciações concretas, unem a determinados objetos, a âmbitos, isto é, para os próprios falantes, essas linguagens de gêneros e estes jargões profissionais são diretamente intencionais – plenamente significativos e espontaneamente expressivos. Bakhtin (2002) sustenta que do lado de fora para os não participantes dessa perspectiva intencional, essas linguagens podem parecer objetivos, características, pitorescas, etc., visto que as intenções que penetram nessas linguagens tornam-se limitações semânticas e expressivas, tornam o

discurso pesado e alheio, dificultam sua utilização direta, intencional para os que não estão inseridos nesse contexto.

Todavia, o assunto está longe de se esgotar na estratificação da linguagem literária em gêneros e profissões. Ainda que a linguagem literária, em seu núcleo inicial, seja, freqüentemente, socialmente homogênea, como principal linguagem falada e escrita de um grupo social dominante, ela conserva, apesar disso, a diferenciação social significativa que está sempre presente, a estratificação social que em certas épocas pode se tornar extraordinariamente aguda. Ele (*op. cit.*) sustenta que a estratificação social pode, tanto neste quanto naquele caso, coincidir com a estratificação em gêneros e em profissões, mas em princípio ela é evidentemente autônoma e específica. Do mesmo modo, a estratificação social é determinada, antes de mais nada, pela distinção dos âmbitos objetais expressivos e de sentidos, isto é, ela se expressa por diferenças padronizadas de acentuação e de atribuição de sentido aos elementos da língua, e pode não restringir a unidade lingüística abstrata e dialetológica da linguagem literária geral. Neste sentido, Bakhtin defende que:

Ademais, todas as visões de mundo socialmente significativas têm a faculdade de espoliar as possibilidades intencionais da língua por intermédio de sua realização concreta específica. As correntes literárias e outras, os meios, as revistas, certos jornais, e mesmo certas obras importantes e certos indivíduos, todos eles são capazes, na medida da sua importância social, de estratificar a linguagem, sobrecarregando suas palavras e formas com próprias intenções e acentos típicos e, com isto, torná-las em certa medida alheias às outras correntes, partidos, obras e pessoas (BAKHTIN, 2002, p. 97).

Bakhtin (2002) propõe que, em cada momento da sua existência histórica, a linguagem é grandemente pluridiscursiva. Para ele, isso se deve à coexistência de contradições sócio-ideológicas entre presente e passado, entre diferentes épocas do passado, entre diversos grupos sócio-ideológicos, entre correntes, escolas, círculos, entre outros. O autor (*op. cit.*) aponta que esses “falares” do plurilingüismo entrecruzam-se multiforme, formando novos “falares” socialmente típicos.

Esse plurilingüismo é perceptível na obra de Clarice Lispector, *A Hora da Estrela* (1977), pelo fato de nela haver um emaranhado de vozes que apontam para realidades sociais diferentes e divergentes, as quais juntas formam a

realidade pretendida pela autora. Há, em especial, no romance, um exemplo em que uma mesma situação social produziu “vozes” diversas. É o caso da personagem-principal, Macabéa, e seu namorado, Olímpico de Jesus; ambos de origem nordestina, todavia, possuem discursos contrários. Ela marcada pelo sofrimento e a exclusão social, tem em seu “falar” o registro do alheamento e da apatia social. Contudo, seu namorado, que também é de origem nordestina, possui em seu discurso o gosto pela ascensão social e o interesse em adentrar nas camadas sociais a fim de galgar um espaço no meio social circundante, ou seja, o sofrimento da vida passada em sua terra natal, ao contrário do ocorrido com a personagem-principal não o deixou alheio à realidade e ao discurso da vida pelo contrário produziu nele o interesse em conseguir um espaço que lhe seja próprio. Dessa maneira, são duas posturas diferentes de conceber o mundo. Como se pode verificar em:

Ele falava coisas grandes mas ela prestava atenção nas coisas insignificantes como ela própria. Assim registrou um portão enferrujado, retorcido, rangente e descascado que abria o caminho para uma série de casinhas iguais de vila. Vira isso do ônibus. A vila além do número 106 tinha uma plaqueta onde estava escrito o nome das casas. Chamava-se “Nascer do Sol”. Bonito o nome augurava coisas boas. Ela achava Olímpico muito sabedor das coisas. Ele dizia o que ela nunca tinha ouvido. Uma vez ele falou assim:
 – A cara é mais importante do que o corpo porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo. Você tem cara de quem comeu e não gostou, não aprecia cara triste, vê se muda – e disse uma palavra difícil – vê se muda de “expressão” (LISPECTOR, 1998, p.52).

Em outra passagem, Olímpico de Jesus transmite à Macabéa seu interesse em vencer na vida para conquistar seu espaço social. É o que se verifica em:

Ele: – Olhe, eu vou embora porque você é impossível!
 Ela: – É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que faço para conseguir ser possível?
 Ele: – Pare de falar porque você só diz besteira! Diga o que é do teu agrado.
 Ela: –Acho que não sei dizer.
 Ele: – Não sabe o quê?
 Ela: – Hein?
 Ele: – Olhe, até estou suspirando de agonia. Vamos não falar em nada, está bem?
 Ela: – Sim, está bem, como você quiser.

Ele: – É, você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei. No sertão da Paraíba não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim (LISPECTOR,1998,p.48-49).

Macabéa, ao contrário do namorado, carrega em seu discurso as marcas da repressão que a tornaram distante da realidade do mundo e de si mesma. É o que se evidencia em:

Da terceira vez em que se encontraram – pois não é que estava chovendo? – o rapaz, irritado e perdendo o leve verniz de finura que o padrasto a custo lhe ensinara, disse-lhe:

– Você também só sabe é mesmo chover!

– Desculpe.

Mas ela já o amava tanto que não sabia mais como se livrar dele, estava em desespero de amor.

Numa das vezes em que se encontraram ela afinal perguntou-lhe o nome.

– Olímpico de Jesus Moreira Chaves, mentiu ele porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não tem pai. Fora criado por um padrasto que lhe ensinara o modo fino de tratar as pessoas para se aproveitar delas e lhe ensinara como pegar mulher.

– Eu não entendo o seu nome, disse ela. Olímpico? Macabéa fingia enorme curiosidade escondendo dele que nunca entendia tudo muito bem e que isso era assim mesmo. Mas ele, galinho de briga que era, arrepiou-se todo com a pergunta tola e que não sabia responder. Disse aborrecido:

– Eu sei mas não quero responder!

– Não faz mal, não faz mal, não faz mal...a gente não precisa entender o nome (LISPECTOR,1998,p.44).

Dessa forma, Rodrigo S. M., narrador onisciente, através do desenrolar da trama, apresenta a saga de uma personagem que busca o outro através do discurso, mas não é aceita por esse outro. A trama é caracterizada por essa busca incessante, pois a solidão permeia toda a narrativa. A palavra da autora representada pelo narrador pretende romper o silêncio da existência humana, silêncio esse que esteriliza as ações. Macabéa, personagem-principal de toda essa “epopéia”, representa o homem numa dimensão coletiva, simbolizando assim a exclusão dos que estão próximos espacialmente, mas distantes socialmente, pois são “invisíveis” aos demais porque não compartilham das relações estreitas no âmago social. Nesse sentido, faltam à Macabéa as palavras necessárias ao convívio social, pois seu ato comunicativo é concebido como ralo e parco. Esse falta de palavras a condena ao ostracismo social. É o que se verifica em:

Nunca recebera presentes. Aliás não precisava de muita coisa. Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiou: um livro que seu Raimundo, dado a leitura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar?

Pergunto eu: conheceria ela algum dia do amor os seus desmaios? Teria a seu modo o doce vôo? De nada sei. Que se há de fazer com a verdade de que todo mundo é um pouco triste e um pouco só. A nordestina se perdia na multidão. Na praça Mauá onde tomava o ônibus fazia frio e nenhum agasalho havia contra o vento. Ah mas existiam os navios cargueiros que lhe davam saudades quem sabe de quê? Isso só às vezes. Na verdade saía do escritório sombrio, defronte o ar lá de fora, crepuscular, e constatava então que todos os dias à mesma hora fazia exatamente a mesma hora. Irremediavelmente era o grande relógio que funcionava no tempo. Sim, desesperadamente para mim, as mesmas horas. Bem, e daí? Daí, nada. Quanto a mim, o autor de uma vida, me dou mal com a repetição: a rotina me afasta de minhas possíveis novidades (LISPECTOR, 1998, p.40-41).

Verifica-se também em:

E lá (pequena explosão) Macabéa arregalou os olhos. É que na suja desordem de uma terceira classe de burguesia havia no entanto o morno conforto de quem gasta todo o dinheiro em comida, no subúrbio comia-se muito. Glória morava na rua General não-sei-o-quê, muito contente de morar em rua militar, sentia-se mais garantida. Em sua casa até telefone tinha. Foi talvez essa uma das poucas vezes em que Macabéa viu que não havia para ela lugar no mundo e exatamente porque Glória tanto lhe dava. Isto é, um farto copo de grosso chocolate de verdade misturado com leite e muitas espécies de roscas açucaradas, sem falar num pequeno bolo (LISPECTOR, 1998, p. 66).

Dessa forma, para Bakhtin (2002) uma característica extraordinariamente importante do gênero romanesco é que o homem, no romance, é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem. Ele (*ibidem*) pontua que o principal objetivo do gênero romanesco, aquele o qual o caracteriza, que cria a sua originalidade é *o homem que fala e sua palavra*. Para se compreender de maneira correta esta afirmação, é indispensável destacar com toda precisão esses três momentos destacados por Bakhtin (2002, p. 134-135):

1) “No romance, o homem que fala e sua narrativa são *palavra* são objeto tanto de representação verbal como literária. O discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas *representado artisticamente* e, à diferença do drama, *representado pelo próprio discurso* (do

autor). Porém, a pessoa que fala e seu discurso constituem um objeto do discurso: não se pode falar do discurso como se fala dos outros objetos da palavra – os objetos inanimados, os fenômenos, os acontecimentos, etc. O discurso exige procedimentos formais especiais do enunciado e da representação verbal”;

2) “O sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que um embrião), e não um “dialeto individual”. O caráter individual, e os destinos individuais e o discurso individual são, por si mesmos, indiferentes para o romance. As particularidades da palavra dos personagens sempre pretendem uma certa significação e uma certa difusão social: são linguagens virtuais. Por isso, o discurso de um personagem também pode tornar-se fator de estratificação da linguagem, uma introdução ao plurilingüismo”;

3) “O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre ideologema. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. Precisamente enquanto ideologema, o discurso se torna objeto de representação no romance e, por isso, este não corre o risco de se tornar um jogo verbal abstrato. Além disso, graças à representação dialogizada de um discurso ideologicamente convincente (na maioria das vezes atual e eficaz), o romance favorece o esteticismo e um jogo verbal puramente formalista, menos que todos os outros gêneros verbais. Assim, quando um esteta se põe a escrever um romance, seu esteticismo não se revela absolutamente na construção formal, mas no fato de que o romance representa uma pessoa que fala que é ideólogo do esteticismo, que desvenda sua profissão de fé, sujeita a uma provação no romance”.

Sobre esse homem ideólogo defendido por Bakhtin (2002) que desponta no romance. Na referida obra de Clarice Lispector, emerge a personagem Olímpico de Jesus, também oriundo do Nordeste, ele representa o homem dotado de discurso e estímulo à vida, pois sua vida também marcada como a da personagem-principal pela exclusão, desenvolveu nele o interesse pela ascensão social. Seus sonhos e seus desejos são proferidos na obra como

um ideal de vida, pois para ele o que interessava é a mudança do seu atual estado de vida. Seria o discurso contra a estrutura social repressora. É o que se constata em:

No Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. Este dente lhe dava posição na vida. Aliás, matar tinha feito dele homem com letra maiúscula. Olímpico não tinha vergonha, era o que se chamava no Nordeste de “cabra safado”. Mas não sabia que era um artista: nas horas de folga esculpia figuras de santos e eram tão bonitas que ele não as vendia. Todos os detalhes ele punha e, sem faltar ao respeito, esculpia tudo do menino Jesus. Ele achava que o que é, é mesmo, e Cristo tinha sido além de santo um homem como ele, embora sem dentes de ouro. Os negócios públicos interessavam Olímpico. Ele adorava ouvir discursos. Que tinha pensamentos, isso lá tinha. Acocorava-se com o cigarro barato nas mãos e pensava. Como na Paraíba ele se acocorava no chão, o traseiro sentado no zero, a meditar. Ele dizia alto e sozinho:

– Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado.

E não é que ele dava para fazer discursos? Tinha o tom cantado e o palavreado seboso, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem. No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor (LISPECTOR, 1998, p. 46).

Percebe-se também tal característica no seguinte diálogo entre Olímpico de Jesus e Macabéa:

Ela: – Acho que não sei.
 Ele: – Não sabe o quê?
 Ela: – Não sabe o quê?
 Ela: – Hein?
 Ele: – Olhe, até estou suspirando de agonia. Vamos não falar em nada, está bem?
 Ela: – Sim, está bem, como você quiser.
 Ele: – É, você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. No sertão da Paraíba não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim.
 – É?
 – Pois se eu estou dizendo! Você não acredita?
 – Acredito sim, acredito, acredito, não quero lhe ofender.
 Em pequena ela vira uma casa pintada de rosa e branco com um quintal onde havia um poço com cacimba e tudo. Era bom olhar para dentro. Então seu ideal se transformara nisso: em vir a ter um poço só para ela. Mas não sabia como fazer e então perguntou a Olímpico:
 – Você sabe se a gente pode comprar um buraco?
 – Olhe, você não reparou até agora, não desconfiou que tudo que você pergunta não tem resposta?
 – Ela ficou de cabeça inclinada para o ombro assim como uma pomba fica triste.
 Quando ele falava em ficar rico, uma vez ela lhe disse:
 – Não será somente visão?

- Vá para o inferno, você só sabe desconfiar. Eu só não digo palavrões grossos porque você é moça-donzela.
- Cuidado com suas preocupações, dizem que dá ferida no estômago.
- Preocupações coisa nenhuma, pois eu sei no certo que vou vencer. Bem, e você tem preocupações? (LISPECTOR, 1998, p. 48-49)

Nas duas passagens supracitadas da obra de Clarice Lispector, percebe-se que a personagem Olímpico de Jesus faz enunciar seu discurso. Nesse sentido, constata-se a teoria bakhtiniana do homem ideólogo que possui uma visão particular do mundo, aspirando assim a uma significação social. Olímpico faz seu discurso ecoar em meio ao microcosmo em que vive.

Santos (2008) destaca que na respectiva obra de Clarice Lispector a linguagem fala em seus silêncios. Até mesmo na “tagarelice” do narrador-escritor Rodrigo S. M. pode-se vislumbrar as estratégias de uma escrita que se nega e que busca superação de vida, superação das suas próprias condições de existência enquanto linguagem axiologicamente literária. Assim, os silêncios da linguagem são o primordial empreendimento construído pela autora e significam a sua arma de resistência ante o aniquilamento. Todavia, Santos (*op.cit*) diz que não seria exatamente nessas estratégias discursivas nas quais um escritor coloca a sua linguagem sob os disfarces do silêncio que residem as possibilidades da perda, da derrota de leitores que se colocam nas pegadas da literatura à procura de salvaguarda para as suas existências? Pois, segundo o autor, Melhor ficar atento às ciladas de um texto que parece pretender dizer muito mais de si, dos seus impasses, dos seus empecilhos. Com essa reflexão, o autor conceitua a obra *A Hora da Estrela*, 1977, como uma obra ideológica, pois há o posicionamento em frente ao mundo conturbado. Ele afirma que:

Uma escritora que procura indagar dos seus processos, da sua validade e que por isso, empreende muito mais a problematização da linguagem que a busca de sentido e do destino de uma personagem perdida em meio à metrópole que a ignora (SANTOS, 2008, p.142-143).

O narrador Rodrigo S. M. através de seu discurso busca interrogar a existência e o mundo em sua volta numa descoberta incessante a fim de descortinar a verdade por trás do véu. Nessa perspectiva, a linguagem da autora é veículo de revelação e interpretação de uma realidade circundante. Num discurso que constantemente, reflete sobre o próprio ato de escrever em que a

comunicação é posta em evidência. Seu romance ultrapassa o literário para assumir com a linguagem uma complexidade existencial-comunicativa. Pois, além de explicar a trama romanesca, o narrador aborda com mestria a existência. Nesse sentido, o literário compartilha com o enunciado da vida. O narrador posiciona-se como participante de um contexto social. É o que se verifica na seguinte passagem:

Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. Sim, mas não esquecer que para escrever não-importar-o-quê o meu material básico é a palavra que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro (LISPECTOR, 1998, p.14-15).

Como também nessa outra passagem:

Todo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou. Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho. Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Para que se torne possível um jogo literariamente profundo com as linguagens sociais, Bakhtin (2002) argumenta que é indispensável uma mudança radical da percepção da palavra num plano lingüístico e literário geral. É preciso habituar-se à palavra enquanto fenômeno objetal, característico, mas ao mesmo tempo também intencional. É preciso aprender a perceber a “forma interna” de sua própria língua como se fosse de “outrem”; é preciso conhecer o aspecto objetal, tipo característico não só dos gestos e das diversas palavras e expressões, mas também dos pontos de vistas, das visões e percepções do

mundo que estão organicamente unidas à linguagem que as exprime. O romance, nesse sentido, seria o gênero literário mais próximo a essa realidade plural, pois em sua essência abarcam discursos e visões de mundo das mais variadas posturas, visto que o homem que enuncia nesse gênero é o ser da fala o qual tem a capacidade de fazer com que seu discurso interaja com o mundo. Percebeu essa característica no romance por esse fato o elegeu como gênero-mor dos seus estudos lingüísticos, entre os gêneros é o que possibilita a presença de posturas das mais diversas complexidades e naturezas. O estudo da natureza dialógica do romance possibilita um diálogo mais acurado entre literatura e enunciação, pois a literatura com destaque ao gênero romance capta do enunciado da vida os discursos e os transpõem para as suas páginas.

Neste capítulo, observou-se que o filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin para comprovar sua teoria dialógica utilizou o romance como sujeito de sua análise, pois esse gênero ocupa um lugar central nas pesquisas desse pensador, pelo fato de comportar dentro de sua natureza várias vozes vindas de realidades diferentes, formando assim uma realidade plural. O romance seria uma manifestação singular integrada por uma plurivocalidade. A fim de se estudar a organização romanesca na teoria bakhtiniana, investigou-se a partir do referido de romance de Clarice Lispector. No capítulo seguinte, será estudada a transposição do conceito de carnavalização na construção dialógica do romance, tal conceito será estudado através da obra *A Hora da Estrela*.

CAPÍTULO 4

A CARNAVALIZAÇÃO NA CONCEPÇÃO BAKHTINIANA DA LINGUAGEM EM *A HORA DA ESTRELA*

No capítulo anterior, fez uma abordagem sobre a construção enunciativa no gênero romanesco de acordo com a teoria de Mikhail Bakhtin. Constatou-se no referido capítulo que o romance não é apenas um gênero de caráter literário, mas uma realidade lingüística que abarca em sua composição vozes oriundas de realidades e situações sociais diferentes, por isso é considerado como um gênero plurivocal. Neste capítulo, far-se-á uma abordagem sobre a carnavalização da linguagem na concepção bakhtiniana. Verificar-se-á que o lingüista russo transpõe para o estudo da linguagem a alegoria da folia de momo a qual tem a capacidade de reverter o sistema, em vigor, numa atitude de subversão às estruturas pré-estabelecidas as quais vetam o livre contato entre homens. Esse conceito é delineado por Bakhtin no capítulo IV de *Problemas da poética de Dostoiévsk*, e em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto da Obra de François Rabelais*, mas é nesse último que

ele foi primeiro desenvolvido e refinado. Todavia, a presente investigação tomará como livro base a fim de sustentar esse conceito o livro *Problemas da Poética de Dostoiévsk*. A carnavalização lingüística será observada através do romance *A Hora da Estrela*, 1977, de Clarice Lispector. Observar-se-á como tal teoria é manifesta através dos discursos das personagens que compõem esse romance clariceano.

No tocante à carnavalização da linguagem presente no romance-sujeito desta investigação, observar-se-á que Clarice Lispector criou personagens que possuem discursos que representam posturas diferentes em relação à carnavalização, pois umas conseguem com seu discurso carnavalizar, ou seja, reverter a situação em que estão inseridas, assim seus atos possuem força transformadora, contudo haverá aquelas que não possuem a capacidade de reversão social a partir do próprio discurso, sendo assim são subjugadas pelo meio social em que estão inclusas, é o caso de Macabéa, personagem que não é portadora de uma atitude lingüística transformadora. Ela é apresentada desde o início do romance como alguém destituído de força discursiva. Como na seguinte passagem:

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (LISPECTOR, 1998, p.14)

Essa não-carnavalização da personagem-principal está marcada desde cinco dos treze títulos da obra. Os cinco são: *Ela Que se Arranje*; *O Direito ao Grito*; *Ela Não Sabe Gritar*; *Assovio no Vento Escuro* e *Eu Não Posso Fazer Nada*. Cada um desses títulos refere-se a um alheamento de Macabéa ante a realidade social, pois transmitem uma falta de ação em meio à sociedade que reclama por uma postura. Procurou-se ilustrar cada título com o comportamento não-carnavalizado dessa personagem. A saber:

a) *Ela Que se Arranje*: neste título, revela-se o desinteresse do narrador em ajudar a personagem, pois ela mesma deve lutar para reverter a problemática em que está inserida. Como na seguinte passagem:

Não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da *moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos)* e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela (LISPECTOR, 1998, p.15).

b) *O Direito ao Grito*: com este título, a autora transmite a mensagem que Macabéa tem direito, porém não consegue fazer-se ouvir. Um direito inerente a todos, a ela parece ser inacessível. Como na seguinte passagem:

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel. Isso disse ele. Quanto à moça, achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosa a seu escondidamente amado chefe:

– Me desculpe o aborrecimento. (LISPECTOR, 1998, p. 25)

c) *Ela Não Sabe Gritar*: nesse título, transmite-se a idéia de que a exclusão social vivida por Macabéa, produziu nela a aceitação ao sofrimento numa atitude de desconhecimento da lei da sobrevivência natural a todos os humanos. Como na seguinte passagem:

A moça tinha ombros curvos como os de uma cerzideira. Aprendera em pequena a cerzir. Ela se realizaria muito mais se se desse ao delicado labor de restaurar fios, quem sabe se de seda. Ou de luxo: cetim bem brilhoso, um beijo de almas. Cerzideira mosquito. Carregar em costas de formiga um grão de açúcar. Ela era de leve como uma idiota, só que não o era. Não sabia que era infeliz. É porque ela acreditava. Em quê? Em vós, mas não é preciso acreditar em alguém ou em alguma coisa – basta acreditar. Isso lhe dava às vezes estado de graça. Nunca perdera a fé. (Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amado meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente.) (LISPECTOR, 1998, p.26).

d) *Assovio no Vento Escuro*: nesse título, a autora anuncia que a personagem-principal mesmo quando consegue reivindicar por algo, seu “grito” não é “escutado” por ninguém, pois sua presença não ecoava sentido nos

demais. Mesmo em momentos de necessidade sua atitude não carnavaliza o momento num gesto de subversão ao momento. Como se percebe em:

Outro retrato: nunca recebera presentes. Aliás não precisava de muita coisa. Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e Ofendidos. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar?

Pergunto eu: conheceria ela alguma dia do amor o seu adeus? Conheceria algum dia do amor os seus desmaios? Teria a seu modo o doce vôo? De nada sei. Que se há de fazer com a verdade de que todo mundo é um pouco triste e um pouco só. A nordestina se perdia na multidão. Na praça Mauá onde tomava o ônibus fazia frio e nenhum agasalho havia contra o vento. Ah mas existiam os navios cargueiros que lhe davam saudades quem sabe de quê. Isso só às vezes. Na verdade saía do escritório sombrio, defrontava o ar lá de fora, crepuscular, e constatava então que todos os dias à mesma hora fazia exatamente a mesma hora. Irremediável era o grande relógio que funcionava no tempo. Sim, desesperadamente para mim, as mesmas horas. Bem, e daí? Daí, nada. Quanto a mim, autor de uma vida, me dou mal com a repetição: a rotina me afasta de minhas possíveis novidades (LISPECTOR, 1998, p. 40-41).

e) *Eu Não Posso Fazer Nada*: através desse título, a autora transmite a mensagem de que o narrador não pode alterar o destino de sua personagem-principal, porque ela não consegue subverter o sistema. A falta de carnavalização no discurso de Macabéa impossibilita Rodrigo S. M. de modificar o percurso dela. Percebe-se tal característica na seguinte passagem:

Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo.

Volto à moça: o luxo que se dava era tomar um gole frio de café antes de dormir. Pagava o luxo tendo azia ao acordar.

Ela era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos. Eram vida. Enquanto o silêncio da noite assustava: parecia que estava prestes a dizer uma palavra fatal. Durante a noite na rua do Acre era raro passar um carro, quanto mais buzinassem, melhor para ela. Além desses medos, como se não se bastassem, tinha medo grande de pegar doença ruim lá embaixo dela – isso, a tia lhe ensinara. Embora os seus pequenos óvulos tão murchos. Tão, tão. Mas vivia em tanta mesmice que de noite não se lembrava do que acontecera de manhã. Vagamente pensava de muito longe e sem palavras o seguinte: já que sou, o jeito é ser (LISPECTOR, 1998, p. 33).

Os cinco títulos supracitados além da questão existencial e intimista (traços marcantes de Clarice Lispector) revelam também um apelo social. Esse

apelo é marcado pelo fato de a personagem-principal, ao sair do sertão alagoano e ir para o Rio de Janeiro, passar na “cidade maravilhosa” desafios os quais a deixaram atônita diante de situações com as quais ela não tinha esmero nem trato. A grande problemática de Macabéa é o fato de ela ser alheia frente ao mundo que a circunda, a linguagem parca e não-carnavalizada gerou um ser que não se posiciona no mundo. Esse não-posicionamento deveria ser rompido através da linguagem, pois *A Hora da Estrela* é marcado pela procura a uma resposta frente aos problemas da vida, contudo a impossibilidade de responder-lhes produz revolta, resignação e exclusão. Macabéa por não poder responder aos apelos da vida, é relegada ao ostracismo social. O não conseguir carnavalizar, ou seja, subverter o sistema é o veículo motor da arquitetura desse romance. A obra é caracterizada por um forte silenciamento, não a ausência do som, e sim a falta da voz que grita em pró da libertação, Maca é construída pela repressão e o desolamento existencial que a vetaram de um convívio social pleno e do livre contato com os demais. Ela vive num limbo social por não ter familiaridade com a linguagem, o que a faz ser “colada” ao discurso de outrem. Maca é figura metonímico-representativa de todos aqueles que com ela compartilham esse comportamento. Seu discurso não a sustenta dentro do convívio com os demais. O narrador registra todo esse tormento vivido pela personagem-principal em:

Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem de estilo, ela é ao deus-dará. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa. Durante o dia eu faço, como todos, gestos despercebidos por mim mesmo. Pois um dos gestos mais despercebido é esta história de que não tenho culpa e que sai como sair. A datilógrafa vivia numa espécie de atordoado nimbo, entre céu e inferno. Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. Pensando bem: quem não é um acaso na vida? Quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato que é um fato. É quando entro em contato com forças interiores minhas, encontro através de mim o vosso Deus. Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro (LISPECTOR, 1998, p. 36).

Neste sentido, a criação de Macabéa é a representação da ausência total da carnavalização da linguagem. Essa personagem representa além do silêncio cultural a aceitação ao sofrimento e à exclusão social. Bakhtin com mestria desenvolve o conceito de carnavalização e o transpõe para a análise lingüística e a literatura.

Para iniciar a saga da personagem nordestina, Lispector abre a narrativa com uma passagem que simboliza o questionamento sobre a vida e sua origem. Contudo mesmo diante de questionamento e incerteza, a vida emerge. A saber:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou. Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho. Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Depois de todo trajeto de Macabéa, na última passagem da obra, ocorre a aceitação do inevitável numa atitude de atonia diante dos aspectos trágicos da existência. Ironicamente, essa aceitação é destoante com a “odisséia” de Maca, visto que, na cidade grande, tentara buscar a felicidade, porém não fora capaz de subverter o sistema imposto e fora derrotada. Nessa passagem, há uma conformidade expressa através de afirmações. A obra inicia-se e termina com afirmativa, o término da obra simboliza então a resignação de um alguém incapaz de lutar seu “destino”. A saber:

Silêncio.
 Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.
 O silêncio é tal que nem o pensamento pensa.
 O final foi bastante grandiloqüente para a vossa necessidade? Morrendo ela virou ar. Ar enérgico? Não sei. Morreu em um instante. O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca de novo. Etc. etc. etc. No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada.
 Eu vos pergunto:
 – Qual é o peso da luz?
 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?!
 Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim (LISPECTOR, 1998, p. 86-87).

Por não conseguir alterar o percurso de sua vida, Macabéa é aniquilada da realidade da vida.

Macabéa, mesmo não sendo caracterizada como uma personagem constituída de um discurso capaz de reverter a situação em que está inserida, em determinadas situações, ao buscar a própria satisfação, contradiz o alheamento em que vivia. Nesses momentos, Maca realiza um discurso que a coloca como centro de uma realização mesmo que seja uma ilusória satisfação. Como em:

Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a Rádio relógio, que dava “hora certa e cultura”, e nenhuma música, só pingava em som de gotas que caem – cada gota de minuto que passava. E, sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais – ela adorava anúncios. Era a rádio perfeita pois também entre pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber (LISPECTOR, 1998, p. 37).

Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008), aborda a concepção da carnavalização da linguagem em que, segundo ele, ao esforço centrípeto dos discursos de autoridade opõe-se o riso, que leva a uma aguda percepção da existência discursiva centrífuga. A língua, nessa concepção, teria a capacidade de trazer o inusitado à tona, subvertendo assim o jogo das forças dominantes numa não aceitação ao unilingüísmo. Ela, então, seria propulsora de um rompimento na ordem social fechada. Assim, para ilustrar essa característica da língua, Bakhtin (2008) recorre à metáfora do carnaval.

Em *A Hora da Estrela*, 1977, Clarice Lispector lançou um olhar sobre as estruturas sociais de seu tempo, ao abordar a saga da jovem nordestina que tenta nulamente vencer na cidade grande. Essa personagem, além de não reproduzir um discurso capaz de romper com a estagnação social que a “marginaliza”, vive numa condição periférica por ser mulher e nordestina dentro de uma sociedade que não a acolheu. Características essas que para a sociedade de então (década de 1970) representava dois grandes obstáculos a serem vencidos por esses grupos em especial na condição de Macabéa a qual se encontrava distante de sua terra e sem ninguém que representasse para ela um elo no mundo, pois seu único referencial, a tia, morrera. Nesse período, o Brasil estava mergulhado num regime ditatorial em que as relações sociais eram

verticais e a liberdade expressão era quase inexistente. Dentro desse contexto, Maca era atônita, pois desprovida de um “suporte” que a conduzisse dentro dessa realidade, não conseguia carnavalizar através de seu discurso a situação a que se encontrava. Para uma mudança social, só cabia à nordestina, forma como o narrador a trata, migrar de sua terra para o sudeste, de onde talvez encontrasse aquilo que lhe faltava. Esse destino da personagem-principal é igual ao de tantas outras “Macas” relegadas pelo sistema, pois não têm acesso às benesses sociais. Maca-mulher, numa tentativa de mudança social, migra em prol de uma mudança, todavia, ao invés de acolhimento, sofre exclusão. Rodrigo expõe essa exclusão de caráter regional em:

Talvez a nordestina já tivesse chegado à conclusão de que a vida incomoda bastante, alma que não cabe bem no corpo, mesmo alma rala como a sua. Imaginavazinha, toda supersticiosa, que se por acaso viesse alguma vez a sentir um gosto bem bom de viver – se desencantaria de súbito de princesa que era e se transformaria em bicho rasteiro. Porque, por pior que fosse sua situação, não queria ser privada de si, ela queria ser ela mesma. Achava que cairia em grave castigo e até risco de morrer se tivesse gosto. Então defendia-se da morte por intermédio de um viver de menos, gastando pouco de sua para esta não acabar. Essa economia lhe dava alguma segurança pois, quem cai, do chão não passa (LISPECTOR, 1998, p.32).

Em outra passagem, o narrador evidencia a condição feminina da personagem-principal como se representasse um empecilho para ascensão social. É o que se verifica em:

Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humildade – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Nesse sentido, Macabéa representa uma personagem tanto numerosa na sociedade quanto desprezada: o imigrante nordestino em sua situação de miséria. O discurso de Maca, como já fora observado não ecoava dentro da sociedade, pois era a confluência das duas situações (mulher e retirante) supracitadas que lutavam em pró de um de lugar mais aprazível. Ela não consegue, devido ao preconceito existente na sociedade, carnavalizar sua

condição e isso é imposto por essas duas situações que representam para ela algo quase que intransponível, todavia, em certos momentos, Maca reverte a nulidade total de seu discurso ao trazer à tona certos desejos como uma centelha viva de existência mesmo que fossem poucos esses sonhos. Como em:

Estes sonhos, de tanta interioridade, eram vazios porque lhes faltava o núcleo essencial de uma prévia experiência de – de êxtase, digamos. A maior parte do tempo tinha sem o saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece. Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra. Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada. Só que precisava dos outros para crer em si mesma, senão se perderia nos sucessivos e redondos vácuos que havia nela. Meditava enquanto batia à máquina e por isso errava ainda mais. Mas tinha prazeres. Nas frígidas noites, ela, toda estremecente sob o lençol de brim, costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava dos jornais velhos do escritório (LISPECTOR, 1998, p. 38).

Dessa situação, emergem sonhos, anseios, alegrias os quais, muitas vezes, identificam-se com os do narrador, Rodrigo, de condição social superior à da personagem-principal, tanto no aspecto econômico quanto cultural (escritor). Verifica-se que, em certas passagens, também ele se sente reproduzidor de um discurso não-carnavalizado. Como em:

E eu? De mim só se sabe que respiro. Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida. (Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queriam os deuses que eu nunca descreva o Lázaro porque senão eu me cobriria de lepra.) (Se eu estou demorando um pouco em fazer acontecer o que já prevejo vagamente, é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana. E também porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar mas deve haver um réu.) Será que entrando na semente da vida estarei como que violando o segredo dos faraós? Terei castigo de morte por falar de uma vida que contém como todas as nossas vidas um segredo inviolável? Estou procurando danadamente achar nessa existência pelo menos um topázio de esplendor. Até o fim talvez o deslumbre, ainda não sei, mas tenho esperança (LISPECTOR, 1998, p. 39).

Segundo Bakhtin (2008), o carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalizante popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre). Nessa zona, aparecem, com o seu contentamento, as mudanças e sua alegre relatividade. Ele afirma que se opõe somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado

estado da existência e do sistema social. Nessa concepção, Bakhtin focaliza o conceito de carnavalização lingüística a partir da folia de momo, da seguinte forma:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, se em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e *vive-se* conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde à l’envers*”) (BAKHTIN, 2008, p. 140).

Bakhtin (2008) pontua que o carnaval é um dos problemas mais complexos e interessantes da história da cultura (no sentido de conjunto e todas as variadas festividades, ritos e formas). Ele diz que sua essência e suas raízes profundas estão na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem. Seu desenvolvimento reside na sociedade de classes e na excepcional força vital e perene fascínio que ela possui. Bakhtin ressalta que evidentemente examinará o problema da carnavalização, ou seja, da influência determinante do carnaval na literatura, especialmente sobre o aspecto do gênero. Ele destaca que o carnaval propriamente dito não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa e variada, a qual sob base carnavalesca geral apresenta diversos matizes e variações dependendo de épocas, povos e festejos particulares.

Defende Bakhtin (*op. cit.*) que o carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos. Essa linguagem, segundo o autor, exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada como toda linguagem, uma cosmovisão uma que lhe penetra todas as formas. Todavia, ele afirma que tal linguagem não pode ser traduzida com menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos; no entanto, é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a literatura. Bakhtin sustenta (2008) que é essa transposição do carnaval para a linguagem literária que se chamará de carnavalização da literatura. Ele

comunica que é sob a ótica dessa transposição que se discriminará e examinará momentos isolados e particulares do carnaval.

Nesse sentido, as leis, as proibições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, ou seja, todo um arcabouço extracarnavalesco revoga-se durante essa folia. Revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, ou seja, tudo que determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive etária) entre os homens. Bakhtin (2008) frisa que, nesse período, elimina-se toda a distância entre os homens e entra em vigor uma categoria específica: o livre contato familiar entre os homens. Portanto, esse é um momento muito importante da cosmovisão dessa festa, pois os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato na praça pública carnavalesca. O autor (*ibidem*) ainda pontua que é através desse contato familiar entre os homens que se determina também o caráter especial da organização das ações de massas, determinando-se igualmente a livre gesticulação e o franco discurso carnavalesco. Sobre essa libertação de momo, o autor frisa que:

No carnaval forja-se, em forma concreto-sensorial semi-real, semi-representada e vivenciável, *um novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida estracarnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, forma) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não-carnavalesco. A *excentricidade* é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e se expressem – os aspectos ocultos da natureza humana (BAKHTIN, 2008, p. 140).

Bakhtin (*op. cit.*) chama de literatura carnavalesca à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do gênero sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura. Para ele, o problema da carnavalesca é um dos mais complexos e interessantes da história da cultura, pelo fato de ele poder subverter o sistema vigente que muitas vezes possui restrições na relação do homem com o homem.

Bakhtin (2008, p. 122-123) discrimina três peculiaridades exteriores de gênero do campo do sério-cômico, que já são o resultado da influência transformadora da cosmovisão carnavalesca. São elas:

1) “É a peculiaridade de todos os gêneros do sério-cômico ter o novo tratamento que eles dão à realidade. *A atualidade viva*, inclusive o dia-a-dia, é o objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. Segundo Bakhtin (2008), é pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação *séria* (e simultaneamente cômica) é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos e não no passado absoluto dos mitos e lendas. Nesses gêneros, os heróis míticos e as personalidades históricas do passado são deliberada e acentuadamente atualizados, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada. Assim, Bakhtin (*op. cit.*) diz ocorrer no campo do sério-cômico, uma mudança radical da zona propriamente valorativo-temporal de construção da imagem artística”.

2) “Essa peculiaridade é inseparável da primeira: os gêneros do sério-cômico não se baseiam na lenda nem se consagram através dela. Baseiam-se conscientemente na experiência (se bem que ainda insuficiente madura) e na fantasia livre; na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador. Aqui, por conseguinte, surge pela primeira vez uma imagem quase liberta da lenda, uma imagem baseada na experiência e na fantasia livre. Trata-se, segundo Bakhtin (*ibidem*), de uma reviravolta na história da imagem literária”.

3) “A terceira peculiaridade caracteriza-se pela pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Bakhtin afirma que em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso.

Inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilingüismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces de autor. O autor afirma que concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso *representado*. Em alguns gêneros, segundo ele, os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge neste caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso enquanto matéria literária”.

Afirma Bakhtin (2008) que essas são as três peculiaridades fundamentais e comuns de todos os gêneros integrantes do sério-cômico. Fica-se, então, clara a enorme importância desse campo da literatura antiga para a evolução do futuro romance europeu e da prosa literária, a qual gravita e se desenvolve sob sua influência. Ele (*op. cit.*) pontua que em termos simplificados e esquemáticos, pode-se dizer que o gênero romanesco se assenta em três raízes básicas: a épica, a retórica e a carnavalesca, dependendo, segundo Bakhtin, do predomínio de uma dessas raízes, formam-se três linhas na evolução do romance: a épica, a retórica e a carnavalesca (contudo entre elas existem evidentemente inúmeras formas transitórias). Segundo o autor, é no campo do sério-cômico que se deve procurar os pontos de partida do desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance. Para a formação dessa variedade de desenvolvimento do romance, a qual se chama, convencionalmente, de variedade dialógica, Bakhtin toma como arcabouço de estudo a obra de Dostoiévsk, pois tendo como base a prosa do literato russo. E ele afirma que a obra desse escritor foi conduzida através da variedade dialógica em que se observam dois gêneros do campo sério-cômico: o diálogo socrático e a sátira menipéia. Pois, segundo ele, esses gêneros merecem um exame mais minucioso.

O “diálogo socrático”, para Bakhtin (2008), é um gênero específico e amplamente difundido em seu tempo. Platão, Xenofonte, Antístene, Ésquines, Simia, Fédon, Alexameno, Euclides, Glauco, Cráton e outros escreveram “diálogos socráticos”. Chegaram à atualidade apenas os diálogos de Platão e Xenofonte, restando apenas informações e alguns fragmentos dos demais. Ele afirma que o “diálogo socrático” não é um gênero retórico. Esse gênero prospera em base carnavalesco-popular e é profundamente impregnado da cosmovisão carnavalesca, sobretudo no estágio oral de seu desenvolvimento

Na fase literária de seu desenvolvimento, O “diálogo socrático”, de acordo com Bakhtin (*ibidem*), era quase um gênero memorialístico: eram recordações das palestras reais proferidas por Sócrates, anotações das palestras memorizadas, organizadas numa breve narração. Todavia, muito breve, o tratamento artístico livre da matéria quase liberta, totalmente, o gênero das suas limitações históricas e memorialísticas e conserva nele apenas o método propriamente socrático de revelação da verdade e a forma exterior do diálogo registrado em narrativa.

O segundo gênero destacado por Bakhtin (2008) como representante de uma postura carnavalesca e presente na obra de Dostoiévski, é a “sátira Menipéia”. Esse gênero recebe essa denominação no século II a.C. Menipo de Gádara, suas sátiras foram divulgadas por Diógenes Laércio. No entanto, o termo como denominação de um determinado gênero, foi propriamente introduzido pela primeira vez pelo erudito romano do século I a. C., Varro, que chamou a sua sátira de “saturae menippae”. Todavia, Bakhtin ressalta que esse gênero surgiu bem antes e talvez o seu primeiro representante tenha sido Antístenes, discípulo de Sócrates e um dos autores dos “diálogos de Socráticos”. Sátiras Menipéias” foram escritas também pelo contemporâneo de Aristóteles, Hercacleides Pôntico, o qual, segundo Cícero, foi ainda criador do gênero *logistoricus* (uma combinação do “diálogo socrático” com histórias fantásticas). Embora, Bakhtin destaque que o indiscutível representante dessas sátiras foi Bión de Boristênide (século III a.c.).

Ainda em relação às “sátiras Menipéias”, Bakhtin (*ibidem*) relembra que elas exerceram grande influência nas literaturas cristãs antigas e na literatura bizantina sob diversas denominações de gênero. Ele mostra que em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. Segundo o autor, esse gênero carnalizado, extraordinariamente flexível e mutável e capaz de penetrar em outros gêneros, teve grande importância na história literária. Bakhtin (2008) destaca que essas sátiras tornaram-se um dos principais veículos portadores da cosmovisão carnavalesca da literatura até os dias atuais.

Ele (2008) ressalta que é necessário mais vez destacar a unidade orgânica de todos os indícios aparentemente muito heterogêneos e a profunda integridade interna desse gênero. Segundo ele, a menipéia se formou na época da desintegração da tradição popular nacional, da destruição daquelas normas éticas que constituíam o ideal antigo do “agradável”(beleza e dignidade). Época de luta tensa entre inúmeras as discussões em torno das “últimas questões” da visão de mundo se converteram em fato corriqueiro entre todas as camadas da população e se tornaram uma constante em toda parte onde quer que se reunisse gente: na praça pública, nas ruas, estradas, tavernas, nos banhos, nos conveses de navios, etc. Segundo Bakhtin (*op. cit.*), nessas ocasiões, a figura do filósofo, do sábio (o cínico, o epicurista , o estóico) ou o do profeta monge na Idade Média, época em que o florescimento das ordem religiosas chegou ao auge. Era a época de preparação e formação de uma nova religião universal: o cristianismo

Outro traço dessa época, destacado por Bakhtin (*op. cit*), foi a desvalorização de todos os aspectos exteriores da vida humana, a transformação destes papéis que eram interpretados nos palcos do teatro mundial de acordo com a vontade de um destino cego. O autor diz que isto levou à destruição da totalidade épica e trágica do homem e do seu destino. Segundo ele, é por isso que o gênero da *menipéia* talvez seja a expressão mais adequada das particularidades dessa época. Aqui, o conteúdo vital fundiu-se numa sólida forma de gênero, dotada de lógica interna, que determina o entrelaçamento indissolúvel de todos os seus elementos. A menipéia conquistou um imenso significado na história da evolução da prosa literária. Ele afirma que dotado de integridade interna, esse gênero possui simultaneamente grande plasticidade externa e uma capacidade excepcional de absorver os pequenos gêneros cognatos e penetrar como componente nos outros grandes. Dessa forma, a menipéia incorpora gêneros cognatos como a **diatribe** (gênero retórico interno dialogado, construído habitualmente em forma de diálogo com um interlocutor ausente), o **solilóquio** (trata-se de diálogo consigo mesmo) já o **simpósio** era o diálogo dos festins, já existentes na época do “diálogo socrático” (cujos protótipos encontram-se em Platão e Xenofonte, mas que teve um desenvolvimento amplo e bastante diversificado em épocas posteriores. A diatribe e o solilóquio desenvolveram-se

na órbita da menipéia, nela penetraram e se fundiram. Expõe Bakhtin (2008) que o discurso dialógico dos festins tinha privilégios especiais (a princípio de caráter cultural): possuía o direito de liberdade especial, desenvoltura e familiaridade, franqueza especial, excentricidade e ambivalência, ou seja, podia combinar no discurso o elogio e o palavrão, o sério e o cômico. O simpósio é por natureza um gênero puramente carnavalesco. Dessa forma, a menipéia tinha a capacidade de inserir-se nos grandes, submetendo-os a uma certa transformação.

4.1 O Carnaval e a Carnavalização da Literatura

Em relação à transgressão carnavalesca, Bakhtin (2008) defende que ela está ligada à característica de momo da profanação. Pois, essa é formada pelos “sacrilégios”, por todo um sistema de descidas e aterrissagens, pelas indecências, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo e pelas paródias dos sagrados. O autor afirma que todas essas categorias não *idéias* abstratas acerca da igualdade e da liberdade, da inter-relação de todas as coisas da unidade das contradições. São, para Bakhtin, “idéias” concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida. Essas idéias se formaram e viveram ao longo de milênios entre as mais amplas massas populares da sociedade. Por isso, segundo ele, foram capazes de exercer enorme influência na literatura em termos de forma e formação dos gêneros.

Relata Bakhtin (2008) que ao longo de milênios, as categorias carnavalescas, com destaque a de livre familiarização do homem com o mundo, foram transpostas para a literatura, especialmente para a linha dialógica de evolução da prosa artística romanesca. Ele pontua que a familiarização contribuiu para a destruição das distâncias épica e trágica e para a transposição de todo o representável para a zona do contato familiar. Refletiu, então, substancialmente na organização dos enredos e das situações de enredo, determinou a familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis (familiaridade impossível nos gêneros elevados). Bakhtin (*ibidem*) destaca que toda essa manifestação profanadora carnavalesca exerceu profunda influência

transformadora sobre o estilo verbal da literatura. Ele ressalta que tudo isso se manifesta com nitidez na menipéia.

Dentre as ações carnavalescas destacadas por Bakhtin (*op. cit.*), segundo ele, a principal que é a coroação bufa e posteriormente o destronamento do rei do carnaval. Esse ritual, para Bakhtin, verifica-se em formas variadas em todos os festejos de tipo carnavalesco. Aparece nas formas mais apuradas no carnaval e na festa dos bobos (nesta, em lugar do rei, escolhiam-se sacerdotes bufos, bispos ou papas, dependendo da categoria da igreja). O autor ressalta que na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: *a ênfase das mudanças e transgressões, da morte e da renovação*. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Dessa forma, pode-se expressar a idéia fundamental dessa festa.

Para Bakhtin (2008), a coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Segundo o autor, na coroação já está contida a idéia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo, como que se inaugurando e consagrando-se o mundo carnavalesco às avessas.

Bakhtin (*op. cit.*) afirma que na cerimônia de coroação, todos os momentos do próprio ritual, os símbolos do poder que se entregam ao coroado e a roupa que ele veste tornam-se ambivalentes, adquirem o matiz de uma alegre relatividade. Esses símbolos tornam-se quase acessórios (mas acessórios rituais); segundo ele, o valor simbólico desses elementos se torna biplanar (como símbolos reais do poder, ou seja, no mundo extracarnavalesco, eles são monoplanares, absolutos, pesados e monoliticamente sérios). O autor frisa (2008) que por entre a coroação já transparece desde o início o destronamento. E assim são todos os símbolos carnavalescos: esses sempre incorporam a perspectiva de negação (morte) ou contrário. O nascimento é pleno de morte, a morte, de um novo nascimento.

O rito de destronamento, segundo ele (*ibidem*), é como se encerrasse a coroação, da qual é inseparável. Através dela transparece uma nova coroação. Pois, o carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança e não precisamente sobre aquilo que muda. O carnaval, por assim dizer, não é substancial, mas funcional. É uma festa que nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo.

Pontua o autor (2008) que a ação carnavalesca da coroação-destronamento está repleta de categorias de momo (da lógica do universo carnavalesco); do livre contato familiar (isto se evidencia de modo muito acentuado no destronamento), da coroação de um escravo como rei, da profanação (jogos com símbolos do poder supremo).

Bakhtin (*ibidem*) não se atenta às minúcias do ritual de coroação-destronamento (embora, segundo ele, elas sejam muito interessantes) nem às suas diversas variações por épocas e diferentes festejos de tipo carnavalesco. Assim, como ele não pretende analisar os diversos ritos secundários do carnaval como, por exemplo, as mudanças dos trajes, situações reais e destinos, as mistificações, as guerras carnavalescas, as porfias, a troca de presentes (a abundância como momento de utopia).

É evidente, porém, que foi o ritual de coroação-destronamento que exerceu influência excepcional no pensamento artístico-literário. Bakhtin (*op. cit.*) afirma que esse ritual determinou um especial *tipo* destronante de construção das imagens artísticas e de obras inteiras neste caso o destronamento é ambivalente e biplanar por excelência.

Outro ponto abordado por Bakhtin (*ibidem*) é o riso carnavalesco que ele o caracteriza como profundamente ambivalente. Pois, em termos genéticos, o autor destaca que está relacionado às formas mais antigas do riso ritual. Esse riso ritual estava voltado para o supremo: achincalhava-se, ridicularizava-se o sol (deus supremo), outros deuses, o poder supremo da terra para forçá-los a renovar-se. Todas as formas do riso ritual estavam relacionadas com a morte e o renascimento, com o ato de produzir, com os símbolos da força produtora. Bakhtin destaca que o riso ritual reagia às crises na vida do sol

(solstícios), às crises na vida da divindade, na vida do universo e do homem (riso fúnebre). Nele se fundiam a ridicularização e o júbilo.

Ressalta Bakhtin (2008) esse antiquíssimo sentido ritual da ridicularização do supremo (da divindade e do poder) determinou os privilégios do riso na Antigüidade e na Idade Média. Na forma do riso resolvia-se muito daquilo que era inacessível na forma do sério. Na Idade Média, sob a cobertura da liberdade legalizada do riso, era possível a *paródia sacra*, ou seja, a paródia dos textos e rituais sagrados.

Outra questão levantada por Bakhtin (*op. cit.*) é a paródia que, segundo ele, é um elemento inseparável da “sátira menipéia” e de todos os gêneros carnavalizados. A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopéias, tragédias), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados. Bakhtin destaca que na Antigüidade, a paródia estava indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. Para o autor, o parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo “mundo às avessas”. Por isso, a paródia é ambivalente. A Antigüidade, em verdade, parodiava tudo: o drama satírico, por exemplo, foi, inicialmente, um aspecto cômico parodiado da trilogia trágica que o antecedeu.

Em relação ao romance *A Hora da Estrela*, 1977, e a composição não-carnavalesca que caracteriza o discurso da personagem-principal, verifica-se que desde o início da narrativa tal falta está presente na trama romanesca, pois o narrador apresenta ao leitor a saga de uma personagem que saiu de sua terra natal sem saber exatamente o motivo e segue para o sudeste, impulsionada apenas pelo o não-sabe-o-quê? Rodrigo S. M. a caracteriza como destituída de um discurso vivaz e por isso não demonstra interesse em iniciar a narrativa e aborda a vida de Macabéa. Como na seguinte passagem:

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, a música transfigurada de órgãos. Mal ousa clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contrato o baixo grosso da dor. Alegro com brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola. O fato é um ato? Juro que este livro sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é um pergunta.

Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo. Antes de ter surgido na minha vida essa datilógrafa, eu era um homem até mesmo um pouco contente, apesar do mau êxito na minha literatura. As coisas estavam de algum modo tão boas que podiam se tornar muito ruins porque o que amadurece plenamente pode apodrecer.

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 e 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.16-17).

Em outra passagem, o narrador revela que essa não-carnavalização da linguagem presente no discurso de Macabéa representa um empecilho para convivência com outras personagens, pois o fato de não ter força transformadora em seu discurso isolá-a do convívio social e do livre contato entre os homens. Como em:

Maca, porém jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de paca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia. (Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha: eu preciso de algumas horas de solidão por dia senão “me muero”).

Quanto a mim, só sou verdadeiro quando estou sozinho. Quando eu era pequeno pensava que de um momento para outro eu cairia para fora do mundo. Por que as nuvens não caem, já que tudo cai? É que a gravidade é menor que a força do ar que se levanta. Inteligente, não é? Sim, mas caem um dia em chuva. É a minha vingança (LISPECTOR, 1998, p. 69).

No texto supracitado, percebe-se a dualidade de posturas entre o discurso de Macabéa, não-carnavalizado, e o de Rodrigo S. M. que se apresenta em sintonia constante com a realidade e mais especificamente com o leitor. A angústia de Rodrigo S. M. é saber que irá apresentar uma trama romanesca em que a personagem-principal não tem no discurso a força enunciativa capaz de reverter o quadro da sua própria vida. É o que se verifica em:

Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu. Embora tenha como pano de fundo – e agora mesmo – a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo. Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos. É que a esta história falta melodia cantábil. O seu ritmo é às vezes descompassado. E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras e

agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Madama Carlota, cartomante procurada por Macabéa, admira-se com a não-carnavalização do discurso da personagem-principal. Tal atitude é constatada em:

– Olhe, eu era muito assediada e não pegava doença ruim. Só uma vez me caiu sífilis mas a penicilina me curou. Eu era mais tolerante do que as outras porque sou bondosa e afinal estava dando que era meu. Eu tinha um homem de quem eu gostava de verdade e que eu sustentava porque ele era fino e não queria se gastar em trabalho nenhum. Ele era o meu luxo e eu até apanhava dele. Quando ele me dava uma surra eu via que ele gostava de mim, eu gostava de apanhar. Com ele era amor, com os outros eu trabalho. Depois que ele desapareceu, eu, para não sofrer, me divertia amando mulher. O carinho de mulher é muito bom mesmo, eu até lhe aconselho porque você é delicada demais para suportar a brutalidade dos homens e se você conseguir uma mulher vai ver como é gostoso, entre mulheres o carinho é mais fino. Você tem chance de ter uma mulher?

– Não senhora.

– É que também você nem se enfeita. Quem não se enfeita, por si mesma se enjeita. Ai que saudades da Zona! Eu peguei o melhor tempo do Mangue que era freqüentado por verdadeiros cavalheiros. Além do preço fixo, eu muitas vezes ganhava gorjeta. Ouvi dizer que o Mangue está acabando, que a zona agora só tem meia dúzia de casas. Em meu tempo havia umas duzentas. Eu ficava em pé encostada na porta vestindo só calcinha e sutiã de renda transparente. Depois, quando eu já estava ficando muito gorda e perdendo os dentes, é que me tornei caftina? Eu uso essa palavra porque nunca tive medo de palavras. Tem gente que se assusta com o nome das coisas. Vocezinha tem medo de palavras, benzinho? (LISPECTOR, 1998, p. 74-75).

No texto acima, constata-se que um dos motivos de o discurso de Macabéa ser não-carnavalizado é o fato de ela ter medo das palavras. Tal medo a deixava fora do âmbito da sociedade, por esse motivo, sua inclusão no contexto social, tornava-se quase impossível, pois lhe faltava o essencial, a força da linguagem que lhe possibilitasse a reviravolta de uma situação de ostracismo para o cerne do sistema. Já, no discurso da Madama, emergem interrogação e reflexão sobre a palavra e seu poder. Carlota, mesmo pertencente a uma classe social excluída e marginalizada (ex-prostituta) consegue através do discurso lutar contra o sistema que a rejeita, ela ousa com as palavras, tornando-se “senhora” de seu discurso. A falta de força no próprio discurso faz com que Macabéa creia nas profecias da Madama Carlota, pois observou, no discurso da cartomante, a possibilidade de uma radical mudança. Acreditava no discurso de outrem como se

eles fossem revestidos de um dogmatismo e uma possibilidade de resolução para seus problemas. É o que se pode notar em:

– Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância o que vou lhe dizer. É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair de minha casa! Você vai se sentir outra. Fiquei sabendo, minha florzinha, que até o seu namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não vai lhe despedir!

Macabéa nunca tinha tido coragem de ter esperança. Mas agora ouvia a Madama como se ouvisse uma trombeta vinda dos céus – enquanto suportava uma forte taquicardia. Madama tinha razão: Jesus enfim prestava atenção nela. Seus olhos estavam arregalados por uma súbita voracidade pelo futuro (explosão). E eu também estou com esperança enfim.

– E tem mais! Um dinheiro grande vai lhe entrar pela porta adentro em horas da noite trazido por um homem estrangeiro. Você conhece algum estrangeiro?

– Não senhora, disse Macabéa já desanimando.

– Pois vai conhecer. Ele é alourado e tem olhos azuis ou verdes ou pretos (LISPECTOR, 1998, p. 76-77).

Essa passagem acentua a carência lingüística de Macabéa, pois precisa da palavra do outro para buscar sua auto-afirmação perante o mundo que a circunda visto que está colada ao discurso de outrem. Maca é carente de palavras, a fala da Madama ecoa como uma verdade absoluta, agora ela (Macabéa) tem o que carnavaliza, pois “as verdades da cartomante” deram-lhe impulso e força. Rodrigo, ao se referir a essa falta de carnavalização presente na obra, relata: “O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é uma pergunta.” (LISPECTOR, 1998, 17). Macabéa é o diferente, o mundo com o seu discurso não a abarca, por estar à parte das discussões sociais não é acolhida. Para estar em sintonia, busca discursos antitéticos ao seu, como os de Olímpico de Jesus, Glória, Seu Raimundo e Madama Carlota. Isso revela o caráter social da linguagem em que a dominação e subjugação são também presentes na linguagem. No caso de Maca, destaca-se sobressaísse à subjugação.

Dessa forma, Lispector, como já foi abordado, construiu um romance em que a linguagem desponta como tema central, pois os pontos como carnavalização, enunciações e o poder da palavra despontam em suas páginas. Macabéa é a simbologia dos excluídas da “linguagem”. O romance é a

representação daqueles que tentam sair do silêncio e emergir através da palavra numa luta contra as forças do aniquilamento.

Na teoria da carnavalização da linguagem proposta por Bakhtin (2008), entende-se simbolicamente que essa festa cria um tipo de relação humana que se contrapõe às vigentes das realidades sócio-hierárquicas da vida normal. As condutas, os gestos, o vocabulário liberam-se da dominação das situações hierárquicas. Os atos tornam-se excêntricos, distantes da lógica cotidiana. Interrogam-se irreverentemente todas as normas norteadoras sociais. A linguagem não respeita os limites da hierarquia social. O riso conduz a uma explosão de liberdade e de alegria, que de acordo com Bakhtin (2008), não admite nenhum dogma, nenhuma autoridade, nenhuma solenidade social. O carnaval é uma festa em que se bebe e se come muito. Ela tem sua essência, a força regeneradora e renovadora, pois permite contemplar outro mundo, possível no período das festas de momo. Festas essas em que as barreiras são derrubadas e o homem de condição social superior aproxima-se do outro o qual muitas vezes é relegado ao ostracismo social por estar numa situação periférica socialmente. O carnaval torna-se, então, a festa do devaneio e da irreverência em que vidas opostas se aproximam.

Toda essa irreverência é transposta, como destaca Bakhtin (*op. cit.*), para o campo artístico-literário em que a liberdade e a “transgressão” atingem a criação literária, derrubando a solenidade dos gêneros tidos como disciplinados e puros (epopéia e a tragédia).

Clarice Lispector na composição do romance em questão elaborou sua narrativa, ao criar um narrador que ao mesmo tempo em que aborda a trama romanesca, faz as vezes da autora e constrói uma heroína de discurso inexpressível. Percebe-se, dessa forma, que a obra apresenta três discursos que se entrelaçam: a autora Clarice Lispector, o narrador Rodrigo S. M. e a personagem-principal Macabéa cujo discurso não carnavaliza sua enunciação. Sobre essa carnavalização proposta por Bakhtin e empregada por Clarice Lispector na composição da narrativa romanesca. Pode-se observar em:

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se

coagular em cubos de geléia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que o ouro – existe a quem falte o delicado essencial. Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que eu imaginam e estão fingindo de sonsos. Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo (LISPECTOR, 1998, p.12-13).

Assim como Bakhtin (2008) que apresenta o carnaval como um evento constitutivamente dialógico, pois aborda duas vidas separadas temporalmente: uma é a oficial, monoliticamente séria e triste, submetida ao julgo hierárquico rígido, penetrada pelo dogmatismo, temor, veneração e piedade; a outra, a da praça pública, livre, repleta de riso ambivalente, de sacrilégios, de profanação, de inconveniências, de contato familiar com os demais na praça em que ocorre a subversão da ordem. Lispector, nessa obra, põe lado a lado vidas tão díspares: Macabéa, retirante nordestina não teve acesso aos bens culturais; Rodrigo, narrador, de condição social superior (escritor) ao da personagem-principal e Olímpico de Jesus, assim como Macabéa é nordestino, mas não possui a colagem no discurso do outro como sua namorada. As três vidas têm em comum o fato de terem o Nordeste como berço de suas infâncias, pois Maca é alagoana assim como seu namorado, Olímpico; o narrador foi criado no Recife, de lá segundo ele, emergem suas primeiras lembranças. Dessa forma, Rodrigo S. M. apresenta passagens em que despontam auto-identificação com a personagem-principal, a ironia e a piedade. Como se observa em:

(A) De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. E se for triste a minha narrativa? Depois na certa escreverei algo alegre, embora alegre por quê? Porque também sou um homem de hosanas e um dia, quem sabe, cantarei loas que não as dificuldades da nordestina.

Por enquanto quero andar nu em farrapos, quero experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia será sentir o insosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha a de abandonar sentimentos antigos já confortáveis. Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina (LISPECTOR, 1998, p.19).

No trecho (A) detecta-se uma auto-identificação do narrador com a personagem-principal. Já no trecho (B) ele assume outra postura em relação ao objeto de sua narrativa.

(B) Devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ele já tivesse morrido. E talvez tenha. Tudo isso eu disse tão longamente por medo de ter prometido demais e dar apenas o simples e o pouco. Pois esta história é quase nada. O jeito é começar de repente assim como eu me lanço de repente na água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio. Vou agora começar pelo meio dizendo que – que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Falta-lhe o jeito de se ajustar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim (LISPECTOR, 1998, p.24).

Diferentemente do que ocorre no trecho (A) em que há uma identificação do narrador com o objeto de sua narrativa. No, (B) o narrador apresenta-se irônico e sarcástico em relação à personagem-principal. Uma postura diferente da construída anterior. No trecho seguinte, (C), o narrador assume uma visão diferente das apresentadas, nessa emerge uma certa piedade para com a personagem-principal. A saber:

(C) O médico simplesmente se negou a ter piedade. E acrescentou: quando você não souber o que comer faça um espaguete bem italiano. E acrescentou com um mínimo de bondade a que ele se permitia já que se considerava também injustiçado pela sorte:

– Não é tão caro assim...

– Esse nome de comida que o senhor falou eu nunca comi na vida. É bom?

– Claro que é! Olhe só a minha barriga! Isso é o resultado de boas macarronadas e muita cerveja. Dispense a cerveja, é melhor não beber álcool. Ela repetiu cansada:

– Álcool?

– Sabe de uma coisa? Vá para os raios que te partam!

Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela. Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:

– Eu sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha (LISPECTOR, 1998, p.68-69).

Clarice Lispector apresenta ao leitor um narrador, que de acordo com o princípio da carnavalização da linguagem assume várias facetas enunciativas no desenrolar da trama romanesca. Rodrigo S. M. sintetiza em seu discurso uma linguagem carregada de múltiplas formas, ou seja, surpreende o leitor ao apresentar-se como: observador, piedoso, sarcástico etc. Ele subverte a narrativa, retirando dela o aspecto solene. Nos trechos (A), (B) e (C), ele exemplifica essa diversidade enunciativa, pois se observa que no trecho (A) apresenta-se identificado com a personagem-principal; no trecho (B), posiciona-se de forma irônica para com Macabéa e no trecho (C) deixa transparecer em sua narrativa aspectos de piedade para a personagem-principal.

Na folia carnavalesca, a ação principal é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval. O ritual de coroamento do carnaval. Rei esse que é retirado do povo, pois, como aborda o autor, a folia de momo é uma festa sem ribalta que coloca lado a lado pessoas de classes sociais variadas em que um camponês pode ser consagrado nessa festividade como a autoridade suprema. O carnaval delibera o sonho, a fantasia e o êxtase. Toda essa liberdade é também transposta para a literatura como quebra do sério-solene. Clarice Lispector constrói como personagem-principal uma jovem órfã oriunda do Nordeste, pertencente à classe social baixa. Macabéa, na trama é coroada como cerne dessa narrativa, pois a história circunda sua saga na cidade grande (Rio de Janeiro). Como se observa em:

Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo. Antes de ter surgido na minha vida essa datilógrafa, eu era um homem até mesmo um pouco contente, apesar do mau êxito na minha literatura. As coisas estavam de algum modo tão boas que podiam se tornar muito ruins porque o que amadurece plenamente pode apodrecer (LISPECTOR, 1998, p.17).

Evidentemente, de acordo com Bakhtin (2008), o ritual que encerra os festejos é o eventual rito do destronamento do rei do carnaval. Ele aborda que

esse rito é inseparável ao da coroação. Trata-se de um ato biunívoco, pois, através dele, transparece uma nova coroação. Para Bakhtin (*op. cit.*), o carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança e não precisamente sobre aquilo que muda. No final de *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector destrona sua personagem-principal com um irônico “gran finale”. O narrador constrói um desfecho no qual Macabéa, oriunda de uma condição social inferior, mas que galgou na obra um *status* de personagem-principal termina de forma trágica. Em consonância com a teoria da carnavalização proposta por Bakhtin (*op. cit.*), ela foi coroada e destronada no desenrolar da narrativa. Nessa obra a linguagem desponta tanto para coroar como para destronar. Seu destronamento ocorre na seguinte passagem:

Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez!

E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a – e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho.

Macabéa ao cair teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito.

(Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na calçada – mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse. É que fui longe demais e já não posso mais retroceder. Ainda bem que pelo menos não falei e nem falarei em morte e sim apenas um atropelamento)

Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia da minha vida: nasci (LISPECTOR, 1998, p.79-80).

Em *A Hora da Estrela*, 1977, é perceptível a presença de passagens em que ocorre a presença de uma linguagem não-carnavalizada no tocante à introdução de trechos nos quais é possível detectar a estatuária grotesca em oposição à clássica no que diz respeito à questão do corpo. Dessa forma, apresenta uma linguagem do corpo que é contrária daquela criada pelo cânone do classicismo. A imagem clássica do corpo é sempre a de um corpo pronto, acabado, bem proporcional, em plena maturidade, depurado de todas as escórias

do nascimento e do desenvolvimento, demarcado do mundo. Já a estatuária grotesca mostra uma linguagem que constrói um corpo grosseiro no qual as partes do corpo são observadas de forma muitas vezes bizarra. O narrador Rodrigo S. M. emprega uma linguagem que, em certos momentos, apresenta-se depreciativa a fim de caracterizar corporalmente a personagem-principal. Macabéa não possui um corpo de acordo com os padrões clássicos, sim com os do anti-heroísmo. Essa atitude comprova-se na seguinte passagem:

Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. No espelho distraidamente examinou de perto as manchas no rosto. Em Alagoas chamavam-se “panos”, diziam que vinham do fígado. Disfarçava os panos com grossa camada de pó e se ficava meio caiada era melhor que o pardacento. Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava. De dia usava saia e blusa, de noite dormia de combinação. Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era murrinhento. E como não sabia, ficou por isso mesmo, pois tinha medo de ofendê-la. Nada nela era iridescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala. Mas não importava. Ninguém olhava para ela na rua, ela era um café frio. E assim se passava o tempo para a moça esta. Assoava o nariz na barra da combinação. Não tinha aquela coisa delicada que se chama encanto (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Em outra passagem, o narrador emprega esse mesmo recurso lingüístico para descrever novamente a personagem-principal:

Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas. Muito depois fora para Maceió com a tia beata. Única parenta sua no mundo. Uma outra vez se lembrava de coisa esquecida. Por exemplo, a tia lhe dando cascudos no alto da cabeça porque o cocuruto de uma cabeça devia ser, imaginava a tia, um ponto vital. Dava-lhe sempre com os nós dos dedos na cabeça de ossos fracos por falta de cálcio. Batia mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual (LISPECTOR, 1998, p.28).

Em sua obra *A Hora da Estrela*, 1977, Clarice Lispector apresenta dois discursos díspares em suas naturezas: um carnavalizado no sentido subverter a ordem social na tentativa de mudança e não aceitação a uma estrutura imposta. Olímpico de Jesus reproduz esse discurso. Como em:

Uma coisa que tinha vontade de ser era toureiro. Uma vez fora ao cinema e estremecera da cabeça aos pés quando vira a capa vermelha. Não tinha pena do touro. Gostava era de sangue. No Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. Este dente lhe dava posição na vida. Aliás matar tinha feito dele homem com letra maiúscula. Olímpico não tinha

vergonha, era o que se chamava no Nordeste de “cabra safado”. Mas não sabia que era um artista: nas horas de folga esculpia figuras de santo e eram tão bonitas que ele não as vendia. Todos os detalhes ele punha e, sem faltar ao respeito, esculpia tudo do Menino Jesus. Ele achava que o que é, é mesmo, e Cristo tinha sido além de santo um homem como ele, embora sem dente de ouro.

Os negócios públicos interessavam Olímpico. Ele adorava ouvir discursos. Que tinha seus pensamentos, isso lá tinha. Acocorava-se com o cigarro barato nas mãos e pensava. Como na Paraíba ele se acocorava no chão, o traseiro sentado no zero, a meditar. Ele dizia alto e sozinho:

– Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado.

E não é que ele dava para fazer discurso? Tinha o tom cantado e o palavreado sebooso, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem. No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigado os outros a chamarem-no de doutor. Macabéa era na verdade uma figura medieval enquanto Olímpico de Jesus se julgava peça-chave, dessas que abrem qualquer porta. Macabéa simplesmente não era técnica, ela era só ela (LISPECTOR, 1998, p.46).

Já o discurso da personagem-principal caracteriza-se como não-carnavalizado; pois, ela não é capaz de, através do discurso, transgredir a situação em que está inserida. Como em:

Ele: – Pois é.

Ela: – Pois é o quê?

Ele: – Eu só disse pois é!

Ela: – Mas “pois é” o quê?

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

Ela: – Entender o quê?

Ele: – Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já.

Ela: – Falar então de quê?

Ele: – Por exemplo, de você.

Ela: – Eu?!

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

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

Ele: – Mas todo mundo é gente, Meu Deus!

Ela: – É que não me habitue.

Ele: – Não se habituou com quê?

Ela: – Ah, não sei explicar.

Ele: – E então?

Ela: – Então o quê?

Ele: – Olhe, eu vou embora porque você é impossível!

Ela: – É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?

Ele: – Pare de falar porque você só diz besteira! Diga o que é do teu agrado.

Ela: – Acho que não sei dizer.

Ele: – Não sabe o quê?

Ela: – Hein?

Ele: – Olhe, até estou suspirando de agonia. Vamos não falar em nada, está bem?

Ela: – Sim, está bem, como você quiser.

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

– É

– Pois se eu estou dizendo! Você não acredita?

– Acredito sim, acredito, acredito, acredito, não quero lhe ofender (LISPECTOR, 1998, p.49).

Na composição de seu romance, Clarice Lispector emprega, em especial, a cosmovisão carnavalesca, a mudança do processo em que a vida contém a morte e vice-versa. A escritora constrói uma narrativa repleta de reflexões, sarcasmo e de morte. Esse sarcasmo é o avesso ao da estrutura geral da composição da obra, que se caracteriza como reflexiva em que a iminência da morte é evidente em várias páginas. O sarcasmo é uma forma de carnavalizar a ordem geral a da estrutura romanesca. O impulso relativo à sexualidade revelados em algumas páginas da obra é o não à força da morte presente no romance, em que se destaca a vida numa luta contra a morte. A vida tenta carnavalizar a força do aniquilamento. Essa característica transparece em alguns trechos como em:

Ela sabia o que era o desejo – embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía. Ficava então meio nervosa e Glória lhe dava água com açúcar (LISPECTOR, 1998, p.45).

Essa característica também pode ser comprovada em:

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera, quando lhe fora apresentada por Macabéa: “sou carioca da gema!” Olímpico não entendeu o que significava “da gema” pois esta era uma gíria ainda do tempo de juventude do pai de Glória (LISPECTOR, 1998, p.59).

É no diálogo comum do dia-a-dia, que Lispector busca a carnavalização da linguagem, pois a autora parte do cotidiano para a reflexão mais abstrata da realidade. Nessa conjuntura, Clarice Lispector mostra o feminino urbano em meio à “selva de pedra” e a busca desenfreada para reverter o sistema

vigente e essa busca em prol da subversão do sistema repressor faz com que suas personagens percam-se, muitas vezes, dentro de uma situação que não as abriga, visto que, quase sempre, não têm força para tal ação. É o caso de Maca, que mesmo sem um direcionamento concreto, está inserida dentro de uma situação social em que a luta por um lugar ao sol marca a vida das pessoas. Lispector revela o “eu” e o “outro” num digladiar constante pela subsistência. Macabéa dentro dessa realidade social que discrimina e exclui determinados grupos, no caso dela o nordestino e a mulher, é um ser que está à margem da realidade social. E essa “marginalidade” é representada em certo ponto pelo fato de ela não possuir um discurso que consiga reverter a realidade que a oprime. Realidade essa que marca na cidade grande a dificuldade que uma mulher retirante sofre como uma barreira quase que intransponível. A carnavalização da linguagem dentro desse contexto é quase impossível visto que a nordestina busca, mas se apresenta impotente ante à realidade em vigor. A ação e o discurso de Macabéa são praticamente nulos dentro de uma sociedade consumista em que a disputa marca a vida das pessoas. Ela não se deu conta de que para viver nessa sociedade é preciso força discursiva por isso o Narrador afirma que “seu viver é ralo” (LISPECTOR, 1998, p. 23). A fim de ter algum pouco de discurso por menos carnavalizado que seja, Maca todas as madrugadas ouvia a Rádio Relógio e reproduzia-o como uma verdade de fé. Como em “Não, é não, juro pela minha alma pura que aprendi isso na Rádio Relógio” (LISPECTOR, 1998, p. 56).

A carnavalização é, para Bakhtin, a transposição do espírito carnavalesco à arte, ou seja, através dela a língua tem a capacidade de transgredir as normas estabelecidas. Como o próprio Bakhtin observa “as leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval...”(Bakhtin, 2008, p.140). Clarice Lispector, de acordo com essa teoria, compõe uma narrativa a qual apresenta uma linguagem que subverte as estruturas tradicionais. A carnavalização, grosso modo, em *A Hora da Estrela* é instaurada a partir do momento em que aparece um narrador que, ao mesmo tempo, relata seu ponto de vista e também representa de certa forma a visão da autora. Um dos princípios

da carnavalização bakhtiniana é aproximação do homem ao homem, derrubando no período de momo as barreiras separadoras da livre relação social. Essa capacidade de aproximação é reafirmada através da linguagem. Bakhtin exemplifica através da literatura sua teoria. No tocante à escrita de *A Hora da Estrela*, dois personagens comprovam a carnavalização e a não-carnavalização, desse princípio transposto à linguagem, respectivamente são Olímpico de Jesus e Macabéa (ele de forma carnavalizada e ela não). A linguagem, na concepção, carnavalesca delibera-se não respeitando as condutas normatizadoras de uma postura tradicional concernente ao sistema vigente que muitas vezes veta a livre expressão. Clarice Lispector é representante de uma geração literária (1945) que tem na linguagem uma ferramenta de transformação e renovação. A exemplo de João Guimarães Rosa, ela emprega uma linguagem inusitada que surpreende o leitor. Esse poder vocabular de Clarice advém da postura carnavalesca da linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se através desta investigação fazer uma explanação sobre a teoria dialógica do lingüista russo Mikhail Bakhtin. Teoria essa que tem como cerne a alteridade (eu/outro). Para Bakhtin toda a ação humana é desempenhada e realizada para o outro. Esse outro que está presente no discurso alheio, formando e adentrando nas fímbrias da composição enunciativa. Neste sentido, tudo é dialógico, pois tem o outro como fim e objetivo. Tal teoria não poderia passar além do campo lingüístico e nem literário, ignorar a presença do outro no discurso alheio, é negar a própria humanidade, pois como afirma Bakhtin (2008) “ser significa comunicar-se”. Essa afirmação sintetiza toda a concepção dialógica defendida por esse teórico russo.

A orientação dialógica é um fenômeno tão natural do discurso, que Bakhtin (2002) explana que apenas o Adão mítico chegou com a primeira palavra num mundo virgem, somente esse Adão poderia ter evitado por completo a orientação dialógica do discurso alheio. Dessa forma, o discurso humano é orientado em direção do outro.

A análise e discussão dessa investigação foram realizadas a partir do romance *A Hora da Estrela*, 1977, da escritora ucraniana radicalizada brasileira, Clarice Lispector. Pelo fato dessa autora pertencer a uma geração de escritores (Modernismo de 1945) a qual tem como uma de suas preocupações basilares, a linguagem. A respectiva autora foi selecionada como também a obra supracitada por apresentarem foco na organização dialógica. Essa obra, última da carreira de Clarice Lispector, destaca-se porque nela a escritora além de fazer reflexões sobre o estar-no-mundo, faz análises sobre a linguagem e sua dinâmica interpessoal. Nesse sentido, *A Hora da Estrela* (1977), destaca-se como um libelo em que o poder enunciativo desponta numa busca constante pela alteridade. Essa alteridade apresenta-se em todas as passagens compositoras do romance em questão.

Escolheu-se um romance como objeto dessa investigação a fim de comprovar que o pensamento bakhtiniano refere-se, também, aos gêneros de caráter literário. Nesse sentido, Bakhtin desmitifica o senso comum (pensamento dos não-filósofos) que considera o romance apenas como um evento literário sem relações com a alteridade. Segundo ele (2008), o romance é de natureza dialógica, pois se define como um gênero literário plurilingüístico, pluriestilístico e plurivocal. É dessa forma a expressão artística da descentração e da relativização da consciência, seria assim a forma estética da plurivocidade social, é a percepção galileana da linguagem presente na construção romanesca.

A referida dissertação tem como objetivo fazer uma leitura bakhtiniana na construção de um romance da literatura brasileira para tanto foi escolhida a obra da autora Clarice Lispector: *A Hora da Estrela*, 1977, última obra dessa escritora. Como objetivos específicos têm-se observar na referida obra a visão de signo, linguagem e ideologia como também a presença do discurso de outrem e a carnavalização da linguagem. A obra é composta por quatro capítulos

no âmago de cada um há a aplicação da teoria bakhtiniana e a análise de trechos do romance clariceano.

Lispector tece uma rede enunciativa em que o narrador que também desponta como personagem, o tempo todo procura manter com o leitor, em seu dizer: o contemplador uma relação dialógica. Bakhtin (2003), em relação ao dialogismo no romance, empenha-se em lançar as bases de uma nova lingüística cujo objetivo já não é mais o enunciado e sim a enunciação, interação verbal. Em "*Problemas da Poética de Dostoiévski*" (2008), ele afirma que a autoconsciência do herói é totalmente dialogada em todos os seus momentos, pois está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro. Pois, para Bakhtin, fora desse apelo dialógico vivo para si mesmo e para outros, a obra não existe. Ele completa afirmando que nesse sentido o homem seria o ser do apelo social.

Com a leitura da obra de Clarice Lispector, observou-se que pontos defendidos pelo teórico russo como o discurso de outrem, a teoria dialógica do romance e a carnavalização da linguagem estão presentes na construção do romance em questão. Esses pontos são essenciais na formação da linguagem do romance de Lispector.

No contexto, dialógico percebe-se que Clarice Lispector ao criar em sua obra o narrador-personagem, organiza assim um diálogo com o leitor. Esse dialogismo é comprovado do início ao fim da obra. Rodrigo coloca-se como soberano em toda narrativa, apresentando e avaliando em toda trama a "odisséia" da personagem-principal Macabéa. A trajetória de Maca é apresenta ao leitor através do juízo de valor do narrador, ele apresenta a trama numa tentativa de persuadir o contemplador sobre o ponto de vista por ele defendido.

Nesse sentido, constatou-se que a respectiva obra possui um caráter interativo, pois o narrador, em todo desenrolar do enredo, assume o papel de um cicerone para com o leitor, pois há em seu discurso a busca por uma clareza e objetividade em anunciar a trama como em: "como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual" (LISPECTOR, 1998, p.12).

Em relação ao gênero romance, nota-se que a obra de Lispector, além de apresentar o enredo, faz reflexões acerca da linguagem, pois em várias

passagens ocorrem assertivas sobre a língua e seu poder enunciativo. Lispector pertencente a uma geração literária a qual põe entre outras preocupações a linguagem como um dos pontos basilares, quando o narrador afirma que “Tudo isso, sim, a história é história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra” (LISPECTOR, 1998, p.20). Esse romance focaliza, então, em última instância, o poder do escritor, que se preocupa em apresentar a trama, porém não se reduz a esse fato tão somente, pois se apresenta como alguém que procura discutir o papel criador da linguagem, pois ela está no cerne das relações humanas. *A Hora da Estrela* não é apenas um belo trabalho de cunho literário, mas um debate sobre esse poder da linguagem. Lispector realiza um romance em que desponta uma diversidade lingüística como afirma Bakhtin (2002, p. 74) “o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais”.

Dentre o emaranhado de vozes que despontam na obra, tornando-a plurivocal, destacaram-se as de Macabéa (personagem-principal); Olímpico de Jesus (namorado de Macabéa); Glória (amiga da personagem-principal); Madame Carlota (cartomante e ex-prostituta); Seu Raimundo (chefe da personagem-principal) e o Médico, todas essas personagens enunciam de acordo com a sua formação e visão de mundo, o que faz do romance assumir um caráter de plurivocalidade, rejeitando dessa forma uma postura monovocal sobre a realidade. Nesse contexto interativo estabelecido na obra, percebeu-se que todas as personagens interagem-se formando um todo enunciativo, formado pela diversidade.

Outro objetivo abordado nesta investigação foi a carnavalização da linguagem na perspectiva bakhtiniana, Lispector tece uma obra em que a linguagem subverte em determinados momentos a estrutura estabelecida. Bakhtin (2008) promove uma metáfora em que a transposição da folia de momo chega à linguagem numa atitude de subversão às estruturas pré-estabelecidas. Em “*A Hora da Estrela*, Clarice Lispector apresenta dois personagens díspares em relação à natureza de seus discursos: Macabéa (personagem-principal) e Olímpico de Jesus (namorado da personagem-principal). Ela assim como seu namorado vem de uma situação de exclusão social, não consegue subverter o

sistema vigente através da linguagem, é considerada pelo narrador como um ser sem discurso como na seguinte passagem “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando” (LISPECTOR, 1998, p. 23). Ele também de origem pobre e excluída, diferentemente de sua namorada, luta para subverter o sistema vigente numa busca incessante de mudança social como em “Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado” (LISPECTOR, 1998, p. 46).

A partir das passagens selecionadas pelo investigador do romance selecionado, poder-se-á observar que a atividade literária está em consonância com as teorias bakhtinianas, as quais são pertinentes ao estudo lingüístico. No tocante ao respectivo trabalho, escolheu-se um romance por ser, segundo Bakhtin (2002), um gênero que abarca diferentes gêneros tanto literários quanto extraliterários, por isso qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance.

O contato com a teoria bakhtiniana sustenta uma análise dos textos do romance selecionado, chegou-se perceber que tanto o romance, gênero pertencente à literatura, quanto um simples diálogo tudo é dialógico, pois tem o outro como fim. Nesse sentido, entende-se que o romance é a expressão galante da linguagem numa manifestação de cunho artístico, mas que carrega as marcas da alteridade. Clarice Lispector arquiteta uma obra em que a linguagem em sua expressão metafórica não deixa de assumir um trabalho de apuro lingüístico. A variabilidade de teorias bakhtinianas presentes na organização desta investigação propõe a diversidade lingüística, pois o que se procurou demonstrar nesta investigação é a transposição da análise de teor lingüístico num gênero literário como no caso em questão, o romance.

Diante da análise realizada neste estudo, percebeu-se que a construção romanesca perpassa pelo ter da alteridade e que a linguagem é a construtora de uma rede enunciativa. Bakhtin teórico central da investigação dá suporte para tal realização, pois esse teórico esclareceu que a língua não de natureza imanente e sim dialógica. O romance de Clarice Lispector comprovou a aplicabilidade do pensamento do lingüista russo.

Através da história de sua personagem-principal, Macabéa, Clarice Lispector tece literariamente a trama de uma jovem nordestina retirante, destituída de um discurso que a insira dentro do contexto social vigente, pois não consegue lutar contra um sistema repressor que relega ao ostracismo social todos aqueles que não conseguem com a linguagem incluírem-se no cerne social e que têm medo das palavras. Essa falta de inclusão se dá tanto pela sua falta de poder enunciativo como também pelo preconceito latente das camadas privilegiadas que vetam a ascensão dos mais desfavorecidos ao topo da pirâmide social. Após a leitura minuciosa do romance em questão, percebe-se que Lispector criou personagens antagônicas em relação ao discurso e seu poder social, Maca, fraca excluída é relegada ao esquecimento, pelo fato de não se fazer ouvir dentro do sistema social; Olímpico de Jesus representa aqueles que mesmo sem *status* social lutam para reverter a situação social através da linguagem. Rodrigo S. M., como já fora observado, representa o elo constante da alteridade entre autor/leitor e narrador. Dessa forma, toda a construção clariceana nessa obra, tem o outro como fim, direcionamento e constituição. Percebe-se que a autora tem o signo como dialógico e ideológico, pois as personagens compositórias desse libelo têm sua própria ideologia e concebem sua linguagem como ideológica, pois cada uma imprime em seu discurso seu pensamento e visão de mundo. Maca busca algo que mesmo ela não tem um conhecimento conciso sobre o que é; Olímpico de Jesus aspira a uma reviravolta da condição em que está inserto e o narrador, representativo da força enunciativa e dialógica busca com a linguagem manter uma relação estrita com o leitor, isto é, seu interactante. Constata-se assim que a produção de Lispector é voltada e pensada em direção ao outro, dessa forma, conceber o romance como uma realidade em si é subestimar sua força e papel dialógicos.

Diante dos resultados obtidos neste estudo aliados às reflexões propostas no referencial teórico, acredita-se que os objetivos foram alcançados, o que permite concluir que a alteridade é a mola mestra para as relações humanas tanto no campo literário quanto o não-literário. Dessa forma, a dialogicidade é um elemento imprescindível na produção de qualquer manifestação lingüística oral ou escrita porque imprime o reconhecimento do outro como mola mestra das

relações sociais. Organizando textos o homem reafirma a necessidade do convívio social. Lispector na composição da referida obra destaca o poder da linguagem nas relações sociais, seu narrador é a personificação dessa alteridade que desponta na composição de *Hora da Estrela*. A construção desse romance põe em relevo a linguagem como sendo mediadora das atitudes sócio-interativas, Rodrigo S. M. poderia apresentar-se como apenas observador, todavia optou pela interação na relação autor-narrador-leitor. Nessa interação, Clarice Lispector convidado o leitor a participar de modo efetivo das relações dialógicas.

Com a referida pesquisa, o investigador teve acesso a todo um material dialógico organizado não no contato homem-homem, isto é, com os gêneros do cotidiano permeando as relações, mas com os gêneros que são tradicionalmente classificados como apenas literário. Essa classificação restringiria a inserção deles a apenas ao campo das chamadas “Belas Letras” o que os conceberia apenas de natureza metafórica sem preocupação com a alteridade. Os resultados dessa pesquisa possibilitaram uma reflexão sobre o caráter dialógico dos textos literários, nesse caso, o romance.

Pretende-se que esta investigação favoreça uma mudança de postura no tratamento de textos literários e não-literários no que concerne a presença do outro, pois tratar certos textos como dialógicos e outros não, seria levar ao ostracismo produções humanas. A língua, tanto no teor literário como não, promove o intercâmbio social; pois favorece a transmissão de saberes e cultura, enriquecendo e possibilitando a construção da língua e suas manifestações. Seria por demais pretensioso considerar que nesse estudo esgotam-se todas as reflexões que envolvam dialogismo/língua e literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAURRE, Maria Luiza M.; PONTARA, Marcela. **Literatura Brasileira: tempos, leitores e leituras**. São Paulo: Moderna, 2005.

_____ *et al.* **Português: contexto, interlocução e sentido**. Vol. 3. São Paulo: Moderna, 2008.

BASTO, Márcia Meira. **Clarice Clarear: o leitor de si mesmo em Clarice: ensaio**. Recife: Bagaço, 2008.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2000.

ANDRADE, Fernando Teixeira. **Literatura III: coleção objetivo. sistema de métodos de aprendizagem; livro 28.** São Paulo: Centro de Recursos Educacionais, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance.** Trad. Aurora Fortini *et. Al.* 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. **Estética da Criação Verbal.** Trad. Paulo Bezerra *et. Al.* 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail; Volochínov, V. N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** Trad. Miichael Lahud *et. Al.* 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BASTOS, Cristiane. **Roteiro de Leitura – A Hora da Estrela.** CPV Educacional. Disponível em: HTTP://www.cpv.com.br/cpv_vestibulandos/dicas/livro. Acessado em: 21 de janeiro de 2009.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Português: linguagens.** Vol. único. São Paulo: Atual, 2003.

FAZILARI, Fábio Luiz. **Texto e Discurso em Clarice Lispector.** Travessias número 1. Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte. São Paulo: Travessias, 2005.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 2008.

GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice: uma vida que se conta.** São Paulo: Ática, 1995.

JORDÃO, Rose; Bellezi, Clenir. **Linguagens: língua, literatura e produção de texto.** Vol. único. São Paulo: Escala Educacional, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira – Modernismo**. Vol. V. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

NICOLA, José de. **Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias**. Vol. único. São Paulo: Scipione, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Heterogeneidade Teoricamente Sustentada**. In: Palavras Incertas: as não-coincidências do dizer. AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Trad. M. Onice Payer. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

PAVEAU, Marie-Anne; SARFATI, Georges-Élia. **As Grandes Teorias da Lingüística: da gramática comparada à pragmática**. Trad. Rosário Gregolin (coord). São Carlos: Claraluz, 2006.

SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro. **A Hora da Estrela: a linguagem e o silêncio**. In: Clarice em Cena: 30 anos depois: seminário internacional anais. Brasília: Petry Gráfica & Editora, 2008.

TERRA, Ernani; NICOLA, José de. **Gramática & Literatura**. São Paulo: Scipione, 2000.

VOLOSHINOV, V. N. **Estrutura do Enunciado (1930)**. Trad. Ana Vaz.

WEEDWOOD, Barbara. **História Concisa da Lingüística**. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

YUNES, Eliana. **A Assunção do Sujeito Segundo Clarice**. In: Dos Contos em Cantos. Vol. 1. MENGARELLI, Jandira Kondera (org.). Salvador: Álgama, 1998.