



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

EDSON RIBEIRO DA SILVA

A ENUNCIÇÃO EM A *HORA DA ESTRELA*

Londrina
2005

EDSON RIBEIRO DA SILVA

A ENUNCIÇÃO EM A *HORA DA ESTRELA*

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Fernandes

Londrina
2005

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S586fe Silva, Edson Ribeiro.
A enunciação em *a hora da estrela* / Edson Ribeiro da Silva. –
Londrina, 2005.
224 f.

Orientador: Luiz Carlos Fernandes.
Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual
de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Linguagem, 2005.
Inclui bibliografia.

1. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação. – Teses.
2. Análise do discurso – Teses. I. Fernandes, Luiz Carlos. II. Universidade
Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU 801

EDSON RIBEIRO DA SILVA

A ENUNCIÇÃO EM A *HORA DA ESTRELA*

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Fernandes
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Loredana Limoli
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Pedro Luis Navarro Barbosa
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Londrina, 24 de outubro de 2005.

AGRADECIMENTOS

A todos que, de alguma forma, contribuíram para que o presente o trabalho pudesse ser realizado.

O que, de certa forma, inclui também pessoas que nem sabem para que serviram tantas formas de atenção. Como a necessidade de acabar cópias de inúmeros livros dentro do tempo exíguo que lhes era pedido. Formas de contribuição feitas por pessoas que, provavelmente, jamais saberão o valor de suas ações.

Mas há aqueles que sabem. E que por isso cumprem suas atribuições com responsabilidade. Funcionários, toda uma instituição de ensino que sabe o valor daquilo pelo qual cada um trabalha.

Ao meu orientador, Professor Doutor Luiz Carlos Fernandes, desde o começo dos trabalhos sempre responsivo às mudanças de planos. E sempre disposto a encontrar, no seu tempo exíguo, horários em que o meu tempo também exíguo pudesse ser encaixado. Pela atenção à minha necessidade de querer obedecer a prazos que exigiam mais da sua pouca disponibilidade.

Aos professores da instituição, sempre amáveis em seus comentários, em seu interesse pelo trabalho dos alunos. Pela capacidade de se adequarem às necessidades do aluno, sobretudo em relação ao tempo.

A

Clarice Lispector,
exemplo do artista

capaz de inventar formas de expressão
que representem uma nova dimensão para a linguagem.
Uma dimensão que seu país, antes dela, não conhecia.

“Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi e terei que acrescentar: não é isso não é isso!”

Clarice Lispector (*Perto do Coração Selvagem*)

“O verdadeiro pensamento parece sem autor.”

Clarice Lispector (*Água Viva*)

SILVA, Edson Ribeiro da. **A enunciação em *A Hora da Estrela***. 2005. 224f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

RESUMO

A Análise de Discurso, como herdeira das formulações elaboradas por Mikhail Bakhtin, também faz da enunciação uma forma de se evidenciar os efeitos de sentido presentes no discurso. As estratégias enunciativas utilizadas pelo enunciador são uma forma de se penetrar em aspectos imprescindíveis à compreensão do discurso. Este fato pode ser percebido através da análise da enunciação em *A Hora da Estrela*, obra em que Clarice Lispector revela ao leitor o ato enunciativo de elaboração do texto literário. Nesta obra, podem ser observados alguns elementos essenciais à compreensão do próprio fenômeno lingüístico, como a polifonia e a intertextualidade. A presente análise busca expor os elementos que constituem a enunciação em tal obra, focalizando não somente as categorias enunciativas, como também fenômenos como a autoria, a ironia e a heterogeneidade.

Palavras-chave: Enunciação. Análise de Discurso. Clarice Lispector. *A Hora da Estrela*.

SILVA, Edson Ribeiro da. **A enunciação em *A Hora da Estrela***. 2005. 224f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.

ABSTRACT

The Discourse Analysis, as heiress of the elaborated formulations by Mikhail Bakhtin, also makes of the enunciation a form to evidence the meaning effects presented in the discourse. The enunciative strategies utilized by the enunciator are a form to penetrate into essential aspects for the discourse comprehension. This fact can be perceived through the enunciation analysis in *A Hora da Estrela*, work in that Clarice Lispector uncovers for the lector the enunciative act of elaboration of the literary text. In this work, some essential elements for the comprehension of the linguistic phenomenon can be perceived, as the polyphony and the intertextuality. The present analysis searches to expose the elements that constitute the enunciation in this work, focalizing no just the enunciation categories, as also phenomenons as the authorship, the irony, and the heterogeneity.

Keywords: Enunciation. Discourse Analysis. Clarice Lispector. *A Hora da Estrela*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	19
2 ANÁLISE DE DISCURSO E TEXTO LITERÁRIO	20
2.1 ANÁLISE DE DISCURSO	22
2.2 A ENUNCIÇÃO	38
2.3 A POLIFONIA.....	48
CAPÍTULO II	58
3 A POLIFONIA NA ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR	59
CAPÍTULO III	69
4 CATEGORIAS ENUNCIATIVAS EM A <i>HORA DA ESTRELA</i>	70
4.1 FUNÇÕES ENUNCIATIVAS NA NARRATIVA	73
4.2 CATEGORIAS ENUNCIATIVAS.....	79
4.2.1) Primeira Categoria: pessoa.....	81
4.2.2) A Segunda Categoria: tempo.....	92
4.2.3) A Terceira Categoria: espaço	108
CAPÍTULO IV	118
5 AUTORIA E IRONIA EM A <i>HORA DA ESTRELA</i>	119
5.1 O PRINCÍPIO DO AUTOR.....	120
5.1.1 A Cena Genérica.....	124
5.1.2 A Autoria em <i>A Hora da Estrela</i>	137
5.2 A IRONIA COMO ESTRATÉGIA ENUNCIATIVA EM A <i>HORA DA ESTRELA</i>	152
CAPÍTULO V	167
6 HETEROGENEIDADE E SILÊNCIO	168
6.1 HETEROGENEIDADE E MEMÓRIA	169
6.2 HETEROGENEIDADE EM A <i>HORA DA ESTRELA</i>	179
6.2.1 Primeiro Tipo.....	183
6.2.2 Segundo Tipo.....	187

6.2.3 Terceiro Tipo	190
6.3 O SILÊNCIO COMO ESTRATÉGIA ENUNCIATIVA	199
7 CONCLUSÃO	211
REFERÊNCIAS	215
ANEXOS	221

1 INTRODUÇÃO

Analisar o discurso pode parecer uma tarefa menos instigante para quem tem diante de si um texto consagrado de um autor reconhecido como estilista que desperta empatia, reações de surpresa e uma necessidade de formulação de hipóteses que desvelem os sentidos intuídos. Motivo pelo qual tantas correntes que fazem do texto seu objeto de análise, seja em termos lingüísticos ou literários, se aproximem de tal autor como se um sentido ou uma expressão oracular estivesse desafiando seus instrumentais teóricos.

No entanto, analisar o discurso pode também parecer uma possibilidade de se deixar seduzir pelas profundezas de tal autor, pois é no nível primordial, constitutivo, que todo trabalho de compreensão das possibilidades lingüísticas principia. Estar no nível discursivo pode significar, diante de inúmeras outras possibilidades de análise, atentar para a natureza do material que as outras disciplinas analisam já organizado, como texto. Ou melhor: atentar para o discurso é olhar para o material que as outras analisam, não antes de este se organizar, dada a heterogeneidade do discurso, mas nos interstícios em que é possível perceber como foi possível tal organização. Olhar para o interdiscurso como se apenas através dele fosse possível perceber-se o que constitui cada formação discursiva, determinar o modo como ela se relaciona com as outras que constituem o discurso, tal como este pode ser focalizado em seu campo específico. Por isso tudo, o trabalho do analista de discurso assume o aspecto de proposta instigante. Através dele, muita coisa pode ser revelada e servir de instrumento para quem analisa o texto.

Portanto, o que se analisa no presente estudo é o discurso literário tal qual ele está constituído em uma grande obra de um autor significativo. Não se trata de olhar apenas para as formações discursivas, microscopia analítica, como se apenas tal análise pudesse dar conta daquilo que constitui tal modalidade de discurso. O que se tem diante é um exemplo reconhecido de discurso literário, com o que caracteriza essa modalidade. A análise das formações discursivas revelaria a constituição de tal modalidade, conforme as análises que são freqüentemente empreendidas e que fazem do interdiscurso o ponto de convergência das intenções investigativas. Análise que exige a ampliação do corpus, pois o literário se caracteriza pela abrangência, por ser multifacetado na essência.

O reconhecimento do corpus como constituído por uma modalidade discursiva comumente citada pelos analistas como “*complexa*” faz com que as razões dessa complexidade instiguem a quem está voltado para ele, mas, ao mesmo tempo, faz perceber

que há muitas maneiras de um discurso revelar as razões de sua complexidade. Nas palavras de Michel Foucault (2000, p. 158), após definir o discurso literário como “*singular*”, o que existe na literatura é apenas “*simulacro*”, o que faz pensar, de imediato, em estratégias que o constituam. A natureza de todo simulacro é estar representado em uma cenografia. Forma de representação do real também como fato lingüístico, evento enunciativo, ou seja, agrupamento de todas as modalidades discursivas. Assim como o discurso do ator, durante a cena, é o de um empresário, de um jogador, de um assassino, sem deixar de ser o discurso dramático. O discurso literário é constituído, juntamente com as formações consagradas no campo da própria literatura e geradas dentro dele, pelos inúmeros discursos que compõem o universo discursivo, pois ele se representa como um simulacro, nele as vozes da sociedade são encenadas. Há, portanto, maneiras de representar a enunciação desses discursos. O discurso literário, como simulacro, representa e assume formas de enunciação que passam a integrar seu sentido. As lições de Mikhail Bakhtin, essenciais para a compreensão da enunciação como determinante para a constituição do sentido, assumem no presente estudo a importância de uma teoria primordial. É a partir dos conceitos desenvolvidos pelo lingüista russo que a análise que se desenvolve aqui ganha corpo. Trata-se de se evidenciar, no discurso literário produzido ao longo da escritura de um autor conhecido, aquilo que define a natureza da linguagem, de todo discurso possível, como *polifônica*, *dialógica*, ou seja, sua formação por inúmeras vozes, apresentando-se, em sua constituição, a especificidade do diálogo.

O que se propõe, no presente estudo é, antes de mais nada, um retorno a um modo bakhtiniano de focalizar a linguagem, como fenômeno humano, a partir da literatura. O que se almeja é fazer ressoar a voz do lingüista russo enquanto se faz da linguagem literária um paradigma para se compreender modos universais de a linguagem se constituir. Os estudos do lingüista russo focalizavam obras literárias para que, no interior delas, fossem evidentes procedimentos lingüísticos universais, como a polifonia. Da mesma forma, dentro delas era possível visualizar o caráter social da linguagem, esta como recurso para a interação e a definição de papéis na sociedade. A linguagem, refletindo as diferenças entre as funções sociais, organizou-se em gêneros discursivos, estratégia para se garantir eficiência no ato comunicativo.

Assim, o teor bakhtiniano perpassa o presente estudo. Olha-se para o discurso literário como sendo este um exemplo do modo como os conceitos desenvolvidos por Bakhtin podem ser referidos à linguagem como fenômeno humano. Procura-se demonstrar a natureza polifônica da linguagem, o dialogismo como modo pelo qual a mesma se organiza. A organização dialógica pode ser considerada um princípio para o desenvolvimento de

cenografias mais complexas. Algo que corresponde ao que Bakhtin define como “*gênero complexo*” (2000, p. 277s), possibilidade de um texto representar, em sua constituição, vários modos de as vozes estarem orquestradas.

A atenção que se dá à enunciação como fator essencial ao sentido faz com que os elementos que a constituem sejam primordiais à análise. Por isso, uma continuação das teorias de Bakhtin pode ser percebida na descrição que Benveniste (1989, p. 81) faz da cena enunciativa. Assumir as categorias enunciativas conforme descritas pelo lingüista francês é um modo de evidenciar as estratégias formuladas pelo discurso literário. Portanto, descreve-se a estratégia enunciativa a partir das três categorias fundamentais benvenisteanas: pessoa, tempo e espaço.

No entanto, estas ainda sofrem perante a limitação imposta pela própria terminologia. Os termos de Benveniste não conseguem evidenciar a natureza de certas estratégias. Quem o consegue, através de uma descrição mais pormenorizada da categoria *pessoa*, é Oswald Ducrot, que diferencia papéis que a análise benvenisteanas ainda não chega a definir. Nesse sentido, é possível que o presente estudo diferencie os papéis assumidos pelo narrador e pelo autor, buscando uma explicação mais precisa do modo como a autoria fica evidenciada na obra analisada. O que, da mesma forma, permite que se desvele a ironia como estratégia enunciativa, recurso essencial às propostas interpretativas formuladas na obra abordada.

O desvelamento das estratégias enunciativas sempre atenta para a questão da polifonia. Esta se evidencia a cada passo. Falar de enunciação é mostrar como as vozes que constituem a obra, como exemplar do discurso literário, vão se evidenciando através da análise. As quais poderiam ficar encobertas, como a do enunciador ducrotiano. A todo momento, o que se percebe é que as diversas vozes não são um evento, unicamente proposto pela cenografia, como componentes de um simulacro. O que se vê é que o discurso que forma a obra é constituído por vozes, muitas delas postas além do simulacro. É o momento em que se percebe a natureza heterogênea da linguagem. Momento de se interpelar as teorias de Jacqueline Authier-Revuz, olhar para o heterogêneo como princípio para a percepção dos modos como as formações discursivas se interpenetram. A obra literária é intertextual. A presença de tantas vozes interiores às próprias obras absorve a tradição literária, faz ressoar intertextos como signos da alteridade, a possibilidade efetiva de um discurso ser. Pois é sendo através da assunção de formações discursivas que trazem tantos outros para dentro daquilo que, em princípio, era visto como unitário, que todo discurso é. Por isso, é comum que se assinale a presença de outras vozes, daquelas reconhecidas, que aparecem mais à superfície,

assim como daquelas que são validadas pela tradição mas que são percebidas somente sob uma análise mais profunda. Também se busca sempre, como atribuição da prática analítica, inserir o discurso no contexto sócio-cultural, forma de a heterogeneidade fazer a linguagem reconhecer-se como instrumento social e, por isso, reconhecer as próprias limitações. Ao mesmo tempo, as possibilidades como gênero discursivo, os limites do dizer, que acabam por desvelar o silêncio como recurso enunciativo.

As concepções aqui esboçadas acabam por abarcar os aspectos que definem as estratégias enunciativas de que um autor pode fazer uso. Representam uma forma de adentramento no próprio discurso. Partem da unidade maior, que é a categoria enunciativa, até chegar aos limites da heterogeneidade constitutiva e do silêncio também constitutivo, lugares de onde se pode olhar o discurso em sua complexa rede de constituintes. E que são o princípio para uma outra abordagem, que desce às profundidades da heterogeneidade constitutiva, a qual não se faz com eficiência tendo como corpus um único exemplar dentro do campo discursivo, e que, portanto, foge ao objetivo do presente estudo.

Trata-se aqui, portanto, de um estudo de natureza bibliográfica. O que se faz é ler o corpus a partir das teorias formuladas pela Análise de Discurso de linha francesa. É um trabalho dialógico, de focalização de uma obra a partir de concepções que definem uma estratégia analítica. A Análise de Discurso tem, em sua nomenclatura, a estratégia que a define como disciplina investigativa: o trabalho analítico, ou seja, a desmontagem de um corpus para que, nele, sejam observados seus constituintes e as respectivas naturezas destes. Tal desconstrução faz perceber os elementos analisados, não apenas a partir de categorias que os expliquem, mas que desvelem seu funcionamento, o modo como se articulam, algo como o espaço interdiscursivo, de que fala Maingueneau (1997, p. 113) quando afirma a importância de se estudar a relação entre os interdiscursos e não as formações em separado.

Evidentemente, a escolha de uma obra como corpus de uma análise centrada no discurso que a constitui é algo determinado, primeiramente, pela rentabilidade dessa obra em termos de adequação ao foco analítico. A escolha da obra é algo posterior à compreensão do referencial teórico que sustenta essa análise. Trata-se, então, de encontrar uma obra passível de abordagem a partir de um referencial do qual já se conhecem especificidades. Estas podem ser o fator a instigar o espírito investigativo do analista. Portanto, uma obra rentável, em termos de análise discursiva, é aquela reconhecida também por conter especificidades. Tal obra está constituída por elementos que, presume o analista, podem representar um teor de originalidade dentro da disciplina que orienta o estudo. Algo deve apontar para uma originalidade que represente um ganho para tal disciplina.

Assim, é interessante para a análise que ela aborde um corpus que apresente “desafios” para o analista. Desafios que necessitam fazer uso de inúmeros conceitos ou que estes sejam aplicados a um aspecto particularmente instigante do corpus. Por isso, a atenção aqui recai sobre a enunciação, que marca o corpus como um esforço de originalidade.

O presente estudo pode ser definido, portanto, como uma análise das estratégias enunciativas assumidas por Clarice Lispector em *A Hora da Estrela*. Estratégias que evidenciam a linguagem como polifônica e que revelam traços que marcam a constituição do discurso literário. O que, em síntese, pode ser posto como o objetivo primordial desta análise.

A escolha de *A Hora da Estrela* como corpus corresponde a uma atenção dada aos requisitos expostos anteriormente. A obra instiga, é original, foi produzida por uma autora reconhecida pela elaboração de estratégias literárias complexas. Uma escritura complexa, não linear, que adota procedimentos individualizantes para representar as categorias enunciativas. Algo capaz de evidenciar um relacionamento entre a busca pela subjetividade que se quer mostrar, que é marca de autoria, e os aspectos essenciais do discurso, universais, tais como os define a Análise de Discurso.

A obra de Clarice Lispector tem sido objeto de inúmeras abordagens. A escritura desta autora é observada a partir dos pressupostos de disciplinas diversas. É muito freqüente que suas obras sejam analisadas a partir de pressupostos estilísticos e literários. Mas a possibilidade de uma abordagem a partir do aspecto discursivo é um procedimento nem sempre empreendido. E ele pode revelar aspectos primordiais na obra da autora, como a criação de cenografias e os efeitos de sentido que elas produzem. Fazer notar que a enunciação é, para essa autora, um modo de produzir sentido. E, sobretudo nesse aspecto, sua obra final apresenta especificidades que a tornam um objeto de interesse para o analista de discurso.

As condições de produção de *A Hora da Estrela* fazem do romance um evento digno de atenção. Não se trata apenas de uma obra escrita por uma escritora muitas vezes estudada, mas de uma obra que dialoga com a produção anterior da mesma. Ela pode ser referida como uma metalinguagem, um metadiscorso que busca evidenciar, em sua constituição, o modo como o discurso literário se produz. Ela expõe o ato de enunciação do discurso literário, na tentativa de explicá-lo. Faz com que *o momento de enunciação coincida com a leitura*, como afirma o narrador. Assim, já é por natureza uma obra aparentada da Análise de Discurso. Sua especificidade é a de um discurso que é construído sob o olhar do leitor como forma de evidenciar a possibilidade de desconstrução e análise.

O principal dado que particulariza as condições de produção de *A Hora da Estrela* é que a obra foi escrita para permanecer como um testamento literário. A autora sabia que estava produzindo sua obra terminal, síntese de sua produção anterior. Da mesma forma, uma resposta aos que sempre criticaram sua escritura. Esforço para sintetizar, em uma obra que deveria ser breve, as significações que ela deveria conter. E que representa, portanto, um esforço enunciativo marcado pela síntese. Era preciso dizer, através dos simulacros, o que não se dispõe de espaço nem de tempo para dizer ostensivamente. Também porque a defesa, através de uma obra, garantiria a esta a condição de permanência que um simples depoimento, uma entrevista, jamais almejaria. Era preciso *demonstrar*, e não teorizar.

É interessante, para que se evidencie a escolha dessa obra como um corpus original, que se reproduzam as palavras de Hèlene Cixous, definição do que pode fazer de *A Hora da Estrela* um evento enunciativo marcante:

“Sempre sonhei com o último texto de um grande escritor. Um texto que seria escrito com as últimas forças, o último alento. (...) As últimas obras são curtas e candentes como o fogo que tende para as estrelas. Às vezes têm uma linha. São obras escritas com uma tal ternura. Obras de agradecimento: pela vida, pela morte. Porque é também depois da morte e graças à morte que se descobre o esplendor da vida. (...)

Existe um texto que é como um salmo discreto, uma canção de louvor à morte. Esse texto se chama A Hora da Estrela. Clarice Lispector o escreveu quando já não era mais quase ninguém nesta terra. Em seu lugar imenso se abria a grande noite. Uma estrela, menor do que uma aranha, passeava por lá. Vista de perto, essa coisa ínfima poderia ser uma criatura humana minúscula, pesando talvez trinta quilos. Mas vista depois da morte, ou a partir das estrelas, ela era tão grande quanto qualquer pessoa muito importante ou sem importância de nossa terra.

Essa pessoa ínfima e quase imponderável vai se chamar Macabéa: o livro de Macabéa é extremamente fino, parece um pequeno caderno. É um dos maiores livros do mundo.

Esse livro foi escrito por uma mão cansada e apaixonada. Clarice, de certa maneira, já havia deixado de ser um autor, de ser um escritor. É o último texto, o que vem depois. Depois de todos os livros. Depois do tempo. Depois do eu. Pertence à eternidade, a esse tempo que antecede e sucede ao eu, que nada pode interromper. A esse tempo, a essa vida secreta e infinita da qual somos fragmentos.” (1996, p. 125-127)

As palavras da crítica francesa conseguem fazer com que *A Hora da Estrela* apareça inteiro, em sua natureza de testamento literário, romance que assume uma significação única dentro da obra da escritora. Fato que por si mesmo motivaria uma análise lingüística ou literária. E, da mesma forma, uma análise discursiva como algo anterior ou concomitante à possibilidade de se analisar o texto.

A análise discursiva de “*um dos maiores livros do mundo*” não pode dar conta de sua complexidade. Portanto, fixa-se naqueles elementos que podem explicar um dos aspectos pelos quais esse livro é relevante. Aborda-se o aspecto enunciativo de *A Hora da Estrela* como para se mostrar que este é um daqueles aspectos pelos quais a obra interessa ao analista de discurso ou ao leitor de Clarice Lispector. Isso pela possibilidade criadora de uma autora e por representar, também, uma possibilidade significativa da própria linguagem. Por isso, conforme Bakhtin comprova, abordar a literatura é demonstrar o ser da linguagem.

A análise resulta aqui dividida em cinco capítulos. Cada um focaliza um aspecto necessário ao resultado geral da análise, que é expor as estratégias enunciativas, evidenciando, no interior delas próprias, a ocorrência da polifonia.

O capítulo 1, “*Análise de discurso e texto literário*”, apresenta os pressupostos que definem a Análise de Discurso, colocados sobretudo a partir de um ponto de vista histórico, mas também como formando uma seqüência capaz de sugerir um percurso analítico para o presente estudo. O capítulo aborda temas como a enunciação e a polifonia, sobretudo como um fator para se adentrar as especificidades do discurso literário.

O capítulo 2, “*A polifonia na escritura de Clarice Lispector*”, condensa os aspectos primordiais pelos quais a obra da escritora tem sido categorizada como *polifônica*, indicando alguns momentos de seu percurso criador em que isso se evidencia.

O capítulo 3, “*Categorias enunciativas em A Hora da Estrela*”, analisa o romance a partir das categorias de Benveniste: pessoa, tempo e espaço. Como primeiro momento efetivo de análise, o que se faz é delinearem-se os modos como a autora utiliza tais categorias como recurso para estabelecer diferenças. O capítulo é um fator para que estratégias mais complexas possam ser evidenciadas.

O capítulo 4, “*Autoria e ironia em A Hora da Estrela*”, aprofunda os modos como a autora estabelece estratégias enunciativas produtoras de sentido. A autoria, aspecto crucial para a análise discursiva, é aqui focalizada a partir do modo como a autora a constitui, fazendo da mesma um dos componentes do simulacro instaurado pela obra. Em seguida, define-se o modo como a ironia, vista a partir dos conceitos ducrotianos, integra a obra, destrinchando-se os elementos enunciativos que a constituem e o modo como se relacionam.

O capítulo 5, “*Heterogeneidade e silêncio*”, aborda aspectos interiores ao próprio discurso e que aparecem como uma estratégia que instaura o texto como evento localizável na História. A heterogeneidade aparece como elemento interno que, sobretudo quando é mostrada, assume uma importância estratégica para quem enuncia. O diálogo com a memória literária possibilita tal instauração. Ao mesmo texto, o silêncio é abordado como

constitutivo do sentido e como estratégia que possibilita alguns dos sentidos primordiais da obra.

É preciso advertir, ainda, a respeito do modo como certos termos técnicos são usados. Como a análise se apropria de inúmeras concepções, formuladas por diferentes teóricos, é comum que o mesmo termo possa assumir significações que, embora nunca se contraponham, às vezes conotam aspectos validados por este ou aquele autor. É o caso do termo “*enunciador*”, às vezes assumido conforme Benveniste, quando não há necessidade de se adentrarem as especificidades do conceito, ora conforme Ducrot, quando a definição dos papéis assumidos pelo enunciador é essencial à compreensão da análise, como nas referências à ironia. Tais termos não ocorrem de forma a gerarem ambigüidades ou confusões teóricas. A natureza do esclarecimento é para enfatizar que os sentidos desses termos devem ser percebidos a partir do modo como cada teórico os especificou. E também deve ser especificado que, quando o uso de algum desses termos pode parecer confuso em relação à orientação teórica que o norteia, preferiu-se evitá-lo, muitas vezes trocando-se o termo do âmbito discursivo por outro quase sempre extraído do universo literário. A recorrência a termos como “*leitor*”, quando a análise poderia fazer supor a utilização de termos mais largamente utilizados por representantes da Análise de Discurso, como “*enunciatário*” ou “*alocutário*”, justifica-se pela recorrência, muito freqüente, nos momentos em que tal escolha acontece, à terminologia bakhtiniana, na maioria das vezes referência norteadora de inúmeros pontos de vista, como acontece em relação ao conceito de “*gênero*” e às implicações deste para uma idéia de “*autoria*” ou de “*ethos*”. Isso para não se ferir o foco discursivo do estudo, pois os termos buscam manter a clareza do que se quer expressar.

Da mesma forma, existe o cuidado com nuances, como as declinações no masculino ou no feminino de palavras como “*autor*” (ou “*autora*”), “*personagem*”, que podem estar se referindo ao conceito universal (ou atribuído a determinado teórico) ou ao modo específico como os mesmos podem servir à análise da obra abordada, referindo-se a entidades particularizadas. É por isso que se fala em “*autor*”, como referência à função discursiva, mas “*autora*”, quando se trata da mulher escritora que produziu a obra abordada. Ou o termo “*personagem*” é masculino em referências teóricas, sobretudo extraídas de Bakhtin, mas feminino quando se refere especificamente à protagonista da obra analisada. Nuances que, se não ocorressem, poderiam prejudicar o entendimento de algumas abordagens.

Em relação às citações, é preciso que se registre o cuidado com o texto literário. Este não deve ser objeto de alterações que possam representar prejuízos para a integridade de sua apreensão. Que façam com que esta destoe tanto estética quanto

significativamente daquilo que orientou a configuração dada pelo próprio produtor. Assim, procurou-se manter, nas citações do texto clariceano, as especificidades de sua escritura. Como, por exemplo, a abertura ou não de espaços que evidenciam se o trecho citado está localizado no interior do parágrafo ou se o começa. Também como a manutenção de uma fonte que procura não alterar as especificidades do texto original. Por isso, não há aspas nem itálico, senão onde a própria autora os dispôs.

CAPÍTULO I

2 ANÁLISE DE DISCURSO E TEXTO LITERÁRIO

A Análise de Discurso procurou evidenciar, ao longo de inúmeros esforços analíticos, que o objetivo era o *discurso* como elemento primordial da enunciação verbal. Ou seja, o *texto* era elemento posterior. Sem a existência de discursos previamente dados, suportes para toda formação ideológica como sendo capaz de constituir o indivíduo em sujeito, a possibilidade de qualquer ato enunciativo estaria atrelada unicamente à descontinuidade, à fala desconfigurada pela impossibilidade de formações discursivas que a prefigurassem.

Olhando para o *discurso*, os analistas procuraram a matriz capaz de originar as diversas manifestações do mesmo enquanto *texto*. Era preciso atentar também para o fato de que, desde as orientações dadas por Bakhtin ao estudo da linguagem, a unidade lingüística primordial era o *enunciado*. Uma unidade isolada, o enunciado completo era portador de elementos suficientes para que o analista se detivesse em seu estudo, procurando nele as características passíveis das formas de enfoque que interessavam à disciplina nascente. A atenção ao discurso fez com que os analistas se dedicassem a enunciados marcadamente ideológicos. Não se tinha para com as formas de discurso nas quais a ideologia pudesse estar unicamente implícita a mesma atenção que para com aquelas que explicitavam sua ideologia. O trabalho inicial do analista era descrever os elementos que prefiguravam formações discursivas em que a relação com as formações ideológicas pudesse ser evidenciada. O discurso político prestava-se a essa orientação, com resultados de teor mais evidente para uma disciplina que buscava a aplicação de pressupostos em formação.

A dificuldade de se definir o teor do discurso literário fez com que a Análise de Discurso fizesse deste um *corpus* marcado pela complexidade: “(...) *o que esses discursos têm em comum para serem considerados precisamente ‘literários’?*” (MAINGUENEAU, 1996, p. XII). Se o discurso literário nada mais é que a apropriação, por um sujeito colocado para isso em uma situação de *paratopia* (MAINGUENEAU, 1995, p. 174), da enormidade de discursos de que a sociedade dispõe na forma de *arquivo* ou de *intertexto*, a análise de tal forma de discurso pressupõe a apreensão, pelo analista, dos elementos que compõem aqueles que lhe deram origem. Exemplo evidente neste sentido é a preocupação que orienta alguns editores de James Joyce quando acrescentam às edições de *Ulisses* um roteiro de leitura que busca evidenciar os discursos de que o autor se serviu em cada um dos dezoito capítulos do romance. Percebe-se em tal exemplo a prioridade dos inúmeros discursos sobre o literário. A

literatura sempre se constituiu em uma possibilidade de aproveitamento das inúmeras formas de discurso, buscando muitas vezes desvelar nelas a sua opacidade.

A preocupação com o discurso literário representa, sem dúvida, o retorno às mesmas orientações que possibilitaram a Bakhtin a compreensão da natureza dialógica da linguagem. A busca por uma compreensão do fenômeno lingüístico em situações que evidenciassem sua natureza social, as condições de sua ocorrência, passa a ganhar evidência diante de uma exploração da linguagem naquilo que a mesma pudesse possuir de esquemático, de dado *a priori* em relação às situações em que a mesma aparecesse em sua imprevisibilidade. E foi a abordagem feita por Bakhtin de obras constituídas pelo discurso literário que veio a prefigurar toda uma série de conceitos hoje imprescindíveis à abordagem do fenômeno lingüístico.

É preciso que se rastreie o movimento que vai da necessidade de uma abordagem mais totalizadora do fenômeno lingüístico, que busca a apreensão do mesmo em sua fluidez, até a elaboração de estratégias analíticas que persigam a necessidade de não abandonar o aspecto fluido em suas abordagens. Tanto a Análise de Discurso quanto a Semiótica são exemplos do esforço por se focalizar o elemento fluido da linguagem, livre, porém, do perigo de vê-lo solidificar-se em categorizações estanques, como as perseguidas por modelos rigidamente estruturalistas. Se algumas dessas disciplinas mantêm a orientação de que o enunciado é a unidade básica de análise na ciência lingüística, outras assumiram a própria enunciação como fonte geradora dos sentidos da linguagem. A Análise de Discurso pode ser enquadrada como uma disciplina que busca o fluido na enunciação, ou seja, esta é o momento em que o sujeito pode articular as inúmeras formações, discursivas e conseqüentemente ideológicas, que dão corpo à sua subjetividade. As táticas de enunciação podem ser, para a Análise de Discurso, um caminho para que se chegue à significação daquilo que se enunciou, tenha este a configuração que o autor foi capaz de lhe dar.

O que se busca a seguir é o rastreamento dos principais conceitos que prefiguram a Análise de Discurso como disciplina que atenta para a enunciação como elemento determinante dos sentidos possíveis de um texto. A procura pelas raízes da Análise de Discurso é um debruçar-se sobre as concepções que nortearam a Lingüística desde sua origem e que foram, ao longo do século XX, buscando superar a perspectiva esquematizante preconizada naqueles momentos iniciais.

2.1 ANÁLISE DE DISCURSO

As origens da Lingüística remontam a uma visão do fenômeno lingüístico pautado pelo esforço de definição de um *corpus* passível de enfoques que o definissem de uma vez por todas, que polarizassem um conjunto de perspectivas evidentemente sucedâneas de uma tradição positivista. O objeto do conhecimento deveria ser delimitado até que se suprimisse dele a margem de onde pudesse despontar o dado imprevisível, o imponderável bergsoniano capaz de minar o caráter mecânico da abordagem científica.

Ferdinand de Saussure provinha de uma tradição francesa positivista, valorizadora da abordagem mecanicista do objeto de conhecimento. A linguagem, como fenômeno passível de abordagem científica, necessitava ser delimitada para que dela se pudessem obter princípios universalizantes, que a definissem em termos de conceituação definitiva. O interesse pelas regras universais que definissem o fenômeno lingüístico exigia que se eliminasse do *corpus* a ser abordado pelo lingüista qualquer fator cuja demonstração não pudesse ser categorizada, cuja funcionalidade não pudesse ser reconstituída após a abordagem. Por isso, a ciência fundada por Saussure não tem em sua nomenclatura o termo “*linguagem*” como suporte e raiz de um *-logos* que se voltasse para a totalidade da linguagem como objeto de análise. Talvez por isso o termo dado por Saussure (1988) tenha sido “*Semiologia*”: uma ciência do *signo*, pois a *linguagem* pode estar aberta ao que não pode ser categorizado.

O que se observa de imediato no *Curso de Lingüística Geral* é o esforço por definir sentidos capazes de nortear a análise e que buscam, via de regra, a atenção pela fixação, pela imobilidade que possibilita a compreensão até mesmo da mudança a partir de momentos estáticos. Os eixos saussureanos evidenciam a busca pela estabilidade de um fenômeno que, por definição, está submetido às mutações do tempo. O eixo da *sincronia* manifesta o esforço por perenizar o que a *diacronia* tem de fluido. Da mesma forma, o eixo dos *paradigmas* manifesta o esforço pela imobilidade de modelos capazes de impedir que a elaboração de *sintagmas* esteja à disposição unicamente da vontade do enunciador.

O dualismo primordial, gerador de tantos cruzamentos, a partir de eixos sintetizadores de possibilidades de abordagem, é a divisão do fenômeno lingüístico em *língua* (*langue*) e *fala* (*parole*). A partir desta divisão, fica evidente que o estabelecimento de uma ciência que dispusesse de instrumental capaz de focalizar o fenômeno lingüístico deveria eliminar de seu *corpus* o lado fluido, cuja categorização já era intuída como algo que não

cabia nos interesses de uma abordagem que se queria universalizante, mas que também enquadrasse os limites do fenômeno observado em leis definidas como naturais. Assim, uma ciência da linguagem deveria ser uma ciência da *língua*. É nela que se encontram os elementos passíveis de serem categorizados e submetidos à disciplina de leis universais. A *língua* contém em si as estruturas que o enunciador mobiliza quando faz uso da linguagem. Ela própria faz com que a abordagem se refira ao verbal, sendo a Lingüística uma Semiologia que trata apenas de uma das possibilidades de manifestação do signo. Quanto à *fala*, a esta cabem apenas manifestações tidas pela definição saussureana como individuais e, portanto, sem interesse científico. O elemento comum a toda manifestação individual pode ser encontrado na observação da *língua*.

A criação de uma ciência, se é mérito incontestável de Ferdinand de Saussure, faz recair sobre ela os entraves que uma *dêixis* que não dá conta de sua complexidade naquilo que ela tem de essencial pode originar. A exclusão da Lingüística de tudo aquilo que pudesse representar o dado criativo, subjetivo, da linguagem, elimina de seu campo de estudo a significação como passível de abordagem. Desde que se entenda que o sentido é o elemento imponderável do signo, e que está submetido a determinações de natureza subjetiva, cria-se para a Lingüística a impossibilidade de compreensão do signo lingüístico em sua totalidade. A Semântica, como disciplina voltada para a significação, passa a ser entendida como impossível dentro dos limites da Lingüística da *língua*. Focalizar o sentido, a significância como sendo o elemento subjetivo, fluido, a que todo significante dá suporte, faz com que o lingüista precise observar a *fala* em si mesma, e não olhá-la unicamente como possibilidade de manifestação da *língua*. A Semântica acabaria por constituir um dos fatores a exigir uma revisão da abrangência do enfoque da Lingüística.

A atenção dada ao sentido, uma vez estabelecida, acende inúmeros focos sobre eventos postos pela preocupação exclusiva com a *língua* dentro de uma obscuridade que os classificava como isentos de interesse para o lingüista. A Pragmática e a Estilística, por exemplo, mesmo podendo ser citadas como ramos provenientes de uma fecundação saussureana, possibilitam ainda dentro de um quadro de efervescência estruturalista a instauração da observância do desvio, da elaboração a partir de vivências pessoais do fenômeno lingüístico, fato que daria ensejo a inúmeras abordagens da *fala* não mais como um território submetido unicamente a critérios impassíveis de categorização, mas como a abertura que possibilitava compreender o que a *língua* apenas deixa entrever.

O formalismo russo, ainda que fortemente marcado por uma preocupação com o enquadramento do fenômeno lingüístico em leis, pode ser entendido como

possibilitador de algumas aberturas, entre as quais a de ter estabelecido um conceito para *discurso* que transcendesse os limites de uma abordagem puramente retórica. A preocupação com uma lingüística que pudesse ser aplicada ao texto, como unidade portadora de sentido, orientou o formalismo russo, dando origem a uma estética do discurso literário que marcaria de forma significativa a produção de Mikhail Bakhtin.

O lingüista russo, que está na base de uma reabilitação das potencialidades da linguagem como fenômeno social, de natureza prática e fluida, teve sua atenção dirigida, sobretudo em seus primeiros trabalhos, por aquelas áreas em que, para um observador menos atento, ficam evidentes as possibilidades de uso da *língua*. Mas Bakhtin pôde perceber o quanto o discurso da literatura é uma manifestação das peculiaridades da fala humana, esta como potencializadora da assimilação no nível da execução literária, daquilo que o autor percebe ou presente nos discursos menos elaborados.

É preciso atentar para o quanto o conceito de “*carnavalização*” deve a tais discursos espontâneos da fala popular. Bakhtin o elabora a partir da idéia, muito peculiar à Retórica e posteriormente à Análise de Discurso, de que existem “máscaras” usadas por quem enuncia e que ajudam a compor o teor de cada discurso. O autor de um texto literário se serve de uma máscara, mas neste caso ela deve servir para o esclarecimento do sentido daquilo que se enuncia, pois representa uma forma de se perceber *a priori* o papel assumido pelo enunciador. A transposição de um conceito comum aos espetáculos populares para algo que pudesse ser aplicado a toda manifestação lingüística é algo que se prenuncia nas análises que Bakhtin faz da literatura carnavalesca. E, assim, a linguagem passa a ser entendida como manifestação da natureza socializante que define o Homem. Esta existe enquanto possibilidade de comunicação entre os homens, é ela que possibilita a ele ser definido como ser *sociável*, mas é preciso que se atente para a essência da linguagem como *dialógica*. Ela não existe senão para servir de ligação entre homens que, através dela, dão origem ao todo social.

A natureza *dialógica* da linguagem pode fazer pensar em uma dialética de cunho idealista, centrada na subjetividade. No entanto, é preciso que se pense a natureza da reflexão bakhtiniana como pautada por uma dialética marcadamente extraída do materialismo histórico. Não se pode, em tal perspectiva, pensar em momentos de uma dialética que não esteja sujeita a mudanças provocadas pelo fazer humano. Contrariamente ao subjetivismo idealista, a dialética pós-marxista de Bakhtin pensa a relação dialógica como o espaço em que fica evidente a alteridade como elemento constitutivo da relação lingüística. O sujeito não é mais senhor primordial de um discurso a ser lançado para fora de um âmbito puramente

subjetivo. O qual, em seguida, atinge alocutários que transformam seu momento de passividade em atividade de desvelamento de sentidos. O diálogo, para Bakhtin (1986), como modelo que define a natureza interna de toda relação lingüística, não é composto de etapas moduladas pela subjetividade de locutores ativos diante de alocutários passivos. É a alteridade que define a constituição da linguagem. Cada indivíduo que enuncia o faz pensando na possibilidade de o alocutário desvelar seus sentidos. Mais que isso, a enunciação só se dá porque existe o embate de interesses que caracteriza a relação lingüística. O locutor, enquanto dispõe da voz, compõe a sua alocução pensando nos efeitos dela sobre o alocutário. O *outro* é o princípio regulador da relação dialógica. Mesmo aquelas formas de discurso que o lingüista russo viria a definir como “*monológicas*” são na verdade apenas variações do dialogismo constitutivo de toda linguagem.

Em relação a essa impossibilidade de a linguagem ser, de fato, monológica, serve como exemplo a abordagem feita por Bakhtin do modo como a fala é incorporada em dois dos principais romancistas russos, Gogol e Dostoievsky. Em estudo de 1929, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, escrevendo sob o pseudônimo de Voloshinov, Mikhail Bakhtin (1986) aborda a natureza dialógica da linguagem como algo determinante para o estabelecimento do sentido. Este não está, portanto, estático no signo lingüístico. O sentido é algo que só pode ser determinado a partir da natureza da relação que se estabelece entre as individualidades que dialogam. Da mesma forma, não se trata apenas da observação da linguagem como portadora de sentido, concepção imanentista ainda então assimilada pelo formalismo russo, mas da aceitação do pressuposto de que o sentido é dado não somente pelo locutor, como também pelo alocutário, o que faz com que a natureza da relação dialógica, bem como os elementos extralingüísticos, como as situações de enunciação, sejam determinantes e objetos de atenção. É a constituição do sentido a partir da alteridade que torna impossível uma linguagem verdadeiramente *monológica*. Por isso, Bakhtin considera o romance de Gogol o resultado de um esforço para fazer com que todas as falas estejam sob a dependência de uma voz primordial, através da qual as outras se atualizam. No entanto, o esforço do narrador em Gogol para fazer com que todas as vozes sejam absorvidas por uma única voz representa, na acepção bakhtiniana, uma representação do modo como todo discurso se constitui: toda fala é um esforço para suplantar a fala do outro e instaurar o sujeito, dono da enunciação, como origem do discurso e responsável por ele. Em oposição ao narrador que incorpora em sua voz a fala dos personagens, está a possibilidade assumida pelo romance de Dostoievsky de deixar que as falas diversas constituam a narrativa. A narrativa de Dostoievsky serve como modelo da capacidade de toda enunciação de ser nada mais que a

soma de inúmeros discursos de inúmeros *outros* que o romancista procura deixar evidentes na tessitura de sua obra. Encontrar as inúmeras vozes que compõem cada discurso pode ser ilustrado pela possibilidade de se reconhecer, na constituição dos romances de Dostoievsky, todos os sujeitos que falam.

Em um artigo intitulado “*O Enunciado no Romance*”, Bakhtin analisa a natureza polifônica do romance a partir, sobretudo, de *Eugène Onéguine*, de Puchkin:

“A estrutura estilística de Eugène Onéguine é representativa de todo o verdadeiro romance. Todo o romance é em maior ou menor grau um sistema dialógico feito de representações das ‘linguagens’ dos estilos, e das concepções concretas inseparáveis da linguagem. O enunciado no romance não só exprime, mas também serve de objeto de expressão. O discurso do romance é sempre autocrítico. (...)

As representações específicas das linguagens e dos estilos, a organização destas representações, a sua tipologia (estas representações são muito diversas), a fusão destas representações no todo do romance, as transformações, as rupturas de linguagem e de voz, as suas relações dialógicas, tais são os problemas essenciais no estudo do discurso romanesco.” (1980, p. 178-179)

A partir do romance russo, sobretudo de Dostoievsky, fica esboçada a natureza da linguagem como algo composto por inúmeras vozes. Chega-se, assim, à teoria da *polifonia* como elemento que define a constituição de todo discurso. A noção de “*romance polifônico*” viria a ser desdobrada por teóricos que se dedicaram à literatura, como Todorov e Genette. O que viria a resultar em que muita coisa significativa em termos de produção literária no século XX fosse definida como “*polifônica*”: o romance de Joyce ou Kafka são exemplos que evidenciam a constituição do discurso literário a partir das vozes que definem um espaço social e o tornam reconhecível.

Compreender o fenômeno lingüístico passa a ser, desde que se atente para a natureza polifônica do mesmo, atentar para a natureza social do uso da linguagem. Toda situação enunciativa só pode ser devidamente compreendida se focalizada como determinada pelas condições sócio-históricas em que se produz. O salto acontece da linguagem como portadora de sentido, do enunciado como algo fechado e pronto, para a enunciação como determinante do sentido. A abordagem lingüística não pode estar circunscrita ao enunciado. Ela precisa compreender o ato de enunciação para chegar ao sentido. E este é determinado por elementos de natureza extra-lingüística, condicionados aos fatores históricos, como as lutas de classes e as relações de produção.

A partir do momento em que a enunciação passa a ser primordial ao estabelecimento do sentido, a linguagem só pode ser abordada como um fenômeno condicionado às determinações sócio-históricas. Linguagem é, portanto, na acepção bakhtiniana, um dos elementos que corporificam a luta ideológica na qual todo discurso pode ser resumido. A adoção do conceito de “*discurso*” torna-se a possibilidade de superação do dualismo saussureano. Já não se reduz o fenômeno lingüístico a dois pólos estanques. Entre a língua como elemento permanente e a fala como momento dispersivo existe um dado capaz de explicitar o modo como a linguagem se atualiza em enunciação: o *discurso*.

O termo “*discurso*” pode ser entendido a partir dos inúmeros enfoques dado a ele pelos diversos ramos do estudo da linguagem. É assim que, a uma primeira vista, o termo parece extraído das páginas de algum retórico preocupado com a elaboração de técnicas eficientes de convencimento. Pode-se fazer pensar, a partir de um segundo enfoque, em tudo aquilo que a abordagem da fala trouxe para os estudos lingüísticos, incluindo as noções literárias de *discurso* como incorporação de uma fala anteriormente enunciada. Mas, de certa forma, pode também levar à abordagem que uma certa tendência nos estudos lingüísticos vinha fazendo na década de 50. A tendência impulsionada pela publicação de *Discourse Analysis*, de Harris, foi a responsável pelo desenvolvimento do que viria a ser conhecido como *linha americana* de Análise de Discurso, ou seja, a preocupação com o *discurso* enquanto fala, conversação, importante para a compreensão de certos mecanismos enunciativos que ajudaram a libertar os estudos lingüísticos da limitação à língua como campo de estudo.

É preciso reconhecer que a existência, já na década de 50, de uma abordagem das peculiaridades da fala era conseqüência inegável da valorização da enunciação como determinante dos sentidos possíveis do enunciado. Enquanto banida dos estudos lingüísticos pelo dualismo saussureano, a possibilidade de enfoque da enunciação era sofrer alguma atenção por parte de disciplinas preocupadas com outros ramos do conhecimento, como a Sociologia ou a Psicologia. Entender as condições de produção de um enunciado era algo que passava ao largo das preocupações com a linguagem em si mesma. Isso, evidentemente, quando se estreita sob o nome de Lingüística o ramo de estudos propugnado pelo *Curso de Lingüística Geral* e praticado por um estruturalismo preocupado com estatizações. Mesmo uma concepção preocupada com as possibilidades de geração de modos de expressão, como a teoria chomskyana, colocava o aspecto fluente da língua sob a dependência de determinações genéticas passíveis de categorização. Quando se observa a impossibilidade de explicar o fenômeno lingüístico a partir unicamente de um dos lados do

dualismo saussureano, o que sobressai é uma preocupação com definições que destacam a fala do âmbito da Lingüística como disciplina. É assim que mesmo o divulgador das idéias de Saussure, quando presta atenção ao lado fluido da língua, às inúmeras possibilidades de sentido provocadas por alterações na expressão, acaba por dar outro nome à disciplina surgida de suas preocupações. Charles Bally chama de Estilística a disciplina que observa o uso dos efeitos de sentido gerados dentro da expressão oral, como a entonação, evidentemente perceptível apenas a quem presencia o ato enunciativo.

Nesse contexto, a Lingüística – observando-se que o uso do termo não significa inadequação à disciplina que se dedica a estudar a linguagem – desenvolvida por Bakhtin assume foros de uma inovação capaz de redefinir os pressupostos de tal disciplina. O ramo bakhtiniano floresce como uma inegável atribuição de valor ao estudo da fala como forma de se compreender a linguagem em sua totalidade. Resulta em uma orientação que tenta entender a linguagem e sua significação enquanto processo e não apenas como dado acabado. A crítica que Bakhtin fazia dos seus contemporâneos na década de 20, os formalistas russos, pode ser entendida não como uma orientação no sentido de não se entender a linguagem literária como um elemento diferenciado das práticas cotidianas do uso da linguagem. Pois Bakhtin começa a sua exploração das particularidades da linguagem pela compreensão daquilo que tanto ele quanto os formalistas chamavam “*linguagem poética*”. Seus trabalhos iniciais podem ser entendidos como o de um historiador da literatura preocupado com a compreensão das particularidades do discurso literário. Por isso, a assimilação, em princípio, de uma estética que passa por pressupostos românticos, essencialmente formalista, portanto próxima da visão de seus contemporâneos. O que Bakhtin critica em seus contemporâneos é a visão da linguagem poética como uma exceção dentro da linguagem. Mostrar os modos como a linguagem literária, sobretudo romanesca, assimila as inúmeras formas de utilização da linguagem no cotidiano é a tônica das principais produções do autor nessa época. É assim que ele vai concluir que a linguagem literária é polifônica. Primeiramente como sendo o fato uma característica negativa da sociedade moderna, em que ninguém assume uma voz para si e se oculta nas vozes de outros, através de apropriações; posteriormente, como um elemento pertencente à essência da própria linguagem, e que possibilita a esta o seu caráter social.

O caráter dialógico da linguagem faz com que o sentido seja produzido durante o ato de enunciação. É em relação ao seu outro, ajustando-se a seus contornos, que cada locutor produz. E as condições de produção são determinantes para a definição do sentido, pois é nelas que o aspecto social, interativo, da comunicação, se corporifica, assumindo o enunciado as determinações do contexto de enunciação. Tais determinações é

que são responsáveis pela inserção do elemento ideológico na linguagem. Ou seja, se a ideologia não se encontra estratificada na língua, como uma atribuição definitiva que se acrescenta a cada enunciado, ela também não se reduz à fala. O enunciado já produzido é o resultado das escolhas feitas pelo locutor, que podem ser localizadas no espaço que separa a língua da fala (BRANDÃO, 1991, p. 11) e onde o sentido se constitui. Em tal espaço, a linguagem assume efeitos específicos de sentido a partir das determinações histórico-sociais que regulam a relação dialógica. É assim que uma mesma frase pode assumir sentidos diferentes a partir dos contextos em que pode ser enunciada. Tal espaço é aquilo que viria a ser definido como “*discurso*” a partir de uma abordagem que superava a visão imanentista com que as disciplinas que tratavam do *discurso* o vinham assumindo. Não mais como enunciado, como produto, mas como a possibilidade de o enunciado assumir uma determinação histórico-social que torna possível não só o estabelecimento de sentidos potenciais por quem enuncia, como também de sentidos reconhecíveis por quem decodifica. Recepção que, portanto, não é mais passiva; é a partir do alocutário, de uma segunda pessoa dada pela relação dialógica, que a linguagem, enquanto língua, ganha os contornos de um discurso socialmente reconhecível. A visão que assumia o discurso para além dos critérios imanentistas preconizava a análise do mesmo para se chegar ao sentido. Mesmo influenciada pela obra de Harris e pelas especulações de Benveniste a respeito da enunciação, a nova visão sobre o discurso preconizava o enfoque de elementos exteriores ao enunciado dado. O ato de enunciação era, portanto, essencial para que se chegasse ao sentido. Era preciso que tal ato fosse compreendido a partir das determinações que o corporificavam, estas de natureza extralingüística. A Análise de Discurso de linha francesa surgia como disciplina de enfoque semântico. Mas para se chegar ao sentido, a apreensão de tudo que pudesse determinar a linguagem enquanto *discurso* ainda receberia inúmeras contribuições de especulações teóricas diversas, tanto filosóficas quanto psicológicas.

A Análise de Discurso de linha francesa pode ser considerada uma sucedânea de outras inúmeras práticas de análise do discurso sob enfoques diversos: a análise de linha americana, focada na conversação, e que é responsável pela descrição de procedimentos que interferem na gestação dos sentidos; a observação de natureza sociolingüística como forma de explicitar as diferenças geradas a partir dos contextos sociais; a assimilação do conceito de “inconsciente”, a partir das formulações freudianas, como mecanismo válido à compreensão de traços latentes ao discurso e que fogem ao controle do locutor; as idéias de uma filosofia que buscava a interpretação das relações de poder e a disseminação das ideologias a partir das práticas lingüísticas.

A década de 60 pode ser considerada determinante para o surgimento de uma escola francesa de análise de discurso por inúmeras razões. A principal delas pode ser referida a uma tradição marcante na cultura francesa, que é a do atrelamento dos estudos sobre texto às determinações históricas que o condicionam. Tradição que permitiu uma profunda assimilação de procedimentos marxistas e sua aplicação em termos de uma concepção ideológica da “escritura”. Explicar textos literários sempre se caracterizou como uma outra tradição francesa perceptível nos mais diversos níveis acadêmicos. Encontrar procedimentos seguros de análise sempre preocupou a tradição acadêmica francesa. E a gestação de uma escola francesa de análise de discurso corresponde a esse encontro de interesses. Uma escola que pode ser referida como a junção de dois conceitos primordiais: “*ideologia*” e “*discurso*”.

É sobretudo a filosofia de Michel Foucault o elemento aglutinante para a fixação de conceitos que viriam a orientar em grande parte o modo como o *discurso* passou a ser abordado pela nova disciplina. O filósofo francês pensava o estabelecimento de uma hermenêutica que desse conta de certas lacunas comumente verificadas em pesquisas elaboradas sobretudo por alguns ramos das Ciências Humanas. O método elaborado pelo filósofo fazia da Arqueologia o modelo heurístico capaz de lançar luz sobre as fissuras que minavam o trabalho dos pesquisadores. Por isso, este foi definido como método “*arqueológico*” e propugnava a atenção para os procedimentos lingüísticos como forma de esclarecimento de pontos comumente obscuros em trabalhos relacionados às Ciências Humanas. Em sua obra *Arqueologia do Saber*, publicada no final da década de 60, Foucault (1997) elabora o conceito de “*formação discursiva*”, o qual viria a explicitar, para a Análise de Discurso, o modo como os discursos assumem efeitos de sentido a partir de suas inúmeras destinações sociais.

Foucault pensa o discurso como descontínuo. Ou seja, ele representa não apenas as determinações históricas que condicionam seu aparecimento e que acabam por particularizar o próprio momento da História em que tal aparecimento é possível, como representa o segmento social a que o mesmo se atrela, como portador de uma ideologia característica. É o que se depreende do termo “*regime*” tal como Foucault o relaciona com as condições de enunciação de um discurso:

“A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e

as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona (sic) uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.” (FOUCAULT, 1996, p. 23)

A idéia de “*verdade*” como um elemento determinante para a aceitação ou não de certos discursos atrela-se à idéia de “*ideologia*” como passível de ser apreendida no discurso e, a partir disso, focalizar as concepções em evidência no momento da enunciação. Por isso, desvelar a ideologia em cada discurso e relacioná-lo a certas determinações históricas pode ser comparado a escavar monumentos arqueológicos.

O conceito de “*formação discursiva*” representa a possibilidade de explicação do discurso a partir de uma perspectiva já aventada por Bakhtin (1986), que é a da descontinuidade, da fragmentação que representa não somente vozes diversas quanto as ideologias que aquelas suportam. É por isso que “*discurso*” pode ser definido como “*conjunto de enunciados que tem seus princípios de regularidade em uma mesma formação discursiva*” (FOUCAULT, 1969, p. 146), o que faz pensar de imediato que analisar uma formação discursiva é especificar a natureza dos enunciados que a compõem, em busca de uma regularidade capaz de constituir o todo como um *discurso*. Ou seja, há inúmeros discursos, não um único, entendido como manifestação da *parole* saussureana. Entender as peculiaridades de cada discurso é desvelar os modos como se preenche a lacuna entre a língua e a fala. Ou seja, é especificar a roupagem ideológica a partir da qual a *langue* se constitui em *forma*.

Em relação à ideologia como elemento indissociável de toda manifestação discursiva, esta já era marcante na crítica feita por Bakhtin de uma visão da linguagem como potencialmente *neutra*, modo como os formalistas russos enquadravam certos procedimentos estéticos. O lingüista russo, a partir do momento em que conceituou todo procedimento lingüístico como “*dialógico*”, atribuiu a todo ato alocutório um formato ideológico. Dar a toda alocação tal formato é o que se pode perceber pela análise da enunciação.

A partir de Foucault, a possibilidade de uma conceituação de “*ideologia*” perfeitamente coadunada com a necessidade de se precisarem os contornos da mesma a partir de sua organização lingüística torna-se possível. Já não se pode separar a ideologia do modo como a mesma é expressa. Se as trocas lingüísticas, como já preconizava Bakhtin, são instrumentos da luta pelo poder, a descrição dos modos como a sociedade articula as relações de força responsáveis pelas ideologias faria de Louis Althusser um nome fundamental para o

estabelecimento dos pressupostos da nova disciplina, este sob o aspecto de uma conceituação decisiva de “*ideologia*”.

O termo, criado no início do século XIX pelo filósofo Destutt de Tracy como significando a atitude científica, positiva, diante da realidade, em contraposição às visões metafísica ou teológica, passa a designar, posteriormente, não apenas a maneira de se gerar idéias, mas a própria idéia como algo capaz de descrever uma concepção do real. Foi Marx quem aplicou o termo a certos procedimentos que ele criticou como responsáveis pela manutenção de um estado de coisas tido inadequadamente como espelho do real. “*Ideologia*”, para Marx, nada mais era do que a crença na adequação das idéias que representavam uma descrição do real àquilo que se tinha como o real efetivo. Propugnar a verdade de um estado de coisas era o modo como a classe dominante conseguia manter seu ideário. Em Marx, não há como separar o termo da idéia de mascaramento que garante a perpetuação das relações sociais injustas.

A contribuição de Louis Althusser (TURA, 1999) pode ser entendida como um alargamento da noção de *ideologia*. Há inúmeras ideologias em luta, e elas não podem ser referidas unicamente a uma classe, pois se há embate entre elas, é necessário que estas se oponham a partir de múltiplas visões do real. A relação dos indivíduos com suas condições reais de existência é aquilo que Althusser define primeiramente como “*ideologia*”. Relação que é imaginária, não mimética, pois é isso que possibilita a multiplicidade de pontos de vista: “*O imaginário é uma relação de espelho num estágio narcisístico: uma imagem de si próprio num espelho físico e também de todas as situações da vida em que a própria imagem é refletida por outrem.*” (TURA, 1999, p.30) Ainda em relação ao aspecto da ideologia como relação imaginária do sujeito com o real, é preciso que se destaque a observação feita por Helena Brandão: (1991, p. 24):

“(...) a ideologia é a maneira pela qual os homens vivem a sua relação com as condições reais de existência, e essa relação é necessariamente imaginária. Acentua o caráter imaginário, o aspecto, por assim dizer, ‘produtivo’ da ideologia, pois o homem produz, cria formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta. (...) Sendo essas relações imaginárias, isto é, representadas simbolicamente, abstratamente, supõem um distanciamento da realidade.” (1991, p. 24)

A idéia de “*representação simbólica*” abre aqui uma análise predominantemente política da ideologia, como é a althusseriana, para a adoção da linguagem

como instância que relaciona os homens a suas inúmeras visões do real. Isso vai significar, para o modo como Pêcheux (1997b) incorpora os conceitos althusserianos ao longo de algumas de suas obras capitais, uma possibilidade de confluência entre as noções de “*formação discursiva*” e “*formação ideológica*”, e a concepção de sujeito que caracteriza a Análise de Discurso como oposta às concepções idealistas.

Ainda em relação a Althusser (TURA, 1999), é de fundamental importância para a delimitação dos pressupostos da Análise de Discurso a publicação de *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, em 1970, obra na qual o filósofo atribui ao que chama “*aparelhos*” a função de manutenção das ideologias que buscam a perpetuação do modo como a sociedade se organiza em favor da classe dominante. O mesmo considera que tais aparelhos podem ser divididos em dois grupos: Aparelhos Repressores (ou ARE), responsáveis pelo controle das atitudes, compreendendo o governo, as forças armadas, a polícia, tribunais, prisões, e outras instâncias as quais a organização social atribui o poder de sancionar ou punir comportamentos; e os Aparelhos Ideológicos do Estado (ou AIE), responsáveis pela disseminação das ideologias que mantêm uma ordem estabelecida, compreendendo a igreja, a escola, a família, o direito, a política, a mídia, a cultura, e tantas outras, pois manifestar a ideologia de um determinado grupo é aquilo que dá corpo às formações discursivas.

Outra visão de *ideologia* determinante para que se possa pensar a linguagem como instrumento de manutenção de ideologias sancionadas através dos Aparelhos Ideológicos é a noção de Paul Ricoeur (TURA, 1999), a qual havia sido exposta em *Ideologia e Utopia*, de que a ideologia é algo que subjaz a qualquer atitude, mesmo que de forma inconsciente. Para o filósofo francês, todo indivíduo é levado a agir a partir de ideologias que manifestam os interesses de grupos determinados, desde o momento em que nasce; mas o indivíduo crê que age de acordo com as próprias idéias e por vontade própria. Ou seja, é função da ideologia ser “*deformadora*” e “*dominadora*”. Ricoeur é um intérprete das concepções marxistas que atrelam a idéia de ideologia à de alienação. O passo que vai de tal concepção à noção elaborada por Pêcheux (1997a) de “*assujeitamento*” é evidentemente curto. Se a alienação era a visão distorcida, o assujeitamento é a impossibilidade de o indivíduo expressar uma subjetividade que não esteja sob a dependência da linguagem, formada a partir de ideologias que não são individuais nem universais.

Quando Michel Pêcheux assume o conceito de *formação discursiva* elaborado por Foucault, a principal preocupação do articulador dos principais conceitos que compõem a Análise de Discurso era acentuar nas noções foucaultianas sua determinação materialista, ou seja, era necessário que se entendesse que a constituição das formações

discursivas é algo que se dá materialmente, submetido às condições históricas. É por isso que Pêcheux atribui à Análise de Discurso um trabalho epistemológico capaz de englobar três áreas do conhecimento atreladas a uma visão marxista: o *materialismo histórico*, como teoria das transformações e formações sociais; a *lingüística*, como teoria dos processos de enunciação e explicitação das relações sintáticas; e a *teoria do discurso*, como explicitadora das relações semânticas a partir das determinações históricas. O que fica evidente a partir da atribuição a uma teoria do *discurso* da tarefa de explicitar relações semânticas é a ênfase dada por Pêcheux (ORLANDI, 2003) a esse ramo dos estudos lingüísticos como sendo um *corpus* que ultrapassa o âmbito do puramente lingüístico, ampliando até os limites do filosófico. Entender a formação dos sentidos faz-se de modo inseparável da análise das formações sociais a partir de um ponto de vista histórico.

Às três áreas enumeradas acima, é preciso que se acrescente uma outra, capaz de atravessá-las de forma a assegurar uma certa interdependência. Trata-se de uma teoria da subjetividade, pautada em conceitos de natureza psicanalítica. Para que se entenda o quanto a noção de *subjetividade* é determinante para o estabelecimento dos pressupostos de uma ciência do discurso, é preciso que se remonte à noção de sujeito herdada pela lingüística saussureana. Esta tinha raízes no idealismo alemão, por sua vez de inspiração neoplatônica, para o qual o sujeito é anterior à linguagem. Este a domina, faz dela um instrumento capaz de manifestar seu ideário. O sujeito é livre e autônomo perante a linguagem. Ela, em contrapartida, manifesta sua subjetividade. A estética romântica é herdeira de tal concepção e foi a partir dela que Bakhtin começou a analisar as peculiaridades da linguagem literária. A análise bakhtiniana de *Laocoonte*, de Lessing, pode ser considerada como um momento dentro de uma concepção ainda “*monológica*” da linguagem pelo lingüista russo. A idéia de um discurso elaborado por um locutor, que daria organicidade e unidade ao discurso romanesco, sucumbe diante das análises de obras definidas como “*humorísticas*”, nas quais a tônica era a convivência de inúmeros discursos, representando os segmentos sociais. A passagem para a análise do romance russo do século XIX faz com que o lingüista perceba que tal convivência de discursos é algo inerente a toda possibilidade de uso lingüístico. E, se a linguagem é somatória de inúmeros discursos, a autonomia do sujeito não é assim tão absoluta como pressupunha a visão idealista. O sujeito é colocado no bojo de um patrimônio discursivo dentro do qual ele só pode fazer uso de discursos já formulados. O conceito de “*intertexto*” seria, dessa forma, fundamental para toda especulação de natureza lingüística após Bakhtin. A memória passa a ser o espaço onde o sujeito reconhece uma trajetória de subjetividade.

O conceito de sujeito ainda passaria por uma tentativa de re colocação do mesmo como centro da enunciação, sobretudo a partir das teorias de Emile Benveniste. Como instância central do processo de enunciação, o *eu* é o elemento que dispõe do poder de escolher, de organizar os recursos lingüísticos.

A Análise de Discurso é marcada pelo esforço de romper com uma visão dualista da constituição do sujeito. Se é a linguagem que constitui o sujeito, este não está na dependência de um *tu* que controla as escolhas de um *eu* passivo; da mesma forma, não é esse *eu* o centro organizador do discurso. O que a nova concepção do sujeito considera é que o ponto de convergência está no espaço discursivo criado entre *eu* e *tu*, ou seja, ele é marcado pela contradição. Existe uma relação entre a identidade e a alteridade marcada pela incompletude: o sujeito deseja a completude, mas todo seu esforço esbarra na impossibilidade de a linguagem ser a manifestação exata das significações que ele quer criar; toda significação é apenas o resultado da interação do *eu* com o *outro*.

A fragmentação do sujeito é algo facilmente perceptível na concepção foucaultiana de “*formação discursiva*”. Se são as formações discursivas que determinam o que pode ser dito, dentro daquilo que o próprio Foucault definiu, conforme já referido anteriormente, como “*regime de verdade*”, ao sujeito cabe apenas oscilar, conforme Orlandi (2003), entre as duas possibilidades de apropriação da linguagem: a *paráfrase*, em que os enunciados são retomados e reformulados em direção a um fechamento; e o *pré-construído*, ou seja, o que remete a construções anteriores dentro do enunciado e passa a impressão de já ter sido formulado de antemão. Orlandi (2003, p.53) contrapõe à noção de *paráfrase* a idéia de *polissemia*, ou seja, enquanto a primeira é marcada pelo fechamento, a segunda é marcada pela abertura para a multiplicidade de interpretação, o que daria margem a uma categorização dos discursos como predominantemente *parafrásticos*, como o científico, ou *polissêmicos*, como o literário.

A restrição de que as formações discursivas sofrem é consequência de elas serem a representação discursiva de formações ideológicas estratificadas. A materialidade das ideologias depende, entre outros fatores, de sua manifestação enquanto discurso. Aqui, a relação entre formação ideológica e formação discursiva se estreita em direção a uma definição de sujeito que as articula. Para Althusser (BRANDÃO, 2004), as ideologias interpelam os indivíduos em sujeitos. Cada indivíduo é levado a assumir para si uma identidade ideológica, a partir da qual ele ocupa um lugar na sociedade, e a partir da qual ele interpreta o real. Ideologia que não é universal nem única, particular, mas representa os interesses de um grupo coagido pelas necessidades do momento histórico. Necessidades que

podem obrigar os representantes das posições ideológicas ao afrontamento ou a alianças. O modo como tais posições se organizam é que constitui o que veio a ser chamado por Haroche (*idem, ibidem*) de “*formações ideológicas*”. Fenômeno que se manifesta através de uma formação discursiva específica, ou várias interligadas, formadas por um conjunto de enunciados articulados a partir da ideologia que faz com que, em cada formação discursiva determinada, tais enunciados adquiram certos sentidos e não outros. O sujeito é interpelado pela ideologia, que só pode ser manifestada através das relações simbólicas, pelo discurso. O sujeito, portanto, é servo do discurso e não seu senhor.

A outra concepção de sujeito decisiva para o estabelecimento dos pressupostos da Análise de Discurso viria da psicanálise. Em princípio, pelo surgimento da teoria freudiana, que concebe o inconsciente como o espaço primordial onde as significações são formadas. Ou seja, o indivíduo passa a estar à disposição de uma zona de sua individualidade à qual ele não tem acesso. Ela é responsável pelas suas atitudes. Portanto, o indivíduo já não era, a partir de Freud, centro de suas ações. Se o inconsciente é o regente das ações humanas, este é formado, segundo Lacan, por relações de natureza lingüística. O centro regulador das vontades e atitudes humanas é formado, na teoria lacaniana, por um discurso formulado pelo *outro*. A linguagem está determinada por procedimentos inconscientes, pautados em uma rede simbólica estabelecida pelo discurso enquanto patrimônio coletivo. A constituição do sujeito passa pela linguagem, como esclarece Luciano Elia, ao tratar das formulações de Lacan sobre o inconsciente:

“O sujeito, portanto, se constitui, não ‘nasce’ e não se ‘desenvolve’. (...) ...o sujeito só pode ser concebido a partir do campo da linguagem. (...) Ora, uma teoria como essa exige, metodologicamente, a referência a uma ordem simbólica, a um sistema de articulação de elementos materiais simbólicos, ou seja, à linguagem. Não seria possível sustentar o funcionamento do sistema inconsciente, tal como Freud o propõe, com referenciais não-simbólicos do estatuto biológico – neurológicos, por exemplo – e tampouco com referenciais não-materiais de estatuto ‘psicológico’ que, quando tomados em sua suposta autonomia, acabam por reduzir-se a seu suporte metafísico: ‘o pensamento’, ‘a alma’, ‘a razão’, entre outros. (...) Ora, o campo de referência que oferece a um só tempo essas duas condições metodológicas é o da linguagem, sobretudo a partir de sua tomada como recorte de uma ciência moderna, a lingüística – por Ferdinand de Saussure.” (2004, p. 36-37)

A relação dualista entre o consciente e o inconsciente constitui, para Authier-Revuz (1998), uma marca da *heterogeneidade* que caracteriza o discurso.

Heterogeneidade que pode estar manifestada ou latente, mas que é indissociável da idéia de que todo discurso é a soma de inúmeros *interdiscursos* pré-existentes. A idéia de uma fala heterogênea faz com que Authier-Revuz entenda o sujeito a partir das seguintes características:

1º) O sujeito é *dividido, clivado, cindido*. Ou seja, não existe uma estrutura homogênea que organiza o indivíduo em *sujeito*. Este é, por definição, marcado pela divisão entre consciente e inconsciente.

2º) O sujeito é *descentrado*. As idéias de Freud correspondem, no plano da autonomia do indivíduo, o que representaram as idéias de Copérnico e Darwin para as concepções do Homem como centro do Universo e descendente do Divino. Ou seja, o indivíduo não é senhor de si, não é seu centro. Aliás, a idéia da existência de centros é apenas um mito necessário ao mascaramento da real condição do Homem, a qual ele tenta transcender para suportar.

3º) O sujeito é um *efeito da linguagem*. A linguagem forma o inconsciente, e este é o discurso do *outro*, representa as posições sociais manifestadas pela aculturação. O sujeito é apenas um efeito da linguagem, seu inconsciente traz a marca da alteridade, reduto sobre o qual ele não tem controle, mas que o revela, que torna manifesta uma dimensão que, na maioria das vezes, o sujeito preferiria manter oculta.

O sujeito, na concepção de Authier-Revuz, oscila entre ocultar e mostrar a heterogeneidade que constitui seu discurso. Mostrar é uma forma de indicar controle, domínio sobre o intertexto que se assume.

A questão da subjetividade mereceria, ainda, inúmeros desdobramentos. A tônica da maioria deles é a natureza do assujeitamento que define a possibilidade de manifestação da subjetividade. Entender até que ponto o sujeito é assujeitado, se isso se dá inteiramente ou existe algum fator possibilitador de alguma liberdade dentro do uso da linguagem. Pêcheux (BRANDÃO, 2004) concebe essa relação como essencialmente tensa, pois não existe liberdade total, já que a única possibilidade é aceitar a sujeição; ao mesmo tempo, o indivíduo é possuidor de uma subjetividade única, possui uma história individual, e pode fazer escolhas pessoais. Tal tensão encontra um ponto de equilíbrio a partir do que tal autor chama de “*esquecimento*”, ou seja, mecanismos que dão ao sujeito uma certa ilusão capaz de lhe proporcionar auto-estima e relativa segurança. A tais mecanismos, Pêcheux denomina:

1º) *esquecimento nº 1*: Refere-se à ilusão de que o sujeito é de fato a origem do que diz. Por este mecanismo, o sujeito tem a ilusão de uma autenticidade que é da natureza

do discurso negar. Acredita que as escolhas por ele feitas são de natureza consciente quando, em verdade, a natureza inconsciente de tal esquecimento é que faz com que o sujeito assimile uma determinada formação discursiva e não outra.

2º) *esquecimento n° 2*: Refere-se à ilusão de que a linguagem é capaz de manifestar o real. A noção da linguagem como transparente cria a ilusão de que os sentidos gerados pelo sujeito são devidamente assimilados pelos alocutários tal como concebidos por aquele. Ou seja, não se atenta para a opacidade da linguagem como geradora de sentidos ambíguos e imprecisos.

Finalmente, é preciso atentar para a concepção do sujeito não mais como algo definido de uma vez, mas tão somente como *posições* que podem ser assumidas pelo indivíduo em relação ao seu discurso. O sujeito como posição possibilita explicar como ele se articula mesmo através da polifonia. Se o texto, como o define Orlandi (2001, p. 91), é a origem da *função-autor*, entendida como potencializadora, pois não há texto sem autor, é preciso que se entenda nele os modos como as posições assumidas pelo sujeito ficam evidentes. O sujeito-autor, aqui, é aquele que se vale do interdiscurso, como memória, para chegar ao intradiscurso como elaboração de um sujeito que não é mais ou menos assujeitado, pois isto é da natureza da linguagem, mas que só dispõe desta para a manifestação de uma subjetividade. A função-autor, reelaborada a partir de Foucault, passa a ser o princípio que propicia, ainda segundo Orlandi, a análise de textos. Estes como deslocamentos, conjuntos de posições assumidas pelo sujeito e que possibilitam a organicidade do que é produzido.

2.2 A ENUNCIÇÃO

A primeira metade do século XX viu o surgimento de uma ciência da linguagem como atividade voltada para a compreensão do enunciado como unidade digna de interesse. Interessava a linguagem já produzida e acreditava-se que tudo que nela pudesse atrair o cientista já estava posto no enunciado. O ato de enunciar pertencia a uma esfera referida como imponderável, conhecimento cuja demonstração carecia de interesse, dada unicamente à subjetividade. A geração de uma lingüística imanentista, preocupada com os elementos intrínsecos ao fenômeno lingüístico, fez com os estudos da linguagem buscassem cânones definitivos, modelos de análise preocupados com o *significante*, para os quais o *significado* constituía o perigo de desarticulação dos fenômenos já categorizados.

Em um momento caracterizado pela preocupação com a *língua* como objeto de estudo, a contribuição de Mikhail Bakhtin, como fator desencadeador de novas possibilidades de abordagem lingüística, acontece sobretudo como preocupação com a linguagem literária. Novamente, a porta de acesso a uma valorização dos elementos fluidos da linguagem começa com a busca de enquadramentos dentro daquilo que se convencionou chamar “*formalismo*” e que se refere, antes de mais nada, a um esforço por delimitar um tipo de linguagem tido como *elaborado* daquela produzida pelo espontaneísmo. A linguagem literária, tal como definida por Bakhtin em *Esthétique et Théorie du Roman*, é formada por um “*plurilingüismo*” constitutivo. Este, por sua vez, é claramente definido a partir de um caráter intencional, ou seja, ajustar as diferentes “*linguagens*” para se chegar ao literário é algo que o autor faz deliberadamente. A linguagem literária tem, portanto, em sua constituição, o aspecto de algo que só acontece porque existe uma consciência do autor, algo como um fator de organização que preside à sua elaboração:

*“Les formes compositionnelles d’introduction et d’organisation du plurilinguisme dans le roman, formes élaborées au cours du développement historique du genre Romanesque sous ses divers aspects, sont fort variées. Chacune d’elles, rapportée à des possibilités stylistiques précises, exige une juste élaboration littéraire des différents ‘langages’.”** (BAKHTINE, 1978, p. 123)

A idéia de “*elaboração*” fica evidente a partir do trecho acima. O autor trata sobretudo do gênero que define como “*roman humoristique*”, no qual a utilização dos inúmeros discursos é fundamental ao estabelecimento de um efeito irônico. Em outras obras da década de 20, Bakhtin concentra sua atenção no romance “*humorístico*”, sobretudo dos séculos XXII e XVIII, dedicando-se a desvelar o modo como tais obras são constituídas. Ele dedica a Rabelais inúmeros estudos, mostrando o modo como a ironia resulta do entrechoque de inúmeros discursos entrecidos ao longo da narrativa. O esforço de Rabelais, em obras como *Gargântua* e *Pantagruel*, não está em ocultar a disparidade de vozes sob um discurso totalizador, mas em mostrar o quanto a diversidade pode estar contida dentro de uma elaboração de diferentes “*langages*”. O autor observa o mesmo quando fala do romance urbano de Dickens: fazer com que cada personagem enuncie seu próprio discurso faz com que a obra ganhe em veracidade. Em muitos casos, as vozes ficam agrupadas a partir da voz de um único locutor; em outros, a voz é delegada aos personagens. Assim, há uma possibilidade triádica de locução: o autor, como organizador de todas as vozes, colocado fora da obra; o

locutor, que organiza as vozes a partir da sua, sendo ele também um personagem; e os personagens, terceiras vozes, que criam a possibilidade da perspectiva que Bakhtin define como “*romanesca*”, em oposição à “*épica*”: enquanto esta é centralizadora, e todas as vozes aparecem como que totalizadas por uma voz única, aquela é marcada pela diferenciação das vozes que a constituem. A ênfase recai sobre o locutor:

“Nous avons vu que le plurilinguisme social, la conception de la diversité des langages du monde et de la société, qui orchestrent les thèmes romanesques, peuvent entrer dans le roman, soit comme stylisations anonymes, mais grosses d’images des stylisations parlantes des langages des genres, des professions, etc., soit comme les images incarnés d’un auteur supposé, de narrateurs, de personnages, enfin.

(...) Ou bien le plurilinguisme pénètre dans le roman ‘en personne’, si l’on peut dire, et s’y matérialise dans les figures des locuteurs, ou bien, en servant de fond au dialogue, il détermine la résonance particulière du discours romanesque direct.

*D’où cette singularité extraordinairement importante du genre: dans le roman, l’homme est essentiellement un homme qui parle; le roman a besoin de locuteurs qui lui apportent son discours idéologique original, son langage propre.”** (BAKHTINE 1978, p. 152)

Os trechos que seguem ao citado acima especificam a natureza do locutor como homem que fala, mas cuja fala é “representada com arte” (“*représenté avec art*”), como um “indivíduo social (“*individu social*”), e como “um ideólogo” (“*un idéologue*”), na impossibilidade de encontrar para este último termo um correspondente em português que denote o mesmo efeito aqui percebido. A ênfase no locutor se refere sobretudo ao fato de que a concepção bakhtiniana ainda é anterior ao desenvolvimento de uma terminologia que desse conta das instâncias envolvidas no ato enunciativo. Mas o que sobressai no lingüista russo é a possibilidade do termo ser usado como que se referindo àquele que porta uma voz e que a elocuciona. Ou seja, aqui a tônica recai sobre aquele que assume para si a responsabilidade pela transmissão das vozes.

A abordagem da obra de Dostoievsky representa a constatação de que o plurilingüismo não é específico de romances que buscam o efeito humorístico. Há, em toda a produção romanesca russa do século XIX, a preocupação com o aproveitamento das vozes dos personagens como forma de deixar transparecer a ideologia manifesta nas inúmeras formas discursivas. O ridículo do entrechoque de opiniões, em obras como *Pais e Filhos*, de Turgueniev, fica evidente quando se dá a voz ao próprio personagem que representa certa ideologia. Em Dostoievsky, a única forma de se adentrar o universo de cada personagem é

jamais explicá-lo, deixando que o leitor o apreenda pelas próprias ações deste, mas também, e sobretudo, por seu discurso. Antes de ser um mundo explicado pelas ações, como o universo épico, o romanesco o explica pelo discurso.

A constituição interdiscursiva do romance de Dostoievsky leva Bakhtin a perceber que em todo ato de linguagem, por mais coloquial, existe a apropriação, por um locutor, de inúmeros interdiscursos. Perceber a natureza dialógica da linguagem é perceber que tal polifonia é indissociável do ato lingüístico. A geração do sentido é dada pela apropriação pelo locutor de determinados interdiscursos, mas sobretudo daquele que pode ser apreendido pelo alocutário, o *outro* que molda o discurso enquanto ele é enunciado. Portanto, não há como compreender o sentido do enunciado sem atentar para as determinações que condicionam a enunciação: pessoas, contexto histórico, contexto lingüístico em que o enunciado se insere. Ou seja, há fatores tanto lingüísticos quanto extralingüísticos a serem considerados.

A atenção propugnada por Bakhtin à enunciação como forma de apreensão do sentido viria a ser retomada por Emile Benveniste, lingüista francês que, na década de 50, descreve o funcionamento do ato enunciativo a partir daquilo que viria a definir como “*aparelho formal da enunciação*”, título de um de seus artigos dedicados ao tema e recolhido posteriormente na coletânea *Problemas de Lingüística Geral II*. A descrição feita por Benveniste (1989) dos mecanismos envolvidos no ato enunciativo representaria uma reformulação dos pressupostos da Lingüística: de uma ciência voltada unicamente para o enunciado, ela passa a abordar o fenômeno da enunciação como constitutivo do sentido. Gera-se a concepção de que interpretar um enunciado passa pelo levantamento de suas condições de produção. Quem o produziu, para quem, em que condições, quando e através de que mecanismo.

Benveniste (1992) questiona a definição muito comum da linguagem como “*instrumento*”. A falha em tal definição refere-se ao fato de que ela não corresponde à real importância da linguagem para a constituição do indivíduo como *sujeito*. A noção de “*instrumento*” faz pensar em algo não-natural, fabricado pelo indivíduo capaz de interagir com um outro e, conjuntamente, ambos decidirem pela criação de um produto que sirva à comunicação. Todos os instrumentos são, para Benveniste, imitações da estrutura da própria linguagem, inclusive os signos não-verbais. A falácia de tal concepção reside na idéia de um homem já portador de uma subjetividade e que cria, a partir de si, a linguagem. Para o lingüista francês, é a linguagem a única possibilidade de constituição da subjetividade: “*É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem*

fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (BENVENISTE, 1995, p. 286), ponto de vista que se enquadra necessariamente em uma descrição da linguagem como possível apenas a partir de um indivíduo que se reconheça como *sujeito*. Em artigo de 1958, intitulado “*Da subjetividade na linguagem*”, Benveniste trata da impossibilidade de uma linguagem que não traga em si as marcas de uma subjetividade: “*Uma língua sem expressão da pessoa é inconcebível*” (1995, p. 287), o que leva o autor a enfatizar o papel do discurso como possibilidade para a constituição do sujeito:

“A que, então, se refere o eu? A algo de muito singular, que é exclusivamente lingüístico: eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutra passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância de discurso na qual eu designa o locutor que este se enuncia como ‘sujeito’.” (idem, p. 288)

Percebe-se no trecho acima um esforço por fazer pensar na linguagem como centro a partir do qual o indivíduo se reconhece. O teor de individualidade em cada discurso leva o autor a proclamar que “*caem assim as velhas antinomias do ‘eu’ e do ‘outro’, do indivíduo e da sociedade*” (idem, p. 287), pois para ele a relação que define a linguagem é de natureza dialética, ou seja, é necessário que exista um momento em que os dois termos se englobem. Momento que, evidentemente, não pode existir apenas como possibilidade; a descrição do modo como a enunciação opera deixa claro que os dois termos acontecem concomitantemente, pois a instauração do *eu* pressupõe a de um termo que se lhe oponha.

Em “*O aparelho formal da enunciação*”, Benveniste usa o termo “*apropriação*” para definir o momento em que o indivíduo toma posse de tal aparelho e enuncia:

“Enquanto realização individual, a enunciação pode se definir em relação à língua, como um processo de apropriação. O locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por meio de índices específicos, de um lado, e por meio de procedimentos acessórios, de outro.

Mas imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o outro diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário.” (1989, p. 84)

O teor de individualidade que define a enunciação é marcante em Benveniste. O ato de “*apropriação*” faz com que o sujeito disponha de autonomia sobre a língua. Da mesma forma, “*implantar*” o outro é um processo que pode, a uma leitura que não considere a produção anterior do lingüista, ser entendido como algo posterior à constituição do sujeito, se já não fosse sabido que é apenas pela linguagem que este se constitui. Toda alocação postula um alocutário. Assim, a única possibilidade de um indivíduo apropriar-se do aparelho enunciativo é reconhecer-se como posição a partir da qual o enunciado se dá, ou seja, assumir tal aparelho é colocar-se como *eu* diante de um alocutário que é reconhecido como *tu*. A complexidade de tal relação está no fato de que o alocutário também se reconhece como *eu* dentro da enunciação. Ela pode ser entendida como um jogo que deixa O esforço de todo indivíduo para colocar-se como *eu* diante de um *tu* dá origem a uma série de características constitutivas de toda enunciação. O discurso passa a ser, assim, constituído por instâncias que Benveniste define como “*centro de referência interno*” (*idem, ibidem*), ou seja, o esforço para que a todo instante o discurso evidencie o *eu* como locutor e o *tu* como alocutário. Conjunto de referências que especificam não apenas as pessoas como locutoras ou alocutárias do discurso, mas também estabelecem toda uma rede de relações que posicionam os elementos do real em relação a elas. A primeira dessas especificações estabelece as duas categorias – *eu-tu* – como pessoas do discurso. Como as pessoas envolvidas na enunciação falam de algo que não participa do ato enunciativo, ambas instauram uma terceira instância dentro da categoria de pessoa: o *ele* passa a se referir ao tema da enunciação; algo que, por estar posto fora dela, é definido como *não-pessoa*.

O discurso pode, portanto, referir-se a cada uma destas instâncias. O modo como o faz decorre da existência de elementos que Benveniste (1995) define como “*índices específicos*” ou como “*procedimentos acessórios*”, termos que resumem a natureza das formas de referência estipuladas dentro do discurso. A condição da enunciação como “*evento*” faz com que a mesma seja enquadrada dentro de uma temporalidade que o discurso precisa especificar. Se o evento enunciativo ocorre dentro de uma temporalidade, o mesmo também só é perceptível devido à sua natureza empírica. A inspiração aqui é evidentemente kantiana: a enunciação é um fenômeno localizável dentro do tempo e do espaço. E estes passam a constituir, juntamente com a de pessoa, as outras duas categorias que descrevem a enunciação. Todo indivíduo, ao constituir-se como locutor, instaura-se como *eu* em relação a um *tu* posto como alocutário; e eles enunciam a respeito de um *ele* localizado fora da enunciação. O evento enunciativo acontece dentro de um momento da temporalidade cronológica e é localizável dentro de uma especialidade determinada, física. O discurso é

constituído pelo estabelecimento de referências que identificam as posições do *eu* locutor em relação não somente ao *tu* e ao *ele*, como às determinações espaço-temporais que o localizam. Os elementos do discurso responsáveis pela referência às categorias enunciativas de pessoa, tempo e espaço, “*indicadores da dêixis, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações especiais e temporais em torno do ‘sujeito’ tomado como ponto de referência*” (BENVENISTE, 1995, p.288), podem ser considerados dentro daquilo que o lingüista chama de “*índices*”, ou seja, termos que possuem uma especificidade.

Benveniste enumera uma série composta por três tipos de termos, responsáveis pela *dêixis*:

- a) índices de pessoa: os pronomes pessoais que definem as pessoas do discurso;
- b) índices de *ostensão*: pronomes demonstrativos, advérbios, e demais palavras cuja função primordial é mostrar, localizar;
- c) formas verbais: localizam temporalmente a enunciação, destacando-se o “presente” como sendo o próprio tempo em que esta acontece.

De todas as categorias enunciativas, passando-se pelos dêiticos, o que fica salientado na descrição benvenistiana é a posição do sujeito como centro de referência. Todas as relações referenciais se estabelecem a partir de um centro, um “*ego*” que é a medida para todas as determinações discursivas. Isto decorre sobretudo da maneira como o lingüista francês coloca a realidade discursiva. Esta difere da realidade empírica, histórica, pelo modo como representa o real. E a principal diferença diz respeito ao modo como o tempo é representado.

Em um artigo de 1965, intitulado “*A linguagem e a experiência humana*”, incluído no volume *Problemas de Lingüística Geral II*, Emile Benveniste (1989) dedica especial atenção ao tempo como sendo a mais rica das formas lingüísticas capazes de expressar a subjetividade. Ao mesmo tempo, ele adverte sobre a complexidade desta categoria. O tempo acaba por tornar-se o dado que torna a representação do real empreendida pela linguagem como uma forma particular, possível unicamente dentro da experiência humana. Existe uma forma específica de a língua representar o tempo. Esta se constitui em um terceiro nível do tempo, compreensível a partir do momento em que se distinguem os outros dois, em uma escala que vai da manifestação do tempo como condição natural para os eventos, até sua apreensão pela consciência e sua representação pela língua. O primeiro nível é definido como tempo “*físico*”, que é o tempo do mundo, marcado pela linearidade e

uniformidade. Este é apreendido pela consciência sob a forma da *duração*, capacidade humana de segmentar o tempo a partir de elementos subjetivos, como a emoção e a memória. A partir da oposição que se estabelece entre o tempo físico e a duração, é possível a apreensão de um segundo nível, o tempo “*crônico*”, onde todos os acontecimentos se localizam, inclusive a experiência individual. A vida de cada um é feita de acontecimentos (*eventos*) e a memória nada mais é que a possibilidade de se localizar tais acontecimentos dentro de uma linearidade temporal. Quando se passa do âmbito da experiência individual para o da memória coletiva, tem-se a História como conjunto de acontecimentos localizados na linearidade temporal. O tempo crônico tem como característica a necessidade de pontos de referência a partir dos quais um acontecimento pode ser localizado. Por isso, a existência de inúmeras formas de se medir o tempo, a elaboração de calendários que tornam possível a localização dos acontecimentos. Os critérios para a mensuração do tempo obedecem a três condições: “*estativa*”, ou seja, é preciso que haja um evento posto como ponto de referência para a contagem do tempo; “*diretiva*”, ou seja, é possível, a partir de um ponto de referência, o estabelecimento de duas direções, definidas como “antes” e “depois”; e “*mensurativa*”, ou seja, o tempo passa a ser dividido em unidades, como “dia”, “mês”, “ano”, inspirados na duração de eventos naturais, como o ciclo lunar e o planetário. Como convenções, tais condições perfazem o tempo crônico como “*atemporal*”, ou seja, ele resulta de medidas que em nada se referem ao tempo em si mesmo. Elas se referem mais à apreensão psicológica do tempo pela consciência que ao tempo em si, *físico*, como algo que não se condiciona a medidas e convenções. Por isso, “*tudo está no tempo, exceto o próprio tempo*” (BENVENISTE, 1995, p. 71), e tal diferença entre um tempo natural e um outro convencional pode ser reencontrado no terceiro nível, que é tempo “*lingüístico*”. O tempo da linguagem é instaurado pela enunciação. Ela é sua referência.

O modo como o tempo lingüístico se constitui é decorrente da existência de uma subjetividade que se instaura como locutor. O momento da enunciação é, assim, o ponto de referência para que se localizem os acontecimentos dentro da linearidade temporal. Momento que é definido lingüisticamente como “*presente*” e, a partir dele, instauram-se as duas possibilidades de referência temporal: o momento anterior à enunciação passa a ser referido como “*passado*”; o posterior, como “*futuro*”; tanto para uma como para a outra, pode haver maneiras de a língua representar o distanciamento em relação ao momento da enunciação. Se os tempos verbais são limitados em relação à sua possibilidade de expressar a localização exata do acontecimento em relação ao presente enunciativo, as outras formas de expressão também são limitadas. Em português, por exemplo, os advérbios e locuções de

tempo se limitam a referirem-se a dois dias localizados antes ou depois do dia da enunciação (*anteontem, ontem, hoje, amanhã, depois de amanhã*), enquanto os tempos verbais instauram uma escala que funciona em relação ao passado (perfeito ou imperfeito e mais-que-perfeito), mas possuem formas de futuro incapazes de determinar algum teor de proximidade ou distanciamento. Os tempos do passado funcionam, evidentemente, dentro de um conjunto de referências instaurado pela enunciação, não possuindo nenhuma propriedade universal de determinar a localização temporal. O passado mais remoto, referido pelo mais-que-perfeito, não indica uma passagem ínfima ou significativa de tempo, mas apenas faz a ação referida recuar em relação ao presente enunciativo.

O presente lingüístico distingue-se daquele percebido no tempo crônico pelo fato de estar sendo constantemente reinventado. Cada ato enunciativo instaura um presente lingüístico; este está sob a dependência, portanto, dos atos de fala e indissociavelmente atrelado ao sujeito locutor.

A centralidade do sujeito em Benveniste é algo que destoa da concepção do sujeito formulada pela Análise de Discurso. Da mesma forma, a concepção da linguagem como possibilitadora de subjetividades faz com que o ato enunciativo assuma foros de exercício puramente individual, em relação ao qual o *outro* retoma uma condição que fica reduzida ao ato enunciativo, como alocutário, mas não assume o alcance que a concepção bakhtiniana de *alteridade* ou a foucaultiana de *formação discursiva* assumem.

A descrição feita por Benveniste do aparelho enunciativo permanece como uma contribuição capaz de redirecionar o estado de coisas dentro da Lingüística. De uma ciência preocupada com o produto da enunciação, passa-se a uma atribuição irrecusável de importância ao momento enunciativo como gerador de sentidos. Uma Lingüística da Enunciação pode ser considerada a base para inúmeros desdobramentos dos estudos lingüísticos, como uma preocupação com o discurso como possibilidade geradora do enunciado, ou com o texto como resultante de um momento de enunciação que deve ser especificado para sua compreensão. A Análise de Discurso de linha americana é herdeira de uma visão valorizadora da enunciação. Visão que entra para a linha francesa de Análise de Discurso como possibilidade de se compreender o interstício que separa a língua da fala, entendendo-se a primeira como conjunto de referências de que o locutor dispõe (*intertexto, arquivo, formação discursiva*) e a segunda como a concretização dessas referências como discursivização. A noção de categoria benvenistiana está desenvolvida dentro do que Courtine (BRANDÃO, 2004) define como “*condições de produção*”, a partir da obra de Harris já citada, conceito que especifica as determinações que interferem no momento de enunciação.

Se tal definição pode ser vista como restritiva, pois relaciona os elementos que interferem diretamente no ato enunciativo, a preocupação da Análise de Discurso foi com a reelaboração de tal conceito em termos de uma abrangência maior. Pêcheux interligou a noção de “*condições de produção*” herdada de Courtine às teorias de Roman Jakobson dedicadas à definição de um esquema capaz de conter todos os elementos constituintes do ato comunicativo. A orientação de Pêcheux foi a de entender as posições dos protagonistas do ato comunicacional não apenas em relação ao momento em que a comunicação se dá, mas como “*lugares*” (BRANDÃO, 1991, p. 44) definidos socialmente e que podem ser considerados de natureza histórico-social. A consequência do reconhecimento de tais *lugares* pode ser resumida nas palavras de Helena Brandão:

“No discurso, as relações entre esses lugares, objetivamente definíveis, acham-se representadas por uma série de ‘formações imaginárias’ que designam o lugar que destinador e destinatário atribuem a si mesmo e ao outro, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Dessa forma, em todo processo discursivo, o emissor pode antecipar as representações do receptor e, de acordo com essa antevisão do ‘imaginário’ do outro, fundar estratégias de discurso.” (idem, ibidem)

As reformulações feitas por Pêcheux levaram Courtine a rever o conceito de “*condições de produção*” no sentido de “*circunstâncias*” que interferem no ato de produção, mas não apenas como contexto imediato. Elas se referem tanto ao contexto espacial, como ambiente em que se enuncia, quanto às condições históricas, àquilo que prefigura uma época. Ou seja, as condições ideológicas em que a enunciação se dá. Assim, interessa ao analista de discurso a determinação de tais condições de produção como forma de se reconhecerem as formações discursivas que constituem o discurso e as ideologias que elas manifestam.

Ainda sobre enunciação, sabe-se que há muitas formas de se enunciar. Elas é que possibilitam a assunção da fala do *outro*, fazendo de todo enunciado um conjunto de falas diversas. As formas, estratégias enunciativas que Fiorin (1996) define como “*astúcias da enunciação*”, representam possibilidades de assimilação da fala do outro pelo locutor. A “*astúcia*” está na base da competência lingüística, na elaboração de estratégias de convencimento. Mais que isso, são meios de o *autor*, como orquestrador das falas dentro de um texto, assumir as posições que o fazem reconhecer-se como sujeito da elaboração enunciativa. Por isso, certamente justifica-se a atenção dada por Bakhtin ao locutor como fonte organizadora de um discurso polifônico. Novamente, a idéia de um locutor *astuto* faz

pensar no próprio conceito de “*polifonia*” como algo que faz a enunciação depender de uma mão segura de regente, este capaz de colocar sob seu jugo uma imensidade de vozes. Estratégias que evidenciam uma autoria, um esforço enunciativo. Compreender a natureza de tais estratégias, sua organização interna, é forma de se desvelar os sentidos. E o enunciador eficiente sabe atrelar ao momento da enunciação possibilidades de sentido inúmeras, instigantes não apenas para o alocutário não munido de instrumental heurístico como para o analista.

2.3 A POLIFONIA

A partir das formulações de Benveniste sobre a enunciação, a noção de “*sujeito*” reintroduzia a concepção deste como centro e a linguagem reassumia foros de responsabilidade individual do locutor. A noção bakhtiniana da linguagem como “*dialogismo*”, ou seja, como essencialmente constituída pelas vozes de um sujeito que se embate com seu *outro*, perde, dessa forma, muito de seu caráter de luta ideológica. A relação *eu-tu* na descrição benvenistiana da enunciação não assume ares de luta, admitindo as conseqüências que isso significa na concepção bakhtiniana e que também a Análise de Discurso retoma.

No entanto, é preciso que se entenda que a principal conseqüência da noção de *dialogismo* instaurada por Bakhtin refere-se a uma concepção do fenômeno lingüístico que extrapola o âmbito das análises interessadas na linguagem como embate ideológico, e percorre as possibilidades instauradas pela compreensão desta como formada por inúmeras vozes. A idéia de uma *intertextualidade* constitutiva interessa a quem se volta para as práticas lingüísticas que buscam o elemento estético na linguagem. A Teoria da Literatura, por exemplo, incorporou a noção de *polifonia* como forma de abordagem da obra literária. Ainda em Bakhtin, o conceito ganha foros de uma estética capaz de explicar o modo de constituição da obra literária. Os textos do lingüista russo reunidos em *Estética da Criação Verbal* acompanham um período bastante extenso da produção do autor. E neles é possível a detecção do modo como o autor ampliou o conceito de polifonia, de um âmbito mais restrito a certos gêneros romanescos em que a incorporação de vozes era responsável por um efeito de realidade e ao mesmo tempo deslocava o narrado, do âmbito do autor, para o da voz que representava um modo de ser ou de pensar. Aquilo que posteriormente seria chamado de

“*debreagem*”, ou seja, a atribuição da responsabilidade sobre um discurso ao *lugar social* que ele caracteriza e não ao locutor que o faz chegar ao alocutário. Bakhtin observa no romance humorístico do século XVII, citando Rabelais como paradigma, o modo como o autor articula as inúmeras opiniões a respeito de uma dada realidade, fazendo com que estas apareçam a partir de vozes que representam segmentos sociais ou tipos definidos.

O salto do romance humorístico para a vasta literatura realista do século XIX faz com que Bakhtin compreenda a polifonia não apenas como um modo de articular romances, mas como uma condição indissociável do fenômeno lingüístico. Em um artigo intitulado “*O enunciado no romance*”, o lingüista coloca da seguinte maneira o modo como o estudioso deve se aproximar da linguagem literária:

“*As representações específicas das linguagens e dos estilos, a organização destas representações, a sua tipologia (estas representações são muito diversas), a fusão destas representações no todo do romance, as transformações, as rupturas de linguagem e de voz, as suas relações dialógicas, tais são os problemas essenciais no estudo do discurso romanesco.*” (BAKHTIN, 1980, p.179)

As conclusões acima foram obtidas a partir da análise da obra de Puchkin, sobretudo *Eugène Onéguine*. A abordagem da obra de um poeta serve a Bakhtin como um princípio para a ampliação da noção de polifonia. Assim, ele pode perceber que mesmo em obras poéticas como as de Goethe existe a proliferação de vozes, inclusive como a possibilidade de o poeta intercalar, entre seus versos, citações de outros poetas.

A abordagem de tais obras seria reforçada pela análise do romance realista, sobretudo de Turgueniev e Dostoievsky, autores representativos de um momento em que a Rússia vivia um entrecchoque de idéias muitas vezes novas, como o niilismo, em *Pais e Filhos*. Nesta obra, Turgueniev evidencia a diferença ideológica manifestada nas vozes dos velhos proprietários de terras, em contraposição ao discurso niilista e reformador do personagem Bazarov. O mesmo seria observado por Bakhtin em Dostoievsky, visto por ele como paradigma da realização da polifonia no discurso literário. O que sobressai neste autor é o modo como as inúmeras falas acabam por constituir a própria estrutura do romance. Ele não

* O polilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), seja *o discurso de outro na linguagem de outro*, serve para refletir a expressão das intenções do autor. Esse discurso oferece a singularidade de ser bivocal. Ele serve simultaneamente a dois locutores e exprime duas intenções diferentes: uma – direta – do personagem que fala, e outra – refletida – do autor. Discursos paralelos contêm duas vozes, dois sentidos, duas expressões. (Tradução do autor)

explica os personagens; é preciso que suas vozes os representem. Como exemplar nesta técnica pode ser citada a cena de *Os Irmãos Karamazov* em que o personagem Ivan delira e imagina uma conversa com o demônio. A fala deste pode ser referida como uma mistura de dialetos rurais, manifestando uma visão conservadora, mantenedora da estrutura servocrata russa. Em *Esthétique et Théorie du Roman*, Bakhtin conclui por uma “bivocalidade” do discurso romanesco:

*“Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c’est le discours d’autrui dans le langage d’autrui, servant à refracter l’expression dès intentions de l’auteur. Ce discours offre la singularité d’être bivocal. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes: celle – directe – du personnage qui parle, et celle – refractée – de l’auteur. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux expressions.”** (1978, p. 144)

A bivocalidade do discurso romanesco acaba por introduzir nos estudos lingüísticos o conceito de “*intertextualidade*”, ou seja, todo texto é constituído por inúmeros textos anteriores, que podem entrar em sua constituição como referência explícita, ou através daquilo que veio a ser definido posteriormente como “*contra-discurso*”, ou seja, o discurso primitivo ao qual o presente se contrapõe e serve de resposta. Em um discurso fica sempre latente a voz de um contra-discurso, ou seja, o discurso do *outro*, a alteridade constitutiva de todo fenômeno discursivo.

Dessa forma, a Análise de Discurso elaborou os conceitos de “*interdiscurso*” e de “*intradiscurso*” e que são definidos por Orlandi (2003, p. 32) como “*uma relação entre o já-dito e o que se está dizendo*”, ou entre a constituição do sentido e sua formulação

“considerando a constituição – o que estamos chamando de interdiscurso – representada como um eixo vertical onde teríamos todos os dizeres já ditos – e esquecidos – em uma estratificação de enunciados que, em seu conjunto, representa o dizível. E teríamos o eixo horizontal – o intradiscurso – que seria o eixo da formulação, isto é, aquilo que estamos dizendo naquele momento dado, em condições dadas. (...) Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos.” (idem, p. 32-33)

A natureza da relação que se estabelece entre o *interdiscurso* e o *intradiscurso* está na base do que se convencionou chamar de “*intertextualidade*” e que configura também a relação do locutor com seu *outro*. A natureza dessa relação como constitutiva da intertextualidade é observada por Dominique Maingueneau (1997, p. 116s) quando este autor afirma a impossibilidade de um discurso estar constituído a não ser em relação a um *já-dito*, ou seja, a um discurso do *outro*. Por isso, elabora uma série de conceitos que visam a explicitar a natureza do interdiscurso:

- a) *universo discursivo*: abrange a totalidade das formações discursivas possíveis em uma conjuntura;
- b) *campo discursivo*: abrange as formações discursivas que pertencem a uma mesma região do universo discursivo: política, filosofia, dramaturgia;
- c) *espaço discursivo*: abrange os recortes que o analista faz em um campo discursivo para fins de análise. Maingueneau, por exemplo, trabalha a partir dos discursos humanista devoto e jansenista, exemplos retirados do campo religioso.

O esforço do autor está em mostrar como o discurso do *outro* é indissociável do discurso que o sujeito reputa como seu. O lingüista francês reconhece duas noções fundamentais que definem a relação do discurso do sujeito com seu *outro*:

- a) *intertexto*: ou seja, o conjunto de fragmentos efetivamente citados no discurso;
- b) *intertextualidade*: a relação que uma formação discursiva pode manter com outras, através de formas de citação que ela considera legítimas. (MAINGUENEAU, 1997, p. 86)

Em relação à intertextualidade, podem ser especificados dois níveis, delimitação importante para que se compreendam as formas de citação:

- a) *intertextualidade interna*: é aquela em que um discurso se define por sua relação com discursos pertencentes ao mesmo campo discursivo. Como exemplo, o lingüista cita as formas de citação desenvolvidas pelo humanismo devoto e pelo jansenismo.
- b) *intertextualidade externa*: é aquela em que um discurso se define por sua relação com outros campos discursivos, conforme sejam citáveis ou não. Maingueneau cita como exemplo a relação entre o humanismo devoto e os naturalistas.

A intertextualidade está na base do conceito de “*heterogeneidade*”, desenvolvido por Jaqueline Authier-Revuz, que o condensa em *Palavras Incertas*, obra na qual a autora aborda as inúmeras maneiras de um discurso apropriar-se da fala do *outro*. A heterogeneidade do discurso é o elemento capaz de manifestar a presença do *outro*, e existem

inúmeras formas de apropriação. A autora distingue dois tipos primordiais de heterogeneidade, a partir dos quais pode ser percebido o modo como um discurso se apropria de outro:

a) *heterogeneidade mostrada*: ou seja, as manifestações explícitas, passíveis de serem percebidas na superfície do texto;

b) *heterogeneidade constitutiva*: ou seja, aquela que não é marcada na superfície do texto, mas que pode ser recuperada através do interdiscurso.

Em relação às duas formas de heterogeneidade, elas podem ser percebidas nos seguintes procedimentos:

a) o discurso relatado:

-*direto*: no qual o locutor reproduz as palavras do *outro*, colocando-se apenas como um reproduzidor das palavras deste;

-*indireto*: no qual o locutor usa de suas próprias palavras para relatar as palavras do *outro*.

b) modalização autonímica: o locutor introduz as palavras do *outro* sem interromper o fio de seu discurso. Usa, para marcar a presença de um outro discurso, de recursos gráficos, como aspas, itálico, ou de recursos fônicos, como a entonação. Também pode marcá-lo através de comentários ou referências que funcionem como remissões.

c) formas complexas, em que não são aparentes as marcas da presença do discurso do *outro*. Entre as formas mais comuns desse tipo de heterogeneidade está o discurso indireto livre. Outras formas comuns são a ironia, a alusão, a imitação, formas em que às vezes o discurso do *outro* deve estar apenas sugerido, implícito, sem limites precisos entre sua fala e a do locutor.

Em relação às formas de heterogeneidade, Authier-Revuz as refere como aquela que é mostrada *no* discurso, em contraposição àquela que é constitutiva *do* discurso. Há, sem dúvida, uma filiação perceptível de tais idéias ao dialogismo bakhtiniano.

No entanto, talvez de todas as formas de explicação do modo como a polifonia pode ser detectada no discurso, a teoria que mais se aproxima das noções trabalhadas por Bakhtin tenha sido a de Ducrot. O semanticista francês é o responsável pelo reaproveitamento de conceitos como “*locutor*” e “*autor*”, imprescindíveis à compreensão do que o lingüista russo define como “*dialogismo*”.

Enquanto o lingüista russo concebia o conceito de *polifonia* como se referindo à possibilidade de um locutor fazer ouvir inúmeras vozes diferentes, Ducrot pensa a *polifonia* como uma relação em que estão envolvidos um *locutor* e um *enunciador*. O

conceito de “*enunciador*” pode ser entendido como o elemento diferencial da teoria de Ducrot. Existe polifonia quando é possível perceber, em uma enunciação, a presença de enunciadores e locutores. Oswald Ducrot, em seu artigo intitulado “*Esboço para uma teoria polifônica da enunciação*”, contesta a tese da unicidade do sujeito falante. E a possibilidade de duas vozes aparecerem em um único enunciado está na base para a distinção feita entre *locutor* e *enunciador*.

A distinção entre os dois tipos é da seguinte ordem:

- *locutor* é o responsável pela voz que enuncia, é ele que faz com que as palavras cheguem ao alocutário. Não se trata do responsável efetivo pelo enunciado. É o que se permite entender que o locutor, no caso de uma obra narrativa, não seja efetivamente o seu autor. Da mesma forma, em um discurso direto há dois locutores, sendo um deles o que emite as duas vozes.

- *enunciador* é o responsável pela ideologia contida nas palavras do locutor, ou seja, é dele o ponto de vista representado pela formação discursiva.

A partir de tal distinção, fica claro que um locutor pode enunciar pontos de vista que não correspondem aos seus. Esse desencontro entre os pontos de vista do locutor e do enunciador é o que a Análise de Discurso definiu como “*ironia*” (MAINGUENEAU, 1997, p.98). Tal possibilidade de duas vozes conviverem no mesmo enunciado é o que Ducrot chama “*polifonia*”. Ou seja, se para Bakhtin a polifonia se dava ao longo do texto, a teoria ducrotiana faz com que ela se dê ao nível do próprio enunciado.

Diversas concepções do mesmo termo deram origem a inúmeras aplicações. O ramo da Teoria da Literatura que formulou seus pressupostos a partir do círculo de Bakhtin adotou o termo como uma maneira de definir parte da produção literária em que a maneira polifônica de estruturar a obra é algo inegável. O “*romance polifônico*” passa a ser conceituado como o gênero que engloba autores como Dostoievsky, Joyce e Kafka. Gérard Genette pode ser referido como o principal articulador do conceito de polifonia como aplicável ao discurso literário. Em “*Fronteiras da narrativa*”, artigo em que trata da diferença entre “*narrativa*” e “*discurso*”, Genette (1980, p. 274) afirma que a literatura tem passado por um momento de reflexão em que fica claro que ela tem caminhado da representação para o discurso. Refletir sobre sua própria constituição discursiva é o modo que a literatura tem encontrado para a superação do âmbito da narrativa. Como se a narrativa fosse algo superado enquanto representação.

Genette fala do desaparecimento do narrador na literatura do século XX; existe um esforço para que as narrativas pareçam enunciadas por si mesmas, forma de objetividade da qual Hemingway pode ser considerado um exemplo notório.

Sem dúvida, a observação de Genette é ilustrativa das estratégias enunciativas que um autor pode assumir. E que são fundamentais para a consolidação de novas formas de o discurso literário se configurar.

A polifonia como conceito aplicado à literatura deve algo ao modo como o próprio Genette conceitua “*narrador*” e “*autor*”. Divisão que está na base da teoria de Ducrot. Foi a partir dos conceitos desenvolvidos por Genette que Ducrot estabeleceu a distinção entre *locutor* e *enunciador*.

A conceituação de Ducrot inclui três pares opositivos: falante/ouvinte; locutor/alocutário; enunciador/enunciatário. Mas o que define a polifonia é a oposição ou distinção entre os primeiros termos de tais pares. Por isso, o primeiro esforço empreendido por ele é a distinção entre *locutor* e *falante*.

O quadro seguinte esquematiza o modo como tais conceitos se relacionam na *primeira distinção*:

	Genette		Ducrot
	↓		↓
1ª instância	narrador	=	locutor
	x		x
2ª instância	autor	=	falante

A existência de um terceiro par tem sido freqüentemente escamoteada por quem comenta a polifonia em Ducrot. Ele é de pouco interesse para a análise lingüística, pois está posto fora do âmbito da linguagem. O que se apreende da segunda distinção feita pelo semanticista francês é a sobreposição à primeira, de forma que, se esta extrapola o âmbito da linguagem, pela figura do falante, aquela se restringe às duas instâncias que podem ser detectadas no próprio enunciado. Sendo o locutor definido como responsável pela voz, tal responsabilidade faz com que ele adote pontos de vista enunciativos. O locutor pode delegar vozes a outros locutores ou falar a partir de inúmeras perspectivas. Por isso, Maingueneau (1997, p.76-77), por exemplo, não refere a existência do par *falante-ouvinte* como importante

para o desenvolvimento da teoria de Ducrot. Ao contrário, deixa evidente que a oposição que lhe interessa é aquela existente ente *locutor* e *enunciador*, ou seja, aquela constituída por elementos capazes de interferirem intrinsecamente no enunciado, mudando seu sentido. O interesse voltado para tal distinção também pode ser percebida em outros analistas, que adotam o desdobramento do conceito de “*enunciador*”, conforme estabelecido por Ducrot.

Esta mesma restrição acabaria se tornando primordial ao estabelecimento de alguns conceitos aprofundados pela Análise de Discurso, como a idéia, fundamental para o presente estudo, da “*ironia*” como desencontro entre vozes. Ou uma diferenciação mais exata do verdadeiro papel do locutor na narrativa literária.

O quadro seguinte ilustra a segunda distinção:

Genette		Ducrot
↓		↓
narrador (o que fala)	=	locutor
x		x
centro de perspectiva (o que vê) (“sujeito de consciência”)	=	enunciador

Segundo a primeira distinção, ao locutor caberia a função que no texto narrativo é atribuída ao narrador, enquanto que ao falante caberia a responsabilidade empírica, real, pelo texto, ou seja, ele pode ser identificado com o autor enquanto instância convencional. A partir de tal distinção, o locutor é uma ficção discursiva, enquanto o falante se assume como *eu* físico. Ao enunciador cabe a expressão de pontos de vista presentes no enunciado, sem que a ele sejam atribuídas palavras.

A distinção feita por Gerard Genette entre as figuras do narrador e do autor são esclarecedoras para a natureza da similaridade que de fato existe entre as duas teorias:

- a primeira distinção refere-se à atitude perante os acontecimentos relatados: o autor inventa, imagina; o narrador relata;
- a segunda refere-se ao modo como as instâncias se relacionam com o tempo: ou seja, o tempo do relato é o da narração, não o da escritura pelo autor;

- a terceira refere-se ao fato de que o autor possui uma existência empírica, a qual é negada ao narrador. Se o narrador é visto como um ser fictício, o locutor também está implícito no enunciado.

Se as três diferenças forem aplicadas ao segundo quadro, o que se observa é que as distinções feitas por Genette entre narrador e autor podem ser vistas como similares à distinção entre locutor e autor, como elas interessam ao presente estudo. Ou seja, ao locutor cabe, sem dúvida, a voz, é ele que fala dentro do enunciado. O autor, quando referido ao falante, é uma instância social, não-lingüística. Mas se ao enunciador cabe o ponto de vista, a perspectiva a partir da qual o enunciado é constituído, é necessário que este seja o responsável pelo entrecchoque de ideologias nele expressas. A identificação do enunciador com o que os autores americanos chamam “*centro de consciência*” (BRANDÃO, 1991, p. 73) faz pensar na necessidade de o mesmo ser a expressão de um pensamento. Se o enunciador for identificado unicamente aos personagens da narrativa, a existência desse centro torna-se problemática. O ponto de vista que o locutor instaura através da ideologia do enunciador está, muitas vezes, na dependência do que Ducrot define, a partir das concepções aristotélicas, como “*topos*” (BRANDÃO, 1998, p.120), ou seja, princípios a partir dos quais os sentidos de um enunciado podem ser definidos. Os *topoi* podem ser agrupados, assim, a partir de três propriedades:

a) *universalidade*: o *topos* é um princípio comum aceito pela comunidade e, portanto, aceitável pelo locutor. É a noção de *topoi* como um patrimônio coletivo que leva Ducrot a falar em argumentação como uma questão de ideologias;

b) *generalidade*: o princípio argumentativo pode ser considerado aplicável a muitas situações análogas;

c) *gradualidade*: para Ducrot, a mais importante das propriedades. Os *topoi* podem organizar-se em escalas, graduações, estabelecerem relações de correspondência, ocasionando comparações em termos de mais e menos.

Evidentemente, a natureza dessas propriedades faz com que elas busquem um efeito de monofonização, a superação das diferenças ideológicas. Por isso, elas são persuasivas. Mas, quando instauradas por um enunciador, através da voz de um locutor, dão ensejo a atitudes como as de refutação ou negação, essencialmente polifônicas, pois fazem valer a própria natureza polêmica do discurso.

Dessa forma, o sujeito pode assumir posições enunciativas diferentes e instaurar a polifonia dentro do próprio enunciado, para ficar-se na esfera especificada por Ducrot, ou espriaiar a polifonia ao longo do texto, para assimilarem-se as formulações de Bakhtin. Possibilidades que a conceituação de Genette proporciona.

Ao locutor cabe a voz que faz com que o enunciado chegue ao alocutário. Ao enunciador, a responsabilidade pelo plano ideológico. Nas palavras de Brandão: “*Se o locutor é aquele que fala, o enunciador é aquele que vê, é o lugar de onde se olha sem que lhe sejam atribuídas palavras precisas*”, constatação que faz pensar na polifonia tal como explicitada por Bakhtin em *Esthétique et Théorie du Roman*, obra na qual o lingüista russo evidencia a origem das vozes como atribuição de um locutor, que pode ser o narrador. Ao autor cabe a orquestração de tais vozes, função a ser especificada posteriormente.

A similaridade entre as instâncias, tal como descrita acima, possibilita a análise de textos narrativos a partir do instrumental desenvolvido pela Análise de Discurso. Na verdade, trata-se de uma retomada das abordagens do dialogismo no texto literário, tal como preconizada por Bakhtin, sobretudo nos seus trabalhos da década de 20. Perceber-se a multiplicidade de linguagens como tarefa do analista do discurso literário. Ou, como na proposição genettiana, talvez a *narrativa* já tenha se esgotado e resta agora uma nova perspectiva: a literatura como *discurso*. Neste sentido, a Análise de Discurso não se dispersa quando analisa *textos*. Quando faz de uma obra literária o *corpus* por onde se desvela a natureza do discurso.

CAPÍTULO II

3 A POLIFONIA NA ESCRITURA DE CLARICE LISPECTOR

A literatura da primeira metade do século XX foi marcada pela busca de técnicas de expressão que dessem conta da representação de um universo influenciado pelas descobertas de áreas científicas tão díspares quanto a Física ou a Psicanálise. Formas mais complexas de se entender o real acabaram por exigir da Arte técnicas que permitissem representações mais voltadas para universos particularizados, visões que não buscavam a síntese de um real cada vez mais disperso, mas que tentavam fazer do fragmento, da visão analítica, o ponto de partida para o desenvolvimento não só de estilos como de linguagens novas. Os movimentos de vanguarda nas três primeiras décadas do século passado evidenciam um contexto artístico verdadeiramente deslumbrado com tecnologias ainda então de difícil acesso, ou com conhecimentos revolucionários, como a teoria freudiana, assimilada em princípio muito mais por artistas desejosos de inovação que por muitos daqueles que se dedicavam a estudos de natureza psicológica.

A teoria freudiana significa para a Arte a possibilidade de ela assumir um entrecruzamento de vozes, de fazer assomar aquelas que estavam relegadas ao plano do inconsciente e a terem que permanecer como elementos impossíveis de serem desvelados através das técnicas habituais de representação do real. Por isso, o vanguardismo se volta para formas de expressão valorizadoras das similaridades, de sugestões que falam por trás daquelas vozes reconhecíveis para um público acostumado a técnicas mais realísticas de representação. O Expressionismo pode ser citado como um caso exemplar de assunção de técnicas artísticas reveladoras de esferas veladas da consciência; os sentimentos deixam de ser representados para serem exibidos, desvelados através das marcas deixadas pela emoção na técnica do artista. E, ainda assim, era uma técnica que passava pela elaboração consciente. O Dadaísmo e o Surrealismo assomam como técnicas que superam os liames do consciente e instauram a desordem dos níveis pré-conscientes.

A literatura desse período sofria com as limitações de um código regulado pelas possibilidades de uma linguagem puramente digital, condicionada a uma temporalidade que tornava conflitante a idéia de técnicas que assimilassem a associação de idéias, a simultaneidade de tempos. Posteriormente, enquanto a poesia assumia formas quase analógicas de aproveitamento da linguagem, com textos muitos vezes para serem lidos sem a preocupação com a ordem das palavras, a prosa buscava incorporar elementos associativos continuando a ser uma expressão digital, detentora de uma duração. Uma arte temporal que

tentava ganhar em profundidade com as idéias vindas tanto da psicanálise freudiana quanto da necessidade de uma “arte revolucionária” preconizada pelas ideologias de esquerda.

As técnicas literárias da primeira década do século XX encontram formas eficientes de incorporação das idéias da Psicanálise através do recurso de deixar que as vozes dos domínios que compõem a mente humana falem. E isso pode acontecer concomitantemente. O inconsciente pode falar enquanto a voz da consciência permaneça contida por inúmeros fatores. As duas vozes podem falar ao mesmo tempo, resultando no desenvolvimento de inúmeras técnicas de aproveitamento das mesmas. O “*stream of consciousness*” permaneceu durante muitas décadas como uma saída para os autores preocupados com dar voz aos níveis pré-conscientes. A técnica desenvolvida por James Joyce, utilizada largamente, como no capítulo final de *Ulisses*, foi assimilada e retocada por autores como Virgínia Woolf e William Faulkner. Deste último, registra-se o uso recorrente do solilóquio para se dar voz a inúmeros personagens dentro de uma mesma obra. Como é o caso de *Enquanto Agonizo*, composto dos solilóquios de personagens, pessoas de uma família, enquanto viajam em uma carroça juntamente com o cadáver da mãe, a ser sepultado em outra cidade. A prosa acaba por adotar a simultaneidade de tempos, sem o entrave de uma cronologia pautada pelo factual. O que repercute, entre outros aspectos, na maneira de se focalizar o conceito de “*gênero*”, na impossibilidade de se precisar, tantas vezes, os limites entre prosa e poesia.

A preocupação com uma literatura engajada, em que o texto fosse o espaço para o registro das inúmeras vozes que possam representar um tecido social, pode ser sentida na obra de Kafka, sobretudo em *O Processo*. A interminável reprodução de diálogos acaba por abarcar todo o corpo do romance. As falas caracterizam a ideologia que cada personagem representa, bem como sua função em um quadro social inquebrantável.

Na literatura brasileira, é possível encontrarem-se exemplos de uma assimilação de vozes formando a tessitura da obra em autores da década de 20, sobretudo em Oswald de Andrade. O romance oswaldiano assumiu a analogia como forma de síntese. A linguagem veloz de sua prosa é, antes de mais nada, uma mistura de vozes que se intercalam, muitas vezes sem a mediação de um narrador. Antes dele, a literatura pouco conhecida de Adelino Magalhães já explorava técnicas de monólogo interior. Técnicas que a década de 30 colocaria à parte, na tentativa de criação de uma literatura realista, com forte destaque para a voz do narrador como elemento unificador. A exceção certamente é Graciliano Ramos, de um realismo preocupado com a dimensão psicológica, autor que se utilizava largamente do discurso indireto livre como forma de deixar fluir a consciência dos personagens. O monólogo

interior pode ser percebido em *Angústia*, sobretudo no capítulo final, uma associação de lembranças da infância com fatos recentes e preocupações com as conseqüências destes. Ainda em Graciliano é interessante notar o uso do “*stream of consciousness*” em contos como “O Relógio do Hospital”, no livro *Insônia*. Novamente, a imobilidade para a qual só restam as elucubrações de uma consciência inquieta. Fora do Brasil, autores como Samuel Beckett levariam às últimas conseqüências a obsessão pela imobilidade física, na qual apenas a consciência é uma manifestação de movimento através da linguagem.

A literatura brasileira, na primeira metade do século passado, amargou a característica de ter assimilado com atraso as principais inovações que se faziam no exterior. Por isso, autores como Joyce e Kafka passaram a ter influência marcante nos autores surgidos a partir da década de 40. As técnicas desenvolvidas ao longo de mais de três décadas no exterior seriam trabalhadas pelas gerações que instaurariam, no país, uma fase que viria a ser historiografada como Pós-modernismo. Ser pós-moderno representava sobretudo ter um programa estético preocupado com a forma, mas sem o compromisso com uma estética desenvolvida por uma escola.

É em tal contexto que a obra de Clarice Lispector desponta, desde o início despertando forte interesse pela novidade que representava.

No ano de 1944, a autora era uma jovem que saía da adolescência. Nascera em Tchetchelnik, na Ucrânia, em 10 de dezembro de 1925. Fato pouco significativo na formação da escritora. Como nasceu durante a viagem da família para o Brasil, não há em Clarice elementos que a façam soar como uma estrangeira em um país desconhecido. O que se pode perceber é muito mais a marca de uma infância passada no Nordeste, em Recife, que as de uma educação segundo paradigmas de uma cultura européia. A Clarice que morava no Rio de Janeiro na década de 40 era uma jovem marcada por um fenômeno migratório interior ao país. Visão que aprendeu a assimilar as mudanças como um fato corriqueiro. Depois de casada, em 1945, Clarice viveria fora do Brasil por 15 anos, acompanhando o marido em sua carreira diplomática. O país que a escritora reencontraria na década de 60 vivia uma fase de inquietação estética em muito provocada por ela própria. Ela viveria no Rio de Janeiro até a morte, em 9 de dezembro de 1977.

A publicação de *Perto do Coração Selvagem*, em 1944, chamou a atenção de um público acostumado a uma literatura realista, pouco afeita a novidades formais, não apenas para a pouca idade da autora, mas para a estranheza de uma escritura marcadamente psicologizante. O intimismo não é aqui um reflexo no interior dos personagens daquilo que os fatos produzem. Não se trata também de uma técnica de caracterizar psicologicamente os

personagens para se criar o efeito de uma verossimilhança produtora de justificativas para as ações. Percebe-se tal estranheza nas palavras de Sérgio Milliet, publicadas no *Diário Crítico*, de 15 de janeiro de 1944, reproduzidas por Olga de Sá em um capítulo dedicado à recepção pela crítica das obras da autora:

“Raramente tem o crítico a alegria da descoberta... (...) As descobertas são raras mesmo. Pois desta feita fiz uma que me enche de satisfação. (...) Diante daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam ‘cheias de qualidade’, que a gente pode até elogiar de viva voz, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria. (...) Uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura, de adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade e a fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente.”
(MILLIET, apud SÁ, 1993, p. 26-27)

As palavras do crítico encontrariam as mais diversas formas de eco, da acolhida entusiasmada à recusa diante de uma linguagem pouco afeita às tradições da literatura nacional. O leitor encontrava em *Perto do Coração Selvagem* uma narrativa em que os fatos perdem o peso diante da realidade psicológica. Não é uma relação de causalidade que se estabelece entre as atitudes do personagem e sua caracterização como possuidora de determinados traços psicológicos. Schwartz (1965, p. 37-41) chama atenção desde o lançamento para semelhante característica da obra da autora. Trata-se do *psicológico* válido como estabelecimento de uma consciência que transcende o tempo cronológico e busca atingir o atemporal. A personagem Joana, moça que precisa se adequar a uma nova rotina após a morte do pai, passa por inúmeros estágios em direção ao que se poderia definir como um “*coração selvagem*”, conceito já por si mesmo válido dentro de uma abrangência do sentimento, da vida interior. Estágios que são lampejos, instantâneos que registram momentos de uma evolução psicológica. O momento de chegada pode ser enquadrado dentro daquilo que Olga de Sá, em *A Escritura de Clarice Lispector*, um dos estudos mais abrangentes e contundentes feitos sobre a escritora, define como “*epifania*” (SÁ, 1993, p. 163s), ou seja, algo próximo de uma comunhão mística entre personagem e real. A cena do banho pode ser citada como um exemplo da sobreposição da voz da consciência sobre as inúmeras vozes que compõem o universo exterior. É ao narrador que cabe adotar formas de narração que registrem toda uma dimensão psicológica enquanto existem ações.

Ao escritor cabe encontrar formas de expressão reveladoras de um estado epifânico. “*O escritor tem de encontrar uma fala seguida do visgo das falas primeiras que lhe*

fornece o mundo, a história, sua existência. A tarefa do escritor é inexprimir o exprimível” (BARTHES, *apud* SÁ, 1993, p. 21-22). Olga de Sá recolhe trechos de artigos escritos por críticos significativos, que tratam da epifania em Clarice, mas também recolhe outros que tratam da polifonia na obra da autora. Massaud Moisés usa o termo a partir de seu sentido na terminologia musical, como gênero que se contrapõe à sinfonia. Ou seja, em Clarice existe a mistura, a simultaneidade, sobretudo como conseqüência do modo como o tempo é trabalhado em sua obra. Escritora do tempo, mas tal como ele repercute no universo interior das personagens. A convivência de tempos simultâneos é pretexto para o trabalho com as vozes que os especificam. Por isso, a constante mudança de pontos de vista em relação às pessoas verbais:

“A ficção não é só uma aventura da imaginação. Pensamento e linguagem se duelam, em círculo. Enunciação e enunciado se afinam mutuamente. Se é no plano do enunciado da linguagem que o romance se constrói, a enunciação está sempre presente no interior do enunciado.” (SÁ, 1993, p.26)

A enunciação como palco para o estabelecimento de inúmeras possibilidades de significação acabaria por tornar-se uma das marcas da ficção clariceana. Ao longo de seu percurso literário, o modo como a fala romanesca chega ao leitor assume inúmeras variáveis: a terceira pessoa de *A Maçã no Escuro*, de 1961, é um pretexto para que se discuta a própria impossibilidade de a linguagem revelar o ser; o monólogo ininterrupto de *Água Viva*, de 1973, incorpora na voz da personagem o discurso daqueles que se confrontam com a linguagem; o diálogo do narrador com o leitor, revelando os passos da escritura, em *A Hora da Estrela*, de 1977, servindo como tática para a superação das limitações das condições de produção evidenciadas pela natureza da própria literatura. A manifestação freqüente de uma 2ª pessoa sempre implícita na obra de Clarice já foi percebida como um esforço para o rompimento dos limites entre o *eu* e o *tu*, através da fusão de ambos em um *nós* solidário. Neste sentido, a linguagem clariceana manifesta sua polifonia através de um esforço para a superação do que a alteridade pode representar como estranheza; a voz do enunciatador anseia pela voz de um *outro* implícito, mas essencial para que a obra se constitua.

A enunciação a partir da voz da consciência das personagens é pretexto para o rompimento com barreiras da linguagem, a maioria delas imposta por uma tradição apoiada na duração temporal. Existe um anseio pela temporalidade, mas o real é feito de fragmentos que se superpõem ou acontecem concomitantemente. A obra de Clarice Lispector viria a ser

marcada, ao longo das décadas, por essa liberdade que a voz da consciência assume diante de uma linguagem que é resultante das trocas verbais em situações de vigilância do consciente. Encontrar formas de expressão que possibilitassem a manifestação das esferas profundas do ser seria uma das inquietações literárias da autora. Roberto Schwartz, em *A Sereia e o Desconfiado* (1965, p. 37-41), fala acerca das possibilidades que a narração feita de dentro do personagem estabelece, sobretudo como rompimento de uma cadeia temporal. Por isso, a estranheza gerada por uma obra como *A Cidade Sitiada*, de 1949, o romance menos interiorizado de Clarice. A superficialidade da personagem Lucrecia a coloca em uma situação de fusão epifânica com a realidade inanimada. Forma de a autora satirizar a falta de profundidade que marca os homens em ambientes fechados, sitiados (PONTIERI, 2001). Situação oposta à de Virgínia, em *O Lustre*, de 1946, em que o contato entre mundo exterior e consciência é mediado por forte rede de símbolos. Obras como *A Maçã no Escuro* abordam questões como o da possibilidade de uma linguagem mais próxima do ser essencial. Por isso, a terceira pessoa a espiar a interioridade das três personagens centrais. Assim, a autora elabora o que Moisés (*apud* SÁ, 1993, p.46) chama de “*estrutura polifônica*”. O termo já não era tão novo quando o crítico usou-o para definir *Perto do Coração Selvagem*, obra que, mesmo adotando uma perspectiva polifônica, ainda o faz de forma bem menos contundente que obras posteriores da autora. O que se tem aqui é sobretudo o conceito desenvolvido por Genette. A polifonia como instância marcadora de todo discurso é algo que deriva de Bakhtin para a Lingüística, assim como passa a ser referida pela Teoria da Literatura a um certo tipo de romance, como o joyceano ou o kafkiano. Ou seja, trata-se do romance que se corporifica através do encontro de vozes, sejam dadas fisicamente ou psicologicamente.

Olga de Sá chama a atenção para a possibilidade de o monólogo interior assumir uma dimensão de polifonia capaz de abarcar toda a tessitura de uma obra:

“(…) *semelhança entre monólogos interiores e os diálogos do ‘eu’ para si mesmo, aparentemente endereçados a um ‘outro’, por sua vez centrado na alocação de seu drama existencial. (...) O ir-sendo existencial se revela e se constrói por meio de palavras. O ir-sendo pela linguagem se une a uma noção de finitude irreversível do tempo. O ser toma consciência de caminhar para a morte e o nada existencial*” (1993, p.48)

A relação do *eu* com um *outro* gera a instabilidade entre as vozes de quem enuncia e de quem narra. *Enunciador* como *aquele que vê, consciência operante*, ou como a “*função-autor*” tal qual a define Foucault (ORLANDI, 2003). Da mesma forma, a noção de

um *locutor* como voz. O locutor da sucessão de monólogos que formam a tessitura dos capítulos nem sempre pode ser referido àquele que narra a sucessão de fatos. Seriam tais vozes monologais uma instância mais próxima do que Ducrot (GUIMARÃES, 2005) define como “*enunciador*” numa primeira distinção, ou seja, a voz das personagens? Afinal de contas, existe o tempo e o texto precisa dialogar tanto com uma temporalidade bergsoniana, psicologizante, quanto com a temporalidade histórica, cronologizante. O narrador responsável pela alocação de fatos marcados dentro de uma cronologia histórica parece se eximir de responsabilidades sobre a voz da consciência dos personagens. Esta fala como que aparece intermediada unicamente pelas restrições do código lingüístico, alargando as fronteiras do mesmo. A impossibilidade de a palavra expressar *a coisa* já foi focalizada por teóricos de inúmeras filiações, desde a Análise de Discurso à Teoria da Literatura. E a busca por uma linguagem essencial, pois a expressão original, não desgastada, é essencial ao escritor, como sempre reiterava Roland Barthes (1971). A originalidade da linguagem clariceana resulta desse embate, o que lhe valia o epíteto de *barroca*, dado a tantos esforços pela busca da expressão que não apenas conotasse, mas revelasse a coisa em si mesma.

A ficção de Clarice pode ser definida como um redimensionamento daquilo que a Lingüística define como função conativa, ou seja, a interpelação de um *tu*, ao mesmo tempo que essa voz interpeladora assume a representação do tempo cronológico. A voz que conta dialoga com seu alocutário, estabelecendo o que Sá (1993, p. 121) define como “*transformação do ‘eu’ e ‘tu’ em ‘nós’.*” O estabelecimento do diálogo com o alocutário instaura de forma evidente o dialogismo na obra. A consciência da existência de uma voz que apreende as inúmeras vozes tecidas ao longo da obra e as decodifica, estabelecendo um diálogo com elas, coloca a escritura romanesca dentro da esfera da dialogia bakhtiniana. A escritura clariceana evidencia as categorias de pessoa dentro da enunciação da obra e não unicamente no enunciado. A voz da autora parece colocar-se ao lado da voz que extrapola o domínio da consciência nos personagens e a conduz até o alocutário. Autora e alocutário tornam-se um *nós* que parece receber ao mesmo tempo a voz da consciência dos personagens. Nas obras narradas em primeira pessoa, como *A Paixão Segundo GH*, a narrativa é abarcada pela voz de um *eu* que ora está relatando fatos, apenas situações para que deles se originem os monólogos, ora registra a linguagem da consciência quase como atemporal. A diferença é estabelecida, entre outras coisas, pela passagem não marcada pelos inúmeros tempos de que a escrita se compõe. A fusão se dá entre os tempos da “*história*”, ou “*tempo da ficção*”, com o tempo da “*escrita*”, ou da “*narração*” e, como observa Olga de Sá (*idem*, p.122), também com o tempo “*da leitura, se isso fosse possível*”. Trazer o leitor para dentro do momento da

elaboração do texto é uma constante na literatura clariceana, sobretudo nas obras da década de 70. *Água Viva* rompe com qualquer recorrência a noções de gênero que pudessem reter o locutor dentro de um tempo da *história*. O que se quer é um modelo de escritura que simule sua elaboração no próprio ato da locução. O texto que jorra como água é uma maneira de o tempo da *escrita* estar confundida com o da *leitura*. Existe um *nós*, mas o livro se ressentia da falta de um *ele*, não-pessoa enunciativa que possa servir de ligação entre locutor e alocutário. A construção de um texto como *Água Viva* parecia necessitar de um compartilhamento que se fizesse através de uma linguagem marcada pelo real empírico. Clarice iria buscar a superação de todos os entraves a uma fusão definitiva entre os tempos da escritura narrativa em *A Hora da Estrela*, pois a adoção de um personagem exterior ao narrador instaura um *não-eu* passível de ser compartilhado pela experiência de quem enuncia e de quem recebe a enunciação. As vozes podem não estar unicamente interiorizadas na própria narrativa. É possível a percepção de um entrechoque de vozes a partir da própria perspectiva narrativa adotada pela instância que pode ser chamada de “*autor*”.

A voz do autor pode ser tanto um fator de agregação quanto de dispersão dentro da obra literária. Ela pode ser usada para orquestrar uma infinidade de vozes, como no romance de Dostoievsky, mas também para fazer sentir uma diferença entre quem assume a autoria e quem fala no interior da obra.

Talvez todos os exemplos acima mencionados pudessem ser citados dentro de uma recorrência a uma polifonia explícita. O encontro de vozes como forma de representação de um universo em que cada elemento se mescla à balbúrdia, tanto em relação ao interior quanto ao exterior do homem. A polifonia deve ser pensada, a partir de Bakhtin, como um elemento inerente à própria constituição do romance como tal, ou seja, há diversos graus na assunção de um entrechoque de vozes, o que está na obra de Dostoievsky, mas também em autores como Cervantes ou Dickens. Ou seja, as vozes podem ser colocadas dentro da esfera do narrado, como em Dostoievsky, e darem origem a uma estrutura dramática, que aproxima o romance de tal autor de obras da dramaturgia. Mas podem estar localizadas na diferença entre quem narra e se oculta e o personagem que corporifica uma voz que o primeiro procura negar. Cervantes é exemplo da segunda forma.

O que se pode pensar acerca da polifonia em Clarice Lispector é que a autora representa a perplexidade diante de um universo multifacetado, seja pela consciência, pelos fatos do cotidiano ou pela busca de uma essência reencontrada apenas no nível da epifania. Dar voz a tantos elementos era uma tendência de incluir, através da fragmentação, o detalhe expressivo. Toda a obra em conto da autora pode ser entendida como a observação do

detalhe fugidio no cotidiano. A coletânea de contos *Laços de Família*, publicada em 1960, gerou a estranheza pela pouca atenção dada ao enredo, ao fato, dentro de narrativas que registram o desacordo entre as vozes da consciência de pessoas comuns, quase sempre mulheres, diante do inusitado dentro do cotidiano: o cego em “*Amor*”, os mascarados em “*Mistério em São Cristóvão*”, o filho em “*A Menor Mulher do Mundo*”. Clarice não estava interessada, como outras expressões do conto “*de atmosfera*”, em criar um efeito de ambientação através da atenção dada mais à situação que ao entrecho. A situação nunca é exterior à consciência do personagem; a atmosfera resulta da experiência íntima deste, da tentativa de se chegar ao essencial escondido no fortuito.

Pensar a obra de Clarice Lispector como polifônica é focalizá-la dentro de tendências determinantes de grande parte da produção literária no século XX. Por isso é que se deve pensá-la não apenas como representativa de uma das inúmeras técnicas desenvolvidas na primeira metade do referido século para fazer com que a imensidade de vozes da metrópole repercutisse de forma sincrônica no interior da obra, mas também como possibilidade de deixar perceber as formas pré-conscientes ou até mesmo inconscientes, em técnicas mais radicalizantes, da psicologia humana. A originalidade da autora está na busca por expressões não desgastadas, para usar a expressão de Barthes, e que acabam por suplantam a esfera da narração como tempo histórico, atingindo também o tempo da escrita, tentando abarcar o da leitura. A enunciação de Clarice é polifônica, e se percebe que seu discurso acomoda inúmeras vozes tanto de forma explícita quanto implícita. Tanto a interiorização do discurso, em obras como *A Paixão Segundo GH* e *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, quanto a busca por uma exteriorização que suplanta o momento da escrita e simula uma enunciação no momento da leitura são elementos constituintes de uma escritura que não adota a voz do narrador como condição de verossimilhança, de causalidade; ela é intermediária entre vozes que não podem ser compreendidas, mas unicamente iluminadas através de lampejos, de estados epifânicos, ou que nem ao menos teriam possibilidade de corporificação senão através de uma voz primordial, exterior, que se assume como responsável pela enunciação. Voz que pré-existe ao momento da enunciação como livro e que continua depois dela, como sugerem os dois pontos no final de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, romance de 1969 que se insere em uma época de ruptura com gêneros literários reconhecíveis. Efeito que também pode ser sugerido pelos seis travessões no começo e no final de *A Paixão Segundo GH*.

Criar estratégias enunciativas, *simulacros* que façam parte de um esforço pela renovação da linguagem literária. Deixar explícita a filiação a obras pré-existentes, numa espécie de heterogeneidade constitutiva que, muitas vezes, quer se mostrar, e assume formas

autonímicas, como a paráfrase. Diálogos da autora com seus interdiscursos, que deixam transparecer a idéia de uma intertextualidade presente naquelas obras que a teoria costuma definir como polifônicas, seja o diálogo de Joyce com a epopéia grega ou a reciclagem de toda uma tradição cultural na literatura borgiana.

Os inúmeros *eus* e *outros* ganham uma possibilidade de manifestação. Clarice sabe que seu diálogo é com a linguagem e que esta, como dialógica, como produto que se origina a partir de um *eu*, pode manifestar tantos *eus*, desde que seja dada a cada um deles uma voz. Assumir a alteridade no *outro* é fazer com que ele fale; essa voz deve chegar ao alocutário enunciada a partir de uma instância formulada como *eu*, e assim são inúmeros os *eus* que precisam falar.

CAPÍTULO III

4 CATEGORIAS ENUNCIATIVAS EM A *HORA DA ESTRELA*

Se a polifonia é elemento marcante do discurso em si mesmo, através daquilo que se convencionou chamar “*dialogismo*” a partir das concepções de Bakhtin, a produção romanesca sempre se corporificou através da elaboração e da reelaboração de discursos. Ser polifônico é inerente ao conceito de “*romance*”, mesmo que se focalize uma certa polifonia capaz de dar uma identidade à produção de certos escritores, ao ponto de seu produto ser categorizado como “*polifônico*” sobretudo a partir de Gerard Genette (1976). A polifonia como encontro de vozes, termo extraído da teoria musical, era usada sobretudo para categorizar uma certa literatura, como a dos autores que reformularam a expressão literária, principalmente nas três primeiras décadas do século XX.

Eventualmente, o conceito de “*polifonia*” pode ficar colocado como um qualificativo dado *a priori* em relação à produção romanesca e, muitas vezes, passar despercebido. O leitor desavisado não reconhece na escritura de inúmeros autores o aproveitamento de vozes múltiplas. Não reconhece a presença de intertextos. Pode reduzir o conceito a apenas o trabalho com as formas de citação do discurso dos personagens, através de uma heterogeneidade mostrada. Esse mesmo leitor pode sentir dificuldade para localizar a ironia em autores definidos historicamente como “*irônicos*”, sabendo-se que esta é um desencontro entre as vozes responsáveis pelo enunciado.

Uma constatação posterior, empírica, do que perfaz a polifonia dentro de um romance interessa como meio capaz de definir quais as vozes que nele aparecem, que formações discursivas integram a tessitura urdida pelo autor. E também como análise que rastreia o texto em busca daquilo que a Análise de Discurso chama de “*simulacro*”, ou seja, as diversas formas de as vozes serem harmonizadas a partir de um todo unificador. Demonstrar que uma única obra romanesca é polifônica a partir de sua própria escritura pode ser dado como mecanismo que exhibe a orquestração de vozes empreendida pelo autor, que abre espaço para categorizações posteriores à abordagem discursiva da obra.

A obra de Clarice Lispector é polifônica a partir da própria natureza da linguagem humana. Evidência que não motivaria a busca pela própria demonstração. No entanto, há inúmeras formas de uma obra literária encampar em si uma multiplicidade de vozes. Na verdade, um trabalho elaborativo no qual o arranizador das inúmeras formações discursivas deve estar consciente de que elas existem e que estão sendo enunciadas. As inúmeras possibilidades de se arranjam as formações discursivas fazem parte daquilo que

Maingueneau (2002, p.87) define como “*cenografia*”, maneira pela qual inúmeras formações podem ser enfeixadas em situações de uso. Perceber a cenografia em obras literárias abre possibilidades para que se reconheçam as vozes que as constituem.

Nesse sentido, a obra de Clarice Lispector possibilita uma multiplicidade de entradas para tal reconhecimento. A interiorização do discurso em narrativas feitas em 3ª pessoa deixa evidente a presença de, pelo menos, duas vozes: a de um narrador e a de um personagem. Suas vozes se confundem, o monólogo interior conseguindo fazê-lo de forma ainda mais hermética que o discurso indireto livre da década de 30. Na 1ª pessoa, as vozes não têm intermediários. Não se sabe como elas estão sendo enunciadas. A voz que fala, em *A Paixão Segundo GH*, não diz que meio utiliza para se fazer enunciar ao alocutário. O simulacro já não pensa em uma situação semelhante ao real para o simular. Não há por que criar contextos enunciativos como diários, cartas, depoimentos, que simulem modos de uma interioridade ser atingida. O personagem se expressa unicamente em uma dimensão interior, mas o alocutário recebe o resultado de seu ato enunciativo. A linguagem da consciência é verdadeiramente uma outra quando comparada àquela que evidencia diversos momentos dentro de uma cronologia.

A obra de Clarice evoluiu em direção à elaboração de cenografias mais complexas. Desvelar o modo de se escrever introduzia o alocutário dentro da elaboração da obra. A instauração de um *tu* enunciativo possibilitava uma perspectiva claramente dialógica. O diálogo do *tu* não se daria com uma obra pronta, fechada, mas com a mesma durante o ato de elaboração. Aqui, o conceito de “*mise en abyme*” (DÄLLENBACH, 1979, p. 53) como técnica capaz de introduzir o alocutário dentro do ato de elaboração da obra literária assume uma dimensão significativa. Falar da obra enquanto a mesma é enunciada faz desta um *ele* enunciativo, não-pessoa corporificada como tema. Mas é o próprio diálogo que acaba por gerar a obra.

Quando Clarice Lispector concebeu *A Hora da Estrela*, sabia tratar-se de uma obra capaz de permanecer como um testamento literário. A doença que matou a escritora marcou a elaboração da obra possivelmente terminal com o aspecto de um diálogo com leitores acostumados à sua escritura, mas também com aqueles que viessem a se aproximar de sua obra. A obra terminal de Clarice seria não apenas uma confirmação da produção anterior da escritora, mas teria que o fazer como algo definitivo, capaz de esclarecer inúmeros pontos vistos como obscuros em sua trajetória. A confirmação é feita através da diferença, do elemento que destoa para fazer reconhecíveis os seus contornos. A obra testamental de Clarice é marcada pela diferença.

O último romance de Clarice Lispector é um trabalho agrupador. Nele, devem figurar as vozes daqueles que a acusaram, ao longo de décadas, de produzir uma literatura desvinculada do real imediato, sem nenhuma preocupação com a realidade social. Da mesma forma, deve aparecer a voz capaz de defender a escritora. As escolhas desta não tinham sido motivadas, ao longo de mais de três décadas, por desconhecimento da realidade social ou por inabilidade para tratar de tais assuntos. Justifica-se então como alguém que adotou uma determinada escritura, ao longo de uma carreira, como um ato deliberado.

A Hora da Estrela é um romance encarregado de deixar evidentes as potencialidades da escritora para tratar de temas que um certo segmento do público passara muito tempo acusando-a de ser incapaz de abordar, dadas as limitações de uma técnica não-realista. O impacto que a obra causa quando de seu lançamento, no ano da morte da escritora, em 1977, a faz ser freqüentemente citada como a mais característica de sua obra, até mesmo em histórias da literatura e antologias. Estranhamente, a obra em que a autora buscou destoar assume foros de trabalho que sintetiza, que esclarece. A busca por um *não-hermetismo* fez com que a obra se tornasse a melhor leitura introdutória à obra clariceana.

Os aspectos primordialmente literários, e que interessam também a uma abordagem estética, funcionam, no presente estudo, como uma possibilidade de se adentrar o universo discursivo da mesma. A polifonia é vista em profundidade aqui quando se compreende a elaboração do referido texto a partir da terminologia elaborada pela Análise de Discurso.

A enunciação, em tal obra, é marcada pela presença de duas vozes primordiais, definidas como “*funções enunciativas*”, presentes nas obras narrativas e que acabam por assumir, na elaboração de *A Hora da Estrela*, o caráter de elemento organizador. A forma como a enunciação está constituída pode ser percebida pela análise das categorias enunciativas: pessoa, tempo e espaço. Na obra em análise, a bipartição de cada uma dessas categorias constitui, desde o princípio, o diferencial que permite o reconhecimento das vozes que a formam. Pessoas diferentes, assim como tempos e espaços que se distinguem, objetivando construir não apenas o simulacro que possibilita a evidenciação da enunciação, mas a idéia de disparidade social que funciona como ideologia mobilizadora das atenções.

Portanto, é preciso que tais conceitos sejam analisados para o reconhecimento da dimensão polifônica explicitada na obra.

4.1 FUNÇÕES ENUNCIATIVAS NA NARRATIVA

Falar acerca das funções assumidas pelos indivíduos em uma situação de enunciação é algo que não se esgota nas categorias, tal qual elas foram descritas por Benveniste (1989). Evidentemente, as categorias benvenisteanas incluem as possibilidades de variações na cena enunciativa. Por isso, quando se passa de um lugar a outro da cena enunciativa, percebe-se a presença de tais categorias. Mas também os modos diversos que estas têm de estarem articuladas.

Se a cena enunciativa pudesse estar contida em um único *quem*, um único *quando* e um único *onde*, a compreensão dos modos como tais categorias se articulam estaria restrita a funções estanques ou que jamais dariam conta da complexidade de situações como aquelas instauradas por obras literárias. Exemplo notável de construção da cena enunciativa é *As Meninas*, de Velásquez, por isso a tela chamou a atenção de Foucault (1999) de forma a ter levado o filósofo a colocá-la como centro gerador de *As Palavras e as Coisas*. A criação de níveis enunciativos é, no quadro do pintor espanhol, um meio para que o enunciatário se posicione. Quem é o enunciatário? O casal real que aparece refletido no espelho? O pintor, que aparece no fundo da cena? O público do quadro, que assiste a tudo? Talvez nada disso, mas apenas o pintor real, empírico, em seu estúdio, no século XVII.

Talvez a mesma situação possa ser aplicada a certas obras da dramaturgia. Os níveis narrativos de uma obra como *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, devem ser entendidos pelo enunciatário empírico, o telespectador, como uma enunciação da consciência da mulher, personagem central, mas também do autor, que os organizou. Ou a situação também se aplica a obras narrativas como *Ligações Perigosas*, cartas de personagens ou enunciação de Laclos; da mesma forma, ao diário do Conselheiro Aires, personagem que não pode ser confundido, como enunciatário, ao Machado de Assis ancião.

A cena enunciativa é complexa. Não pode ser reduzida a uma situação de produção de diálogo, embora a natureza dialógica de toda situação de comunicação é que organiza a sua complexidade. O esforço por compreender as especificidades da cena enunciativa motivou a descrição da mesma por Maingueneau (2002). O autor tratou de especificá-la em obras dedicadas a formações como o discurso literário ou o publicitário. Discursos que são marcados por estratégias enunciativas complexas. Em *Análise de Textos de Comunicação*, o analista francês define a cena enunciativa como composta, em verdade, por três tipos de cenas:

a) *cena englobante*: o nível mais abrangente, de fácil percepção pelo enunciatário, refere-se ao tipo de discurso que constitui o enunciado. Assim, quem recebe um panfleto percebe tratar-se de um discurso político e imediatamente atribui ao mesmo uma função que norteou sua elaboração.

b) *cena genérica*: refere-se ao gênero de discurso a partir do qual o enunciado foi elaborado. Pertencer a um discurso englobante não garante ao enunciado a funcionalidade capaz de fazer com que atinja seus objetivos; ele deve estar organizado de forma que o enunciatário perceba a razão particular que norteou sua elaboração: tratando-se de um discurso político, o mesmo estará organizado de forma diferente conforme o enunciatário ou a situação de produção, entre outros fatores.

c) *cenografia*: pode ser definida como uma estratégia que coloca a cena genérica em segundo plano, criando uma situação de enunciação responsável pela consecução dos objetivos. É o nível mais interior ao enunciado. A cenografia é uma situação enunciativa que tenta ser validada conforme vai sendo construída.

Dos inúmeros exemplos aflorados anteriormente, o romance de Machado de Assis (2004) pode ser citado como propício a especificar o modo como as cenas enunciativas se articulam. *Memorial de Aires* é uma narrativa constituída pelos trechos do diário íntimo elaborado pelo Conselheiro Aires, diplomata aposentado que, dessa forma, expressa sua maneira de ver a sociedade. Como diário, não se evidencia um enunciatário, um *tu* para quem as palavras sejam dirigidas. No entanto, o leitor tem o texto em mãos e lê as palavras enunciadas pelo Conselheiro. Evidentemente, isso se dá porque existem os três níveis cênicos.

O leitor que comprou o livro sabe tratar-se de um texto elaborado através do discurso literário. Reconhece o livro como um discurso que objetiva a fruição estética. Certamente, este leitor não espera do texto uma descrição de natureza histórica dos costumes cariocas no começo do século XX, pois sabe tratar-se de uma obra literária. Este nível pode ser referido como ao da cena englobante. Aqui, o enunciador é claramente identificado com uma instância capaz de produzir obras literárias, o autor como profissional; o enunciatário, com o leitor a quem a obra se dirige e que a lê. Mas o leitor que comprou o volume precisou especificar a natureza da obra literária que desejava: um romance. Conhece as especificidades do gênero, como sua linguagem narrativa, tratando de fatos fictícios, dispostos muitas vezes em capítulos. O nível da cena genérica permite ao enunciatário a criação de expectativas em relação ao enunciado. Em tal nível, pode-se dizer que o autor assume uma identidade para o enunciatário; não é um literato qualquer, mas aquele que pode ser reconhecido como produtor

do gênero de discurso literário que se tem em mãos. Enfim, chega-se ao nível mais interior do enunciado, que só pode ser apreendido a partir do instante em que a cena enunciativa se desarma. O leitor passa a ser envolvido por uma cena em que um velho diplomata escreve um diário. Escreve não para ele, leitor, mas por razões individuais. E as palavras da narrativa vão sendo enunciadas como se realmente tivesse existido um Conselheiro Aires, enunciador que tivesse presenciado os fatos narrados. O leitor aceita a cena, tornando-a válida, e o enunciado atinge seus objetivos: houve a fruição do texto literário. A estratégia de narrar o texto em forma de diário pode ser definida como “*cenografia*”. É através dela que o gênero romance se corporificou como discurso literário. O leitor está ciente de que há a enunciação da cena englobante, feita pelo autor, Machado de Assis; mas há uma outra enunciação, a do Conselheiro Aires, aqui tido apenas como um simulacro.

Maingueneau dedicou um estudo às condições em que a obra literária é produzida. *O Contexto da Obra Literária* (MAINGUENEAU, 1995) rastreia as condições histórico-sociais que nortearam a produção de obras em diversos momentos. É uma obra de teor diacrônico, mas que estabelece um contexto comum buscado pelos autores, em diferentes épocas: a “*paratopia*”. Pelo termo, entende-se um conjunto de condições necessárias para que o escritor produza. Maingueneau (*idem*, p. 50) cita o isolamento de Montaigne na torre de seu castelo, durante a elaboração dos *Ensaíes*, como o paradigma da paratopia. O autor paratópico é aquele que assume, para seu leitor, a autoridade que o faz produzir uma enunciação. A expressão “*topografia do deserto*” passa a ser reveladora, para o lingüista francês, do ponto de vista assumido pelo escritor durante o momento de enunciação de sua obra. O que leva o escritor a identificar-se com as minorias, e gerou, entre outras coisas, a carnavalização da literatura, tal como observada por Bakhtin (BAKHTINE, 1978).

Existe, segundo Maingueneau (1995), uma relação de duplicidade no que se refere à cenografia de uma obra literária. Esta é, sem dúvida, a condição a partir de qual ela é enunciada; ao mesmo tempo, tal condição só existe porque a obra é enunciada. Isso fica evidente quando se percebe o quanto determinados autores estabelecem contextos necessários ao ato de produzir uma obra e comparam as suas condições às de outros nomes, situações validadas pela tradição, como a do próprio Montaigne ao comparar sua situação a de Platão e por isso justificar o modo como escreve. Ou a cenografia assumida pelos escritores realistas, em que o autor não transparece, dando à obra uma objetividade que é como se ela fosse um reflexo imediato da verdade. A cenografia, portanto, não pode ser vista como acréscimo, elemento acessório; ela é condição fundamental para o estabelecimento do sentido.

Em *O Contexto da Obra Literária*, ao falar sobre a cena enunciativa na obra literária, o analista francês define a cenografia como “*situação de enunciação da obra. (...) Ela define as condições de enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a enunciação.*” (MAINGUENEAU, 1995, p. 123) Ainda em relação à cenografia, o mesmo autor afirma que ela é “*dominada, por sua vez, pelo **Cenário literário**. É o último que confere o contexto pragmático à obra, associando uma posição de ‘autor’ a uma posição de ‘público’, cujas modalidades variam de acordo com as épocas e as sociedades*” (*idem, ibidem*), o que especifica a relevância do momento histórico como determinante das escolhas feita pelo enunciador. Se a afirmação anterior se refere à cenografia, a consideração seguinte feita pelo autor deixa claro o modo como o *cenário* abrange o nível da cena genérica: “*De fato, vimos que o co-enunciador não é confrontado diretamente ao Cenário literário enquanto tal, mas ao ritual discursivo imposto por este ou aquele gênero: ele lê uma tragédia ou um poema lírico e não pura literatura.*” (*idem, ibidem*) Enfim, pode-se entender o trecho seguinte como um agrupamento dos três níveis cênicos: “*Suporte de um ato de discurso socialmente reconhecido, a obra é enunciada através de uma instituição, no caso, um gênero de discurso determinado que ele próprio, num nível superior, mobiliza essa vasta instituição que é a Literatura.*” (*idem, p. 122*)

Os trechos referidos acima fornecem uma visão complexa do que se poderiam chamar “*funções enunciativas*”, pois, novamente, tem-se estabelecida a necessidade de um quadro, uma situação que defina não somente *autor* e *público*, como “*posições*”, tal qual o autor os nomeia, mas que também revele o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) em que a enunciação se dá. Isso tudo pode ser referido como integrando a disponibilidade que o leitor de uma obra literária tem quando se coloca diante do “*ritual*” que o gênero literário propõe. Fato que é importante, pois revela a existência de um conjunto de expectativas. É por isso que se pode falar em um *ethos* que acompanha a figura do autor. Ele assume um gênero literário “*socialmente reconhecido*” e que, portanto, possui regras internas. Se o leitor lê a obra enquanto gênero, avalia a disponibilidade do autor em respeitar ao não as regras estabelecidas para o mesmo. O fato é essencial para que se compreendam certas posturas literárias, a razão por que certas produções causam estranheza em determinados cenários literários. Existem fatores que criam certo *ethos* literários que os autores desejam ou transgridem. Mas que, na maioria das vezes, são fundamentais para a assimilação dos motivos que deram origem a certas cenografias. Tal *ethos* está na base para que se entendam os

motivos que fazem com que certos autores sejam valorizados em certos contextos históricos (cronografias) e lugares (topografias) e em outros não.

Os três elementos podem ser tidos como indissociáveis à criação de cenografias eficientes. Aquilo que a Teoria da Literatura chama de “*foco narrativo*” está na base para o estabelecimento da cenografia. Ele está na origem de muito do que a obra consegue significar. Por isso, olhar a personagem *de dentro* é um foco narrativo freqüente na literatura expressionista, marcada pela influência das teorias psicanalíticas. Enquanto o olhar *de fora* é marcante nos cenários em que existe uma preocupação positiva, como se percebe, por exemplo, no realismo soviético.

Todos os elementos listados acima são fundamentais para quem pretende entender a recepção de uma obra no contexto em que foi produzida. E para se compreender os motivos que nortearam sua produção.

Da descrição feita por Maingueneau, o salto é para as funções tais como especificadas anteriormente, em relação à polifonia. É instantânea a percepção do quanto funções semelhantes recebem nomes díspares conforme autores diferentes ou focalizações nas quais a necessidade de um ou outro termo nem sempre é evidente. Um exemplo claro dessa diversidade terminológica é a utilização dos termos “*enunciador*” e “*co-enunciador*” feita por Maingueneau (1995) ao tratar do discurso literário. A não opção pelo termo “*enunciatário*” é explicada pela natureza dinâmica que tal autor quer dar ao público da obra literária. Em relação ao presente estudo, a perspectiva adotada necessita que se especifique a natureza de determinados termos, nos momentos em que a não especificação possa resultar em incompreensão. Por isso, é possível que se utilize o termo “*enunciador*” na acepção benvenistiana praticamente sem reservas, pois Benveniste o define de modo abrangente. A partir da acepção benvenistiana é que foram surgindo desdobramentos que aprofundaram a análise dos elementos envolvidos no ato enunciativo. A terminologia elaborada por Ducrot (GUIMARÃES, 1995, p. 91) se insere entre tais desdobramentos; na verdade, representa um esforço pelo estabelecimento de uma similaridade entre a perspectiva benvenistiana e o modo como Genette aborda os papéis enunciativos que compõem a narrativa. O papel do “*enunciador*” benvenistiano sofre, nas mãos de Ducrot, de uma tripação: “*falante*”, “*locutor*” e “*enunciador*”. Esta procura esclarecer os modos como podem ser entendidas as relações de quem enuncia com seu enunciado. Orientação que faz da visão tripartida de Ducrot um fator de adentramento nas especificidades da enunciação. Logicamente, a terminologia ducrotiana evidencia aspectos da enunciação que ainda não estavam contidos na descrição primordial que Benveniste faz da cena enunciativa. Por isso, no presente momento da análise aqui

empreendida, a preocupação que origina qualquer especificação terminológica tem origem na descrição benvenistiana das categorias enunciativas. O romance de Clarice Lispector é abordado, no presente capítulo, a partir das categorias de pessoa, tempo e espaço. Para as quais o termo “*enunciador*” se refere ao *eu* que enuncia. No entanto, as especificidades não apenas da obra aqui abordada como de todo ato enunciativo exigem que se salte, da conceituação primordial de Benveniste, para os desdobramentos desta efetivados por Ducrot. Por isso, a adoção do termo “*locutor*” para especificar o papel enunciativo desempenhado pelo narrador. E também pela Clarice Lispector que se assume, nas páginas iniciais da obra, como o *eu* responsável pelo que se enuncia. Papéis que serão devidamente esclarecidos no momento da análise em que se tratar da autoria e da ironia, em capítulo posterior.

A terminologia de Maingueneau, ao tratar do discurso literário, não relaciona o conceito de “*locutor*” ao de “*narrador*”, essencial para o desenvolvimento da perspectiva aqui adotada. A razão parece evidente: em todos os níveis de cenas enunciativas, existe o enunciador. No nível da cenografia, este pode ser aplicado tanto ao narrador como aos personagens que, através de seu discurso, criam a cena validada cenograficamente. Não há locutores em nenhum dos níveis. Este o motivo essencial por que, embora o presente capítulo se aproprie de conceitos elaborados por Maingueneau, a perspectiva ducrotiana é que dá conta da abordagem que se quer fazer. O próprio Maingueneau (1997, p. 98s), ao falar sobre “*ironia*”, recorre à visão tripartida do enunciador, conforme especificada por Ducrot.

É preciso que se explique que, para a análise que se desarrola a seguir, o termo “*locutor*” refere-se ao dono da voz. Em relação à obra literária, ele se refere ao narrador. O termo “*enunciador*” designa a instância responsável pela formação ideológica e discursiva utilizada pelo locutor, com o qual ele pode manter relações diversas. Em relação à obra literária, ele se refere ao responsável pela ideologia que está sendo manifesta. Ou seja, refere-se, em princípio, ao autor, este como responsável pelo plano ideológico. Mas a ideologia pode pertencer a um segmento da sociedade. E o enunciador pode ser visto, conforme a conceituação feita por Guimarães (1995, p. 61), como um “*lugar do qual se fala*”, ou seja, ele não tem voz, apenas assume a função de responsável pela ideologia enunciada.

Existe, sem dúvida, um esforço por colocar tal terminologia dentro de uma esfera de proximidade com os conceitos primordiais da teoria bakhtiniana da polifonia. E que também seja sucedânea de uma ramificação da Teoria da Literatura que teve início nas concepções do lingüista russo. Genette é preciso quando separa os conceitos de “*autor*” e “*narrador*”. Isso faz com que se percebam as estratégias enunciativas criadas pelos autores;

ou seja, suas cenografias tornam-se passíveis de uma compreensão mais abrangente quando o próprio conceito já revela em que nível de cena enunciativa o mesmo pode ser encaixado.

Em relação ao exemplo referido anteriormente, *Memorial de Aires* pode ser citado como exemplo de obra literária em que o locutor não se confunde com o enunciador. A voz é do Conselheiro Aires, que é o narrador; mas é Machado de Assis que articula o conjunto de ideologias manifestadas pela voz do locutor. No caso do romance machadiano, as vozes do enunciador e do locutor são complementares, elas se superpõem. Mas há casos em que tais vozes se opõem, manifestando pontos de vista opostos. É o caso de *A Hora da Estrela*, exemplo de polifonia no que isso tem de irônico, de desacordo entre as vozes que constituem a obra.

4.2 CATEGORIAS ENUNCIATIVAS

O discurso literário ganha corpo através de um ato de enunciação. Então, passa a ser texto. Toda a pragmática que possibilita ao discurso literário tornar-se um texto literário passa por categorias constitutivas. As categorias que constituem a enunciação podem ser definidas, no texto literário, não apenas no que se refere ao nível mais exterior que compõe a cena enunciativa, ou seja, o da cena englobante, mas desce aos níveis internos do texto, ou seja, desvenda a cenografia como estratégia.

Descrever a cena enunciativa faz parte do percurso do lingüista preocupado com o aspecto semântico do fenômeno lingüístico. A preocupação com a enunciação como etapa indissociável do sentido gera descrições díspares, mas marcadas por elementos irrecusáveis. Assim, o modo como lingüistas anteriores a Benveniste descreveram a cena enunciativa pode ser visto como influenciado por preocupações mais localizadas, voltadas para aspectos de natureza “*semioticizante*” ou “*semanticizante*”, para usar os modos de abordagem citados por este lingüista.

Uma das descrições que evidenciam a natureza polifônica do enunciado é a de Charles Bally (GUIMARÃES, 2005), que distingue entre “*sujeito falante*” e “*sujeito pensante*”, sendo o primeiro o responsável pela comunicação, enquanto o segundo é o autor da idéia proferida. Existe, dessa forma, a possibilidade de um desacordo, em um único enunciado, entre os dois sujeitos da enunciação, o que constitui a polifonia. A distinção de Bally remete, de imediato, à distinção feita por Ducrot entre *locutor* e *enunciador*,

proveniente dos conceitos utilizados por Genette para categorizar os elementos que compõem a narrativa polifônica.

A preocupação por não descaracterizar a natureza polifônica da linguagem remete a Bakhtin (2000). O lingüista russo, referindo-se à criação estética, faz decorrer a polifonia sobretudo da relação entre *autor* e *herói*. (Ou *autor* e *personagem*, para lembrar a terminologia adotada por alguns tradutores do lingüista russo). Constitui-se em um tipo de relação que também coloca a duplicidade como possibilidade de ancoragem ora num ora noutro desses elementos. E, para além da ancoragem nestes dois pólos, o lingüista dedica grande atenção ao tempo e ao espaço em sua obra *Estética da Criação Verbal*, fatores que estão na base do que tal autor define como “*exotopia*”, ou seja, o lugar a partir do qual a visão do autor abrange o universo do herói.

É possível antever, em tantas visões da cena enunciativa, o esforço de Benveniste para categorizar a mesma de forma a abranger os elementos que a constituem, sem atentar para um único enfoque lingüístico que pudesse significar uma delimitação. As categorias de Benveniste cobrem o ato enunciativo não importando se o enfoque é de natureza puramente semióticoizante, pois o lingüista francês é um sucedâneo da tradição saussureana, ou se a abordagem já permite o enfoque semanticizante, o qual, como já foi aqui suficientemente abordado, representaria um rompimento com as amarras de uma tradição valorizadora do significante. A abrangência da divisão tripartida adotada por Benveniste possibilita a delimitação da enunciação como acontecimento ocorrido dentro de um contexto sócio-histórico, o que é fundamental para que a análise de um enunciado possa determinar as condições que influíram em sua produção.

Por isso, embora assumo conceitos que clareiam a natureza dos fenômenos observados, e que provêm de inúmeras fontes ligadas ao estudo da enunciação, a orientação hermenêutica do presente estudo adota a categorização tripartida tal como elaborada por Benveniste como possibilidade de abrangência. A partir das categorias de *pessoa*, *tempo* e *espaço*, é possível abarcar o que caracteriza a enunciação em uma obra literária como *A Hora da Estrela*, por ser esta um fenômeno enunciativo constituído pelas categorias universais benvenisteanas. A partir do momento em que Clarice Lispector assume uma estratégia possibilitadora dos efeitos de sentido não apenas ideológicos mas estéticos perseguidos por ela, as categorias passam a formar um quadro de elementos interdependentes. A cenografia elaborada por ela resulta da integração das três categorias como condição para uma realidade produzida pela obra. Os sujeitos estão localizados numa determinação espaço-temporal.

Distinguir os sujeitos de tal ato enunciativo, as determinações tanto temporais quanto espaciais é o que se objetiva com a análise, em separado, de cada uma das três categorias.

4.2.1 Primeira Categoria: pessoa

Todo ato enunciativo acontece entre pessoas. O fato pode ser evidente por si mesmo, quando se pensa a linguagem como capacidade humana de comunicação. Ou seja, o que se percebe nesse pensamento é um sentido anterior não apenas às conceituações de “*sujeito*” pretendidas por inúmeros ramos do conhecimento, como a Psicanálise ou a Análise de Discurso, mas até mesmo à noção de “*polifonia*” tal como sustentada por Bakhtin. Mesmo uma conceituação menos complexa como a de Bally (GUIMARÃES, 2005) já pensa a linguagem como esforço para “*comunicação*” do pensamento, embora não mais como “*expressão*” do mesmo, presente aqui a interação de pessoas que comunicam, ora como “*falantes*”, ora como “*pensantes*”. O que também possibilita o que Bally denomina “*verdadeiro desdobramento da personalidade*” (*idem, ibidem*).

Mas a idéia de que o ato de enunciação se dá entre pessoas estabelece, para as mesmas, um imprescindível valor como instâncias sociais a partir do conceito de “*dialogismo*”, pois o diálogo pressupõe não apenas uma consciência portadora da linguagem, mas duas consciências que se amoldam pela linguagem. O fato é aplicado por Bakhtin (BAKHTINE, 1978) a qualquer evento lingüístico, por isso o polilingüismo é um fenômeno facilmente detectável em obras narrativas, como o romance humorístico, ou o realismo que procura criar uma realidade literária que se espelha no real. E que reproduz, portanto, as formas dialógicas da linguagem.

A relação do autor com o seu herói é o tema primordial da primeira parte da *Estética da Criação Verbal* (BAKHTIN, 2000). Bakhtin estabelece os modos como essa relação se dá, partindo do modo em que a relação entre autor e herói é de identificação, ou seja, o personagem é a representação do autor. Modo que dá origem a inúmeras especulações que, segundo Bakhtin, possuem pouco interesse para a definição de uma estética do verbal. Tais análises buscam o sociológico, o psicológico, mas não definem a relação a partir de paradigmas estéticos. O problema que tal modo de relação acaba por gerar está na natureza imprescindível do autor como responsável pelo todo do herói. Este só pode chegar a uma significação porque existe uma instância organizadora que o vê como um todo, já que ao herói

não é dada esta faculdade. Quando não existe essa correlação, há três modos de tal relação acontecer. No primeiro, o herói se apropria do autor. É o que se dá na obra de Dostoievsky, em que a fala dos personagens sobrepujam a voz de um autor; por isso, é comum que se acuse tal procedimento de descuido pela forma. Assim também, a obra se empobrece quanto à representação do *fundo*, contexto por onde circula o herói: “(..) *fora do herói e de sua consciência, nenhum elemento da realidade está estabilizado*” (BAKHTIN, 2000, p. 39). O segundo modo dessa relação é aquele em que o autor se apropria do herói, dando a este um acabamento. A relação do autor com o herói acaba por tornar-se a relação do herói consigo mesmo, é este que se auto-determina, “*a autoprojeção do autor se entranhou na alma do herói e nas suas palavras*” (*idem*, p. 40). É o herói do romantismo, infinito, sempre aberto a possibilidades de renovação. Ou o herói submetido a um acabamento artístico que o fecha, como acontece no que o lingüista define como “*pseudoclassicismo*” (*idem, ibidem*). O terceiro modo é aquele em que o herói é seu próprio autor, ou seja, auto-suficiente, parecendo representar um papel. Em todos os três modos, o lingüista russo salienta que é possível dar relevância a inúmeros aspectos da constituição do herói, gerando a “*heroificação*”, ou os casos em que esta é uma forma de se denunciar sua incongruência, dando origem à ironia, à sátira. A heroificação pode gerar um herói que se destaca de seu fundo através de suas características.

Tratando-se de uma busca por categorizar uma relação essencialmente estética, Bakhtin é categórico ao dizer que o fato estético depende da existência de mais de uma consciência:

“Um único e mesmo participante não pode ocasionar o acontecimento estético: uma consciência absoluta que não conta com nada que lhe seja transcendente, que esteja situado fora dela mesma e a delimite por fora, não se presta a um processo estético, só é possível participar dela, mas não vê-la como um todo acabado. O acontecimento estético, para realizar-se, necessita de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidam. Quando o herói e o autor coincidem ou então se situam lado a lado, compartilhando um valor comum, ou ainda se opõem como adversários, o acontecimento termina e é o acontecimento ético que o substitui (panfleto, manifesto, requisitório, panegírico e elogio, injúria, confissão, etc.); quando não há herói, ainda que potencial, teremos o acontecimento cognitivo (tratado, lição); quando a outra consciência é a de um deus onipotente, teremos o acontecimento religioso (oração, culto, ritual).” (*idem, ibidem*, p. 42)

A necessidade de duas consciências é uma exigência da representação do todo. Este *todo* é, para o autor russo, indissociável da idéia de um acontecimento estético. É necessário que exista uma consciência capaz de ver o herói como um “*todo acabado*”, ou seja, aquele sujeito ancorado fora da própria personalidade e que, por isso, dispõe da possibilidade de organizá-la, de garantir-lhe totalidade:

“O autor é o depositário da tensão exercida pela unidade de um *todo acabado*, o *todo do herói* e o *todo da obra*, um *todo transcendente a cada um de seus constituintes considerado isoladamente*. (...) A consciência do herói, seu sentimento e seu desejo do mundo – sua orientação emotivo-volitiva-material –, é cercada de todos os lados, presa como em um círculo, pela consciência que o autor tem do herói e do seu mundo cujo acabamento ele assegura; o discurso do herói sobre si mesmo é impregnado do discurso do autor sobre o herói; o interesse (ético-cognitivo) que o acontecimento apresenta para a vida do herói é englobado pelo interesse que ele apresenta para a atividade artística do autor.” (*idem, ibidem*, p. 32-33)

Existem duas consciências, a do autor e a do herói, e se assim não fosse, seria impossível a visão do todo, que define o acontecimento estético. É preciso enfatizar que tal divisão de consciências é necessária, sobretudo pelo fato de autor e herói se identificarem. Se isso não acontece, o que se tem é a visão do detalhe biográfico, do acontecimento ético-cognitivo, mas nunca um acontecimento estético. Essa necessidade de duas consciências está, para Eduardo Guimarães (2005, p. 59), na base do que Bakhtin concebe como “*polifonia*”. Ou seja, existe uma ancoragem da consciência do autor fora de sua própria personalidade. Ele deve ver o herói como um *outro*, exterior a si, que ele pode compreender em totalidade exatamente por situar-se fora dele. É o que Guimarães (*idem, ibidem*) define como “*descentramento do sujeito*”, ou seja, mesmo que haja uma coincidência entre autor e herói, é preciso que ocorra o desdobramento que permite a visão totalizadora; o *um* deve ver-se como um *outro* para poder ver aquilo que de dentro não pode ser focalizado.

Toda a discussão em torno da relação autor/herói pode ser de grande interesse para a focalização da polifonia em acontecimentos enunciativos. Ela recoloca a questão da alteridade, mas dando a ela uma nova dimensão: não se trata apenas da relação do enunciador com seu enunciatário, do *eu* que enuncia com um imprescindível *tu* que não é uma instância passiva, puramente receptora. O *tu* que molda o enunciado do *eu* e faz com que ele revista os contornos da alteridade constitutiva de toda enunciação aparece na relação autor/herói, ou autor/personagem, como a traduz Guimarães (2005), como um *outro* proferido a partir de um *eu* que, só a partir da possibilidade de olhar com os olhos da alteridade, pode

assumir uma consciência totalizadora. A alteridade, aqui, não se dá apenas como um constituinte da relação autor-enunciador com seu leitor-enunciatário. Ela é também interna ao enunciado, desde que este seja visto como um acontecimento estético.

O fato, sem dúvida, problematiza o modo como se pode entrar em *A Hora da Estrela* na tentativa de definir como a categoria *pessoa* acontece na obra. Esta é um acontecimento estético. Existe, assim, um modo da relação autor/personagem que pode ser evidenciado no romance de Clarice Lispector aqui abordado. Ou tal modo também é problematizado pela autora, de forma a constituir uma estratégia cenográfica reveladora de tal relação como um dos elementos do ato de escrever para os quais a autora quer chamar a atenção? Certamente a obra quer problematizar a relação do autor com sua obra. Portanto, existe uma cenografia portadora dos elementos que evidenciam ao leitor-enunciatário, o “*co-enunciador*” de Maingueneau (1996, p. 31), que tal relação está sendo problematizada. Uma das possibilidades seria a própria Clarice, como autora institucionalizada da obra, assumir a posição de autor tal qual descrita no texto de Bakhtin citado acima. E falar do personagem como quem está colocada numa posição exotópica e pode vê-lo criado em totalidade. No entanto, quando se pensa na narrativa empreendida em *A Hora da Estrela*, o que ressalta, de imediato, é a preocupação com a criação de uma personagem que se destaque por si mesma daquele que a cria:

(Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos.) (p. 38)

E a heroína é diferente de quem a institui como personagem. Macabéa é diferente não apenas de quem a cria, mas de todas as outras criações que aparecem no romance ou em toda a produção anterior da autora. A moça sem uma dimensão interior digna de registro é o motivo pelo qual a autora a concebeu; o diferencial em relação a toda uma carreira literária marcada pela atenção ao interior, ao psicológico, chegando à beira do transcendente. Macabéa é somente uma moça nordestina que migrou para o Rio de Janeiro e vive à margem de sonhos ou confortos. É um corpo reduzido e uma alma praticamente sem consciência de si. Por isso, a autora vê a personagem *de fora*. O que não se reduz apenas a uma das visões do personagem tal como definidas por Todorov (1980), um foco que norteie a narração. Aqui, a visão por fora é necessária porque nenhuma outra daria conta da rasura psicológica da personagem. Esta também não pode ser considerada como dona de um discurso que possa ser delimitado dentro da narrativa, e que possa ser visto então como a

demonstração da consciência do herói. A personagem é, sem dúvida, o *herói* da narrativa. Mas talvez, aqui, com o termo “*narrativa*”, acaba-se por introduzir um princípio de desagregação do que até o momento parecia uma descrição categorizada da relação da autora, Clarice Lispector, com sua personagem, Macabéa. Porque *A Hora da Estrela* não é apenas uma narrativa; é a narrativa de uma narrativa, e isso é o que pode ser resumido pelo termo “*cenografia*” tal como definido por Maingueneau (1995).

A autora não quer que se acredite na realidade de sua personagem. Macabéa é criação, saiu da máquina de escrever de um escritor. O efeito de realidade não está na narrativa que é oferecida ao leitor como um espelho do real, e que acontece como se não existisse nenhuma intervenção de uma consciência exterior aos próprios fatos narrados. Como era a cenografia do romance realista: objetividade que beirava a reportagem no naturalismo de Zola, aquilo que Todorov (1980), apropriando-se de uma expressão criada por Weinrich, considera como “*mundo narrado*” e que acontece sob tantas formas de enunciação estética, através de inúmeros pontos de vista, percebendo-se neles a preocupação em fazer o leitor crer na verdade ou na verossimilhança daquilo que se narra. Mas, em *A Hora da Estrela*, o mundo narrado acontece porque existe um sujeito que se deixa transparecer como criador dele; ele é o produto do ofício de um escritor. Escritor que transparece a partir daquilo que o mesmo Todorov (*idem*), retomando Weinrich, considera como “*mundo comentado*”, outro nível da obra literária em que existe a fala daquele que narra, possibilidade para aberturas metalingüísticas e que dá origem a outros pontos de vista.

A possibilidade de uma obra literária estar constituída a partir da complementaridade entre um mundo *narrado* e outro *comentado* faz com que as duas consciências (autor/herói) possam ser delineadas na obra. Os romances machadianos da fase realista são exemplares dentro dessa possibilidade de uma ruptura da ordem do narrado para que se introduzam os comentários de quem narra. Ou de quem escreve, caso de um Machado de Assis interpelando a leitora para saber se ela lera *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, nível de comentário que acontece em um capítulo de *Quincas Borba* em que, antes de narrar os fatos envolvendo a personagem, o autor faz um comentário que adverte o leitor para a reutilização da mesma (ASSIS, 2004).

A técnica machadiana poderia ser aquela que fizesse com que a escritora Clarice Lispector, diante da possibilidade de estar escrevendo sua última obra e da necessidade de falar de sua própria produção, assumisse a posição de autor que comenta, que faz digressões sobre a obra, deixando evidente tratar-se Macabéa de uma criação literária. E o que se teria em *A Hora da Estrela* seria uma reutilização de uma técnica que já resultara em

efeitos estilísticos aceitos pelo público. A autora assumiria a técnica que a Teoria da Literatura denomina “*mise en abyme*” (JENNY, 1979) como estratégia enunciativa capaz de desvelar os mecanismos da escrita enquanto esta é produzida. E poderia dialogar com seu leitor a propósito de sua condição como escritora e da condição de sua heroína como marginalizada. E de ambas como mulheres.

No entanto, *A Hora da Estrela* não assume uma estratégia cenográfica que pudesse instituir um mundo comentado a partir de uma escritora reconhecida por seus pontos de vista. A obviedade de tal procedimento daria a sua obra o tom de testamento autobiográfico que a aproximaria do depoimento. Procedimento que o próprio Bakhtin repudiou como não-estético. A fala de um autor em relação a uma personagem a que não se dá a possibilidade de fala instauraria um discurso monofonizante. Clarice teria uma voz como autora; mas a personagem seria apenas a confirmação de um mundo comentado; a narrativa seria a repetição. Aconteceria um caso de absoluta apropriação do personagem pelo autor. Se Clarice queria fazer da obra o seu testamento, esclarecer as razões de seu estilo, e denunciar o preconceito contra a sua condição como escritora, tal modo de relação autor/personagem seria falho.

Por isso tudo, o diálogo não acontece entre as consciências de um autor e de um personagem, o herói da narrativa. Entre as duas consciências que poderiam, por este motivo, propiciar ao texto clariceano o caráter de polifonia, de acontecimento estético, o diálogo assumiria o caráter de uma voz que contempla o ser do outro como se este em nada pudesse especificar o próprio *eu* que enuncia. Macabéa não pode ser Clarice. Jamais haveria aqui uma possibilidade de coincidência entre autor e herói. E Macabéa não revelaria, enquanto herói, a verdade que o autor Clarice quer desvelar como específica de sua condição de mulher-escritora introspectiva. Por isso, Clarice precisa assumir uma ancoragem que a coloque de fora, não de Macabéa – esta já estará especificada como criação, como não-pessoa, um *ele* que é terceira pessoa enunciativa –, mas daquela consciência que será seu *outro*. Cabe a esse outro a definição dos contornos da própria Clarice como enunciadora. É ele que desvela, pelo contraste, a consciência de autor que Clarice assume para si. Clarice institui, na obra literária, uma instância que serve para esclarecer sua atitude como autora. Esta não pode ser o herói de seu romance. A cenografia elaborada por Clarice interpõe entre ela e seu personagem um outro sujeito. Uma consciência que possibilite a Clarice a ancoragem fora dessa consciência que assume para si a voz dentro da obra. É essa outra consciência que comenta, que narra, e que se coloca dentro da obra. Não se trata de um narrador impessoal que assumisse a voz do autor e comentasse. Ou da possibilidade apontada por Bakhtin de um

autor assumir seu herói e usá-lo como forma de demonstração de sua visão da realidade. (BAKHTIN, 2000, p. 40) O narrador da história de Macabéa tem nome:

Eu, Rodrigo S. M. (p. 13)

O que deixa evidente o fato de ele possuir uma existência oficial, mas não o impede de se enquadrar como *personagem* da obra:

A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. (p. 11-12)

O enquadramento do narrador como *personagem* é significativo da relação que Clarice estabelece. O narrador Rodrigo S. M. não aparece no mundo narrado a que ele dá origem. Ele não é personagem da narrativa enunciada por Rodrigo S. M. Aparece apenas como o narrador que instaura os mundos comentado e narrado. Na fala de Rodrigo S. M., como narrador, o que se percebe é a voz de uma Clarice ancorada de fora, que diz a seu leitor que Rodrigo S. M. é uma criação, uma máscara, mas que pode ser entendido como *personagem*. Já que seu narrador tem uma personalidade, ele se coloca como pessoa que narra, dá a si mesmo uma perspectiva. Se ele é autor de Macabéa, por sua vez, é um personagem da Clarice que se colocou de fora da narrativa. A Clarice-autora instituiu um narrador-personagem. Ele é o dono da voz. É através de suas palavras que a narrativa ganha corpo e chega ao leitor. Sua voz faz os comentários e narra a história da imigrante, que é criação sua:

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. (p. 12)

O narrador é o responsável pela voz, tal como foi especificado a partir da teoria de Ducrot. Ele é, dentro da obra literária, o *locutor* que assume, no caso de *A Hora da Estrela*, a voz que narra e que comenta. Um narrador que se auto-nomeia como “*autor*”. Ao colocar-se como autor, fica evidenciada a natureza cenográfica dessa autoria. Existe aqui o descentramento do sujeito. São dois *eus* colocados como responsáveis pela obra, em níveis

diferentes de abrangência. Ou seja, o autor Rodrigo S. M. assume a autoria dentro do nível cenográfico. Neste, ele aparece falando para o seu enunciatário que escreveu a história de Macabéa, ele a comenta e a narra. No entanto, há outros níveis da cena enunciativa, dados anteriormente, em que o autor é Clarice Lispector. Estes níveis incluem a cena englobante e a genérica, numa relação que também é problemática. No nível da cena englobante, o autor é definido pelo nome na capa, pela instituição *autor* reconhecido pela sociedade. Elemento que, no caso da obra literária, é pré-textual. Ele não pode especificar a natureza da estratégia cenográfica elaborada em *A Hora da Estrela*, pois não faz parte do texto da obra. Clarice precisa se assumir como autor no interior do próprio texto. A sua posição deve ficar especificada como elemento textual, indissociável do todo instituído pela criação estética. O enunciado *A Hora da Estrela* não principia na capa desde que entendido como acontecimento estético. A criação da enunciatória Clarice Lispector começa com uma pseudocapa, ou seja, um elemento textual disfarçado de pré-textual. Na verdade, *pretextual*, pois se trata de um pretexto para Clarice falar antes de a voz ser concedida ao autor cenográfico, Rodrigo S. M.

A primeira página de *A Hora da Estrela* contém o título. Além disso, sugere possíveis títulos para a obra. E coloca o nome do autor como uma forma cabal de assunção do enunciado. Não se trata apenas de um nome: é uma assinatura colocada em uma posição quase centralizada. A letra da autora é uma marca de subjetividade que apenas a idéia de autoria pode explicitar: o autor como aquele que assume o texto e, assumindo-o, constitui-se como sujeito. O *eu* que é explosão, como ela diz na dedicatória. Esta, por sua vez, pode ser entendida como um fator essencial à constituição da cenografia. A dedicatória poderia ser encimada por uma indicação impessoal, como “*dedicatória*”, ou conter apenas os nomes daqueles a quem se dedica, procedimento mais usual no discurso literário. No entanto, o título que encima a dedicatória a especifica como componente do texto que se tem em mãos: é uma “*DEDICATÓRIA DO AUTOR*”, o que, de imediato, estabelece uma responsabilidade pelo que está sendo enunciado, pois deixa claro quem o colocou ali, qual a origem de sua enunciação. A existência de um autor é algo evidente. O que se precisa esclarecer é que não se trata do autor colocado dentro do nível cenográfico. Mas, sim, de um autor que é anterior e que está colocado fora desse nível. Ele ainda esclarece que se trata de uma obra literária, ou seja, está em um nível de cena genérica que já é, por si, o princípio que instaura a cenografia. O esforço de Clarice por especificar a gestação da obra literária precisa dialogar com a idéia de gênero, pois escrever não é apenas assumir a condição de escritor: é escrever uma obra reconhecida como enquadrável em uma cena genérica.

Mas Clarice restabelece aqui sua condição de escritora que rompe com a noção institucionalizada de *gênero* – procedimento que a autora levaria às últimas conseqüências nas obras que antecedem *A Hora da Estrela*, sobretudo em *Água Viva* – através da instauração da dúvida: “*esta coisa aí*” pode ser um romance, mas não é a autora que está assumindo uma identidade genérica para a obra. Adentra-se o nível da cenografia quando a autora esclarece que o autor não é um outro, não é o narrador que vai assumir a voz e contar e história de Macabéa. Existe uma cenografia, uma simulação, pois existe uma “*verdade*” que pode ser desvelada e, dentro dela, o autor é Clarice Lispector. A autora diz a seu leitor que o que vai começar é efeito de cenografia. Ela delega a voz a um locutor que assume a narrativa da história de Macabéa. Mais que isso, esse locutor emite comentários, fala da narrativa e de si. Fala da condição de escritor. Era a estratégia de que Clarice precisava para a instauração de um *outro* a partir do qual se pudesse ter uma visão totalizante. Isso porque, se o locutor é um *outro*, um homem, ele também é escritor, possui uma biografia em que os fatos se assemelham aos da vida da autora. E fala de sua atitude como escritor, ao assumir um outro estilo, estabelecendo uma simetria que faz com que o leitor veja nele a própria Clarice. Simetria que não é total: ele, como homem, assume o discurso masculino no que este rejeita a potencialidade da mulher como escritora. É a alteridade que possibilitará à autora falar de si; é a diferença que fará com que as semelhanças fiquem ressaltadas e a justificativa do locutor-narrador para a mudança na escritura possa ser assumida pelo enunciador-autor como sua.

A estratégia pode ser citada como um exemplo do descentramento do sujeito. Existem dois *eus* estabelecidos no enunciado. A responsabilidade pela unidade da obra é do autor, “*na verdade, Clarice Lispector*”, ou seja, ela é a responsável pela visão abrangente que percebe o todo do personagem não somente como herói, mas também como narrador. Mas o *eu* que enuncia a narrativa é o locutor Rodrigo S. M. A voz que chega ao leitor é sua. Ele se dirige a um alocutário, um *tu* inserido na obra em nível de mundo comentado. O *tu* está presente na cena enunciativa. Não se trata unicamente de um *tu* em nível de cena englobante, que é o enunciatário de um enunciador que é instituído como o autor de *verdade*. Existe um *tu* colocado dentro da cenografia. É para ele que o locutor fala. Esse alocutário desfruta, juntamente com o locutor, de um tempo que possibilita a ambos presenciarem a gestação de uma narrativa:

Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. (p. 12)

Esse *tu* praticamente presencial torna-se a segunda pessoa desse ato de enunciação. E esta segunda pessoa estará marcada na obra, inclusive na dedicatória, pelo pronome *vós*:

Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé (...) (dedicatória)

Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. Por tudo isto é que não vos dou a vez. (p. 13)

Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. (p. 19)

A função conativa, de que o trecho anterior é exemplo, intensifica a possibilidade de o *tu* estar posto na enunciação. Ele ouve a voz que lhe ordena o cuidado para com a personagem, o que estabelece uma interatividade específica do discurso que tem no enunciatário, como destinatário, a sua razão de ser. A função conativa, que faz da personagem um *ele* colocado fora da enunciação, também acaba por integrar, dentro do nível do mundo comentado, uma relação de cumplicidade entre o *eu* e seu *outro*. Por isso, em inúmeros momentos existe uma superação dessa diferença: *eu* e *tu* (ou *vós*) comentam a narrativa e se posicionam em relação à personagem agora como um *nós* inclusivo, empático:

Mas voltemos a hoje. (p. 20)

Essa empatia se manifesta também no uso de uma terceira pessoa marcada pela informalidade peculiar ao diálogo. O tratamento *você* aparece em alguns momentos da obra, marcado pelo verbo:

Não estão me entendendo e eu ouço escuro que estão rindo de mim em risos rápidos e ríspidos de velhos. (p. 20)

Se der para me entenderem, está bem. (p. 25)

A relação de empatia que tais trechos estabelecem fortalece a relação de estranheza em relação à personagem Macabéa. Esta ganha a dimensão de um ser estranho a qualquer possibilidade dentro do universo de quem escreve ou de quem lê. Se enunciador e enunciatário podem se reconhecer no enunciado, o mesmo não se dá com a não-pessoa; esta

pertence ao âmbito do desconhecido. Mas é o contraste entre o mundo do *eu* e de seu *outro*, no caso, o leitor, em relação a um *ele* posto à distância, que pode fazer com que as duas pessoas enunciativas se reconheçam e se constituam como sujeitos ao longo da enunciação. Quando tudo acabar, o escritor terá a possibilidade de se colocar como um sujeito menos estranho diante de seu leitor; este, por sua vez, pode assumir a responsabilidade posta em suas mãos pelo escritor. O leitor, que participou da experiência de gestação de uma obra, agora sabe os estertores que ela custa a quem precisa experienciar o *outro*.

A categoria *pessoa* engloba, na obra literária, uma possibilidade inumerável de vozes. É preciso que se pense ainda naqueles que falam interiormente ao espaço cenográfico. Macabéa quase não fala: ela é a representação daqueles que não dispõem de voz na sociedade brasileira. Há outros personagens que, por sua vez, sufocam a voz da heroína. Ela dialoga com poucos personagens: a fala de seu patrão é monologal, ele dita ordens; a fala da amiga Glória é apenas comentário que serve como correção ao que a heroína diz, mais ao nível do deboche que da concordância; a fala da cartomante é composta por perguntas retóricas, fáticas, que asseguram a concordância da moça ingênua com um discurso marcado pelo absurdo; o diálogo com o médico é significativo do desentendimento a que a personagem está submetida graças a sua condição de moça sem estudo: os termos que definem sua doença assumem para ela o sentido de elogio, o que provoca o rompimento brusco do diálogo. O personagem com o qual Macabéa dialoga efetivamente é o namorado, Olímpico de Jesus, cujo discurso é marcado pela superioridade de homem que se enxerga como representante das outras vozes: ele pretende ser deputado. O trecho seguinte é um exemplo do nível em que se estabelece a relação dialógica entre os dois personagens:

Ele: – Pois é.

Ela: – Pois é o quê?

Ele: – Eu ó 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 de 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. (p.48)

Como se vê, este diálogo exemplifica a impossibilidade de a heroína assumir para si uma dimensão discursiva que acabe por se tornar aquilo que a defina como *gente*. Então, a ausência de voz é característica da não-pessoa. Se o sujeito é constituído pelo discurso, falta à personagem a possibilidade de assumir-se como pessoa, mesmo no nível cenográfico. Ela não pode ser sujeito, como também não podem sê-lo os que não dispõem de voz. Por isso, a importância que assume a possibilidade de alguém dispor de um discurso que abranja inúmeras vozes:

Fico abismado por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar? (p. 57)

O escritor sabe a verdade como a consciência que olha de fora e pode ver o todo. Possibilidade que é negada aos que não têm voz. Portanto, a constituição de Macabéa como pessoa social é decorrente de sua instauração como pessoa enunciativa. E é dessa potencialidade que nunca chega a ser efetivada que a autora quer tratar quando instaura o silêncio como o momento em que ninguém mais, nem mesmo o escritor, dispõe da possibilidade de discursivizar o real e colocar-se como pessoa, enunciativa e social. Pois já se disse que a única possibilidade da enunciação é a de ser social.

Ao final deste trabalho, reproduzem-se, anexadas, a página inicial e a dedicatória de *A Hora da Estrela*. Ou seja, são os momentos em que o autor é instaurado é nos quais existe a possibilidade de se adentrar, sem engano, na cenografia elaborada. Momentos em que os três níveis de cena enunciativa confluem e criam um âmbito de confusão organizada possível na polifonia que marca o discurso literário.

4.2.2 A Segunda Categoria: tempo

Em relação ao *tempo*, este é de fundamental importância enquanto condição de verdade da cenografia. Em relação aos níveis anteriores, não existe o tempo como determinante da enunciação. Não há, para uma obra literária em linguagem verbal escrita, um referencial dêitico que pertença ao nível da cena englobante e que seja um elemento textual. O momento em que o enunciatário-leitor se dedica à leitura da obra é importante enquanto

contexto histórico-social que influencia no modo como o mesmo constitui os sentidos presentes nela. Mas é uma relação da sociedade com o enunciado como discurso literário, ou como gênero romanesco, mas não como elemento textual enquanto cenografia. Esta representa o tempo de um modo que não é, necessariamente, o do contexto em que a obra é lida. Por isso, é possível que a obra lida em 2005 represente uma ação que se passa na década de 70.

O tempo que interessa ao analista de *A Hora da Estrela* é aquele instaurado pelo locutor. Ele é interior à cenografia. Integra o que Maingueneau (1995, p.123) define como “*cronografia*”, ou seja, o modo como a obra literária representa o tempo de sua própria enunciação. Em relação à obra em questão, esta talvez seja uma das obras em que Clarice tenha assumido uma forma mais convencional de representação do tempo. A autora, que já foi definida como a “*romancista do tempo*” (SÁ, 1993), representa em *A Hora da Estrela* a temporalidade inflexível do tempo cronológico: a personagem caminha em direção à morte. Já não se trata de uma narrativa feita *de dentro* da personagem, em que o tempo assume as relatividades da consciência, em uma perspectiva bergsoniana do tempo como elemento que marca a consciência, portanto individual. Em obras anteriores, a exploração das possibilidades do tempo psicológico tinha gerado temporalidades alegóricas, como em *A Maçã no Escuro*, em que os diversos momentos do texto correspondem ao sete dias da Criação; ou como as horas da Paixão de Cristo, que definem o percurso da personagem em direção a uma interioridade próxima da experiência mística, em *A Paixão Segundo GH*. A mesma temporalidade que permite à autora escrever contos de atmosfera, como “*Mistério em São Cristóvão*”, de *Laços de Família*, no qual a ação se reduz a um momento da noite em que uma mulher observa, pela janela, os mascarados que voltam de um baile carnavalesco. E foi, a partir de uma temporalidade psicologizante, que a autora adotou recursos como o discurso indireto livre e o fluxo da consciência, ou seja, era preciso adentrar a interioridade do personagem e narrar a partir dela.

O tempo, como categoria enunciativa, dentro da obra em questão, está adequado a concepções que falam de tal categoria e a definem de uma forma muito mais próxima do diálogo do que pode ser uma técnica literária preocupada com a abrangência psicológica do tempo. O fluxo da consciência é característico de uma literatura preocupada com a interioridade do ser humano, sem contornar o que esta pode conter de anti-social e monologizante. As técnicas que beiram a criação de uma linguagem marcada por uma subjetividade que incorpora procedimentos inconscientes de simbolização resultam, muitas vezes, em falas voltadas para o *eu*, em que muitas vezes a negação da alteridade é um

princípio constitutivo. A necessidade de se adentrar o inconsciente acaba por criar linguagens herméticas, eivadas de simbolismo.

Talvez cause estranheza que a autora, responsável pelo desenvolvimento de técnicas de introspecção que alargassem a noção de tempo na literatura feita no país, optasse por um retorno a uma temporalidade mais marcada pela cronologia. E, no entanto, essa era a única forma de se falar da rasura de uma personagem que não abria entradas para uma dimensão psicológica que se revelasse pelo discurso verbal.

Dessa forma, é necessário retomar aqui duas idéias que definem com precisão o modo como o tempo está constituído em *A Hora da Estrela*. As duas se complementam e, na verdade, são apenas duas formas de se nomear o mesmo fenômeno. Para o lingüista da enunciação, existem inúmeras possibilidades de se abordar o tempo dentro do acontecimento enunciativo. Benveniste (1989) fala em diferentes formas de tempo. Assim, é possível, conforme especificado em *“A linguagem e a experiência humana”*, que se fale em um tempo *“físico”*, ao qual se contrapõe um tempo *“lingüístico”*. Guimarães (2005) traduz os dois termos como *“histórico”* e *“discursivo”*, pensando o primeiro termo como preconizado por formas verbais indicadoras de uma certa impessoalidade, como que num esforço para se reduzir a subjetividade à condição de ausente; ao segundo termo cabem as formas verbais que indicam a ancoragem do locutor, a assunção do discurso e de suas implicações.

Os dois tipos de tempo fazem lembrar, conseqüentemente, os conceitos elaborados por Greimas (BERTRAND, 2003) de *“embreagem”* e *“debreagem”*. Na verdade, outro modo de especificar a possibilidade de um enunciador manifestar ou ocultar em seu enunciado o momento da enunciação, com as categorias que o constituem. Nas palavras de Bertrand, *“embreagem”* pode ser definida como a

“operação enunciativa pela qual o sujeito da fala retorna à enunciação (...) e identifica o sujeito do enunciado com as instância da enunciação; ele instala, nesse caso, as categorias pessoais da primeira e segunda pessoas (eu/tu) e os dêiticos espaciais (aqui/lá) e temporais (agora/ontem).” (2004, p. 418)

Em seguida, o semioticista francês fala das possibilidades enunciativas que a *embreagem* pode significar dentro do discurso literário, citando suas categorias: *“enunciativa”*, *“enunciva”* e *“interna”*. Em relação à *debreagem*, Bertrand a define como sendo a

“operação enunciativa pela qual o sujeito da fala projeta ‘para fora de si’ as categorias semânticas do /não-eu/, /não-aqui/ e /não-agora/, instalando nesse ato as condições primeiras da atividade simbólica do discurso. Rompendo sua inerência consigo mesmo, ele instala as categorias objetivantes do ‘ele’, do ‘lá’ e do ‘então’.” (idem, p. 417)

A referência a tais conceitos elaborados por Greimas ajuda a esclarecer a natureza da estratégia desenvolvida dentro de *A Hora da Estrela*. Entre outros motivos, porque faz enxergar com nitidez o procedimento adotado em tal obra, ou seja, um narrador que ora se mostra, especificando as categorias enunciativas em termos de um eu-agora-aqui, ora se oculta na narrativa, dando ensejo a um ele-então-ali, procedimento que reforça a idéia de exclusão buscada pela obra.

Da mesma forma, a relação entre as duas formas de tempo é de fundamental importância para a compreensão dos modos como os gêneros textuais se constituem. A adoção de uma ou outra forma como predominante é reveladora das intenções do locutor e do modo como a mesma pode ser apreendida pelo alocutário. No caso da linguagem narrativa, a presença do tempo histórico assume a condição de formador primordial. É ele que condiciona o modo como o tempo discursivo pode ser incorporado. Por isso, Genette enfatiza a prioridade, no texto literário, do tempo narrativo:

“Neste grau de pureza, a dicção própria da narrativa é de certa forma a transitividade absoluta do texto, a ausência perfeita, (...) não somente do narrador, mas também da própria narração, pela eliminação rigorosa de qualquer referência à instância de discurso que o constitui. O texto está aí, sob nossos olhos, sem ser proferido por ninguém... (...) No discurso, alguém fala, e sua situação no ato mesmo de falar é o foco das significações mais importantes; na narrativa, como o diz Benveniste, ninguém fala, no sentido de que em nenhum momento temos de nos perguntar quem fala (onde e quando, etc.) para receber integralmente a significação do texto. Mas é preciso acrescentar logo que as essências da narrativa e do discurso assim definidas não se encontram quase nunca em estado puro em nenhum texto: há quase sempre uma certa proporção de narrativa no discurso, uma certa dose de discurso na narrativa.” (1976, p. 270)

O termo “*discurso*”, na acepção acima recortada, faz pensar unicamente em *fala*, como se a ancoragem de uma subjetividade marcada fosse condição para a adoção do mesmo, o que excluiria o conceito de “*narrativa*”, tal como definido na citação acima, da possibilidade de uma análise segundo os pressupostos da Análise de Discurso. É preciso que se pense que a diferenciação feita por Benveniste não atinge o conceito de “*discurso*” tal

como preconizado pela lingüística bakhtineana ou pela conceituação assumida a partir de Foucault. A idéia de “*discurso*” como fala ancorada, marcada pela presença do locutor, é importante para que se entenda o modo como a linguagem se articula, assumindo ou não dêiticos que revelem as condições de produção da enunciação, bem como as especificidades das categorias que a integram. Por isso, é interessante aqui a adoção do dualismo benvenisteano. Ou, ainda nas palavras de Genette:

“Para dizer a verdade, aqui se esgota a simetria, pois tudo se passa como se os dois tipos de expressão se encontrassem muito diferentemente afetados pela contaminação: a inserção de elementos narrativos no plano do discurso não basta para emancipar este último, pois eles permanecem com maior freqüência ligados à referência do locutor, que fica implicitamente presente no último plano, e que pode intervir de novo a cada instante sem que este retorno seja considerado como uma ‘intrusão’.” (idem, p. 270-271)

A diferença entre os dois modos de constituição do tempo dentro de uma unidade enunciativa, não importando os termos pelos quais tal diferença seja referida – tempos “*histórico*”, “*narrativo*”, de um lado; “*lingüístico*”, “*discursivo*”, de outro –, é essencial para que se compreenda o modo como *A Hora da Estrela* se organiza: uma narrativa entrecortada pela voz do locutor, que interpõe comentários de caráter metalingüísticos; ou, o oposto: um longo comentário no qual se insere uma narrativa, que poderia ser outra, porque o tempo em que esta é enunciada, não desta como enunciado, é o mesmo em que se produz o discurso metalingüístico. Assim, existe uma complexidade interior ao nível da cenografia no que se refere ao tempo. O narrador, falsamente instaurado como autor, narra a história de uma retirante nordestina. Os fatos que envolvem a personagem são anteriores ao momento em que se narra. O caráter metalingüístico da mesma faz com que o comentário anteceda a narrativa, que tem um início propriamente dito depois de mais de uma dúzia de páginas do início da fala do narrador:

(...) Vou agora começar pelo meio dizendo que –
– que ela era incompetente. (p. 24)

Tal anteposição do comentário sobre a narrativa faz com que fique evidente a anterioridade dos fatos que a compõem. O grande paradoxo que se estabelece aqui é que, embora a narrativa seja anterior ao comentário, existem até mesmo fatos referidos como futuros ao momento da enunciação pelo locutor. Modo de escritura que pode parecer estranho

ao leitor habitual de Clarice. As técnicas de introspecção adotadas ou desenvolvidas pela autora adotam o ponto de vista da narrativa a partir do personagem. A visão a partir *de dentro* do personagem, ou “visão ‘com’” (TODOROV, 1980, p. 237), tal como definida pela Teoria da Literatura, sempre permitiu à autora uma uniformização do tempo. A narração se identifica ao percurso empírico e psíquico do personagem, forma de desvelar as camadas profundas da interioridade deste.

Mas Macabéa é um personagem raso. Ela não tinha muita consciência de si. Seria uma tarefa incoerente querer narrar de dentro de uma personagem em relação à qual o interesse está na relação da mesma com o contexto que a tornou rasa. Neste sentido, o leitor habitual de Clarice vai encontrar uma forma de narrar que em pouco se parece com a escritura clariceana. A obra assume os contornos, ainda que falsos, de uma negação.

Assim, existe um tempo instituído na obra em que simplesmente se narram os fatos envolvendo a personagem. A este tempo é que se pode chamar aqui de “narrativo”, pois é ele que contém os traços de uma impessoalidade comum às formas de narração, tais como referidos por Genette, anteriormente citado: ninguém pergunta por *quem fala*, e esse aparente acontecer dos fatos como eventos históricos assume o caráter de discurso desancorado. Ou de debreagem, na acepção greimasiana. O tempo narrativo, em *A Hora da Estrela*, é aquele em que cabem os personagem e seu discurso enquanto *fala*. Mas não é a este tipo de fala que o presente estudo se refere como tempo “discursivo”. Por este conceito, o que fica evidente aqui é a voz do narrador enquanto metalinguagem, comentário acerca da própria enunciação. É quando o narrador produz o efeito de ancoragem, assumindo-se como uma subjetividade, dando-se um nome, que existe um tempo discursivo no sentido de fala. Ou seja, quando existe embreagem, e o locutor está evidenciando a própria enunciação.

Clarice separa os tempos narrativo e discursivo através de uma estratégia simples, ou seja, ela assume as próprias especificidades de tais tempos, como é possível percebê-las a partir das palavras de Benveniste ou de Genette. Ou ainda a partir dos estudos da narrativa feitos por Todorov: “o tempo do discurso é, em um certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional” (1980, p. 232). A linearidade do tempo discursivo fica evidente em *A Hora da Estrela* como um presente enunciativo:

Vou agora começar (...) (p. 24)

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 um prazo determinado por

horas: até um bicho lida com o tempo. E esta também é minha mais primeira condição: a de caminhar paulatinamente apesar da impaciência que tenho em relação a essa moça.
(p. 16)

É. Parece que estou mudando de modo de escrever. (p. 17)

O presente, nos trechos acima, evidencia a instauração de um momento em que se escreve, esforço para que o leitor compreenda o processo de elaboração do escritor e da obra que se está produzindo, em particular. O esforço para que o tempo do comentário seja o da enunciação o evidencia como tempo *discursivo*. O tempo narrativo é marcado pelo aspecto pluridimensional. Em relação a ele, pode-se dizer que há vários níveis de tempo, marcados por um ponto de referência. O narrador adota o pretérito perfeito ao narrar fatos que são acontecimentos únicos, eventos localizáveis dentro da história de Macabéa:

O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos (...).
(p. 43)

Afinal terminou por voltar para ela. Por motivos diferentes entraram num açougue. (p. 53)

O uso do pretérito perfeito, tempo histórico por excelência, produz o tom impessoal que a narrativa de caráter social, como gênero, costuma assumir e que a torna reconhecível. Marcado pelo aspecto de pontualidade, o pretérito perfeito cria o efeito de fato transcorrido, portanto, irrecorrível. A própria localização do evento é algo que se torna dispensável para o alocutário. A localização é feita pelo narrador como parte da cenografia:

Tudo isso acontece no ano este que passa e só acabarei esta história difícil quando eu ficar exausto da luta, não sou um desertor. (p. 32)

O trecho acima localiza os fatos narrados como pertencendo a um presente histórico. A contextualização dos fatos dentro de um presente que é o do narrador, sem precisão de data, sabendo-se que o tempo da enunciação é, se possível, o mesmo da leitura (SÁ, 1993, p. 122), faz com que o narrado também se localize como contemporâneo do alocutário, não importando o contexto histórico em que este se localize como enunciatário do texto clariceano. A atemporalidade, aqui, é um esforço em direção a uma ancoragem histórica no presente, impossível se o tempo na narração ou do discurso, interiores à cenografia, fossem datados como o da enunciação pelo autor, *na verdade*, Clarice Lispector, no ano de 1977.

No entanto, o tempo narrativo não é marcado apenas pelo pretérito perfeito. Se este é marcado pelo aspecto pontual, ações localizáveis, estas só são possíveis a partir do momento em que se define um contexto ou estado permanente. Aqui, é preciso que se retome a diferença entre “*enunciados de estado*” e “*enunciados de fazer*” (BERTRAND, 2003, p. 291), conceitos elaborados pela semiótica greimasiana e que especificam com clareza o uso que se faz tanto do pretérito perfeito quanto do imperfeito:

“O programa narrativo articula dois enunciados básicos: os enunciados de estado e os de fazer. Estes têm a função de transformar os estados. Os enunciados de estado, por sua vez, se fundamentam nos predicados elementares de ‘ser’ e de ‘ter’.”

A diferença entre enunciados, conforme estabelecido pela Semiótica, é um aliado para se compreender os valores que os tempos verbais adquirem dentro de uma narrativa. Por isso, é possível que se estabeleça a diferença entre os usos do perfeito e do imperfeito, em *A Hora da Estrela*, como decorrentes da necessidade de se diferenciar os “*predicados*” relacionados aos personagens dos fatos que a eles se referem. O uso do perfeito assume o aspecto pontual, enquanto o imperfeito assume o teor de duratividade que o caracteriza. Por isso, as primeiras páginas que marcam o discurso narrativo, histórico, são ocupadas pela descrição do modo de vida da personagem. Fazer tal descrição, tanto em termos de “*ser*” como de “*ter*”, é fundamental para o estabelecimento dos sentidos que a obra quer estabelecer dentro da linguagem narrativa: como as condições de vida podem contribuir para a formação de uma subjetividade rasa. A preocupação ao longo da narrativa não é primordialmente com fatos únicos. Estes ganham importância conforme a narrativa se aproxima do final e os estados que indicam prejuízo para a personagem já estão definidos. O interesse do narrador, que acaba por tornar-se primordial para a constituição da personagem e de seu universo, é a definição de um estado permanente. O modo de vida da personagem ocupa descrições que o narrador chama de “*retratos*”:

(Se 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. (...)) (p. 39)

As descrições caracterizam eventos durativos. E estes assumem a importância de exporem o modo de vida da personagem não apenas como sendo o seu, mas como o que possivelmente é o destino de inúmeros retirantes nordestinos nas cidades grandes. É pela predicação de Macabéa que a narrativa assume o caráter de denúncia; ela não deve ser única; os fatos localizados que a ela se referem são passageiros, mas existe a permanência de uma condição que ultrapassa o nível da ficção.

Percebe-se o largo uso do pretérito imperfeito como forma de fazer com que o aspecto de permanência das condições descritas comova o alocutário/enunciatário:

O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto. (p. 30)

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. (p. 33)

Quando dormia quase que sonhava que a tia lhe batia na cabeça. Ou sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada. (p. 34)

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? (p. 36)

Tinha o que se chama de vida interior e não sabia que tinha. Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas. (p. 37-38)

É preciso que se faça, neste momento da análise, um comentário acerca da natureza da descrição como elemento primordial, não acessório, da linguagem narrativa. A importância da descrição como constituinte da narrativa é algo que ganhou força sobretudo a partir do romance realista de teor psicológico, em que caracterizar o personagem era um modo de se estabelecer uma relação de causalidade imprescindível para os pontos de vista do autor. Ou também se pode falar da descrição caracterizadora de uma classe social, às vezes quase fotográfica, como no romance naturalista. No entanto, a *descrição* como modalidade literária já era abordada desde os gregos. Enquanto modalidade literária individual, a descrição era vista como um exercício de estilo. Introduzida na narrativa, ela passa a ser focalizada a partir de sua importância para a economia geral da obra, ou seja, ela assume funções diegéticas, tais como definidas por Genette em “*Fronteiras da Narrativa*”:

“A primeira é, de certa forma, de ordem decorativa. (...) ...a descrição longa e detalhada apareceria aqui como uma pausa e uma recreação na narrativa. (...) A segunda grande função da descrição, a mais claramente manifestada hoje, porque se impôs, com Balzac, na tradição do gênero romanesco, é de ordem simultaneamente explicativa e simbólica: os retratos físicos, as descrições de roupas e móveis tendem (...) a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito. (...) Notemos somente que a evolução das formas narrativas, substituindo a descrição ornamental pela descrição significativa, tendeu (...) a reforçar a dominação do narrativo: a descrição perdeu sem nenhuma dúvida em autonomia o que ganhou em importância dramática.” (1980, p. 264-265)

A descrição como forma de uso do tempo narrativo, em *A Hora da Estrela*, acontece como um modelo contundente do que Genette define como “*descrição significativa*” e que interessa aqui como uma demonstração do modo como o narrativo é constituído não apenas pelo pontual, mas que este só assume uma significação quando contextualizado pelo durativo. O mesmo aparece nas palavras de Genette:

“Pode-se portanto dizer que a descrição é mais indispensável do que a narração, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever (talvez porque os objetos podem existir sem movimento, mas não o movimento sem objetos). Mas esta situação de princípio indica já, de fato, a natureza da relação que une as duas funções na imensa maioria dos textos literários: a descrição poderia ser concebida independentemente da narração, mas de fato não se a encontra por assim dizer nunca em estado livre; a narração, por sua vez, não pode existir sem descrição, mas esta preponderância não a impede de representar constantemente o primeiro papel. A descrição é muito naturalmente ancilla narrationis, escrava necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada.” (idem, p. 263)

A condição da descrição como imprescindível à narrativa é o que motiva o uso freqüente do imperfeito em *A Hora da Estrela*. Mais que isso, é preciso que se compreenda o uso da descrição como forma de erigir o social como contexto do individual. Macabéa só pode ser definida a partir das condições sociais em que foi gerada, criada e nas quais vive.

Certamente a importância do imperfeito é uma razão para que se fale no tempo narrativo como “*pluridimensional*”, o que por si aponta para uma das dimensões possíveis. O fato de que há outras pode ser demonstrado pelo modo como o tempo se organiza a partir de pontos de referência. Assim, é incontestável que existe um presente enunciativo, tempo não somente de qualquer enunciação como do discurso. Se o tempo narrativo é

caracterizado, na obra em análise, por ser anterior ao momento em que se narra, existe naturalmente um tempo anterior ao da narrativa, dentro ainda do discurso narrativo. Este é expresso pelo pretérito mais-que-perfeito. A narração faz uso de tal forma verbal para referir-se ao passado de Macabéa, sua origem, a infância passada no Nordeste:

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. (p. 28)

Da mesma forma que existe uma dimensão temporal que aponta para o passado, até mesmo em mais de um nível, existe uma dimensão futura. Esta aparece nos momentos em que o narrador relata o futuro do personagem Olímpico como deputado:

No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor. (p. 46)

É interessante notar aqui que o fato ainda por acontecer é referido através do pretérito perfeito, o que evidencia a natureza do narrativo como ficção. O narrador tem certeza do futuro, pois ele o inventa.

O mesmo não acontece quando o futuro é referido dentro do tempo discursivo. Neste, o futuro aparece tendo como ponto de referência o momento da enunciação. É o presente em que se enuncia que admite a dúvida sobre o enunciado. E que pode aparecer sob a forma do futuro do pretérito:

Casariam ou não? Ainda não sei, só sei que eram de algum modo inocentes e pouca sombra faziam no chão. (p. 47)

Mas é sobretudo o futuro do presente que é usado para instaurar um futuro para o tempo da enunciação. Como forma de antecipar procedimentos de escritura:

Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo. (p. 13)

Ou como forma de expor conflitos inerentes ao ato de escrever. É aqui que a obra assume uma perspectiva explicitamente dialógica. A espera de um *tu* que responda às interrogações ou que fique à espera do cumprimento das expectativas do narrador. Tal função do futuro pode ser encontrada ao longo de toda a obra:

Será essa história um dia o meu coágulo? (p. 12)

O que narrarei será meloso? (p. 17)

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. (p. 20)

(...) 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, (...) (p. 23)

Macabéa por acaso vai morrer? Como posso saber? (p. 82)

Sem dúvida, as inúmeras dimensões assumidas pelo tempo correm o risco de causar a dispersão dentro da obra. O que não ocorre graças à apreensão dos pontos de referência a partir dos quais os tempos se articulam. Rodolfo Ilari fala acerca das “*propriedades lógicas das línguas naturais*” (1997, p. 13) ao comentar o modo como Hans Reichenbach explicita a maneira como o inglês, e outras línguas da mesma forma, relaciona cronologicamente três tempos ou momentos:

- a) *momento da fala*, MF (*speech time*): o instante em que se dá a enunciação;
- b) *momento de realização da ação expressa pelo verbo*, ME (*event time*): o momento propriamente da narrativa, em que se dá o fato narrado;
- c) *momento de referência*, MR (*reference time*): o instante a partir do qual o fato narrado pode ser localizado numa seqüência.

Ilari refere-se às “*intuições do falante*” (*idem, ibidem*) como algo bastante próximo do modo como Reichenbach define as relações entre os “*momentos*” verbais. Trata-se, então, de entender a habilidade de o falante estabelecer momentos de referência como um fator de compreensão do que permite ao leitor de uma obra, o qual se vale de algumas estratégias enunciativas, deslizar por entre os inúmeros usos dos tempos verbais e fazer disso

um elemento primordial ao estabelecimento dos sentidos. Ilari comenta a atração que a teoria de Reichenbach vem exercendo, afirmando que a mesma

“responde a duas exigências que têm um fortíssimo apelo intuitivo:

- a) em primeiro lugar, fornece instruções para situar o ‘momento de evento’, isto é, para localizar no tempo a ação expressa pelo verbo. E esse é, intuitivamente, o objetivo último do uso dos tempos verbais;*
- b) em segundo lugar, ao levar sistematicamente em conta o ‘momento de fala’, confirma a intuição corrente de que o fundamento direto ou indireto da interpretação das formas verbais flexionadas em tempo é a dêixis, isto é, a referência à própria situação da enunciação. De fato, os tempos do verbo compartilham com os dêiticos mais típicos – os pronomes de primeira e segunda pessoa e os demonstrativos **isto**, **isso** e **aquilo** – a capacidade de identificar realidades (no caso, os momentos e períodos de tempo em que ocorrem as ações e os estados expressos pelo verbo) localizando-as relativamente ao ato de fala.”* (*idem*, p. 14-15)

O exemplo dado por Ilari é uma especificação do funcionamento do pretérito mais-que-perfeito, *“descrito canonicamente como o tempo que situa o momento do evento antes do momento de referência, que por sua vez se situa antes do momento de fala.”* (*idem*, p. 14). Esta forma de relação pode ser descrita também a partir da fórmula seguinte:

ME → MR → MF

Além da possibilidade de os momentos de referência elucidarem a natureza dos tempos de que *A Hora da Estrela* se compõe, há trechos em que a passagem de um a outro é claramente explicitada pelo narrador. Como exemplo de mistura, de imbricamento de tempos, podem ser citados trechos como:

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? (p. 36)

Casariam ou não? Ainda não sei, só sei que eram de algum modo inocentes e pouca sombra faziam no chão. (p. 47)

Ou até mesmo exemplos como o seguinte, em que existe um passado do tempo discursivo mesclado ao tempo narrativo em duas dimensões:

Esqueci de dizer que às vezes a datilógrafa tinha enjôo para comer. Isso vinha desde pequena quando soubera que havia comido gato frito. (p. 39)

Em trechos como os citados acima, o que acontece é que há dêiticos que possibilitam a identificação do tempo. O principal deles é o uso da primeira pessoa, seja através do pronome pessoal “*eu*” ou das desinências verbais: “*sei*”, “*esqueci*”. A introdução de dêiticos de pessoa faz com que, de imediato, o enunciado deixe de se referir a um *ele* impessoal para referir-se ao *eu* que o ancora. Da mesma forma, expressões como o operador argumentativo “*ainda*” marcam a mudança na perspectiva temporal.

Por outro lado, há momentos em que a mudança entre os tempos, ou a passagem do comentário à narrativa e vice-versa é marcada por atitudes que a especificam, que a demarcam como momentos sucessivos. Há inúmeros trechos em que a necessidade de deixar evidente tal mudança é sentida como essencial à constituição do efeito de obra que desvela sua enunciação:

Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. (p. 16)

Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje. (p. 20)

Tenho que interromper esta história por uns três dias. (p. 70)

Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despessoalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. (p. 70)

Os exemplos acima evidenciam uma das estratégias enunciativas mais usadas na obra: a passagem do tempo narrativo ao discursivo como forma de manter o diálogo com o leitor. Ou seja, a presença deste é fundamental para que a obra se construa. Os momentos de junção das duas formas de tempo são um exemplo do que Todorov (1980) define como uma introdução do tempo “*da leitura*” no “*da escritura*”. As duas formas de tempo citadas são, para o teórico russo, um desdobramento das formas mais comuns de temporalidades, relacionadas sobretudo aos personagens. Estas outras pertencem, portanto, a um plano diferente: o tempo da escritura referindo-se à enunciação, e o da leitura à percepção. Ou seja: “*O tempo da enunciação torna-se um elemento literário a partir do momento em que*

é introduzido na história: caso em que o narrador nos fala de sua própria narrativa, do tempo que tem para escrever ou para contá-la.” (TODOROV, 1980, p. 235) O exemplo citado por Todorov é *Tristram Shandy*, de Sterne, obra que influenciou profundamente Machado de Assis, outro autor reconhecido por referir, no enunciado, o momento da enunciação. Ainda assim, revelar o tempo de escritura não é sempre um esforço para fazê-lo coincidir, ainda que dentro de uma perspectiva cenográfica, com o momento de leitura. A possibilidade de que isso ocorra é especificada por Todorov:

“O tempo da leitura é um tempo irreversível que determina nossa percepção do conjunto; mas pode também tornar-se um elemento literário com a condição de que o autor o leve em conta na história. Por exemplo no início da página diz-se que são dez horas; e na página seguinte que são dez e cinco. Esta introdução inocente do tempo da leitura na estrutura da narrativa não é a única possível: existem outras nas quais não nos podemos deter; indiquemos apenas que se toca no problema da significação estética das dimensões de uma obra.” (idem, p. 235-236)

A afirmação final é categórica sobre o valor que tal estratégia assume nas obras que a adotam. A mistura dos tempos de escritura e de leitura é um fator de estabelecimento de uma relação dialógica no interior do discurso literário escrito, ou *diegético*, no qual tal possibilidade é restrita, enquanto a mesma é encontrada fartamente no discurso literário *mimético*, ou seja, aquele que se caracteriza pela representação, ou seja, pela fala. A estratégia estreita os limites de uma diferença que sempre fora dada como uma das marcas dessa distinção. Instaura-se o diálogo como estratégia no interior de uma obra escrita para ser lida e não encenada. O que desencadeia uma série de *significações*, não apenas no sentido de realização estética como de possibilidades de sentidos. A obra de Clarice Lispector aqui abordada é um exemplo dessa perspectiva.

Quando o teórico russo aponta para a existência de outras formas de introdução de um tempo no outro, é preciso que se entenda que o recurso extrapola o exemplo citado por ele da referência à hora em que se escreve, pois esta serve apenas como um registro de um tempo já decorrido. O que se observa em *A Hora da Estrela* é o esforço pelo estabelecimento de um *agora* enunciativo que abarca o tempo da enunciação e o da leitura:

Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. (p. 12)

Da mesma forma, o último parágrafo da obra (p. 87) começa com um “*e agora*” que, outra vez, lembra ao leitor que o tempo em que ele encerra a leitura é o dos fatos narrados. Eles ainda não se esgotaram. Ou quando o narrador diz que vai ficar três dias sem escrever (p. 70), esse tempo ainda vai transcorrer. Depois, quando retoma a escritura especificando que se passaram três dias, o efeito que se quer obter é o de que, tanto para quem escreve quanto para quem lê, houve essa temporalidade. Ela só é possível porque se está diante de uma cronografia que se instaura a partir das relações de imbricamento, em que narração e discurso se mesclam até mesmo dentro dos períodos, ou de sucessão, em que os tempos aparecem demarcados, muitas vezes separados pela paragrafação. Ou tal cronografia é possível porque o narrador busca demarcar momentos específicos como lampejos dentro de uma eternidade. Tanto que se mantém o tempo presente. Efeito de eternidade que se pode depreender das seguintes palavras:

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. (p. 18)

Viver no presente já significa uma superação do nível cenográfico em direção ao da cena englobante. Pode-se perceber uma coincidência entre o esforço do narrador por superar o tempo enunciativo como determinado historicamente e a certeza da autora de que sua obra não se reduziria apenas ao seu momento de produção.

Quando se salta do nível da cenografia para o da cena englobante, ou seja, quando se passa das palavras do locutor/narrador para as do enunciador/autor, as quais têm seu lugar, sobretudo, na dedicatória “*do autor*”, o que se percebe é a presença do presente como marcador do tempo em que a obra, pronta, é apresentada por aquele que assume a responsabilidade sobre ela. Os verbos da dedicatória são uma indicação de um presente que, embora convencional no espaço pré-textual, assume o caráter de um diálogo que se sustenta até o final do livro.

O mesmo presente pode ser detectado nos títulos sugeridos, seja na forma verbal marcada ou em frases nominais que evidenciam a atemporalidade daquilo que enunciam. De todos os títulos, o escolhido, em que a palavra “*hora*” assume o contorno de um momento único, um *agora* que é o motivo para o qual tudo converge na obra, parece ser o que cristaliza, com mais dureza, a idéia de um presente a ser retido. Essa *hora*, que em verdade sucede no tempo da narrativa, já decorrido, pois se refere ao instante perseguido pela

personagem, tem que ser introduzida no “*agora*” que encerra a obra, uma junção com o tempo discursivo, tentativa de estabilidade, de encontro entre estes dois tempos, o momento estelar em que a linguagem percebe as próprias limitações e se recolhe.

4.2.3 A Terceira Categoria: espaço

O espaço enunciativo pode ser definido, no que se refere ao discurso literário, não tanto como condição física para que a enunciação ocorra. O espaço para o discurso literário é, antes de tudo, uma categoria fluida porque indissociável da noção de cena enunciativa. Não se trata de pensar em espaços midiáticos apenas, como a existência do ar para a transmissão da voz, ou de pensar o contexto histórico-social para o qual a obra foi produzida, se esta foi produzida em um país onde há problemas sociais graves e o público lê pouco, ou seja, as condições de alcance da obra são pequenas. O que despenderia uma análise de caráter histórico, para em seguida se pensar o literário como um discurso que instaura outras formas de espaço enunciativo. Talvez a análise das condições de produção, no que se refere às determinações de natureza espacial, extrapole o âmbito de uma análise discursiva, e atinja sobremaneira o histórico e o sociológico, antes de adentrar o âmbito especificamente discursivo. Forma muito comum, em nosso meio, de se abordar o discurso literário, restringindo-o ao espaço enunciativo exterior à obra, deixando o interno, propriamente discursivo, como algo que se compreende apenas em termos de coerência narrativa, sem que este seja visto como integrando uma categoria enunciativa.

Por isso, o que se busca no presente estudo é a compreensão dos espaços interiores ao próprio discurso literário. Ou seja, antes de tudo, os espaços criados pela cenografia. A partir destes é que se pode chegar ao espaço como contexto de elaboração da obra, em nível de cena englobante, o que significa compreender os espaços instaurados pela cenografia, como estratégia enunciativa para, a partir destes, buscar uma articulação com o contexto em que a obra foi produzida. Na obra em questão, o que se percebe é sobretudo um esforço pela criação de um efeito de paralelismo entre os espaços enunciativos da cena englobante e os da cenografia. Enunciador e locutor possuem referências comuns sobre os universos em que transitam. Maingueneau estabelece a idéia de que a cenografia não se limita aos espaços internos da obra:

“A cenografia não é portanto o contexto contingente de uma ‘mensagem’ que se poderia ‘transmitir’ de diversas maneiras, ela confunde-se com a obra que sustenta e que a sustenta. Recusando qualquer redução da cenografia a um ‘procedimento’, nela veremos antes um dispositivo que permite articular a obra sobre aquilo de que ela surge: a vida do escritor, a sociedade.

A cenografia constitui de fato uma articulação insubstituível entre a obra considerada como um objeto estético autônomo, por um lado, a condição do escritor, os lugares, os momentos de escrita, por outro.” (1995, p. 133-134)

Das palavras acima, é possível pensar a possibilidade de compreensão das condições de produção que definem o espaço enunciativo tanto para o enunciador como para o locutor. Ou seja, a cenografia instaurada pelo locutor é reveladora da “*condição do escritor, os lugares, o momento da escrita*” não apenas como algo desejável ao analista; essa é uma condição inerente ao discurso literário. No caso de *A Hora da Estrela*, essa condição se exacerba, pois se trata de um dos fulcros a partir dos quais a significação se estabelece. O autor, aqui, tem a intenção de que a fala do narrador seja portadora de verdades acerca da condição do escritor e da escritura. Verdades evidentes ou que só se revelam a partir do desvelamento da natureza dos recursos discursivos adotados, como é o caso da ironia, a ser abordada posteriormente.

O que acontece, na obra em questão, é que a construção de uma cenografia decorre aqui, também, da articulação entre os espaços por onde circulam os personagens contidos pelo tempo narrativo e aquele outro, do narrador/personagem, se este for pensado como uma criação portadora de uma subjetividade, que demonstra, ao longo da cronografia do tempo discursivo, conflitos e atitudes. Os dois tempos enunciativos podem transcorrer desde que encerrados por dois espaços enunciativos. A separação de tais espaços é fundamental para o estabelecimento do sentido da obra. A diferença está na base da denúncia social. Macabéa e o narrador diferem não apenas em termos de profundidade psicológica, de classe social: os espaços por onde os dois circulam devem ficar evidenciados como de naturezas muito distintas. Não como opostas, pois o escritor não é colocado como ocupante de uma posição superior na escala social: eles se distanciam. Se, para a classe que ocupa a posição superior, é impossível o contato com o mundo de Macabéa, para o escritor isso pode acontecer.

A fixação de um espaço pelo qual circula a personagem Macabéa é parte, não apenas do que se definiu anteriormente como “*descrição*”, predicação das características da personagem, como também é uma exigência da narração. Os fatos se sucedem em lugares

reconhecíveis pelo leitor, e estes têm importância para que se compreenda a natureza do mundo narrado.

Por isso, a descrição que caracteriza Macabéa, marcada pelo pretérito imperfeito desde o início, especifica os lugares por onde ela circula:

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. (p. 28)

Depois – ignora-se por quê – tinham vindo para o Rio de Janeiro, o inacreditável, a tia lhe arranjava emprego, finalmente morrera e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas.

O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto. (p. 30)

Rua do Acre para morar, rua do Lavradio para trabalhar, cais do porto para ir no domingo (...). (p. 31)

Preocupação em localizar a personagem, que também se percebe nos trechos essencialmente narrativos, históricos, no pretérito perfeito, em todos os momentos da história. O trecho seguinte foi extraído do momento em que Macabéa encontra a casa da cartomante, nas páginas imediatamente anteriores à narração de sua morte:

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. (p. 72)

Descrição que acompanha a personagem também no interior da casa da cartomante:

Lá tudo era luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. Estava boquiaberta. (p. 72)

Algumas linhas abaixo, após a descrição da aparência física da cartomante, o narrador comenta:

(Vejo que não dá para continuar esta história. Descrever me cansa.) (p. 72)

O comentário parece dirigido ao leitor de Clarice Lispector que estranha, não apenas uma perspectiva de tempo que adota o cronológico, como também uma maneira de descrever muito próxima do romance realista: o detalhe como condição para a verossimilhança e servindo à caracterização dos personagens; ou seja, um exercício de descrição significativa que destoa do modo como a autora, ao longo de sua carreira, descrevia, interiorizando as percepções. A possibilidade de visão a partir de dentro dos personagens aparece, agora, sob a responsabilidade de um narrador que precisa justificar ao leitor o fato de a personagem notar os detalhes:

Esta que, como eu disse, tinha tendência a notar coisas pequenas, percebeu que dentro de cada bombom mordido havia um líquido grosso. (p. 73)

A descrição dos espaços por onde Macabéa circula também serve para caracterizar a natureza da enunciação que ali ocorre por parte dos personagens. A quase ausência de fala na personagem é indicadora do desconhecimento em relação aos espaços. Ela é uma retirante, pertence a um outro contexto, e a ela é reservado o silêncio. A adesão da personagem ao espaço é uma condição para que as palavras surjam. Por isso tudo, a possibilidade de uma redenção para a personagem se dá no nível da palavra. E que é antecedida pela sensação de beleza da atmosfera, adequação da personagem a um espaço:

Tanta riqueza de atmosfera a recebeu e o primeiro esgar da noite que, sim, sim, era funda e faustosa. Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. (p. 79)

A palavra como condição para que as coisas aconteçam, o que fica evidente através do “*sim*” que a personagem parecia ser capaz de assumir. Palavra que desencadearia uma série de eventos:

Tudo no mundo começou com um sim. (p. 11)

No entanto, a tragédia instaura o silêncio como impossibilidade total. O personagem que dispõe de voz, Olímpico, é aquele que pode transpor os limites de sua condição social:

E não é que ele dava para fazer discursos? 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? (p. 46)

Os espaços enunciativos que cerceiam a possibilidade de Macabéa falar não devem intervir na habilidade do narrador de usar a palavra como instrumento de revelar-se. Ele sabe que aqueles que lêem o resultado de seu trabalho não pertencem aos espaços que a sua própria escritura revela:

Antecedentes meu 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. (...) Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. (p. 18-19)

A definição de um espaço que caracterize a “*condição do escritor*” torna-se problemática a partir das palavras anteriormente citadas. Trata-se da impossibilidade de localizar o escritor como integrado a uma classe. Assim, é estranho que ele tome a defesa de uma delas, dada a impossibilidade de suas palavras influenciarem as pessoas que pertencem a qualquer delas:

(Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo.) (p. 35)

O escritor é um “*marginalizado*”. O termo remete de imediato a certas considerações de Maingueneau a respeito das condições que o próprio escritor se impõe para a produção de sua obra. A idéia de um espaço a partir do qual o escritor pode observar e escrever, ou simplesmente manter-se à margem das condições que interfeririam no ato da escritura, traz à tona o conceito de “*paratopia*” como condição enunciativa para o discurso literário:

*“A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la de **paratopia**.”*
(MAINGUENEAU, 1995, p. 28)

A instauração de espaços paratópicos seria improvável, ou impossível, se se integrasse o escritor em uma classe definida: “*O escritor acredita-se cidadão dessa rede invisível que atravessa as divisões sociais canônicas.*” (*idem*, p. 29) A integração não pode ser feita como resultante do trabalho de escrever. Por isso, Maingueneau cita exemplos notórios de escritores que buscaram espaços paratópicos como condição para o ato de escritura. A recorrência ao exemplo de Montaigne é significativa do que representa a instauração de um espaço paratópico para um homem que reconhece sua posição social. Montaigne é um nobre, ocupou cargos e o seu modo de vida não deixa dúvida acerca de sua condição social. Portanto, o escritor paratópico que se instaura a partir do momento em que o nobre passa a escrever os *Ensaaios*, é uma figura que só adquire relevância se se pensar no Montaigne anterior à decisão de escrever. O terceiro andar da torre, de onde o escritor pode ver as dependências do castelo, torna-se retiro, lugar de sossego. A possibilidade de ver os espaços exteriores confina-se com a possibilidade de isolamento. O espaço de uma biblioteca possibilita o único diálogo desejável pelo escritor Montaigne, que é com as obras da tradição clássica. A característica mais marcante dos *Ensaaios* é o adentramento de um homem em sua própria subjetividade, por isso o autor desculpa a desordem interna da obra, atribuindo-a à sua personalidade. Outro caso marcante de paratopia é Gustave Flaubert. O isolamento do escritor francês em uma província que o mesmo detestava é reveladora de uma atitude que eleva o escritor a uma condição de renúncia e despojamento muito próxima da mitificação. O que Maingueneau denomina “*topografia do deserto*” (*idem*, 128) pode ser relacionado ao escritor francês que recitava em voz alta as frases que escrevia e que, um dia, veio a falecer debruçado na mesa de trabalho. Mas é a província detestada que aparece recriada em *Madame Bovary*; conhecê-la é condição para abordá-la como tema. Da mesma forma, Proust é o exemplo acabado de escritor que adota o isolamento como condição para a produção de uma obra. O quarto forrado com cortiça, a camisa de tricô aquecida na lareira para que o asmático pudesse suportar as noites parisienses, tudo isso contrasta com o modo de vida mundano que sempre caracterizou o aristocrata, mas que dá lugar a uma condição paratópica. Incursões ao universo da mundanidade serão apenas motivadas pela própria obra em elaboração. O contraste aqui é revelador da atitude paratópica: o aristocrata que passa a viver para a escritura acredita-se, então, alheio ao universo que será o tema de sua obra.

A recusa do narrador de *A Hora da Estrela* de integrar-se em uma classe é reveladora de uma atitude paratópica:

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. (p. 21)

As palavras citadas acima fazem pensar em inúmeros nomes de escritores que assumiram o isolamento como condição para o ato de escrever, dentre os já citados. Fazem pensar também em *personagens* paratópicos, como o Antoine Roquetin, de *A Náusea*, obra em que Jean-Paul Sartre satiriza a burguesia a partir de um personagem que se isola na província para escrever; ou o Hans Castorp, no hospício, em *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, condição para a sátira a uma cultura que se desagregava.

O escritor que foi marginalizado pela sociedade faz do distanciamento uma condição para a escritura. Condição buscada voluntariamente. A situação de Rodrigo S. M., em *A Hora da Estrela*, é a do homem solitário, que escreve a partir de um espaço reservado:

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. 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. Pois como eu disse a palavra tem que se parecer coma palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? (p. 23)

A pergunta sobre ser ou não “*um escritor*” faz com que este se revista de uma série de atributos reais ou míticos. O trabalho com a palavra pode ser definidor de tal atribuição. Ao mesmo tempo, ocorrem aqui elementos caracterizadores de uma “*imagem enganadora que muitas vezes os escritores gostam de fornecer deles mesmos.*” (MAINGUENEAU, 1995, p. 28) O escritor alheio ao universo sobre o qual escreve estabelece, dentro da obra de Clarice, a discussão acerca das possibilidades de um escritor (ela própria) que não tenha contato físico freqüente com um contexto social marcado por problemas poder falar sobre ele com competência. O julgamento do resultado de tal paratopia constitui, sem dúvida, uma das filiações do romance de Clarice ao que tem sido denominado “*ironia*” pela Análise de Discurso. Afinal, o que está em discussão é a possibilidade de o discurso literário falar pelo autor que se colocou em um espaço paratópico. Ainda para usar as palavras de Maingueneau: “*a assinatura imporia a presença de uma individualidade em que só deve figurar a inapreensível ‘reserva’ de um autor por intermédio de quem a Literatura fala.*” (*idem*, p. 55)

O narrador de *A Hora da Estrela* é um excluído. Exclusão tantas vezes voluntária como decorrente do modo como as classes *canônicas* o vêem. Por isso, a posição do narrador não é a de engajamento exterior à escritura. Ele não circula pelos mesmos espaços por onde Macabéa exhibe seu silêncio impotente:

Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre. Lá é que não piso pois tenho terror sem nenhuma vergonha do pardo pedaço de vida imunda. (p. 30)

O fato de o narrador não pertencer ao “*parado pedaço de vida imunda*” faz com que os espaços não se misturem. Afinal, ele pertence a um espaço onde se “*tem mais dinheiro*” e onde a vida pode até ter algum conforto. Por isso, o narrador se permite lembrar, após a conclusão de seu trabalho:

Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. (p. 87)

O escritor Rodrigo S. M. deixa evidente que, embora sua condição no momento da escritura seja de paratopia, e ele escreva em um cubículo, pode usufruir de bens possibilitados à sua condição social, assim como se “*alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado*”. Ou seja, ele enuncia a partir de um espaço paratópico buscado voluntariamente; se há isolamento, há conforto, condição para que possa enunciar. Outra vez, a idéia de conforto capaz de possibilitar a palavra. O que faltou à Macabéa é condição para que o escritor escreva. O conforto sem o qual a história de uma moça que viveu desconfortavelmente jamais teria sido enunciada.

Até aqui, falou-se acerca de uma topografia instaurada pela cenografia. Existe um espaço específico para o *eu*, como pessoa enunciativa, e que o caracteriza como pessoa dentro de um contexto histórico-social. Da mesma forma, tem-se o espaço específico para o *ele*, não-pessoa, ser fictício, aqui marcado por uma diferença marcante em relação ao espaço do *eu*. O espaço do *tu* é algo que se presume a partir do discurso do narrador. Ele se dirige a um *tu* (ou *vós*) pertencente ao âmbito daqueles que têm acesso à sua escritura. Ou seja, o *tu* implícito, instaurado pelo narrador, não pertence ao mesmo espaço do *ele*. Talvez este narrador não conheça a realidade de Macabéa. E também seja difícil, para o escritor, falar de assuntos alheios ao contexto em que enunciam seus leitores e convencê-los da verdade da realidade que ele enuncia. Este leitor, que tantas vezes é englobado como *nós*, está, assim, mais próximo do espaço do narrador e, certamente, dos outros leitores junto dos quais ele é

colocado através dos dêiticos de plural, sejam de primeira ou segunda pessoa, ou mesmo de um *você* gerador de proximidade; este leitor está próximo do *eu* que narra, mas não se identifica com o *ele* que está sendo narrado. Assim, o espaço enunciativo se parece com o do diálogo: *eu* e *tu* ocupam espaços semelhantes ou próximos, enquanto ao *ele*, não-pessoa, é reservado o distanciamento. Que não é apenas espacial; também é temporal, pois ele transita em outro tempo lingüístico, como já foi especificado. O *nós* monofonizante está evidente no parágrafo final, porque o tempo “*de morangos*” é o mesmo para narrador e leitor. Mas não é para a não-pessoa, distanciada no espaço e, a partir das formas verbais que a referem, também no tempo.

Ainda se está no interior de uma estratégia enunciativa, no sentido dado por Maingueneau (2002, p. 89) ao falar da cenografia como o espaço específico em que aquele que enuncia assume uma estratégia como *cena*. No entanto, ficou evidenciado, aqui, através das palavras de Maingueneau (1995, p. 134), que a cenografia é uma forma de se adentrar a “*condição do escritor*”, partindo-se de espaços interiores à obra, cenográficos, para aqueles que integram o espaço enunciativo em que a obra foi produzida.

Em relação à obra de Clarice Lispector aqui abordada, o que se observa é um efeito de paralelismo buscado em alguns momentos do texto, mas que não o abrangem em totalidade. Não há uma identificação integral entre o narrador e o autor. O fato de o narrador ser um homem é responsável pelos efeitos de ironia, a serem especificados posteriormente, ou seja, os momentos da obra em que a diferença é enfatizada e as vozes do locutor e do enunciador se opõem, e então se esclarece a razão fundamental da escolha de um narrador do sexo masculino. No entanto, suavizadas as diferenças, é possível perceberem-se, nos comentários do narrador (locutor 2) acerca de suas escolhas literárias, as mesmas atitudes de Clarice Lispector, autor (locutor 1), quando produz uma obra que destoa de sua produção anterior:

É. Parece que estou mudando de modo de escrever. (p. 17)

Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo. (p. 13)

Ou quando há fatos do passado do narrador que se assemelham ao passado da autora, assim como ao da personagem Macabéa:

Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. (p. 12)

É impossível não perceber, em trechos como os reproduzidos acima, uma indicação de que o texto discute o modo de escritura de Clarice Lispector, aquele que permeia quase toda a sua produção, através do contraste com o “*modo de escrever*” adotado para *A Hora da Estrela*. Semelhanças e diferenças estabelecerão possibilidades de sentido que a autora dispõe ao longo da obra. Por isso, a adoção do *mise en abyme* como estratégia dialógica. Trata-se, assim, de um escritor, Rodrigo S. M., falando para seu leitor acerca do ato de escrever e de seu modo de escrever, em nível de cenografia; no entanto, percebe-se a voz de Clarice Lispector discutindo com seu leitor as razões que definiram as suas escolhas literárias ao longo de uma carreira consumada, em nível de cena englobante. E, neste nível, ficam evidentes as questões que constituíam o contexto de enunciação da obra. Têm-se “*a condição do escritor, os lugares, os momentos da escrita*” que podem ser especificados, não somente como o contexto histórico-social em que Clarice Lispector escreveu a obra, mas que também são indicadores da paratopia que envolvia a escritora quando do ato de escritura: o hábito de escrever à noite, o apartamento no bairro do Leme, a máquina de escrever sobre as pernas, a mulher que se recolhia e a que poucos tinham acesso. Condições essas representadas na atitude do narrador. Aqui, percebe-se a junção das vozes do narrador, que falava na cenografia, e do autor, que assume a voz na cena englobante, como definidoras de um espaço não apenas social, mas individual, para a enunciação. Tem-se outro *nós* monofonizante. Que é parcial, eventual em uma estrutura polifônica. Aqui, neste nível de cena englobante, o enunciador fala a um *tu*, fazendo com que este o reconheça, para, em seguida, sua voz ser envolvida pelo silêncio que a obra instaura como abertura, estabelecendo a possibilidade de respostas de um *tu/enunciário*, o *tu* possível no nível englobante, que só pode responder ao *eu/enunciador* assim que a obra termina.

CAPÍTULO IV

5 AUTORIA E IRONIA EM A HORA DA ESTRELA

O objetivo primordial deste capítulo é falar da ironia como um dos recursos constitutivos de *A Hora da Estrela*, enfatizando a mesma como uma das formas mais evidentes de polifonia. A presença da ironia, no romance de Clarice Lispector, orienta o modo como o dialogismo se organiza: duas vozes que assumem pontos de vista opostos em relação a um dos temas fundamentais da obra. Duplicidade que está na base de toda a organização estrutural da mesma.

Já se tratou, no capítulo anterior, das inúmeras formas de duplicidade que acabam por abarcar as categorias enunciativas que instauram a obra como enunciado. Em relação à categoria *pessoa*, observou-se a duplicidade enunciativa, que procura especificar os papéis de dois locutores. Sobre o *tempo*, focalizou-se a divisão entre os tempos narrativo e discursivo. E, em relação ao *espaço*, o que se salientou foi a separação entre os espaços do narrador e os da personagem; ou ainda entre os espaços desta, como não-pessoa enunciativa (*ele*), daqueles em que circulam as pessoas enunciativas (*eu* e *tu*). As formas da duplicidade são abarcadas por uma única consciência, capaz de vê-las como um todo. A essa consciência cabe a responsabilidade pela unidade da obra.

Portanto, um dos objetivos do presente capítulo é tratar do *autor* como o princípio capaz de dar unidade à obra. No todo, trata-se de um esforço para especificar o modo como o romance é polifônico, ou seja, está estruturado a partir da existência de duas vozes que se embatem ou se assemelham, ao mesmo tempo em que um princípio garante organicidade a ele, estabelecendo sentidos e fazendo, muitas vezes, com que as semelhanças que, às vezes, acontecem entre as vozes assumam uma importância capital para o estabelecimentos dos sentidos.

O final do capítulo anterior aventava a possibilidade de uma voz monofonizante instaurar uma condição de simetria entre as vozes do narrador e do autor. Simetria que estabelecia semelhanças entre as escolhas literárias e as biografias de ambos. Momento em que a polifonia era marcada pela concordância, pois existem vozes que dialogam, que podem discordar ou concordar. Mas que se orquestram, como o conceito de “*polifonia*”, termo extraído da música, deixa entrever. Não se trata de balbúrdia. É preciso que algum elemento organize as vozes. O presente capítulo especifica o modo como as vozes podem concordar ou discordar, orquestradas por uma instância que as rege, as organiza. Ou seja, a consciência que vê de fora, como preconizava Bakhtin. Assim, quando se trata do

princípio do autor, o que se percebe é o esforço para a elaboração do efeito de unidade; ao se falar acerca da ironia, o que se percebe é a discrepância entre as vozes medulares da obra.

5.1 O PRINCÍPIO DO AUTOR

A autoria é, sem dúvida, uma das questões mais complexas que integram a pauta da Análise de Discurso. Não apenas por tratar-se de um tema atrelado a inúmeras mistificações sobre o alcance da linguagem, ao longo dos séculos, em seu poder como elemento individualizante, diferencial que produzia os estilistas dentro do discurso literário, como também pelo seu poder de tornar menos perceptíveis, sob a responsabilidade de uma única subjetividade, as discrepâncias tanto na esfera da expressão quanto na da significação. A autoria era a responsável pelo elemento particularizante, capaz de fazer com que a linguagem assumisse as cores da renovação. Assim, sempre se buscaram particularidades na fala individual capazes de constituírem um marco em termos de subjetividade. O sujeito era entendido como linguagem e esta era, portanto, a manifestação da autenticidade do ser. Seres autênticos seriam manifestações inegáveis de uma linguagem também autêntica.

E, no entanto, a Análise de Discurso preconiza a constituição do indivíduo através da linguagem como um fato deveras inapelável. O sujeito é a linguagem na qual se expressa. Sua relação com o real é intermediada pelo simbólico, única possibilidade para a racionalidade. Mas a linguagem não é formada por referências subjetivas. Ao contrário, ela é apenas um estoque assimilado pela coletividade de recursos consagrados pelo uso. A condição para a eficiência do falante é que ele disponha de recursos lingüísticos reconhecíveis como coletivos, já vistos, e não de soluções lingüísticas particularizadas. Autenticidade, autonomia lingüística, autoria acabam por perderem sua aplicabilidade diante da idéia de uma linguagem marcada pela alteridade. O outro fala pela voz de cada um de forma quase tão evidente quanto o sujeito. E este é constituído por uma linguagem que já não é mais marca de distinção, mas de similaridade. A idéia de um sujeito assujeitado pela linguagem faz do conceito secular de “*autoria*” um refúgio para os que nela insistem, mas uma ilusão para os que a entendem como mito.

Entre um extremo e outro, o que se procura é entender os modos reais como a autoria opera. Até que ponto ela pode ser responsabilizada por algum teor de individualidade que a linguagem possa desenvolver. Se existe a possibilidade de algum

discurso assumir foros de autenticidade, até que ponto isso é de responsabilidade de uma consciência capaz de organizar as falas da coletividade de um modo particular?

A existência de um princípio organizador para as inúmeras formações discursivas que podem ser percebidas dentro de um discurso foi definida por Foucault como “*princípio do autor*” (BRANDÃO, 2004, p. 83-84), ou seja, a autoria acaba por ser vista, a partir de tal princípio, não apenas como possível, mas como condição para que o discurso possa ser definido como uma unidade articulada. Pode-se dizer que o autor é a instância que atua no momento da constituição do discurso como *texto*. Enquanto o primeiro existe como uma possibilidade de uso da linguagem, o segundo é o uso efetivo da mesma, corporificado. A atuação de um autor é o elemento que possibilita a concretização do discurso sob a forma organizada de um texto.

Eni Orlandi tem dedicado alguns de seus trabalhos à questão da autoria. A analista de discurso pertence à tendência que vê no autor a possibilidade de a análise passar do âmbito puramente discursivo para o textual, e que focaliza o texto, não a partir de sua organização, mas de sua materialidade, que é o discursivo posto em funcionamento. A partir dos conceitos elaborados por Foucault (1975), Orlandi define “*autor*” como sendo

“o princípio de agrupamento do discurso, unidade e origem de suas significações. O que o coloca como responsável pelo texto que produz. Passamos, assim, da noção de sujeito para a de autor. Se a noção de sujeito recobre não uma forma de subjetividade mas um lugar, uma posição discursiva (marcada pela sua descontinuidade nas dissensões (sic) múltiplas do texto) a noção de autor é já uma função da noção de sujeito, responsável pela organização do sentido e pela unidade do texto, produzindo o efeito de continuidade do sujeito.” (2004, p. 68-69)

Se o sujeito é uma posição assumida pelo indivíduo, a autoria acontece no interior de tal posição. Ela pode ser entendida como um fator de não-dispersão do sujeito, já que a autoria exige a produção de unidades discursivas interpretáveis. A autoria organiza o que há de dispersivo no sujeito. Por isso tudo, a autoria é focalizada sob o conceito de “*função-autor*” (ORLANDI, 2003, p. 74), ou seja, ela pode ser vista como uma função discursiva, assim como as de *locutor* e *enunciador*:

“É assim que pensamos a autoria como uma função discursiva: se o locutor se representa como eu no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse eu assume, a função discursiva autor é a função que esse eu assume enquanto produtor de linguagem, produtor de texto. Ela é, das dimensões do

sujeito, a que está mais determinada pela exterioridade – contexto sócio-histórico – e mais afetada pelas exigências de coerência, não contradição, responsabilidade etc.” (idem, p. 75)

Ela se identifica com o que Ducrot define como “*falante*” na medida em que é marcada pela exterioridade. Ao mesmo tempo, ela é o princípio que agrupa as formações discursivas e as integra como texto. Dessa forma, pode-se dizer que o autor está para o texto assim como o sujeito está para o discurso.

É preciso que se acrescente, aqui, que o modo pelo qual Orlandi tem focalizado a autoria difere da forma limitadora em que Foucault a enquadrava. Para este, a autoria estava condicionada à exigência de autenticidade. Apenas discursos capazes de estabelecer novas formas de utilização da linguagem poderiam ser reputados como “*fundadores*”, condição para que a estes pudesse ser referida a existência de um autor. Assim, poderiam ser referidas como possuindo autor as obras de Shakespeare ou de Homero, mas não aquelas formas de textualização que não necessitam de uma individuação, formas discursivas rotineiras, como um contrato ou uma receita culinária. Já Orlandi (2004, p. 69) afirma que “*a função-autor se realiza toda vez que o produtor da linguagem se representa na origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão e não-contradição e fim.*” Dessa forma, a autora faz com que autoria seja reputada às formas corriqueiras de utilização da linguagem, colocando como critério para a aceitação da existência de um autor a interpretabilidade do texto: “*O sujeito só se faz autor se o que ele produz for interpretável. Ele inscreve sua formulação no interdiscurso, ele historiciza seu dizer.*” (idem, p. 70) Em outras palavras, o sujeito que se apropria do interdiscurso localiza-se como sujeito histórico. A pura repetição não pode historicizar o sujeito, o que leva a autora a distinguir três formas de repetição: “*empírica*”, “*formal*” e “*histórica*”. Enquanto as duas primeiras se reduzem a atitudes mnemônicas puras, a última se constitui em saber discursivo, ou seja, em interdiscurso. A memória que se mobiliza aqui é aquela que faz com que a repetição signifique.

A relação que se estabelece entre discurso e texto é uma distinção entre real e imaginário, pois, se o discurso é marcado pela “*descontinuidade, a dispersão, a incompletude, a falta, o equívoco, a contradição, constitutivas tanto do sujeito como do sentido*”, o texto é um esforço do autor em direção a fatores como “*a unidade, a completude, a coerência, o claro e distinto, a não contradição*” (ORLANDI, 2003, p. 74), embora todos estes aconteçam na instância do imaginário, pois o esforço para dar unidade ao enunciado

tenta encobrir o caráter dispersivo, que é indissociável da linguagem como fenômeno que mobiliza discursos. O texto pode ser visto como um esforço do sujeito para instaurar uma subjetividade, criar um elemento particularizado dentro daquilo que é marcado pela repetição.

A tentativa de individuação através do texto faz lembrar as origens do próprio conceito de “*autoria*”, aquele consagrado por uma tradição e que correspondia a um momento histórico em que dar um caráter individual às idéias, aos conhecimentos, às ciências, era índice de uma nova atribuição de papéis sociais. A passagem do século XVII para o XVIII desenvolvia conceitos que terminariam na visão idealista do sujeito como unidade. Gregolin (2003, p. 48) retoma as idéias de Chartier a respeito da formulação da função-autor, segundo o qual esta se determinou a partir de três dispositivos: o “*jurídico*”, que se refere ao direito à propriedade de autoria; o “*repressivo*”, que se utiliza da autoridade para o controle de textos transgressores; e os “*materiais*”, que inscrevem o autor no interior do texto como forma de evidenciar a autenticidade frente a cópias e imitações.

Gregolin enfatiza que o sujeito da escrita nada mais é que uma construção do próprio discurso. Ou seja, ele se insere na materialidade do próprio texto. Este espaço textual obriga o sujeito a relacionar-se com todo um corpo social, com um saber institucionalizado. Por isso, a autora afirma que a função-autor é

“característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade, e por esse motivo, a reflexão sobre a autoria não pode estar desvinculada, do nosso ponto de vista, da discussão sobre os regimes de apropriação dos textos e da construção da memória coletiva de uma sociedade.” (GREGOLIN, 2003, p. 49)

Adentrar o âmbito da historicidade através da autoria é algo que se regula por determinações que instauram a funcionalidade dos textos. Eles correspondem a funções sociais definidas dentro do contexto histórico-social, ou seja, estão corporificados em gêneros. Dessa forma, é possível que se focalize tal conceito como integrando um dos níveis da cena enunciativa, evidenciando-se a necessidade de que cada tipo de discurso se organize em estruturas validadas pelo uso.

5.1.1 A Cena Genérica

A idéia de “*gênero*” é indissociável da noção de texto como discurso que se materializa e assume uma função social. Ela é primordial para que se desvele a própria constituição do enunciado. Assim, também está na origem daquilo que Maingueneau define como “*cena enunciativa*” (2002, p. 85), ou seja, o conceito de “*gênero*” é fundamental para se analisar a própria enunciação.

O lingüista francês é categórico quando afirma que é a partir dos espaços criados pela cenas englobante e genérica que o enunciado adquire sentido. Tais cenas, definidas como “*quadro cênico*” (*idem*, p. 87), são o espaço estável que instauram a instabilidade através da cenografia, a qual faz com que aquele recue para um segundo plano. É com ela que o leitor se confronta. No entanto, esta só se instaura a partir das determinações implicadas pelo gênero que a antecede. Por isso, para o lingüista francês, os gêneros podem ser de três tipos, no que se refere à necessidade da instauração de uma cenografia: há os que se utilizam de uma mesma cenografia; os que exigem a escolha de uma entre várias possibilidades de cenografia; e há os que podem fazer uso de cenografias variadas, mas que, na maioria das vezes, se limitam a apenas uma mesma, validada pelo uso freqüente. (*idem*, p. 89-90)

É importante que se retome aqui o conceito de “*gênero*” em sua origem, para que o mesmo apareça como subsidiário das conceituações da linguagem como dialógica. “*Gêneros*” são produtos da relação interativa estabelecida pelas trocas lingüísticas, e se constituem porque a linguagem é um instrumento que instaura a alteridade como possibilidade de aceitação do sujeito que enuncia. Não é por acaso que a primeira abordagem significativa dos gêneros textuais como produtos da interação entre os falantes foi elaborada por Mikhail Bakhtin, teórico por excelência da linguagem como instrumento indissociável das práticas sociais. A primeira contribuição do lingüista russo à noção de “*gênero*” aparece já em 1929, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Aqui, o diálogo se estabelece com Saussure. Mantendo um evidente respeito pelas teorias do lingüista genebrino, Bakhtin desenvolve pontos de vista que ampliam a área de interesse da Lingüística, demonstrando que o enunciado, como unidade lingüística fundamental, é algo que a noção de *língua*, por si só, não consegue especificar. O conceito de “*gênero*” seria retomado em *Problemas da Poética de Dostoievsky*, texto de 1929, publicado fora da Rússia, em francês, em 1970. Nele, o conceito de “*romance polifônico*” é explicitado como sendo um gênero literário que se forma a partir

da relação do falante com o *outro* de seu discurso. No entanto, a obra em que a noção de gênero aparece explicitada de forma a dialogar com os demais conceitos desenvolvidos pelo lingüista ao longo das décadas é, certamente, *Estética da Criação Verbal*. A obra se compõe de artigos escritos entre os anos de 1919 até 1974 e foi publicada, integralmente, em 1979. A abordagem tem como motivação, nela, o discurso literário. É através dele que Bakhtin elabora os conceitos primordiais de sua obra, por isso tal texto pode ser considerado a síntese das idéias do autor, a comprovação irrefutável de que suas teorias se referiam à linguagem como um todo, e não unicamente ao literário (BRAIT, 2003, p. 22). Embora a noção de gênero esteja disseminada através de vários artigos, é em “*Os Gêneros do Discurso*” que ela aparece formulada como uma retomada de pontos de vista que já vinham sendo desenvolvidos desde *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. O artigo, elaborado entre 1952 e 1953, e deixado incompleto, retoma idéias que estão na origem da Lingüística como ciência. O diálogo com Saussure pressupõe que a noção de “*enunciado*” seja ampliada para que reflita as condições reais de uso da linguagem. Condições que, para Bakhtin, são resultantes da interação entre os falantes. Ou seja, não se pode colocar o uso efetivo da linguagem verbal na dependência dos princípios que regem a língua. A idéia de que a *oração* seria a unidade padrão de análise lingüística esbarra nas formas de utilização efetiva da linguagem em condições concretas de uso. O *enunciado*, para Bakhtin, não poderia ser restringido à oração. Em condições efetivas de uso, a demarcação dos limites entre os enunciados só pode ser feita pelos próprios falantes. Estes é que determinam o momento em que a enunciação cabe ao outro ou a eles mesmos. Existe um mudo “*dixi*” indicador de que o enunciado terminou (Bakhtin, 2000, p. 294). A relação entre os falantes não se limita ao que, comumente, se define como “*diálogo*”. Bakhtin amplia a noção de diálogo, fazendo deste algo que ultrapassa o âmbito da comunicação através da fala.

A explicitação de um conceito de “*enunciado*” que pudesse fazer com que as unidades básicas a serem analisadas pelo lingüista englobassem as diversas formas efetivas de uso da linguagem fez com que Bakhtin visse tais condições efetivas de uso como algo indissociável da função social desta. O que pode ser resumido nas palavras do próprio lingüista:

“Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. (...) O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático)

e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissoluvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso.” (BAKHTIN, 2000, p. 279)

Tais “*tipos relativamente estáveis*” existem como um princípio de economia lingüística. Qualquer utilização da linguagem pressupõe a escolha dentro dos três elementos enumerados por Bakhtin, e estes são anteriores ao ato de enunciação. Eles pré-existem como modelos de utilização da linguagem. A escolha, em relação aos gêneros, ainda não pertence a um nível individualizado. Os “*tipos estáveis*” são formatos consagrados pelo uso e que foram sendo formados de acordo com as necessidades da própria sociedade em relação à linguagem. Necessidades que são múltiplas e que não cessam de serem bifurcadas ao sabor das exigências da coletividade. Essa “*heterogeneidade*” dos gêneros é assim definida pelo lingüista:

“A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com a diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas). E é também com os gêneros do discurso que relacionaremos as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso).” (BAKHTIN, 2000, p. 279-280)

O fato de que os conceitos de “*enunciado*” e de “*gênero*” apareçam imbricados é fundamental para que se pense no modo como eles se organizam e se tornam aceitos pelos usuários da linguagem. Afinal, são múltiplas as “*esferas de atividade*”, tantas que a noção de “*gênero*” precisa ser focalizada a partir do conceito de enunciado e não apenas por diferenciações de natureza estilística. O teórico é enfático ao determinar que o

entendimento da complexidade dos gêneros é algo que precisa ser entendido como uma consequência das inúmeras posturas assumidas pelos falantes. Enunciar não significa unicamente fazer escolhas dentro daquilo que Saussure define como “*fala*”, espaço para a individualidade dentro dos esquemas padronizados da “*língua*”. O ato de enunciar já pressupõe a instauração da fala como pertencente a um esquema maior, o gênero do discurso que enquadra a fala a partir das exigências sociais que esta visa a atender.

As palavras de Bakhtin acima reproduzidas fazem pensar no que já se tinha dito anteriormente em relação ao conceito de “*autoria*” através das palavras de Eni Orlandi, quando a autora fala acerca da necessidade ou não de o enunciado evidenciar a existência de um responsável por sua elaboração (ORLANDI, 2004, p. 69). Das palavras do lingüista russo se depreende a idéia de que existem gêneros marcados pela complexidade, mas que esta não os impede de serem abordados. Definir a relação entre os falantes que permeia tal complexidade é a tarefa que pode elucidar os modos como tais gêneros são específicos em sua complexidade. Isso tudo sem esquecer que, na raiz de todos eles, está a natureza dialógica, o modo pelo qual todos eles são um desenvolvimento do diálogo como gênero primordial.

A divisão do gêneros em “*simples*” e “*complexos*” é, evidentemente, uma ponte para que os gêneros *literários*, aqueles mais abordados pelo lingüista russo, possam ser focalizados como portadores das características que perfazem a linguagem como um todo. Nas palavras do próprio autor:

“Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a conseqüente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado. Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso primário (simples) e o gênero de discurso secundário (complexo). Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica.” (BAKHTIN, 2000, p. 281)

A categorização dos gêneros como “*simples*” e “*complexos*”, ou como “*primários*” e “*secundários*”, demonstra não apenas uma relação de derivação como também de inclusão. Nesse caso, o *romance* pode ser entendido como um gênero que incorpora em seu todo uma variedade de outros gêneros, os quais passam a ser compreendidos de forma diferente daquela em que eram considerados enquanto voltados a suas funções sociais exteriores ao âmbito do romance. O romance pode ser visto, então, como um gênero que se

distingue pela incorporação de outros gêneros, não apenas dando a eles uma função literária, como também refletindo, no seu discurso, os modos de utilização social daqueles. Outra vez, é a noção de “*romance*” como constituindo um único enunciado que determina tal gênero como específico. Novamente, a citação das palavras do próprio autor sintetiza o pensamento acima exposto:

“Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios – por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. O romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal (são fenômenos da mesma natureza); o que diferencia o romance é ser um enunciado secundário (complexo).” (BAKHTIN, 2000, p. 281)

A complexidade atestada por Mikhail Bakhtin não se refere apenas ao “*romance*” como gênero que incorpora, que engloba uma variedade de gêneros de que a sociedade se serve. Esta se refere ao próprio discurso literário. As manifestações do discurso complexo citadas pelo lingüista russo dão apenas uma idéia do quanto elas criam formas de relacionamento complexas entre os falantes. O romance é, assim, antes de mais nada, enquanto gênero discursivo, um *enunciado complexo*. Idéia que faz lembrar a posição de Michel Foucault a respeito do discurso literário, em uma conferência proferida em 1964 intitulada “*Linguagem e Literatura*”. O filósofo principia suas considerações sobre a literatura, como forma de linguagem, precisando a dificuldade de se falar a respeito de uma forma complexa de utilização daquela, o que gera dificuldades de conceituação. Nas palavras do próprio filósofo:

“Pois, afinal, é assim tão claro, evidente, imediato que se possa falar de literatura? Pois, afinal, quando se fala de literatura, o que se tem como solo, como horizonte? Sem dúvida, nada mais do que o vazio que é deixado pela literatura em torno de si e que autoriza uma coisa de fato estranha e talvez única: que a literatura é uma linguagem ao infinito, que permite falar de si mesma ao infinito. (...) Não se poderia, no entanto, dizer que a literatura é um fenômeno de fala extremamente singular, que se distingue provavelmente de todos os outros?” (FOUCAULT, 2000, p. 155-158)

A complexidade do discurso literário, como se pode depreender das palavras de Foucault, está na base de sua *singularidade*. E esta, por sua vez, está sob a dependência daquilo que o próprio Foucault definiu como “*função-autor*” em *A Ordem do Discurso* (1996), ou seja, a literatura se inclui entre aqueles enunciados nos quais existe a marca de uma autoria, de uma presença capaz de dar não apenas unidade, mas uma individuação ao *todo*, como enunciado.

A existência de gêneros diversos faz com que um dos modos pelos quais eles se particularizam seja a necessidade de uma presença percebida por trás do enunciado. Presença que o assume e que o assina: “*É por esse motivo que determinados textos assumem explicitamente a existência da autoria – com a marca da assinatura – enquanto outros a apagam e a dissimulam.*” (GREGOLIN, 2003, p. 49) A necessidade de uma “*assinatura*” é conseqüência da relação que os gêneros que dela necessitam estabelecem entre os usuários da linguagem. Deve-se pensar que o reconhecimento daquele que unifica o texto seja essencial ao estabelecimento da própria significação do mesmo. O nome que enlaça todos os discursos incorporados pelo discurso literário é o marcador daquela *singularidade* que Foucault referia ao mesmo. E que Gregolin resume da seguinte maneira:

“A marca ou a falta do ‘autor’ estão ligadas ao gênero do discurso, já que um nome próprio caracteriza um certo modo de ser do discurso, indica que ele não é cotidiano, indiferente, flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas ‘que se trata de um discurso que deve ser recebido de uma certa maneira e que deve, em uma cultura, receber um certo estatuto’ (Foucault, 1992, p. 46). A ‘função-autor’ é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade, e, por esse motivo, a reflexão sobre a autoria não pode estar desvinculada, do nosso ponto de vista, da discussão sobre os regimes de apropriação dos textos e da construção da memória coletiva de uma sociedade.” (2003, p. 49)

O fato de que o texto literário possui as características de não ser “*cotidiano, indiferente, flutuante e passageiro*” o afirma como um texto ancorado. O nome relacionado ao texto faz com que o enunciatário procure nele marcas que o individualizam. A sua forma de recepção é caudatária daquilo que Foucault define, através das palavras de Gregolin, como uma “*certa maneira*” marcada pela atenção àquilo que o texto possa conter como detentor de um “*certo estatuto*” que deve ser confirmado pelo enunciatário.

Estes aspectos relacionados à atribuição de uma autoria ao texto estão evidentemente atrelados ao que Bakhtin, ainda no mesmo artigo em que fala acerca dos

gêneros do discurso, define como “*estilo*”, ou seja, a marca da individualidade dentro de gêneros institucionalizados pelo uso. O “*estilo individual*” é, para o teórico, o espaço em que as categorias estandardizadas da língua e dos gêneros acabam cedendo diante da fala, da possibilidade de um uso particularizado dos recursos que tanto a língua quanto os gêneros podem propiciar. O espaço para a gestação da autoria e do reconhecimento de que existe um nome que preside à elaboração do enunciado literário. O estilo já fora dado por Bakhtin (2000) como um dos três elementos que se fundem para a criação do todo do enunciado: “*conteúdo temático*”, “*estilo*” e “*construção composicional*”. Na verdade, são etapas da exigência propalada pelo lingüista de que os dois elementos finais sejam uma consequência do primeiro. Ou seja, a forma, o estilo, é consequência do conteúdo que se quer enunciar. O lingüista critica severamente as formas de discurso literário pautadas sobretudo pela atenção à elaboração de uma forma que antecede qualquer fundo contedístico (*idem*, p. 219s). No entanto, é através do estilo que o autor pode dialogar com toda a tradição que o antecede. A ação do autor é a de estabelecer posicionamentos em relação ao que se produziu antes dele. É dessa forma que ele se insere dentro de um “*contexto literário*” capaz de validar a sua criação.

O estilo é condição para que se veja no autor uma atitude de verdadeira responsabilidade pelo que produz. É o que Bakhtin afirma em um artigo escrito ainda na década de 20, intitulado “*O Autor e o Herói*”, incluído em *Estético da Criação Verbal*. Nele, há uma seção intitulada “*O problema do autor*”, que é particularmente significativa como uma antecipação do que se viria a definir posteriormente como “*autoria*”. Aqui, a problemática do estilo como marca individualizante é particularmente interessante: “*Fora do estilo, a individualidade do criador perde sua segurança, é percebida como irresponsável. A responsabilidade da criação individual só é possível no estilo, só é fundamentada e sustentada pela tradição.*” (BAKHTIN, 2000, p. 219) A relação entre o *individual*, que particulariza, e a *tradição* como algo que o fundamenta e sustenta é de especial interesse quando se pensa na responsabilidade que a autoria assume diante daquilo que Gregolin, conforme trecho acima, define como “*memória coletiva*”. Trata-se de entender até que ponto o estabelecimento de uma individualidade dentro de esquemas validados pela tradição significa um diálogo com esta e não apenas uma ruptura. Ou também da criação de formas que possam parecer individualizadas, sabendo-se que a linguagem é, antes de mais nada, um fator de assujeitamento. Entender aquilo que Bakhtin define como “*estilo individual*” é um fator de ligação entre noções idealistas da linguagem, que a viam como fator de individuação, e aquilo tudo que a Análise de Discurso, sobretudo a partir de Pêcheux, entende apenas como uma ilusão do sujeito. Evidentemente, o caráter de singularidade do discurso literário, tal

como atestado por teóricos posteriores às conceituações primordiais de Bakhtin, como Foucault e Maingueneau, através de palavras já reproduzidas no presente estudo, é algo mais que uma simples particularidade, mas algo de uma complexidade já percebida pelo teórico russo. Trata-se, sem dúvida, de se enquadrar o discurso literário como aquele que, através de uma complexidade que é sobretudo uma conseqüência da incorporação de outros discursos, faz com que o literário seja um discurso de natureza reflexiva. O diálogo da literatura é com a própria literatura. O reconhecimento das especificidades do literário, pelo próprio discurso literário, faz com que aquele que assina tal discurso seja o responsável pelo diálogo com uma tradição que o antecede. Ou seja, há, no discurso literário, a presença de constantes *fundadores* que procuram criar formas de expressão que os particularizam. Nas palavras de Foucault sobre a linguagem literária:

“O que é essa reduplicação perpétua da literatura pela linguagem sobre a literatura? O que é essa linguagem, a literatura, que autoriza, ao infinito, as exegeses, os comentários, as duplicações? Esse problema não é claro. Não é claro em si mesmo e hoje parece menos claro do que nunca, por uma série de razões.” (2000, p. 155)

“Reduplicar” pode significar, aqui, a criação de novas formas de utilização de uma linguagem que, pela busca de individualidade, pode mudar e jamais deixar de ser ela mesma? Ou seja, o espaço para a criação individual dentro das limitações impostas pela própria natureza da linguagem.

Tornando-se ao artigo de Bakhtin sobre a autoria, a relação do autor com uma tradição é algo que está na dependência do que o teórico chama de “*contexto literário*”. É no interior deste que o diálogo da tradição com a busca da individuação se estabelece. Diálogo que é específico de tal contexto e que o particulariza dentro das inúmeras maneiras que a sociedade cria de focalizar a linguagem. Ou seja, aquela “*responsabilidade*” de que falava Bakhtin, no trecho anteriormente citado, é bem vista dentro de um contexto em que as manifestações do estilo individual são, mais que bem aceitas, um requisito para que dele se faça parte. Nas palavras do lingüista russo:

“O que se pratica também é a substituição do contexto de valores real do autor por um contexto que já não é o contexto verbal lingüístico, mas o contexto literário, ou seja, o contexto artístico-verbal, o contexto de uma linguagem já elaborada com vistas a algum desígnio artístico primário (somos, claro, obrigados a admitir em algum lugar, num passado absoluto, o primeiro ato criador que não se realizou num contexto literário,

porquanto este ainda não existia). Em tal concepção, o ato criador do autor realiza-se inteiramente apenas no contexto dos valores literários, sem ultrapassar o âmbito que o configura, e todos os seus aspectos só são pensados através desse contexto que abrange sua realização; é aí que ele nasce, é aí também que encontra seu acabamento, é também aí que morre.” (BAKHTIN, 2000, p. 209)

Nas palavras reproduzidas acima, é possível perceber-se o fechamento do contexto literário em torno da criação de formas ratificadas por ele mesmo. Está-se, neste caso, diante da possibilidade de criação de obras “*concebidas e geradas unicamente no mundo da literatura*” (BAKHTIN, *idem*, p. 210), fenômeno que o lingüista critica como uma forma de substituição de um contexto real de valores por um outro, em que a obra interessa unicamente como valor literário. Fechamento que pode ser intensificado pela exclusão total de valores exteriores ao contexto literário: “*O autor encontrou a língua literária e as formas literárias (...) e é este o terreno onde nascerão sua inspiração, o ímpeto criador que o leva a iniciar novas combinações e formas nesse mundo da literatura, sem sair de seus limites.*” (BAKHTIN, *idem*, p. 209) O contexto que permite o diálogo é rígido quanto à utilização que o autor faz das formas validadas pela tradição, assim como quanto à criação de novas possibilidades de expressão: “*O autor supera a resistência puramente literária que lhe opõem as formas antiquadas puramente literárias, os costumes e as tradições (...).*” (BAKHTIN, *idem*, p. 210) A resistência pode ser entendida como um esforço do contexto literário para que as “*novas combinações*” estejam interligadas à tradição que as valida. Ou que a elas seja atribuído um valor capaz de validá-las diante dessa mesma tradição. Por isso, a atitude criadora é marcada pela luta. Aquela atitude criadora que, segundo o lingüista, não abandona o contexto de valores real. Este é, ao contrário, a base para o desenvolvimento de valores literários a serem validados:

“O contexto real de valores que dá sentido à obra do autor nunca coincide com o contexto estritamente literário, e menos ainda se este é entendido de um modo real-material; este contexto, claro, insere-se com seus valores no primeiro, onde entretanto figura na qualidade de determinado e não na de determinante (...).” (BAKHTIN, *idem, ibidem*)

Percebe-se, na afirmação acima, uma espécie de posicionamento do lingüista diante das abordagens feitas pelo formalismo russo, ao mesmo tempo em que se nota a atitude valorativa das formas de expressão literárias que partem da expressão de um

contexto real de valores. Posicionamento que reflete as condições em que a criação literária existia no contexto sócio-histórico em que o lingüista produziu suas obras. A atenção a uma literatura marcada sobretudo como reflexão sobre o discurso literário em si mesmo é tida por ele como uma atitude de puro fechamento dentro de um contexto onde apenas a forma ganha sentido. Ou seja:

“o ato criador deve determinar-se também nesse contexto literário real-material, deve ocupar nele também uma posição de valor, mas nem por isso essa posição deixa de determinar-se em função de uma posição mais fundamental do autor no acontecimento da existência, nos valores do mundo; (...) e é esse escopo artístico que determina também sua posição na literatura real-material.” (BAKHTIN, *idem, ibidem*)

A possibilidade, para o autor, segundo Bakhtin, é a de criar um estilo a partir das coerções de um contexto real. Nesse sentido, ele reafirma a posição da literatura como detentora da possibilidade de instaurar a reflexão sobre esse contexto real. Pragmática do discurso literário como marcado pela luta, ou seja, caracterizado por aquilo que configura todas as possibilidades sociais de utilização da linguagem. Luta que se instaura no próprio ato de gestação da autoria como marca que individualiza:

“E cumpre lutar contra as formas literárias, velhas ou menos velhas, utilizá-las em combinações novas, superar-lhes a resistência ou encontrar nelas um suporte, mas na base desse empreendimento, está, determinante, a primeira luta artística contra a orientação ético-cognitiva da vida e contra sua tenacidade significante; é este o ponto de maior tensão do ato criador (tudo o mais sendo apenas meios) de todo artista, se este é seriamente o primeiro artista, ou seja, se combate de frente as forças inorgânicas em estado bruto da vida ético-cognitiva, o caos (caos do ponto de vista estético), e apenas tal enfrentamento fará surgir a centelha estética.” (BAKHTIN, *idem*, p. 210-211)

A relação que se estabelece entre o artista, como sujeito que enuncia, e o seu leitor, como enunciatário que é um sujeito ativo, é claramente dialógica. Da mesma forma, a relação do autor com sua criação é de diálogo, não apenas com o próprio enunciado, mas com toda uma tradição que o antecede. Tradição que se configura como possibilidade ou não de enunciar. *“As regras do modo de dizer condicionam todos os atos de fala sociais. Assim, toda produção de sentidos deve dar-se no interior desses campos institucionalmente constituídos como lugares de onde se fala.”* (GREGOLIN, 2003, p. 49) Isso porque a possibilidade de se

enunciar se atrela à escolha de um gênero que corporifique a enunciação. A cena genérica é responsável pela economia de fazer com que o enunciatário já reconheça, de antemão, a natureza do que vai ser tratado e a forma como isso vai ser feito. Economia que, antes da aceitação de se deixar interagir com o enunciado, possibilita a escolha entre se constituir ou não como enunciatário. Relação esta que se torna problemática quando referida ao texto literário, pois o que se exige do autor é que ele crie, no sentido de que aquilo que se aceita como um enunciado pertencente a um gênero validado socialmente pode ser, em verdade, uma forma de *luta contra as formas velhas*, formas validadas como *modos de dizer* que constituem, para o autor, o *lugar de onde ele fala*. A relação entre possibilitar ao enunciatário o estabelecimento de uma cena genérica que o faça inserir-se, confiante, no nível da cenografia, ou frustrar esse mesmo enunciatário é constituinte da natureza do discurso literário. Como afirmou Maingueneau: “*as condições de enunciação vinculadas a cada gênero correspondem a outras tantas expectativas do público e antecipações possíveis dessas expectativas pelo autor.*” (1995, p. 122) Isso porque, para o analista de discurso francês, cada gênero possui uma maneira diferente de instaurar as suas “*condições de enunciação*”. A expectativa gerada no leitor pela definição prévia do gênero é indissociável do ato de leitura e o antecede: “*De fato, vimos que o co-enunciador não é confrontado diretamente pelo cenário literário enquanto tal, mas ao ritual discursivo imposto por este ou aquele gênero: ele lê uma tragédia ou um poema lírico e não pura literatura.*” (MAINGUENEAU, *idem*, p. 123) Aqui, a idéia de um “*cenário literário*” é algo que pode ser relacionado ao que Bakhtin definia como “*contexto literário*”, desde que se entenda que, se para o teórico russo, este é uma possibilidade de afastamento do autor em relação ao contexto onde o leitor se encontra, para o analista francês tal contexto é exatamente o que é gerado pela relação do autor com seu leitor. É dentro de tal *cenário*, onde interagem autor e público, que os gêneros podem ser reconhecidos. É ele que “*confere o contexto pragmático à obra, associando uma posição de ‘autor’ e uma posição de ‘público’, cujas modalidades variam de acordo com as épocas e as sociedades.*” (MAINGUENEAU, *idem, ibidem*) O diálogo entre as concepções dos dois autores gera confluências, sobretudo no que se refere à característica que o discurso literário possui de reformular as estratificações do gênero:

“*No entanto, a obra está longe de sofrer por inteiro o condicionamento do gênero de discurso. A partir do momento em que o autor faz uma obra de fato, não pode se contentar em mobilizar um gênero, sobretudo quando o campo literário é o palco de um conflito permanente entre posições (...).*” (MAINGUENEAU, *idem, ibidem*)

É a mesma relação interativa entre autor e leitor que leva Bakhtin a propor a reformulação dos gêneros. A atitude do leitor, como em qualquer ação dialógica, é “*responsiva ativa*”, ou seja, a interação pressupõe o leitor como um ser que gera os sentidos e não unicamente os percebe passivamente. A natureza ativa da relação entre autor e leitor é que possibilita os modos de se modificar a enunciação e, portanto, os gêneros em si mesmos:

“A compreensão responsiva nada mais é senão a fase inicial e preparatória para uma resposta (seja qual for a forma de sua realização). O locutor postula esta compreensão responsiva ativa: o que ele espera, não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc. A variedade dos gêneros do discurso pressupõe a variedade dos escopos intencionais daquele que fala ou escreve. (...) O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência de enunciados anteriores – emanantes dele mesmo ou do outro – aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados.” (BAKHTIN, 2000, p. 291)

O elemento que diferencia a criação de um autor como alguém que antepõe o seu nome – sua assinatura – ao corpo do enunciado como forma de identificar que ali não se trata apenas de um texto *cotidiano* é, evidentemente, o estilo, no sentido de que este é o fator que possibilita o reconhecimento do indivíduo como sujeito que organiza, que faz escolhas, e que pode acolher ou não fórmulas validadas pela tradição. A intertextualidade, aqui, é o diálogo com textos enquanto representantes de gêneros validados e não apenas enquanto exercícios concretos de utilização de formações discursivas que não possam ser reconhecidas como pertencentes a um arquivo literário. Exemplar neste sentido são as inúmeras referências que o texto clariceano faz a obras conhecidas, como “*A Cartomante*”, de Machado de Assis, ou a versos conhecidos de Manuel Bandeira ou Carlos Drummond de Andrade, reciclados através da paráfrase. Se as formações discursivas compõem, como intertexto, o arquivo onde estão dispostos os inúmeros discursos que o discurso literário incorpora, a função-autor principia antes, pelo diálogo com a tradição genérica. Pois é dentro de tais *lugares de onde se fala* que o ato de falar, como utilização individual da linguagem, pode se dar. O estilo acontece dentro dos espaços estabelecidos como gêneros. Mas é o estilo que, de dentro, altera

os modos de se dizer, ou seja, foge ao condicionamento que os gêneros poderiam impor, modificando-os. Isto se dá pelo

“fato de que o sujeito falante – o autor da obra – manifesta sua individualidade, sua visão de mundo, em cada um dos elementos estilísticos do desígnio que presidia à sua obra. Esse cunho de individualidade apostado à obra é justamente o que cria as fronteiras internas específicas que, no processo de comunicação verbal, a distinguem das outras obras com as quais se relaciona dentro de uma dada esfera cultural – as obras dos antecessores, nas quais o autor se apóia, as obras de igual tendência, as obras de tendência oposta, com as quais o autor luta, etc.” (BAKHTIN, 2000, p. 298)

O trecho reproduzido acima se insere, dentro do texto do teórico russo, como um preâmbulo para a afirmação de que a relação instaurada pela obra literária é semelhante àquela que se reconhece entre os falantes em um diálogo: existe a espera por respostas; a atitude do falante é a de influenciar o seu *outro*, tentando gerar nele alguma atitude. No caso do texto literário, esta é vista como uma *“compreensão responsiva de ação retardada”* (*idem, ibidem*, p. 291). Outra vez, o que se depara é com a afirmação do caráter social do discurso literário. A idéia de luta e ao mesmo tempo de interação faz com que se pense numa relação de natureza presencial. O diálogo faz com que os falantes criem imagens de seus interlocutores. Ao mesmo tempo, os falantes condicionam sua enunciação à imagem que querem criar de si, essencial para que se estabeleça uma relação não apenas de confiança, mas para que se chegue à compreensão responsiva. O convencimento pode se dar não apenas no nível dos contextos reais, como também dos contextos estéticos. O autor pode querer convencer seu leitor de que seu trabalho de elaboração, de luta pela definição de uma individualidade, merece ser elevado ao *status* das obras validadas pela tradição. Esse o embate fundamental que o autor estabelece com seu público, e que torna imprescindível a assinatura que possibilita o reconhecimento não somente da obra produzida, como do autor que a produziu.

O que tal relação estabelece é aquilo que Maingueneau define como o *“ethos”* do autor, ou seja, a imagem que este cria de si para seu público e que é fundamental para que a relação entre ambos seja cooperativa, ou seja, para que o leitor possa ser entendido como um *“co-enunciador”* (MAINGUENEAU, 1996, p. 31) A criação de um espaço de cooperação entre autor e leitor passa pela repercussão do ethos que o primeiro conseguiu estabelecer sobre o segundo. Ethos que possibilita o que o próprio teórico francês define como

“*contrato*”, ou seja, o leitor aceita interagir com uma obra a partir daquilo que pode apreender dela enquanto gênero. O que o leitor escolhe para ler é, sobretudo, uma obra que traz as características daquele gênero que constitui o universo de suas preferências. Por isso, acontece o primeiro encontro do leitor com a obra de um autor. O que acaba por se dar motivado pela aceitação de um estilo é, em princípio, a procura por uma obra enquadrada em um gênero que o leitor tem entre suas preferências de leitura. O contrato se dá, em princípio, como motivado pela cena genérica. O estilo é uma constatação posterior do leitor. Mas que pode se tornar a razão de o contrato resultar na instauração de um ethos positivo para a imagem do autor, motivando preferências. Assim, pode-se pensar que a relação de um autor com seu público é determinada pelo estabelecimento de um ethos. O leitor contumaz de um determinado autor procura pelo nome deste na capa como um componente de uma relação contratual. A obra deve corresponder às expectativas instauradas pelo nome. Por isso, a necessidade de a autoria estar explicitada. O contrato que a aposição de um nome à obra representa pode motivar inúmeras formas de compreensão responsiva ou de co-enunciação, conforme os autores definam uma relação que, para ambos, é marcada pela interação que pressupõe a confiança dada de antemão. O que ocorre quando se passa de um nível de cena genérica para o de cenografia é algo que só pode resultar em sucesso se o contrato tiver sido firmado anteriormente. O leitor que adentra uma cenografia pressupõe possibilidades de a mesma se dar, não apenas porque reconhece o gênero que procurou ler e o entende dentro de suas possibilidades de instauração de cenografias, sejam novas ou rotineiras, como também pode estar convicto das potencialidades do autor como estilista, como usuário da linguagem em termos de fixação de parâmetros individuais de utilização do intertexto. Este fato se constitui em algo essencial para se entenderem as escolhas feitas pelos autores. Sem ela, a função-autor pode ser enquadrada como uma simples atitude de escolha solitária de possibilidades de uso da linguagem.

5.1.2 A Autoria em *A Hora da Estrela*

A preocupação que dá origem ao que se pretende desenvolver nas páginas seguintes do presente estudo já motivou outras abordagens, desde a publicação, em 1977, de *A Hora da Estrela*. A autoria é certamente um dos fulcros pelos quais a interpretação do texto

clariceano flui. Neste sentido, as palavras de Khalil, em artigo sobre a *interpretação* tal como vista por Foucault, esclarecem muito sobre o fato:

“Um texto literário configura-se como um espaço instigador de leituras e de interpretações. Esse espaço, que se constrói como uma rede, apresenta-se como congregador e, ao mesmo tempo, dissipador de variadas vozes. (...) Percebe-se também a mesma preocupação no gesto de muitos autores de textos literários, quando emaranham, no tecido narrativo ou poético, propostas que incitam o delineamento de posturas interpretativas por parte de seus possíveis leitores.” (2004, p. 217)

A perspectiva de Khalil, ao comentar o enfoque dado pelo pensador francês a tal temática, é a de que *“a episteme moderna é a da interpretação”* (*idem*, p. 219), ou seja, pode-se argumentar que não há, na realidade, fatos, mas apenas *interpretações*. Noção que para Foucault assume um caráter de profunda determinação quando ele afirma a existência de duas conseqüências para uma teoria da interpretação:

“A primeira é que a interpretação será sempre (...) a interpretação de ‘quem?’; não se interpreta o que há no significado, mas, no fundo, quem colocou a interpretação. (...) A segunda conseqüência é que a interpretação tem sempre que interpretar-se a si mesma, e não pode deixar de retornar a si mesma.” (2000, p. 61)

A concepção acima é uma reiteração de idéias que já estavam presentes na obra de Nietzsche e que Marx já havia esboçado ao falar acerca da *“ideologia”*. Foucault dialoga com tais autores para estabelecer uma noção de *“sujeito”* (KHALIL, 2004, p. 228) como aquele que está ligado *“à sua identidade, pelo conhecimento de si”*. Novamente, o retorno a um conceito que está na base da idéia de uma autoria que imprescinde de uma assinatura, de uma identificação da voz que profere as palavras. A necessidade de um *“quem?”* pode ser entendida, a partir de *As Palavras e as Coisas* e do modo como Foucault separa em tal obra uma episteme *“clássica”* de uma *“moderna”*, dando à última o seu caráter de *interpretação*, como o estabelecimento de um fulcro a partir do qual se interpreta. As palavras não representam diretamente os fatos, pois elas só podem ser uma interpretação assinada por algum *quem*. Saber de quem se trata esse *quem* é um fator para que se dê ao leitor aquilo que Khalil, conforme citação feita anteriormente, define como *“propostas que*

incitam o delineamento de posturas interpretativas”, o que pode ser entendido como algo que não se desvincula nem da autoria em si nem do simulacro que esta instaura.

Por isso tudo, a questão da autoria é fundamental para que se desvele os mecanismos, as *propostas interpretativas* que Clarice Lispector instaura em *A Hora da Estrela*, como forma de esclarecer perspectivas que fiquem evidentes através das nuances que o simulacro exhibe: quase sempre uma identificação entre o autor e o narrador, mas, em determinado momento, a necessidade de fazer com que a diferença explicita a sua razão de ser.

Afinal de contas, Clarice não quer gerar confusões em sua *proposta*. A necessidade de um *quem* fica explicitada não apenas ao longo de toda a narrativa, como surge antes mesmo dela. Trata-se de um testamento literário. Assim, é preciso que a idéia fundamental que a autora quer definir a partir de seu simulacro não fique encoberta sob hermetismos. Hélène Cixous (1999) dedicou toda uma parte de seu estudo intitulado *A Hora de Clarice Lispector* à questão de como a autoria é definida em *A Hora da Estrela*. Em “*O verdadeiro autor*”, a escritora francesa, aficcionada pela obra de Clarice Lispector, focaliza a questão de ser tal romance a última produção de uma escritora que sabe que vai morrer e que precisa dar às suas últimas palavras a projeção de algo que permaneça como um testamento não apenas literário, mas também autoral. Embora o ponto de vista de Hélène Cixous seja basicamente literário, ela chama a atenção para o simulacro estabelecido em tal romance como uma questão de assinatura, de identificação do autor como forma de fixação de uma possibilidade de interpretação. O ponto de vista da autora francesa é, sem dúvida, uma aplicação não apenas das palavras de Khalil, bem como das do próprio Foucault ao falar sobre a primeira consequência de uma teoria da interpretação, idéias especificadas em trechos reproduzidos anteriormente.

O fato de que a interpretação é algo que precisa “*interpretar a si mesma*”, conforme as palavras de Foucault (2000), parece latente no esforço de Clarice por estabelecer um simulacro que desvele os *quem* a cada momento de sua escritura. A idéia de que existe, na obra, um *verdadeiro autor* só ganha plausibilidade diante da possibilidade de uma confusão gerada pela instauração de um autor possível apenas dentro do simulacro, ou seja, no interior de uma cenografia. A assunção, a cada momento, de um *quem* é dada pela instauração de dois *eus* que assumem a posição de autor da obra. Dois locutores. Duas vozes que estão, evidentemente, sujeitas ao ato de “*congregação*” ou de “*dissipação*”, para usar dois conceitos extraídos de Marisa Khalil (2004). O jogo que Clarice estabelece é o de reconhecimento da existência de duas vozes que assumem para si a autoria. O que as diferencia é a abrangência

que a elas é automaticamente referida dentro da *proposta* clariceana. A voz do narrador, anteriormente definido aqui como *locutor 2*, percorre quase uma centena de páginas, falando de si inúmeras vezes, assumindo a condição de criador da obra, expondo a seus leitores as condições de elaboração da mesma (paratopia), criando em relação a eles um *nós* de natureza inclusiva, forma de eliminar distâncias e evidenciar a natureza dialógica da obra que se elabora. Este locutor 2 não precisa de prefácios ou dedicatórias; nem sequer da presença de um nome na capa da obra. O leitor, alocutário das palavras postas dentro da narrativa, o reconhece a partir do interior, tal narrador se nomeia em uma das páginas iniciais da narrativa: ele é Rodrigo S. M. (p. 13), escritor, criador da ficção que o leitor vai ler. Um autor que não se esconde; ele quer que o seu leitor veja marcas de uma individualidade nos comentários que faz. O tempo do discurso revela para o leitor que a enunciação não é algo que se perdeu: ela acontece praticamente no mesmo momento em que a obra está sendo lida (p. 12). Estabelece para o leitor um dos princípios do diálogo, que é a enunciação coincidir com a recepção. A segunda voz enuncia de fora da narrativa. Ela precisa de elementos pré-textuais para mostrar que existe e dizer quem é. E fala apenas no curto espaço que vai de uma página que pode servir como um folha de rosto até o final de uma dedicatória que poderia se encerrar com um nome ou com as iniciais da autora. Mas o nome, em um espaço tão curto, não pode estar encurtado, passar despercebido. Ainda existe o perigo de a obra cair em mãos de leitores apressados, que ignoram todas as páginas dedicadas a tais preâmbulos. Porque o *eu* que se instaura nessas páginas de *A Hora da Estrela* não pode ser ignorado pelo leitor, sob o risco de este passar ao largo da proposta clariceana de interpretação. Assim, a obra principia pela instauração de uma relação dialógica; esta não pode ser privilégio apenas do narrador. A sugestão de títulos que abre o texto da obra é parte integrante dela. Pode-se dizer que não há, aqui, nada de pré-textual. Já se está, mesmo na primeira página, no interior da obra. É que a autora precisa firmar seu contrato com o leitor, sob o risco de, ao não fazê-lo, sugerir uma outra *proposta* interpretativa. Pré-textuais, aqui, são a capa, a folha de rosto com o nome do editor, elaboradas por outras mãos, condicionadas a percalços imprevisíveis para um autor que precisa assinar sua obra como marca de individuação. Não se trata de acontecimento fortuito. A enunciação de tal obra precisa estar marcada não apenas por aquilo que se define metaforicamente como “*assinatura*” quando se trata do conceito de autoria. A *assinatura* que define a obra como sendo dela, Clarice Lispector, aparece como uma reprodução da letra da própria autora, colocada no meio da página. Ela ultrapassa as margens da impressão em que cabem os títulos que a autora sugere. A mancha de letras manuscritas como que ganha uma *autoridade* sobre as palavras impressas. O fato de a assinatura aparecer no meio do texto pode

sugerir tanto a anterioridade do nome sobre o conteúdo da página, como pode sugerir o ato de assinar algo depois de terminá-lo, assumindo todas as responsabilidades sobre o enunciado. A sugestão de nomes já é, por si mesma, uma demonstração de autoridade, a *autoridade da autoria*, pois sem tal atitude a obra não se individualiza, não ganha foros de evento permanente, pode ser reduzida a uma enunciação rotineira. A autora estabelece a *sua* folha de rosto.

Mas uma única marca de individuação pode ainda ser esquecida assim que o leitor adentre a narrativa. A autora não pode correr tal risco. Por isso, há uma dedicatória. E que não é assinada ao final, por iniciais impessoais, como se interessasse apenas a narrativa que começa em seguida. A dedicatória evidencia a responsabilidade pela sua elaboração. É uma DEDICATÓRIA DO AUTOR. Outra vez, a marca da responsabilidade. Mas aqui, neste espaço da obra, o que existe é um momento de ultrapassagem dos níveis de cena englobante e genérica, para que se adentre a cenografia. Portanto, ainda uma vez, é preciso que a autora interponha um lembrete: o nome do autor, agora em letras impressas:

DEDICATÓRIA DO AUTOR

(Na verdade Clarice Lispector)

Há mais do que um nome no final de uma dedicatória. O que, aliás, não chega a haver. O nome antes da dedicatória, logo após a afirmação de que a mesma é “*do autor*”, é antecedido pela expressão “*na verdade*”, o que adverte para a possibilidade de uma dúvida, de o leitor se deixar enganar. E também para o fato de que se vai adentrar o âmbito de um simulacro. A cenografia que se instaura a partir do final da dedicatória é, para que o leitor não se engane, criação do autor *de verdade*. Sem a posse de tal informação, a *proposta interpretativa* poderia resvalar em estranhamentos. O *eu* da dedicatória mostra ser Clarice Lispector, assumindo uma atitude marcadamente individualizante. O leitor reconhece nas frases de tal dedicatória procedimentos estilísticos que impregnam a escritura da autora, sobretudo as crônicas jornalísticas cujo assunto é, por exemplo, a música. A autora dialoga com aquele leitor contumaz para quem ela escreve, enquanto Clarice, escritora, pessoa em sua dimensão físico-social, textos de jornal sobre fatos cotidianos. Ao mesmo tempo, o nome que ela faz questão de evidenciar é o daquela escritora conhecida pela literatura introspectiva, de estilo pessoal, definida pelos manuais de história da literatura e pelas enciclopédias como uma “*estilista*”. A autora pode falar de música, de nomes universais como os de Beethoven, Bach ou Chopin, como pertencente a um mesmo universo, que é o da Arte. A sua fala é marcada

por aquele *hermetismo* que muitas vezes lhe é atribuído. Fala complexa, metafórica, a Clarice de obras como *A Paixão Segundo GH* e *Água Viva*, rompendo parâmetros estilísticos. O que, por si mesmo, vale como uma assinatura, uma nova assinatura que corresponde a uma amostra da Clarice que o leitor procurou ao perceber o nome dela como o do autor institucionalizado na capa. Autoria essa que precisa ser confirmada antes que o leitor entre no nível estritamente cenográfico e perceba uma outra voz.

O locutor 1 está, para o locutor 2, em uma esfera mais abrangente, como em um círculo maior que concentrasse dentro de si o menor. Pode parecer que o locutor 1 delegue voz ao locutor 2 e se cale. Que a relação seja puramente de uma anterioridade do locutor 1, voz que cessa e que, com isso, marca uma diferença de perspectivas. No entanto, a relação é de inclusão, pois esta é a forma que a autora adota para poder marcar, ao longo da enunciação atribuída a Rodrigo S. M., os momentos de congregação ou de dissipação de vozes. Se, ao longo de quase toda a narrativa, o leitor reconhece que Rodrigo é um disfarce da própria Clarice, pode haver algum momento em que a razão do disfarce fica evidenciada. Por que Rodrigo e Clarice não podem ser, unicamente, Clarice. É o que se desvela, sobretudo, a partir da ironia, a ser focalizada com mais precisão em tópico subsequente.

Incluir é uma forma de congregar. Congregação também como agrupamento de pessoas ligadas por alguma afinidade. No caso, a condição de escritor. Mas é a inclusão que torna contundente a diferença. O momento em que as vozes se opõem, uma delas dissipando a do outro, faz com que o leitor tenha que optar entre uma delas. É o momento em que o autor *de verdade* assoma dentro da cenografia. A voz do locutor 2 é apenas um simulacro. Assim, o leitor é pressionado a acreditar na voz que detém a autoridade que a autoria instaurou.

Outra forma de se entender a importância dessa forma de inclusão de vozes é o estabelecimento dos níveis de cena enunciativa, tal como já foi focalizado anteriormente no presente estudo. O que se precisa ainda acrescentar é o modo como as formas de assunção da autoria fazem com que tais níveis fiquem evidentes e se tornem parte da estratégia, da proposta interpretativa da autora.

Em princípio, porque se sabe que existe um *ethos* capaz de condicionar, ou pelo menos de orientar não apenas o modo de enunciação, pelo autor, como também o modo de recepção, interpretação, pelo leitor. A idéia de que a interpretação começa por um *quem* é complementar ao que Maingueneau (1995, p. 137) define como “*ethos*” do autor, tal como exposto anteriormente. A imagem de um autor é causa não apenas da ação de o leitor procurar ler o texto literário, mas também orienta um modo de interpretação. Pode-se dizer que o leitor

cria expectativas em relação ao trabalho de um autor. E por haver o compromisso da autoria, da categorização de uma obra como marcada por elementos particularizantes, é que o leitor pode formular previsões de interpretação, ou seja, assumir um contrato com o autor de que vai se submeter às suas estratégias. O autor, por sua vez, cumpre sua parte em tal contrato. Ele fixa o que Khalil define como “*proposta interpretativa*”, fulcro pelo qual os trilhos da interpretação podem seguir um percurso.

A existência de um ethos que individualiza o nome de um escritor é algo que só pode ser referido àqueles autores reconhecidos pelo seu público. O que não se constrói apenas com uma obra. Tal individualidade atribuída a um autor pode ser causa de atitudes opostas. Uma delas é a assunção da imagem e conseqüente desprestígio da criação como rompimento de paradigmas. O ethos do autor amaneirado se constitui pela aceitação das fórmulas consagradas por certo segmento do público. Desfazer uma imagem pode significar fracassar como produtor de textos enquadráveis dentro das categorias que fazem com que as previsões interpretativas dos leitores sejam confirmadas. Risco que desaparece em relação a obras tidas como clássicas, sujeitas a análises acessíveis, mas que se intensifica quando a obra é inédita, vai ser submetida ao risco da incompreensão pelo público. A outra atitude é mais perigosa, marcada pela inquietude, e se refere ao ethos que o autor desenvolve não apenas como produtor de textos, mas como artista que assume a condição da renovação, do rompimento com os paradigmas. É comum que os grandes renovadores assumam, ao final de uma carreira inquieta, uma relativa calma que costuma ser reputada como a inserção de tal autor na esfera das produções que se eternizam, que são reputadas como “*clássicas*”. Por isso, a admiração que causam obras definitivas, como *O Velho e o Mar* ou *Fogo Morto*, sínteses de carreiras literárias. Mas tal atitude é possível apenas para o autor que fez da renovação o seu paradigma. Em tal caso, a própria serenidade acaba representando uma mudança de paradigma. O autor inquieto, ao longo de sua produção, costuma ser vítima do estranhamento que pode representar tanto o afastamento do público quanto a instauração de um ethos que valha mais pela atitude que pelo produto dela.

Clarice representa, na evolução da literatura brasileira, a formulação de princípios estéticos que romperam com procedimentos responsáveis não apenas pela produção de uma identidade literária brasileira, como pela fixação de um ethos que representava a imagem do escritor bem sucedido. A década de 30 pode ser vista como o momento de consolidação de paradigmas para uma prosa brasileira. Preocupação com elementos que definissem um forte teor de brasilidade, mesmo em autores que buscavam uma literatura voltada para a introspecção. Conflitos psicológicos colocados dentro de uma estreita relação

de causa e efeito. E a causa, por efeito de verossimilhança, tinha a ver com os problemas sociais. Não abordar a problemática social representava, para uma escritora que estreava na década de 40, a possibilidade de destoar da ficção que se fazia no período, de uma forma tão categórica que a recepção poderia, de imediato, gerar a indiferença do público ou da crítica. O diferencial de Clarice, que fez com que desde sua estréia ela fosse alvo de atenções, era o fato de se tratar de uma estilista, no sentido de que a instauração de novos modos de escrever dava ensejo não apenas ao aplauso quanto ao repúdio. Mas, indubitavelmente, não à indiferença. Por isso, Clarice Lispector passou a ser o nome de uma escritora transgressora. Uma reformadora da literatura que se fazia no país. Vista por alguns como uma alienada, desvinculada da problemática social que era quase sempre o fator desencadeador da experiência estética, no sentido também de que a linguagem literária que correspondia a uma imagem de escritor nacional experimentador era a daquele que trabalhava a partir de uma linguagem brasileira, quase sempre regionalizada. A linguagem de Clarice era a da estilista, termo médio entre o ensaio filosófico e a poesia lírica. As experiências eram interiores à própria expressividade da linguagem. Os conceitos de tempo e de espaço provinham das experiências literárias afeitas às descobertas da Psicanálise. A narratividade em Clarice não obedecia às prescrições de causa e consequência. As relações dentro de sua narrativa eram condicionadas pela própria obra.

E Clarice manteve, ao longo das décadas, uma postura inovadora. Obras que não se repetiam nem repetiam paradigmas já consagrados. Mesmo aqueles consagrados a partir das mudanças começadas por ela. Assim, ela não se parece com os autores introspectivos que surgiram impulsionados por sua obra. Uma das principais contribuições de sua obra está na constante revisão das noções de gênero. Se obras como *A Paixão Segundo GH* desafiam os limites entre a prosa e a poesia, ou entre a literatura e o ensaio, a autora deixaria evidente sua preocupação com a instauração de uma relatividade genérica em *Água Viva*. A afirmação categórica da narradora que escreve ao gosto das próprias palavras de que “gênero não me pega mais” coloca dentro da própria narração o conceito de “gênero”, ou seja, o texto não quer se passar por real; trata-se de um texto literário. O diálogo instaurado em *Água Viva* entre narrador e leitor não poderia mais ser recusado pela autora. Por isso, *A Hora da Estrela* retoma a estratégia de desvelar a própria enunciação. No momento de sua criação, a autora já havia adquirido um ethos não apenas para seu público, mas dentro da própria literatura brasileira. A obra que deveria alcançar o estatuto de um testamento não poderia ser uma negação dos procedimentos assumidos ao longo de toda uma carreira. E

representa, ainda, uma atitude transgressora. Clarice rompe com sua própria forma de narrar como um modo de, pelo contraste, afirmar a validade de seus procedimentos.

Mas, para o leitor de Clarice, a adoção de uma narratividade marcada pela linearidade, pelo tempo cronológico, por espaços marcados pelo que revelam da sociedade brasileira, enfim, por uma narrativa, uma história marcada por relações de causalidade, poderiam representar um estranhamento diante do ethos de uma autora marcada pela dessemelhança em relação a tais procedimentos. A Clarice detentora de um ethos corre o risco, com tal atitude, de não ser reconhecida pelo seu leitor. Aquele mesmo leitor que comprou *A Hora da Estrela* procurando encontrar a Clarice de obras marcadas pelo estranhamento pode repudiar a obra, ver nela um empobrecimento, uma Clarice que assume os procedimentos que ela, ao longo de mais de trinta anos, nunca havia assimilado. Aqui, o problema do *ethos* de uma escritora viva, em atividade, sujeita às contingências do contexto.

Mas Clarice Lispector quer que seu público a reconheça. É uma condição para que o texto seja interpretado como uma confirmação de seus procedimentos e não como uma negação. Ela é o “*verdadeiro autor*” mas é também um autor que precisa se passar por outro.

Enquanto “*verdadeiro autor*”, ela recepciona seu leitor como uma anfitriã, dentro dos níveis de cena englobante e genérica. O leitor que encontra seu nome na capa do volume sabe que se trata de uma obra literária. Reconhece o nome de uma escritora que publicou romances, contos, textos infantis, mas que procurou romper com os limites entre os gêneros que corporificam o discurso literário. Procurou ser vista como autora de obras inclassificáveis. É nesse sentido que Clarice recepciona seu leitor com a possibilidade de escolha de inúmeros títulos. Procedimento incomum. Assim como se pode passar de um título a outro, a classificação rigorosa da obra não é o objetivo da autora. E ela coloca seu leitor dentro da cena genérica quando, na dedicatória, refere-se a sua obra como “*esta coisa aí*”, ou seja, algo que não se pode definir a partir de um nome reconhecido, um gênero como romance, novela ou conto. A atitude de indefinir o gênero da obra é responsável pela expectativa de uma complexidade interpretativa. Procedimento tipicamente clariceano. Se tal atitude se contrapõe ao que Maingueneau afirma sobre a necessidade de a obra ser apreendida primeiramente como gênero, tanto em *Análise de Textos de Comunicação* quanto em *O Contexto da Obra Literária*, é porque a atitude de não classificar corresponde ao *ethos* da autora: melhor criar propostas interpretativas a partir da indefinição genérica, e estar correspondendo a uma atitude esperada por seu leitor contumaz, que categorizar a obra dentro

de um gênero e postular uma abertura para a interpretação, atitude que destoaria dos procedimentos que a autora vinha perseguindo, sobretudo depois de *Água Viva*.

Outro fator que problematiza a instauração de um gênero, fator de economia interpretativa, refere-se ao que Hélène Cixous (1999, p. 131) define como “*desenrolar da hesitação*”, e que faz com que a obra possa ser, a partir dos títulos que sugere, também uma autobiografia, no sentido de retrato da própria autora. Para isso, a escritora francesa propõe que se entenda a presença da cópia da assinatura da autora como um dos títulos sugeridos. A obra poderia se chamar *Clarice Lispector*. Possibilidade que se estende também à conjunção que interliga os títulos sugeridos: a palavra “*ou*” pode ser título, pois se trata de um “*como você quiser*” (*idem, ibidem*) que insere o leitor no âmago de um universo onde ter um nome “*já é bastante honroso. Ter-se na conta de alguma coisa. E chegar a ser alguém?*” (*idem, ibidem*) pode parecer uma pergunta a que o leitor só poderia responder se estivesse disposto a ir além das poucas páginas da narrativa.

Se em princípio o ponto de vista de Hélène Cixous pode parecer exagerado, o que se percebe ao longo do texto da dedicatória é uma espécie de indefinição a respeito do ser a quem se refere o “*esta coisa aí*” que está sendo dedicada. O verbo, que aparece na primeira frase sem a marcação do dêitico “*me*”, mas ancorado na primeira pessoa, assume, a partir da segunda frase, tal dêitico como uma forma de gerar a ambigüidade: o que está sendo dedicado? A obra? Ou trata-se de um depoimento em termos de alguém que diz dedicar-se, com seu trabalho de artista, a todos os objetos indiretos a que refere o verbo *dedicar*? A ambigüidade aqui é, outra vez, uma evidência da impossibilidade de classificação buscada pela autora:

Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. (...) (Dedicatória)

O resultado evidente de tal indefinição é a possibilidade de identificação entre autora e obra. Ou, mais especificamente, do *eu* que assume a obra no nível ainda da cena genérica com aquele que a assume no interior da cenografia. Eles podem ser uma única voz. E o leitor percebe, lembrando que o autor é “*na verdade*” Clarice Lispector, que há traços em demasia que apontam para essa semelhança. O fato de eles terem crescido no Nordeste:

Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. (p. 12)

Detalhe biográfico que faz com que o narrador possa ser visto como um personagem. Ele tem referências dentro da narrativa, possui uma história. E, no momento da enunciação, passa pelo dilema que o leitor, evidentemente, relaciona com a atitude da autora em face do romance:

Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo. (p. 13)

É. Parece que estou mudando de modo de escrever. (p. 17)

Os trechos acima são exemplos do modo como a escritora problematiza a existência de um ethos pelo qual sua obra é identificada. Ethos que é a assunção de um estilo, de uma temática. Esclarecer, no interior da própria escritura, que se está mudando de “*modo de escrever*” pode ser uma forma de manter um compromisso com o leitor. A escritura metalingüística é um procedimento que individualiza a obra da autora.

A identificação é uma forma de se falar da condição do escritor na sociedade. A condição, aqui, não é unicamente a de Rodrigo S. M. nem a de Clarice Lispector. O modo como a sociedade vê o escritor pode ser referido a toda uma classe:

Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que e possa desestabilizá-la, a classe baixa nunca vem a mim.

Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. (p. 18-19)

Assim, o narrador que o “*verdadeiro autor*” instaura pode ser referido à própria Clarice Lispector. Por que razão, então, a autoria teria preferido lançar mão de um simulacro que fosse marcado pela diferença? O narrador é um homem, procedimento pouco freqüente na obra da autora. Suas narrativas em primeira pessoa têm mulheres como narradoras. Dentre seus romances, o único que não tem uma mulher como protagonista é *A Maçã no Escuro*. A autora costuma ser identificada a um discurso feminino, a uma literatura que procura evidenciar a enunciação como originária de uma mulher.

A razão para que a autora dê voz a um *outro* certamente é uma conseqüência da perspectiva dialógica que a narrativa acaba por assumir. Isso não apenas quando se pensa

em *A Hora da Estrela*, mas também quando se entende a obra literária a partir dos conceitos bakhtinianos. Outra vez, está-se diante de uma exemplificação do caráter polifônico da narrativa literária. São vozes que a narrativa instaura como possibilidade de se abarcar um número maior de consciências, que dêem conta de um universo complexo. Já se falou aqui acerca do modo como Bakhtin (2000) estabelece a relação entre o autor e o herói. Ou seja, é preciso que entre os dois exista uma não coincidência. O autor só pode abarcar seu herói por inteiro se este for visto de fora. Uma consciência não pode autocontemplar-se, o que gera a necessidade de que ela seja vista a partir do ponto de vista de uma outra consciência.

A alteridade acaba por se tornar uma perspectiva em *A Hora da Estrela* desde que a autora delega voz a um segundo *eu*, um outro locutor. Se este pode, na maior parte da narrativa, ser confundido com a autora, isso se dá não a partir de uma perspectiva interna. A autora vê o escritor representado por Rodrigo S. M. como um *outro*; ele é visto *de fora*, portanto, por inteiro. A possibilidade de olhar o seu narrador como um herói é uma das estratégias da autora. Ou seja, em um primeiro momento, a relação do “*verdadeiro autor*” com seu herói é de Clarice Lispector com o narrador-personagem Rodrigo S. M. Ela pode vê-lo de fora; através, portanto, daquela “*exotopia*” que para Bakhtin é essencial para que o aspecto ético não se sobreponha ao estético. A identificação do autor com o herói é algo empobrecedor, na perspectiva do lingüista russo. É um procedimento mais adequado a gêneros em que o fator estético está na dependência de uma razão outra, normalmente marcada pelo valor axiológico que assume. A exotopia é uma condição para que o herói seja visto *no todo*, o que por si mesmo é um fator de impessoalidade, sem que se esqueça da posição estética que Bakhtin assume, em favor de uma literatura francamente comprometida com funções sociais esclarecidas a partir dos gêneros textuais que a configuram. Mas que, ainda assim, são originadas como criações estéticas:

“Um único e mesmo participante não pode ocasionar o acontecimento estético; uma consciência absoluta que não conta com nada que lhe seja transcendente, que esteja situado fora dela mesma e a delimite por fora, não se presta a um processo estético, só é possível participar dela, mas não vê-la como um todo acabado. O acontecimento estético, para realizar-se, necessita de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem. Quando o autor e o herói coincidem ou então se situam lado a lado, compartilhando um valor comum, ou ainda se opõem como adversários, o acontecimento estético termina e é o acontecimento ético que o substitui (panfleto, manifesto, requisitório, panegírico e elogio, injúria, confissão, etc.); quando não há herói, ainda que potencial, teremos o acontecimento cognitivo (tratado, lição); quando a outra consciência é a de um deus onipotente, teremos o acontecimento religioso (oração, culto, ritual).” (2000, p. 41-42)

As palavras de Bakhtin servem como um mecanismo para que se entenda a razão da escolha da alteridade como forma de englobar um *outro* por inteiro. Ser totalmente o outro ao ponto de ser seu oposto. O narrador de *A Hora da Estrela* é um homem:

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. (p. 19)

Também tive que me abster de sexo e de futebol. (p. 22)

O processo de transformação da autora em um *outro*, de sexo masculino, corresponde, em um primeiro momento, a uma possibilidade de a Clarice que se define como o autor *de verdade* ver por inteiro a consciência criada pela sua consciência criadora: “A consciência do autor é consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, (...) por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia.” (BAKHTIN, 2000, 32) Essa relação do autor com o herói assume, no romance de Clarice, duas possibilidades:

- a) A separação entre autor e herói é marcada por dessemelhas cuja função primordial é estabelecer a diferença. Assim, em um primeiro momento, o que se estabelece é a diferença entre o “*verdadeiro autor*” e o autor cenográfico. O primeiro é uma mulher e o segundo, um homem. No mais, as duas consciências confluem, e estão próximas do que Bakhtin chama “*imanência*”, pois o narrador está implícito na autora. Rodrigo S. M. pode ser entendido como um auto-retrato de Clarice. Não se trata de uma autobiografia, pois essa imanência acontece para aquele que conhece a autora, seus procedimentos estéticos, sua biografia e, sobretudo, o que representa para a escritora uma mudança no “*modo de escrever*” naquele momento de sua carreira. Diferenças que instauram duas consciências. Mas que trazem para o âmbito da obra o teor de acontecimento ético que o lingüista russo repreende. Trata-se de uma defesa aberta da posição do escritor na sociedade como algo que se justifica. O jogo enunciativo aqui está no meio do caminho entre as cenas englobante e genérica e a cenografia, lugar do narrador. A

desencontro entre as consciências será estabelecido a partir da diferença de sexos.

- b) A separação entre autor e herói acontece no âmbito da própria narrativa, ou seja, faz parte da cenografia. Nela, a diferença entre os sexos é geradora de alteridade, no sentido de que aqui é o narrador homem que contempla o herói, a personagem Macabéa, mulher, tal como a autora. A diferença aqui busca estabelecer a exclusão. O mundo do narrador não é o da personagem. Suas consciências não se misturam:

Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. (p. 38)

O narrador não deseja se parecer com sua heroína. Suas consciências não se misturariam. Ele é o escritor, trabalhador da palavra:

Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho. (p. 11)

Enquanto Macabéa é a pessoa que não sabe se expressar. Sua consciência não se individualiza pela palavra. Como sugere um dos títulos, “*Ela não sabe gritar*”, enquanto ao autor é reservado o “*direito ao grito*”:

Porque há o direito ao grito.

Então eu grito.

Grito puro e sem pedir esmolas. (p. 13)

Direito negado à personagem, entre tantos outros. Mas ela não tem consciência disso:

Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. (p. 36)

E a diferença de consciências faz com que ele possa vê-la por inteiro, condição para que se realize o acontecimento estético. Macabéa cabe inteira na escritura de um homem. Pois, sendo homem, ele não faz concessões ao objeto de sua escritura. Ele a vê com a condição da objetividade que propunha Bakhtin.

A objetividade é armada através de uma estratégia enunciativa. Pois existe um jogo de consciências que abarcam e que são abarcadas. Embora o leitor saiba, de antemão, que a consciência que abarca todo o mundo da obra é a de uma mulher. Está-se dentro de um simulacro. A inteireza da visão que esse autor primordial, mulher, consegue, é a comprovação da eficácia de tal simulacro. Como mulher, ela consegue ver *de fora* o narrador homem; como homem, consegue ver *de fora* a personagem feminina. Pode-se dizer que, no primeiro momento, a relação autor-herói é integrada pelos dois locutores; Rodrigo S. M. é um personagem, herói clariceano. No segundo momento, a relação autor-herói é integrada por Rodrigo S. M. e Macabéa. No primeiro caso, existe uma imanência parcial entre ambas; no segundo, um distanciamento total. Isso pode ser entendido como perfeitamente coadunado ao que disse Bakhtin sobre a “*exterioridade*” do artista: “*A divindade do artista reside em sua participação na exotopia suprema. Mas essa exotopia aos outros e ao seu mundo não é, claro, senão uma maneira específica e fundamentada de participar do acontecimento existencial.*” (2000, p. 205) O sentido de tal exotopia pode fazer com que *A Hora da Estrela* seja diferente da maioria das obras de Clarice, em que existe um esforço por manifestar a identificação autor-herói. Identificação marcante em muitos dos contos da autora, como “*Felicidade Clandestina*” ou “*Os desastres de Sofia*”, obras em que, muitas vezes, a personagem é identificada unicamente por um “*ela*” que estabelece muito mais uma identidade (feminina) com a autora, que uma diferença em termos de não-pessoa enunciativa. O que se observa aqui é o situar-se da autora, enquanto Clarice Lispector, na fronteira do mundo narrado:

“*O autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste. (...) É a esse preço que o mundo estético fica estável e autônomo, que coincide consigo mesmo na visão que teremos dele através do exercício da nossa atividade artística.*” (BAKHTIN, *idem, ibidem*)

A afirmação acima daria ensejo a inúmeras discussões acerca da eficácia dos inúmeros focos narrativos desenvolvidos pela narrativa literária. O lingüista russo toma o partido de uma dessas possibilidades como se as demais fossem, conseqüentemente, falhas e incorressem no risco da desestabilidade estética. Talvez o autor se coloque como um defensor do realismo que vigorava, ainda que a contragosto do espírito verdadeiramente criador, em seu país, à época de elaboração de sua obra. E não visse de maneira imparcial, estética, os avanços que as explorações de novas possibilidades de foco narrativo traziam à arte literária.

Exemplares no sentido da criação de focos narrativos que extrapolam a delimitação clara entre autor e herói são obras como *Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce, *As Ondas*, de Virgínia Woolf, ou *O Som e a Fúria*, de William Faulkner. Dentre tais autores, os dois primeiros foram aqueles a quem Clarice Lispector foi desde o início comparada. Posteriormente, a perspectiva *epifânica* a partir da qual Clarice escreve tem sido apontada por inúmeros analistas de sua obra, entre os quais Regina Pontieri (1999), Berta Valdman (1983), Olga de Sá (1993) e Lúcia Helena (1997). Assim, a confluência entre a perspectiva instaurada por Clarice Lispector em *A Hora da Estrela* e o ideário bakhtiniano de uma visão totalmente exotópica fazem pensar no romance em estudo como uma obra que destoa da produção da autora. Trata-se de um novo *modo de escrever* que não é feito como uma negação de procedimentos anteriores. A autora quer ratificar suas escolhas. Uma visão de fora é algo que pode fazer com que as coincidências entre o locutor 1 e o locutor 2 atestam a confirmação do ethos da autora. Por outro lado, a diferença entre o locutor 2 e a personagem é algo incomum na obra da autora. Ponto de partida para as diferenças, para a instauração de perspectivas que a autora quer refutar pela desqualificação. A principal estratégia para a desqualificação de perspectivas antagônicas é a ironia. E esta, sem dúvida, pode ser instaurada a partir de inúmeros recursos. Mas o que a define, por natureza, é sua constituição enunciativa como sendo um desencontro entre as vozes que compõem o enunciado.

5.2 A IRONIA COMO ESTRATÉGIA ENUNCIATIVA EM A HORA DA ESTRELA

O processo de passagem da verdadeira autora para um autor cenográfico, um homem, é algo, no dizer de Hélène Cixous (1999), “*empobrecedor*”, pois a possibilidade de uma compreensão mais empática é substituída por um olhar menos piedoso. A questão pode ser posta em termos opostos aos do que foram relatados acima e que resumem o ponto de vista bakhtiniano. A escritora francesa enxerga como empobrecedora a diferença de consciências. A escritora, enquanto mulher, conhece os meandros da consciência feminina e pode dar deles uma visão mais abrangente. O que leva a escritora a não adotar um olhar feminino é uma das estratégias desencadeadoras da problemática que ela quer desnudar: o olhar da sociedade sobre a escritura de uma mulher nem sempre condiz com o que tal escritura representa. A necessidade de uma escritora abordar tal tema parece resultar em obviedade se a questão for posta simplesmente como um manifesto em defesa das

potencialidades da mulher em tal ramo de atividade. Talvez toda a produção da mulher escritora, no país, fosse, entre outras coisas, um esforço para fazer crer que a mulher pode escrever obras marcadas por um olhar feminino, mas nem por isso redutor.

A perspectiva que redimiria a produção da mulher escritora no país seria uma identificação com paradigmas considerados peculiares a uma escrita masculina. Paradigma que tem, entre seus requisitos, a objetividade, dentro de uma literatura que fez da denúncia social e do pitoresco duas formas de abarcamento da realidade.

Enquanto isso, o discurso feminino estaria marcado pela sentimentalidade, pelo subjetivismo; haveria mais mulheres escrevendo poesia lírica do que prosa, pois esta tem seus modelos de realização estética na escritura de autores impessoais, comprometidos com uma visão exotópica da vida.

A discussão sobre a invalidade de tais estereótipos sempre esteve na pauta do discurso literário feminino. Pontos de vista que eram colocados nas vozes de mulheres e que, tantas vezes, se davam mais fora do âmbito literário que no interior das obras. Dizer que Clarice tenha sido uma autora *feminista* seria, isso sim, empobrecer a perspectiva instaurada pela autora. Seu discurso é *feminino*. A voz que enuncia em seus textos é a de uma mulher. E que tem características individualizantes. A escrita clariceana está no limite entre a prosa e a poesia. Mas ele é resultado de muito trabalho, como afirma o narrador de *A Hora da Estrela*, pois a simplicidade não se consegue com o espontaneísmo. Crítica muitas vezes feita à autora, de que escrevia sob os ditames da inspiração. Ela que reescreveu *A Maçã no Escuro* oito vezes para chegar a um resultado que a satisfizesse. Acreditar que o discurso feminino é marcado pela espontaneidade é outro dentre os estereótipos que a escritura clariceana combate. Mas isso se dá através da própria escritura, sempre marcada pela renovação estilística.

Por isso tudo, a obra terminal de Clarice é uma demonstração do poder da escritura feminina, em termos de refutação dos pontos de vista que a viam como incapaz de abordar temas que exigissem um grau maior de objetividade. Mas a autora vai defender seu modo de escrever através da adoção de um novo modo, mais parecido com os modelos consagrados de objetividade. Escrever um romance de temática social é, dentro da literatura brasileira, uma forma de estar coadunado com um modelo de escritor, o engajado, conhecedor das mazelas sociais, capaz de levar à comoção pela frieza com que se coloca diante do real. Escritores com tal perfil detêm um ethos de capazes de elevar a literatura a uma condição de utilidade, na medida em que as obras são denúncias.

O fato de Clarice ter fugido a tais paradigmas dera ensejo a inúmeras críticas redutoras de sua obra, ou da importância da mesma dentro de um contexto de desigualdade social. A resposta de Clarice é uma confirmação de seus procedimentos. Como uma cor colocada sobre um fundo que a realça. A obra parece assumir, a uma primeira impressão, uma cor que contrasta com a das obras anteriores da autora. Fator para que a autora possa assumir uma postura de refutação que, à primeira impressão, pode parecer de confirmação.

A identificação da autora com o narrador é um pretexto para que a autora discuta a visão que a sociedade tem do escritor. Uma visão que inclui a classe toda, sem diferenciação entre os sexos. Por isso, o escritor que enuncia a história de Macabéa fala sobre o ato de escrever, mostra-o como um ofício que exige trabalho, disciplina, reclusão, a renúncia a prazeres cotidianos. E fala como alguém cujo estilo se parece com o da Clarice Lispector anterior a tal obra, mas que havia, de repente, tomado gosto de uma outra forma de escrever:

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. (p. 22)

A comparação entre “*figurativo*” e “*abstrato*” sintetiza imensamente muito do que se considera específico de um discurso mais masculino ou mais feminino. Clarice sempre fora uma escritora abstrata. Seus temas eram ligados a conceitos abstratos, próximos ora da Psicologia ora das obras de místicos. A introspecção representava uma forma de desvelamento da natureza íntima do ser, ou do *Ser-em-si*, e tornava necessária a criação de maneiras de expressar realidades para as quais a linguagem cotidiana não dispunha de recursos. Uma escritura figurativa é o que se pode entender como uma narrativa em tempo histórico, marcada por fatos.

A passagem do abstrato para o figurativo ocorre porque a autora assume uma voz masculina. O trecho de Hélène Cixous marca com clareza o sentido de tal transformação:

“Para chegar a falar de perto dessa mulher que ela não é, que não somos, que eu não sou, e que provavelmente, como o texto revela num dado momento, a autora deve ter encontrado por acaso na rua indo para o mercado, foi preciso que Clarice Lispector fizesse um exercício sobre-

humano de deslocamento de todo o seu ser, de transformação, de afastamento de si mesma, para tentar se aproximar desse ser ínfimo e tão transparente. E que foi que ela fez para tornar-se suficientemente estranha? O que ela fez – a menos que não tenha sido ‘ela’ –, foi ser o mais outra possível dela mesma, e isso resultou nesta coisa absolutamente notável: o mais outra possível neste caso era passar para o masculino, passar por homem.” (1999, p. 137)

A transformação da autora em homem pode fazer pensar na assunção, por ela, daqueles estereótipos que atribuem ao sexo masculino a possibilidade de uma escrita figurativa. Por isso, dois locutores. No entanto, embora delegue a voz a um homem, a escritora faz questão de mostrar semelhanças entre ambos. Porque a condição do escritor na sociedade, visto como uma classe incompreendida, é a mesma para ambos os sexos. Mas a situação de discriminação é mais intensa quando se trata da mulher. Clarice quer desmascarar o preconceito contra a mulher escritora. No entanto, assume a voz de um homem. E essa voz, por sua vez, assume os paradigmas do preconceito. A história de Macabéa teria que ser escrita por um homem:

Bem, é verdade que eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que quero frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. (...)

Porque há o direito ao grito.

Então eu grito.

Grito puro e sem pedir 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. Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. (p. 13-14)

O narrador é impiedoso em relação a seu próprio trabalho. Não há, na sua fala, ainda que metalingüística, nenhuma comprovação da autoria que transcenda a referência a um nome e ao uso da primeira pessoa e se constitua como marca que individualiza, como assinatura que faz com que o texto assuma foros de evento a ser resguardado no tempo. A sua escritura não se individualiza. Qualquer outro poderia fazê-la, ou seja, ela tanto não individualiza quanto não tem o *status* de enunciação que foge ao rotineiro. Não fazer a menor falta é a condição de todo escritor. Único momento em que o narrador se identifica, em termos de valor, com sua personagem. Mas, dentre aqueles que não fazem a menor falta

devido à sua condição de escritores, existem aqueles que se distinguem pela possibilidade de escrever como querem, enquanto a outros essa possibilidade é negada. Dessa forma, o escritor homem pode assumir até mesmo a tarefa de escrever o que outro já escreveu. Mas à escritora mulher não é reservada essa possibilidade. Ela não pode escrever nem ao menos uma obra fortuita, que não faz falta a ninguém. Sua condição é da inépcia. Apenas o homem pode escrever com objetividade.

A possibilidade da escritora mulher é a de ser subjetiva, ou seja, lacrimosa, *piegas* no sentido de que sua subjetividade é fácil, superficial, destinada a comover sem chegar ao âmago das coisas. Uma mulher não poderia escrever a história de Macabéa, que se requer fria, pois a piedade é uma forma de desrespeito (CIXOUS, 1999, p. 139). O narrador, ao não estabelecer a empatia com a personagem, consegue enxergá-la de fora. Ela é o *outro* em relação a ele, autor, e a seus leitores. Mas uma mulher ficaria com pena. E a denúncia social perderia em objetividade:

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. (p. 17)

A desqualificação da escritora mulher pode parecer estranho ao leitor de Clarice Lispector. E acaba por assumir a condição de uma fissura capaz de desqualificar a obra, pois quem faz a afirmação de que a mulher pode “*lacrimar piegas*” está inserida dentro de uma obra cujo “*verdadeiro autor*” é uma mulher. O leitor se defronta com uma dupla possibilidade: aceitar a contradição instaurada dentro da obra e fracassar a interpretação ou perceber nela apenas um estratagema da autora e, a partir disso, entendê-lo como mais uma das *propostas interpretativas* da obra.

A estratégia utilizada pela autora no trecho citado acima remete a uma das formas mais difundidas de vencer o silenciamento imposto tanto pelas instituições que, discreta ou ostensivamente, definem o que pode ser dito, quanto pelos contextos onde se dá a enunciação. Trata-se, sem dúvida, de uma estratégia que o leitor apreende e desvenda, pois o modo como a mesma se constitui projeta a sua própria desmontagem pelo enunciatário. A autora valeu-se da *ironia* como uma maneira de desqualificar um discurso com o qual ela não concordava. Poderia fazê-lo de forma ostensiva e incorrer no planfletismo. Ou permanecer no nível da discussão teórica. Preferiu, no entanto, chamar a atenção para um fato que tem o

poder de refutar um discurso muito difundido. Mas, para que a atenção pudesse estar voltada para tal discurso, foi preciso fazer com que ele ganhasse pretensamente o estatuto de verdade.

Como já se disse, a ironia não é uma estratégia enunciativa recente. Sua origem se confunde com as origens da própria oratória. Por isso, ela foi objeto de inúmeras abordagens através da Retórica. Vista como uma figura de linguagem, muitas vezes como um ornato, mas sobretudo como uma forma de dizer aquilo que as circunstâncias enunciativas ou sócio-históricas não permitem que se diga ostensivamente. A ironia ganha, por isso, em intensidade. Torna-se ambígua, exemplo da opacificação que o discurso pode não apenas atingir mas almejar. Ao lado de uma ironia fortemente difundida dentro da oratória, é possível pensar em uma outra utilização estratégica da mesma, agora não mais como um evento que se perde na constituição de uma fala, mas como um recurso que acaba por abarcar a constituição inteira da enunciação. Trata-se da ironia como um procedimento literário, aquela que integra gêneros inteiros, como a sátira, seja em sua forma dramática ou narrativa. Torna-se, então, um procedimento complexo. Ela pode não estar apenas nas palavras. A ironia pode estar na desconformidade entre as palavras que representam um grupo, uma classe, e as ações praticadas pelos que os representam. Pode estar no sentido implícito de uma ação que não se revela de imediato, que assume ares de incoerência ou ambigüidade.

A idéia de uma constituição polifônica da linguagem deve muito a tais gêneros. A leitura feita por Bakhtin de obras marcadamente irônicas, como *Gargântua e Pantagruel*, estão na base para a compreensão das mesmas como um entrecocar-se de vozes. Da mesma forma, a abordagem de autores cuja polifonia era uma estratégia para a instauração da polêmica está na base para que se entenda a linguagem em seu sentido dialógico. Ironia de autores como Cervantes, Swift ou Voltaire, críticos das ideologias e das instituições.

No Brasil, exemplar em tal sentido é Machado de Assis, autor a quem se atribui o domínio da ironia como modo de ver a realidade. Mas também é possível que se pense a ironia como estratégia para burlar a vigilâncias de órgãos que representam o poder. Tendência que se acentua em épocas mais repressivas.

A descrição da ironia, a cargo da Retórica, sempre fizera dela uma estratégia facilmente descritível: dizer alguma coisa para significar seu contrário, com intenção evidentemente de desqualificar o ponto de vista enunciado. Descrição certa, mas que encobre ainda os meandros discursivos que são responsáveis por tal efeito. Coube, assim, a uma disciplina que buscasse a compreensão dos modos como os discursos se constituem uma descrição pormenorizada da ironia. A Análise de Discurso de linha francesa focalizou a ironia a partir do conceito de heterogeneidade. Ou seja, ela é um dos diversos casos de discurso

reportado (SILVA, 2003, p. 93). Dentro de um enunciado irônico, podem ser percebidas vozes que são atribuídas a mais de uma instância enunciativa. A ironia, dessa forma, é um caso de polifonia (MAINGUENEAU, 1997, p. 77). Entender que dentro do enunciado irônico há mais de uma voz é uma maneira segura de se perceber porque a ironia é marcada pela ambigüidade. Trata-se de um discurso opaco.

A partir do momento em que se focaliza a ironia como um discurso opaco, ambíguo, resta compreender que mecanismo desperta no enunciatário o impulso que leva ao desvelamento, à desopacificação do sentido. Entender por que tal dificuldade interpretativa não resulta na desistência do enunciatário. Certamente, a necessidade de desvelar o sentido do enunciado é algo que o enunciatário reconhece como integrante deste enquanto um gênero que pode valer-se de um recurso que gera ambigüidade. O contrato estabelecido entre quem produz e quem recebe deixa clara a existência dessa possibilidade. E o enunciatário reconhece que, se não passar pela etapa do desvelamento da ambigüidade, terá perdido a possibilidade de interpretação do enunciado. Ele precisa entender a ironia como parte da *proposta interpretativa* inerente à criação do sentido. Beth Brait define este processo como uma forma de “*interpelação-adesão*” do enunciatário (1997, p. 105), ou seja, se o enunciatário não adere à proposta do criador do discurso irônico, ele não chega ao sentido. O processo pode ser observado também nas palavras de Francisco Paulo da Silva:

“Assim, o procedimento irônico, por uma artimanha lingüístico-discursiva, sinaliza ao leitor possibilidades de leitura, rotas para a compreensão do discurso do outro. (...) ...o sujeito do discurso apresenta um ponto de vista e desqualifica o oponente; por meio desse procedimento discursivo o enunciador estabelece seu opositor e, colocando-se na posição inversa, dialoga com ele deixando entrever, nesse diálogo, o conflito instaurado pela/na enunciação.” (2003, p. 92-93)

Aquilo que Silva define como “*oponente*” refere-se ao que já foi designado inúmeras vezes, no presente estudo, como “*outro*”, o que evidencia o conflito entre o *eu* que enuncia e sua alteridade. Relação complexa, pois o discurso desse *outro* não é imediatamente negado. O eu o assume, mas sinaliza a seu enunciatário que alguma coisa precisa ser revista em tal concordância, o que dá origem às “*novas possibilidades de leitura*”. Novamente, as palavras de SILVA (*idem, ibidem*) podem explicitar a natureza da relação que se instaura entre o *eu* e seu *outro*:

“Esse conflito, determinado pela posição que o enunciador ocupa no momento em que enuncia, é o que o permite dizer, por um ângulo inverso, o que já fora dito em uma outra formação discursiva, mas que, em um processo de retomada, avanços ou novas contextualizações, instaura a interdiscursividade da ironia.”

As palavras de Silva são objetivas ao fazerem pensar que a natureza da relação entre o *eu* e seu *outro* podem não se resumir apenas às vozes deste ou daquele. Existe, misturada às vozes de ambos, uma outra, que corresponde a um *já dito* extraído de outra formação discursiva. Dessa forma, o discurso que se desqualifica é anterior às enunciações do *eu* e de seu *outro*. O que direciona a análise para a busca da origem dessa voz anterior.

Neste ponto, é preciso que se retomem dois conceitos essenciais à compreensão do fenômeno que se analisa. Tais conceitos, originários de Gerard Genette, foram reformulados por Ducrot (BRANDÃO, 1998), no sentido de uma utilização dos mesmos como funções enunciativas. Trata-se aqui de retomar os conceitos de “*locutor*” e “*enunciador*”, como instâncias que definem a natureza das vozes que circulam pelo enunciado. Orlandi se refere a tais conceitos sucintamente: “*o locutor é aquele que se representa como ‘eu’ no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse ‘eu’ constrói.*” (2003, p. 74) A idéia de “*perspectiva*”, que em princípio era uma das maneiras como Bakhtin representava a relação autor-herói, passa a designar, para Ducrot, algo como um ponto de observação que, embora não se presentifique, é responsável pela possibilidade de polifonia no interior do enunciado. A relação entre *locutor* e *enunciador* dentro do enunciado pode ser entendida a partir do exemplo extraído de Guimarães:

“Quanto ao locutor, Ducrot o caracteriza como a figura da enunciação que se representa como eu na enunciação, representando-se como o responsável pela enunciação em que ocorre o enunciado. (...) Mas o principal da polifonia para Ducrot diz respeito à figura do enunciador. O enunciador é a figura de sujeito que estabelece a perspectiva da enunciação. Tomemos o caso da negação para melhor caracterizar o que é a perspectiva enunciativa. Consideremos o enunciado

(29) Sem dúvida, não teremos mais inflação no Brasil.

Segundo Ducrot, a enunciação de (29) envolve duas perspectivas, uma, da qual se diria ‘a inflação continuará no Brasil’ e, outra, da qual se afirma ‘não teremos mais inflação no Brasil’. Ou seja, para Ducrot, o enunciado (29) traz na sua significação duas perspectivas opostas, uma que afirma e outra que nega a possibilidade da inflação, sendo que a que nega, no caso, corresponde à posição do locutor que se apresenta como responsável pela negação. A perspectiva enunciativa, o enunciador, é uma figura de sujeito que não se dá como quem fala, mas simplesmente como um lugar do qual se fala, se enuncia. Esta é a questão mais importante para a polifonia, segundo Ducrot.” (2005, p. 60-61)

A relação interior ao próprio enunciado, que a existência das funções de locutor e enunciador esclarece, evidencia a natureza do *já dito* a que se refere o enunciado irônico. De maneira sucinta, pode-se atribuir a uma dessas funções o discurso que se quer desqualificar. No entanto, ela não aparece negada. A superfície do enunciado faz com que as duas funções pareçam assumir o *já dito* como verdade reconhecida. A adesão parece acontecer porque o *já dito* se refere a posições coletivas, a valores reputados como verdadeiros pela sociedade ou por algum segmento dela. É a formação discursiva que representa a formação ideológica peculiar a tal segmento que é incorporada como o discurso do *outro* dentro da voz do locutor. Trata-se, então, da assunção, pelo locutor, do ponto de vista do enunciador. O locutor fala a partir desse ponto de vista, evidenciando uma concordância com ele, pois este possui, na maioria das vezes, em seu favor, o peso de representar um valor coletivo.

Novamente, é preciso que se retome o conceito de “*ironia*” tal como tem sido focalizado a partir dos conceitos de Ducrot. Para este autor, a ironia é um exemplo do que ele chamou de “*discurso polêmico*” (BRANDÃO, 1997, p. 84s). Ou seja, a existência de pelo menos duas vozes no ato da enunciação acaba por dar origem ao que foi por ele chamado “*polêmica*”, ou seja, um embate entre tais vozes, buscando o estabelecimento de um discurso como verdadeiro e o aniquilamento dos demais pela desqualificação ou negação. Trata-se de uma relação em que a qualificação de uma formação discursiva acaba por desqualificar aquela assumida pelo *outro* do sujeito responsável pelo discurso, o locutor. Como afirma Maingueneau:

“Cada uma das formações discursivas do espaço discursivo só pode traduzir como ‘negativas’, inaceitáveis, as unidades discursivas construídas por seu Outro, pois é através desta rejeição que cada uma define sua identidade. Uma formação discursiva opõe dois conjuntos de categorias semânticas, as reivindicadas (chamemo-las de ‘positivas’) e as recusadas (as ‘negativas’). Note-se que ela projeta as unidades ‘positivas’ deste Outro sobre as categorias de seu próprio sistema; para preservar sua identidade, o discurso só pode relacionar-se com o Outro do espaço discursivo através do simulacro que dele constrói”. (1997, p.122)

A existência de dois discursos em uma relação polêmica faz com que Maingueneau defina, em seguida às considerações reproduzidas acima, como “*discurso agente*” aquele que constrói o simulacro, que traduz o discurso, e como “*discurso paciente*” aquele que é traduzido.

Sendo um discurso polêmico, a ironia evidentemente é constituída por uma relação de embate entre formações discursivas que se qualificam e outras que se rejeitam. O que faz com que a ironia se distinga de outras formas de polêmica, como a negação pura, é exatamente a natureza do *simulacro* criado pelo discurso agente. É preciso que se especifique que a forma de negação que Maingueneau chama de “*pura*” pode ser referida ao que Ducrot denomina “*negação formal*”, ou seja, aquela feita de forma explícita. Da mesma forma, o que se define como “*polêmica*” também pode ser referido a uma das formas de negação denominadas “*semânticas*” por este autor: “*descritiva*”, “*polêmica*” e “*metalingüística*”. Estas têm como característica comum o fato de serem feitas de forma implícita (BRANDÃO, 1997, p. 82-84).

Em uma negação pura (ou *formal*), o discurso agente rejeita o discurso paciente, desqualificando-o explicitamente, enquanto que na negação polêmica tal desqualificação é feita implicitamente. É o simulacro assumido pelo discurso agente, dentro da negação polêmica, que possibilita uma rejeição que acontece apenas no nível do enunciador. Ou seja, a negação não acontece no nível do locutor, daquilo que é enunciado, mas no nível do enunciador, responsável pela formação discursiva que corporifica o que está sendo enunciado. A voz que enuncia não é dona do que está sendo enunciado. Embora o locutor aparentemente assuma uma formação discursiva específica, na verdade ele o faz com a intenção de rejeitá-la. Ato de negar, de refutar, que não está explícito, mas que é assimilado pelo enunciatário a partir do momento em que este percebe a existência da estratégia e desvele o simulacro.

No caso específico de *A Hora da Estrela*, o que especifica o modo como a ironia está constituída é que não há apenas um locutor que se assuma como o *eu* em relação ao qual o discurso do enunciador se oponha. Na verdade, os dois locutores mantêm com esse enunciador duas formas de relacionamento. Uma delas aceita como positiva a formação discursiva que ele representa; a outra a rejeita, mas de forma implícita, desde que se desvele a natureza do simulacro.

É neste momento que se evidencia a diferença entre os dois locutores. A razão pela qual o locutor 1 é uma mulher e o locutor 2, um homem. Se eles se assemelhavam quanto às posições relativas ao modo como a sociedade discrimina o escritor, eles se afastam no que se refere ao modo como a sociedade focaliza o trabalho da mulher escritora. Rodrigo S. M. assume a formação discursiva que diz que a mulher pode “*lacrimar piegas*”, que pré-existe à sua enunciação. É um ponto de vista do enunciador, no sentido de que se trata apenas de um ponto de vista a partir do qual o locutor 2 enuncia. O ponto de vista de um segmento da

sociedade que rejeita o trabalho da mulher escritora, achando-o lacrimoso, piegas, sem objetividade. Requisitos primordiais em uma sociedade que valoriza o realismo, sobretudo aquele de tendência social, politizado. O locutor 2 pode assumir um ponto de vista machista porque ele é um homem. Aqui, não existe desencontro entre as vozes do locutor e do enunciador. Dentro da cenografia, quem realiza a narrativa de Macabéa, procurando ser frio, sem piedade, é um homem. Se ele consegue fazê-lo, não há estranheza por parte daqueles que não acreditam na possibilidade de uma mulher escritora fazê-lo. Não há ironia neste nível.

Mas o leitor sabe que a voz que narra a história de Macabéa é um *eu* instaurado por um *eu* primordial, para quem ele representa o *outro*, mesmo que às vezes as vozes concordem. Ele sabe disso porque existe, antes da narrativa de Rodrigo S. M., uma voz que se assume como responsável pelo enunciado. Há um autor “*na verdade*”, que o leitor é incitado a não confundir com o narrador. Esse autor “*na verdade*” se assina e se nomeia. O leitor o reconhece, como também é incitado a estar de posse dos pontos de vista que fazem parte da individualidade desse autor. Pontos de vista que sempre assumiram o discurso feminino como algo que não pode ser reputado como uma impossibilidade, mas como uma escolha:

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. (p. 22)

Sabendo que a responsabilidade pelo enunciado é do “*verdadeiro autor*” e que este nada mais realiza, através dele, que uma demonstração cabal das potencialidades da mulher escritora para a realização de uma obra de temática social, ou seja, uma negação, pela prática, das formações discursivas preconceituosas, o leitor percebe que a atitude do locutor 1, do *eu* que se assina como responsável pelo enunciado, é a de negação da formação discursiva do enunciador, colocada no interior do enunciado. A intenção do autor, “*na verdade Clarice Lispector*”, é desqualificar o discurso preconceituoso, que se comporta, assim, como um discurso *paciente* em relação ao seu, discurso *agente*, portador do sentido positivo, ou seja, a confirmação das potencialidades da mulher escritora. Trata-se de um caso de ironia. Mas esta acontece no nível da instauração do enunciado. O desacordo se dá entre as vozes do locutor 1 e do enunciador e, dentro de uma relação de inclusão, daquele com o locutor 2.

Evidentemente, o que acaba resultando é a existência de duas relações: uma de afirmação e outra de negação. A relação de afirmação se estabelece entre a formação discursiva do enunciador e a do locutor 2; estes se opõem à formação discursiva do locutor 1.

que o livro que tem em mãos foi escrito por uma mulher, o que evidencia a falsidade da perspectiva do enunciador, acatada pelo narrador. Mas negada pela autora.

A ironia, aqui, é um fato que se estabelece no interior do próprio enunciado. Ela precisa ser desvelada para que o sentido da obra apareça dentro daquilo que Khalil (2004, p. 221), revisando Foucault, chama de “*interpretação*”. O leitor aceita a *proposta interpretativa* da autora ao perceber o uso de tal recurso.

No entanto, a percepção de um exemplo de ironia pode dar ensejo a que o leitor perceba usos infinitamente mais sutis de tal recurso. Ou seja, quando se está em um nível de polêmica em que é difícil perceber a perspectiva do próprio autor em relação a um discurso que pode ser um *já dito* sobre o qual não é fácil assumir uma posição. O discurso que desqualifica a mulher escritora é claramente refutado pela *escritora* Clarice Lispector. No entanto, *A Hora da Estrela* aborda inúmeras vezes a situação do escritor na sociedade. Nesses momentos, a perspectiva do narrador é de desqualificar o escritor como sendo uma classe desimportante, ou nem sequer uma classe, mas simplesmente uma ocupação:

Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. (p. 17)

Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou. (p. 21)

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. (p. 21)

(Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo.) (p. 35)

Ou talvez a ocupação de escrever seja vista até mesmo como um perigo para a ordem social estabelecida:

(Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei.) (p. 37)

As palavras acima refletem, sem dúvida, a natureza da relação entre as instituições mantenedoras da Ordem e uma ocupação que prima pelo exercício da liberdade. A atitude de usar a palavra escrita pode ser um risco. Por quê? Afinal, a ocupação de escrever vale menos que um “*cachorro vivo*”. Ou, nas palavras do narrador:

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma fome permanente. (...)) (p. 30)

A superfluidade da leitura é apenas para quem tem uma “*fome permanente*”? Para as demais pessoas, então ela assume um caráter de utilidade? Por isso, a autora escreve, mesmo sabendo que sua personagem jamais a leria, como os outros de sua classe. Os momentos em que a autora aponta para uma importância do ato de escrever parecem instaurar outra vez uma possibilidade de entendimento de tudo o que desqualifica o escritor como sendo um recurso de ironia. Ironia que se estabeleceria como uma refutação da formação discursiva que nega importância à literatura. Ou seja, o discurso de ambos os locutores se oporia ao do enunciador como representante de um discurso desqualificante. Em todos esses momentos, existiria uma plena identificação dos pontos de vista dos locutores, instaurando a superação da diferença de sexos, tal como apontada por Lúcia Helena (1997, p. 99s). A possibilidade de superação das diferenças entre masculino e feminino para que se chegue ao *ser*, como algo primordial. A discordância teria sido um momento dentro da obra, importante para que se superasse uma idéia capaz de prejudicar a unidade desejada. A autora teria feito, assim, da ironia, um procedimento capaz de abarcar todo o corpo do romance. Seria, portanto, *A Hora da Estrela* um romance irônico. Uma sátira à sociedade que desvaloriza o escritor.

No entanto, seria um risco interpretativo acreditar que, em todos os exemplos citados acima, a posição de Clarice Lispector ou a de seu narrador sejam de pura contestação de posições que desvalorizam o escritor. Afinal, a circularidade parece ser o aspecto pelo qual a obra aborda tais preconceitos. Por que defender o escritor se essa profissão tivesse efetivamente algum respaldo na sociedade? Por que demonstrar que o discurso literário pode ser importante, se ele já tivesse uma repercussão na sociedade que garantisse a penetração dessa idéia? Seria a literatura importante apenas para quem escreve? Escrever para não explodir? Ou para não morrer?

Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. Mas preparado estou para sair discretamente pela porta dos fundos. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o meu desespero. E agora só queria o que eu tivesse sido e não fui. (p. 21)

A afirmação pode ser uma comprovação da função que escrever assume para o escritor. Mais do que se percebe explicitamente, existe nas palavras da escritora o tom de quem sabe que a obra é uma garantia de sobrevivência, mesmo depois da morte. Ela reconhece estar preparada para uma saída pela porta dos fundos, como apregoa um dos títulos sugeridos no início. Existe a constatação de que haveria outras possibilidades de ser. Mas que não foram. Pois a saída pela porta dos fundos está reservada para pessoas com ocupações marginais como, por exemplo, escritores.

Tal como pode ser percebido no destino dado à personagem Macabéa. Trecho irônico por excelência, a *hora* esperada pela personagem, seu momento de estrelismo, é o instante da morte. O que talvez se pareça ao destino da própria autora, ao concluir uma obra portadora de um sentido estelar dentro de seu percurso criador no momento em que sabe que vai morrer e que esta deve sobreviver. A ironia aqui é portadora da dúvida sobre o real valor da sobrevivência da obra em relação ao autor. Talvez seja apenas um consolo. Mas o esforço por essa permanência é que pode ser entendido como *hora*, no instante exato em que o tempo se desagrega e nada mais pode ser enunciado.

CAPÍTULO V

6 HETEROGENEIDADE E SILÊNCIO

A compreensão do discurso a partir das inúmeras vozes que o constituem tem sido a tônica dos estudos mais recentes a respeito do discurso. Toda essa constituição polifônica do discurso é focalizada a partir de unidades que os anos foram tornando menores: desde o enunciado foucaultiano às formações discursivas, por sua vez atravessadas por vozes diversas, para que se enfatize a constituição heterogênea de cada *corpus* sob análise.

Noções como as de “*interdiscurso*” e “*interdiscursividade*” podem ser vistas como correlatas àquilo que, em relação ao estudo do *texto* como unidade de análise, tem sido definido como “*intertextualidade*” ou “*intertexto*”, na verdade, a verificação de que este também é constituído pelo diálogo com outros textos, pela incorporação destes.

Em outro plano, é sabido que a idéia de uma constituição polifônica que definisse o fenômeno lingüístico teve origem em explorações acerca de textos literários. Assim, a noção de “*dialogismo*”, atribuída a toda enunciação, ganha foros de vinculação necessária de conceitos, quando aplicada ao texto literário. Se a idéia de uma “*heterogeneidade*” é conseqüência do reconhecimento da natureza dialógica da linguagem em si mesma, pensar que tal reconhecimento teve origem na observação de textos literários leva, necessariamente, ao interesse por compreender os modos como o discurso literário é constituído por essa natureza heterogênea. Nele, essa natureza acaba por tornar-se uma demonstração cabal da opacidade da linguagem. Utilizada como demonstração da existência de uma autoria, em alguns casos, ou como algo internalizado, implícito, detectável apenas pelo analista.

Dessa forma, o presente capítulo pretende focalizar a questão da heterogeneidade do discurso em *A Hora da Estrela*, mostrando-a, sobretudo, a partir do primeiro dos aspectos referidos acima: como recurso discursivo sobre o qual se detém algum controle. Isso porque, em relação à segunda forma, esta ainda carece de inúmeras abordagens para que se faça dela um levantamento pormenorizado e que caiba dentro de categorias. A quantidade de fragmentos discursivos de que a linguagem lança mão tornaria qualquer levantamento uma tarefa enciclopédica. Existem formas de a heterogeneidade dar-se a revelar como estratégia enunciativa. Fato cabível em uma análise que não tem tal *topos* como ponto maior de atenção, mas que o focaliza a partir de seus aspectos cabíveis e para os quais se dispõe de instrumental terminológico adequado.

Da mesma forma, aborda-se, no presente capítulo, o *silenciamento* como estratégia enunciativa, algo que se liga estreitamente a toda teorização a respeito da heterogeneidade, pois apagar um dizer já é uma forma de fazer uso de uma memória discursiva pertencente a uma coletividade que se instaura como o *outro* desse *eu* que prefere sugerir a evidenciar. Ou que, em nome de um contrato essencial ao processo de leitura, define atitudes condizentes com as especificidades genéricas do texto. Por tudo isso, o silêncio é, em *A Hora da Estrela*, elemento determinante para o estabelecimento dos sentidos. Aspecto discursivo que não pode deixar de ser focalizado.

6.1 HETEROGENEIDADE E MEMÓRIA

A Análise de Discurso deve muito de seu aparecimento e desenvolvimento a duas noções primordiais talhadas por Michel Foucault em *A Arqueologia do Saber*. A obra, de 1969, amplia noções como a de “*enunciado*”, chegando ao sentido em que a abordagem foucaultiana o tomara. E esta se completa com os conceitos de “*formação discursiva*” e de “*arquivo*”, fundamentais para a instauração de uma disciplina científica caudatária da tradição escolar francesa de interpretação de textos. O que se tem, a partir de tais conceitos, é a possibilidade de se fazer do *discurso* o ponto de convergência da análise: “*Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados, na medida em que se apóiem na mesma formação discursiva (...)*” (FOUCAULT, 1997, p. 135) Trata-se de especificar inúmeros elementos constitutivos da natureza da linguagem, tais como propugnados por Bakhtin e seus continuadores, princípios como a alteridade, o dialogismo, só que agora dispo de um mecanismo que possibilita entender como isso se constitui internamente ao fenômeno lingüístico. Nas palavras do próprio Foucault, ao expor o conceito que desenvolve ao longo de todo o segundo capítulo:

“No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (...)” (idem, p. 43)

A idéia de “*formação discursiva*”, desenvolvida a partir do filósofo francês e assumida pelos articuladores de uma disciplina voltada para o *discurso*, faz da “*regularidade*” um fator que delimita tais formações, assumindo-a como algo individualizado. As formações discursivas representam, nesse período, um reflexo imediato da formação ideológica que lhe dá origem, no sentido de um fechamento que as coloca em uma relação de exterioridade entre si. Ou seja, é possível que formações discursivas diferentes se sucedam, que convivam em um mesmo discurso. Mas existe, internamente a cada uma, a “*regularidade*” que faz com que cada uma seja composta de elementos peculiares a ela.

Da mesma forma, uma formação discursiva poderia ser focalizada como o elemento constituinte da linguagem que permite a inserção do *outro* no interior do *mesmo*. A alteridade, em tal momento da Análise de Discurso, era vista como parte de um relacionamento exterior mantido pelas formações discursivas. Ou seja, a relação incluía um *mesmo* fechado, inteiro, e um *outro* integrado por outra formação discursiva. Era, assim, uma relação exterior, que não descrevia o fenômeno discursivo como constituído por formações também constituídas pela incorporação de inúmeros tipos de formação discursiva. Essa idéia viria a modificar o modo de se encarar o dialogismo interior ao discurso. Não se tratava, assim, de uma relação de complementaridade, mas de constituição interna. As formações discursivas são recortes de inúmeras formações. A diferença não é algo exterior, mas inerente à constituição das mesmas.

A incorporação do *outro* pela voz que enuncia não é um evento episódico. A linguagem é constituída pelas inúmeras formações depositadas em uma memória discursiva. Assim, a idéia de uma memória possibilitou categorizações que especificaram diversas formas de apropriação e uso, pelo sujeito, desse patrimônio discursivo. Uso que pode se referir, sem dúvida, à repetição, mas também ao apagamento dos dados da memória.

Foucault definiu como “*arquivo*” o modo como a linguagem dispõe de “*possibilidades*” ou “*impossibilidades*” enunciativas guardadas como uma espécie de lastro para as enunciações. Algo muito maior que um simples *já-dito*:

“Não entendo por esse termo a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida; não entendo, tampouco, as instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e manter livre disposição. Trata-se antes, e ao contrário, do que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento, ou apenas segundo o jogo das circunstâncias, que não sejam simplesmente a sinalização, no nível das performances verbais, do que se

pôde desenrolar na ordem do espírito ou na ordem das coisas; mas que tenham aparecido graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo; que em lugar de serem figuras adventícias e como que inseridas, um pouco ao acaso, em processos mudos, nasçam segundo regularidades específicas; em suma, que se há coisas ditas – e somente estas –, não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz.” (FOUCAULT, 1997, p.148-149)

Do trecho acima, depreende-se o conceito de “arquivo” como algo de que se dispõe, mas também como as próprias condições em que esse uso se dá. Ou seja, existe um “jogo de relações” determinando o uso ou não desse referencial discursivo: “O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.” (FOUCAULT, *idem, ibidem*) É esse mesmo jogo que determina as formas de se evidenciar ou não o uso do arquivo pelo sujeito que enuncia.

Quando se pensa que as formações discursivas não são unidades fechadas, mas integradas pelo entrecruzamento de inúmeras formações, o que fica evidente é que a linguagem, ou o discurso, são essencialmente heterogêneos. Se estes são dialógicos, não se pode falar em uma voz monofonizante. Não existe, no interior de uma ou de outro, algo que sustente a idéia de uma regularidade que se manifeste como um todo homogêneo. A *heterogeneidade* do discurso tem sido objeto de inúmeras abordagens. Entre elas, destacam-se aquelas feitas por Jacqueline Authier-Revuz, em obras como *Palavras Incertas: As Não-Coincidências do Dizer*, publicada em 1992, na qual a lingüista francesa aborda alguns modos de a heterogeneidade manifestar-se. Tal obra pode ser considerada uma reafirmação de fenômenos já abordados pela autora, sobretudo em trabalhos esparsos lançados na década de 80.

A questão do discurso como algo heterogêneo fez com que Authier-Revuz (1990) categorizasse as formas pelas quais o mesmo incorpora em si a fala do *outro*. Formas que acontecem a partir de inúmeros objetivos. Portanto, sob formas diferentes. A heterogeneidade pode evidenciar sua presença ou, pelo contrário, buscar formas de ocultamento. Por isso, a lingüista estabelece dois modos primordiais de a heterogeneidade ser enfocada:

- a) *mostrada*: ou seja, aquela que se revela através de marcas deixadas na superfície do enunciado;
- b) *constitutiva*: ou seja, ela não se revela através de marcas; sua detecção só é possível através de estratégias desenvolvidas pelo analista.

Em relação ao primeiro tipo, as formas de se *mostrar* a heterogeneidade no enunciado podem ser tanto impressas, no caso de linguagem escrita, como marcadas pela entonação, no caso da linguagem oral. Mostrar a heterogeneidade é, sem dúvida, uma das maneiras de se fazer uso daquilo que Foucault, em trecho reproduzido anteriormente, define como “*jogo de relações*”, ou seja, o modo como a fala do *eu*, do *mesmo*, relaciona-se com a fala do *outro*, e que é determinante para a geração dos efeitos de sentido. Por isso, não se trata unicamente de desvelar a presença da fala do *outro* inserida no próprio discurso e, a partir daí, estabelecer redes de significações. O que se dá é que os modos de mostrar a presença do *outro* já é, por si mesmo, determinante dos sentidos que serão criados. Estratégias que são específicas de determinados gêneros ou que estão largamente referidas a eles, como a citação nos textos científicos, ou o discurso direto nas narrativas literárias. Outras são mais universalizadas ou de uso mais largo, como a ironia ou a citação de provérbios.

A atenção que se tem dado à heterogeneidade mostrada é essencial para que se demonstre, no estudo do discurso, os modos como as diversas formações discursivas podem estabelecer formas de inclusão, de alternância, rompendo ou não os elos de uma cadeia discursiva atribuída a um enunciador. Evidentemente, pelo modo como o discurso literário se constitui, como uma representação de formações discursivas reconhecíveis e validadas em termos de estilo, de individuação, o reconhecimento de tais *jogos* é essencial para a apreensão de seus sentidos. O discurso literário, entendido como uma forma de linguagem que busca desvelar sua opacidade, faz da possibilidade de mostrar a presença do discurso do *outro* uma estratégia enunciativa. Por isso, a atenção maior que se tem, quando da busca pelos elementos que integram a heterogeneidade, refere-se àquilo que pode ser mostrado. Na verdade, mostrar pode ser algo reputado não apenas ao “*sistema da discursividade*”, conforme os termos de Foucault, mas a uma estratégia de utilização de tal sistema para a geração de efeitos não apenas de sentido como significação, mas também como sentido estético. Ou seja, o autor pode fazer de tal utilização uma forma de deixar evidente as especificidades desse “*sistema de discursividade*”.

A heterogeneidade mostrada é algo que vai de um desvelamento maior em direção a um encobrimento maior, mas não total, passando por uma forma intermediária. Por isso, Authier-Revuz

“*aponta três tipos de heterogeneidade mostrada:*

a) *aquela em que o locutor ou usa de suas próprias palavras para traduzir o discurso de um Outro (discurso relatado) ou então recorta as palavras do Outro e as cita (discurso direto);*

b) *aquela em que o locutor assinala as palavras do Outro em seu discurso, por meio, por exemplo, de aspas, de itálico, de uma remissão a outro discurso, sem que o fio do discurso seja interrompido;*

c) *aquela em que a presença do Outro não é explicitamente mostrada na frase, mas é mostrada no espaço do implícito, do sugerido, como nos casos do discurso indireto livre, da antífrase, da ironia, da imitação, da alusão.” (MUSSALIM; BENTES, 2001, p. 128)*

Os tipos listados acima evidenciam maneiras diferentes de se mostrar o *outro*, que ora são estratégias discursivas que fazem deste algo distanciado, dando-se sua existência como exterior ao enunciado, ora o colocam como algo que o enunciado incorpora e a que dá forma. No primeiro caso, a ironia é um exemplo já bastante aludido; no segundo, o discurso direto e outras formas de citação. São formas que correspondem, em verdade, a categorizações dentro daquilo que se define como “*heterogeneidade mostrada*”:

“Essas três formas de heterogeneidade mostrada assinalam a presença do Outro na superfície discursiva de maneira diferente, desde formas mais evidentes (a, b), que Authier-Revuz (1990) classifica como heterogeneidade mostrada marcada, até a forma mais complexa, menos evidente (c), em que a voz do locutor se mistura à do Outro, e que a autora classifica como heterogeneidade mostrada não-marcada.” (MUSSALIM; BENTES, 2001, p. 128)

A classificação reproduzida acima pode parecer uma categorização dentro da heterogeneidade mostrada como um fator que a separa daquilo que se tem definido como heterogeneidade constitutiva. No entanto, as palavras de Mussalim e Bentes colocam os três tipos como integrando uma heterogeneidade (mostrada) que, por sua vez, é caudatária de um princípio mais abrangente, que é a heterogeneidade constitutiva. Ou seja, os dois tipos de heterogeneidade especificados mais acima (*mostrada* e *constitutiva*) não se classificam unicamente como uma forma que se mostra e outra que se oculta e que, por isso, estão colocadas em lados opostos. A verdade é que existe um fenômeno chamado “*heterogeneidade*” que integra as formações discursivas. Ela pode se mostrar ou se ocultar.

No primeiro caso, é comum que a mesma seja definida a partir desse evento como “*mostrada*”; no segundo caso, ela não se mostra, pois é apenas a heterogeneidade que constitui as formações discursivas de uma forma tão imbricada que não chega a estar marcada na superfície do enunciado. Esta pode ser vista como a unidade maior, fenômeno único, no interior do qual algumas formas de heterogeneidade se mostram: “*No entanto, independentemente dessa classificação, todas essas formas de heterogeneidade estão ancoradas no princípio da heterogeneidade constitutiva do discurso.*” (MUSSALIM; BENTES, 2001, p. 128) Dessa forma, estabelecem-se diferenças tênues. Como a que se percebe entre esta última e a terceira forma de heterogeneidade mostrada: se, em um caso, nada exige que o enunciatário perceba a voz de um *outro*, no outro, tal percepção é essencial para que se desvelem os sentidos. *Mostrar* é, sem dúvida, uma “*postura enunciativa*” (KHALIL, 2004, 217), pois a percepção da voz do *outro* é o que possibilita, como no caso da ironia, focalizar tal voz a partir de um ponto de vista capaz de desqualificá-la. O fato de não haver limites entre as vozes que falam no discurso indireto livre possibilita uma alternância em que não se percebem mudanças discursivas capazes de romper o fluxo narrativo. Forma de introspecção que proporciona, sem dúvida, uma grande economia lingüística.

A idéia de que os discursos são, por definição, “*heterogêneos*”, dá origem a um dos conceitos primordiais utilizados em sua análise. O “*interdiscurso*” passa a ser focalizado como o espaço onde se dão as trocas entre os inúmeros discursos que compõem a unidade discursiva. Ou seja, o *interdiscurso* é a voz do *outro*, que adere à voz do *mesmo* e a constitui, na forma de *intradiscurso*. Por isso, Maingueneau (1997) defende o primado do *interdiscurso* sobre o discurso. Se não se podem definir com exatidão os limites que separam as formações discursivas, e se tais limites se movem de acordo com fatores ideológicos, não se pode precisar o que integra cada uma dessas formações. O que interessa ao analista é especificar a natureza de cada formação discursiva a partir de seu *interdiscurso*. Ele deve observar o modo como uma única formação discursiva é atravessada por inúmeras outras e, dessa forma, perceber o modo como uma unidade discursiva já é, por si, o encontro de muitas linguagens, o que evidencia a natureza dialógica mesmo em unidades menores.

Para que se compreenda, com precisão, o conceito de “*interdiscurso*”, é preciso ter-se em mente aquilo que Maingueneau (*idem*, p. 116s) difere como os “*lugares*” onde o discurso pode estar localizado:

a) *Universo discursivo*: refere-se ao “*conjunto de formações discursivas de todos os tipos que coexistem, ou melhor, interagem em uma conjuntura.*” (*idem, ibidem*). Tal noção tem valor unicamente terminológico, pois trata-se de um conjunto impossível de ser

medido, mas que estabelece a possibilidade de, em seu interior, recortar-se um “*campo discursivo*”. Pode ser referida ao que Foucault define como “*arquivo*”.

b) *Campo discursivo*: âmbito intermediário, “*é definível como um conjunto de formações discursivas que se encontram em relação de concorrência, em sentido amplo, e se delimitam, pois, por uma posição enunciativa em uma dada região.*” (*idem, ibidem*) É neste âmbito que os discursos ganham etiquetas, como *político, religioso, literário* e outros, e são enquadrados em grades legadas pela tradição.

c) *Espaço discursivo*: trata-se do recorte onde se localizam os objetos de pesquisa. Neste âmbito, o pesquisador recorta as formações discursivas que lhe interessam, de acordo com as considerações que deseja fazer. Por isso, tal espaço “*delimita um subconjunto do campo discursivo, ligando pelo menos duas formações discursivas que, supõe-se, mantêm relações privilegiadas, cruciais para a compreensão dos discursos considerados.*” (p. 117)

A delimitação de espaços a partir dos quais as formações discursivas possam ser focalizadas corresponde, entre outras coisas, a um novo modo de entendê-las, o qual difere daquele já apontado como peculiar aos anos 60. Contra uma visão fechada de tais formações, contrapôs-se a noção de que todo o *outro* não interfere no *mesmo* apenas como um elemento eventual, mas que, na verdade, ele o constitui. Por isso, “*a relação com o Outro deve ser percebida, portanto, independentemente de qualquer forma de alteridade marcada.*” (BRANDÃO, 1999, p. 93), exigência que evidencia o caráter heterogêneo do discurso. Mais que isso, tal relação esclarece a interferência do *outro* como algo sujeito à ausência: “*Leva-se a questão mais adiante ainda na medida em que se concebe esse Outro não como uma presença que se manifesta, quer explicita ou implicitamente, mas como uma ausência, como uma falta, como o interdito do discurso.*” (*idem, ibidem*) A idéia de uma interdição é especialmente interessante enquanto aponta para outras *propostas interpretativas*, que não necessitam da explicitação da voz de um *outro* na fala do *eu* que se assume como locutor. Esse fato acaba por dar origem a outras possibilidades de geração de sentidos, relacionadas ao não-dizer: “*Isto é, toda FD, no universo do gramaticalmente dizível, circunscreve a zona do dizível legítimo, definindo o conjunto de enunciados possíveis de serem atualizados em uma dada enunciação a partir de um lugar determinado.*” (*idem, ibidem*). Novamente, o que se constata é a possibilidade que garante a uma formação vir a ser utilizada a partir de certas condições. Existem dizeres “*legítimos*” que condicionam a atualização das formações discursivas em enunciados. O que, de imediato, dá origem às interdições, pois a formação discursiva, dessa forma, “*circunscreve também uma zona do não-dizível, definindo o conjunto dos enunciados que devem ficar ausentes do seu espaço discursivo; delimita, dessa forma, o*

território do Outro que lhe é incompatível, excluindo-o do seu dizer.” (idem, ibidem). Por isso, Brandão lança mão da idéia de que todo enunciado possui “*dupla face: um ‘direito’ e um ‘avesso’ que são indissociáveis*” (idem, ibidem) e que cabe ao analista decifrar. Tais faces dão ensejo à decifração da identidade que constitui cada uma delas, a se revelar, portanto, quais presenças podem ser detectadas no intradiscurso.

Essas idéias, embora tenham adquirido uma nova terminologia proveniente do conceito de “*discurso*”, mais adequada a um objeto de estudo focalizado por uma nova disciplina, já haviam tomado corpo motivadas por um outro enfoque. É preciso que se registrem os conceitos desenvolvidos por Gerard Genette, assim resumidos por Maingueneau (1997, p. 111):

“No domínio da semiótica literária, por exemplo, vê-se Gerard Genette colocar em primeiro plano o que chama de ‘arquitextualidade’, ou seja, relações intertextuais e interessar-se particularmente pelos fenômenos de ‘hipertextualidade’, isto é, por ‘toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) sobre o qual se implanta de modo diverso ao do comentário.’”

No trecho acima, prevalece o termo “*texto*” como unidade fundamental, objeto de estudo. Ou seja, a análise discursiva incorpora os conceitos surgidos da análise do texto como unidade. Maingueneau assumiria os termos “*intertextualidade*” e “*intertexto*” como válidos à abordagem discursiva. Assim, enquanto este se refere ao conjunto de fragmentos efetivamente citados por um discurso, aquele se refere aos tipos de relações que uma formação discursiva estabelece com outras. O mesmo autor reconhece ainda dois níveis de intertextualidade:

- a) *interna*: nela, um discurso se define por sua relação com outros do mesmo campo discursivo;
- b) *externa*: nela, um discurso se define por sua relação com outros campos discursivos.

Maingueneau retorna à sua abordagem do discurso jansenista e humanista devoto para citar um exemplo de intertextualidade interna; já cita a relação entre os discursos do humanismo devoto e do naturalismo como exemplo de intertextualidade externa. Exemplos que evidenciam o quanto as trocas podem se dar entre as formações discursivas diversas.

Finalmente, é preciso que se atente para alguns aspectos do que constitui a memória discursiva. Estes demonstram a relação de atualização que se estabelece entre os níveis que os constituem. Relação que é uma forma de evidenciar o modo como o interdiscurso se atualiza como intradiscurso. Para tanto, utilizam-se aqui conceitos de Foucault (1997, p. 64-65) e que dizem respeito ao modo como as diferentes formações discursivas coexistem. Assim, um campo enunciativo comporta as seguintes formas de coexistência:

- a) *campo de presença*: compreende o conjunto de enunciados já formulados e que são retomados como verdadeiros, fundamentos para um raciocínio, seja para serem julgados ou excluídos;
- b) *campo de concomitância*: trata-se de objetos pertencentes a tipos de discursos diferentes, mas que concorrem para a confirmação de proposições enunciadas;
- c) *domínio de memória*: trata-se de enunciados que perderam a utilidade em termos de especificação de uma verdade, em relação aos quais vários tipos de relações podem ser estabelecidos.

A partir das formas definidas por Foucault, foi possível, para Courtine (BRANDÃO, 1999, p. 98), estabelecer três domínios, ou seqüências discursivas, que evidenciassem o modo dispersivo como os textos se constituem. O foco dado por Courtine refere-se à temporalidade, ou seja, organiza tais domínios como uma seqüência, abrangendo o modo como o interdiscurso ganha atualidade. Considera, assim, três domínios:

- a) *domínio de memória*: Refere-se às seqüências discursivas preexistentes a uma dada seqüência de referência, a partir da qual o texto recebe sua organização. Como incorpora as formulações já enunciadas anteriormente, tal domínio garante a elas o estatuto histórico. São formulações reguladas pelos mecanismos de controle conhecidos como “Aparelhos Ideológicos de Estado”. A ação de trazer de volta tais formulações significa adotá-las ou repudiá-las pelo apagamento. Algo que, evidentemente, está sujeito às contingências do contexto histórico.
- b) *domínio da atualidade*: Refere-se ao modo como um conjunto de seqüências discursivas se atualiza como acontecimento. Trata-se, assim, da reatualização da memória discursiva.

- c) *domínio da antecipação*: Trata-se de estabelecer, para as seqüências em uso, um valor potencial, futuro, inserindo-as em um processo de reificação e de inserção no domínio da memória.

Esses domínios podem ser enquadrados em um processo de atualização que retira as formações discursivas do âmbito puramente da memória para sua permanência como discurso enunciado. A eles, Courtine ainda agrupa o conceito de “efeito de memória” (BRANDÃO, 1999, p. 101-102), que especifica o modo como a memória se atualiza em determinadas conjunturas históricas, o que pode dar origem a uma abordagem interdiscursiva, ou seja, no ‘*espaço longo da memória*’, focalizada a partir das tradições culturais, ou a uma abordagem intradiscursiva, ou seja, no ‘*tempo curto da atualidade*’, o próprio ato da enunciação. Quando determinada pelo interdiscursivo, a formação discursiva pode ser enquadrada:

“... na ordem de uma memória plena que funcionaria como possibilidade de preenchimento de uma superfície discursiva com elementos retomados do passado e reatualizados, criando um efeito de consistência no interior de uma rede de formulações; a estratégia usada aqui seria a da repetição; ... ou da ordem de uma memória lacunar que funcionaria como produtor de deslocamentos, vazios, esquecimentos que podem provocar um efeito de inconsistência na cadeia do reformulável. Esse efeito pode, entretanto, ser ideologicamente neutralizado pelo locutor que, através de manobras discursivas niveladoras, homogeneizadoras, monofonizantes, procura anular qualquer desnível ou heterogeneidade do discurso. A estratégia seria a do apagamento.” (idem, ibidem)

Os dois procedimentos especificados acima possuem uma relação necessária com o silêncio, desde que este seja entendido como elemento constituinte da linguagem, não como ausência de sentido. A possibilidade do não-dizer, do apagamento não instaura o nada. Ao contrário, ela origina o apagamento de forma a evidenciar o contexto em que o evento enunciativo se dá, originando novas possibilidades de sentido. Fato importante para a compreensão de certos efeitos de sentido, sobretudo no interior do discurso literário.

6.2 HETEROGENEIDADE EM A HORA DA ESTRELA

A singularidade do discurso literário se dá, entre outras coisas, porque ele se permite uma relação mais dialógica com o arquivo que o constitui. A relação do discurso literário com aquilo que, em princípio, seria um *outro*, acontece de forma a revelar esse *outro* em seu próprio interior. Não se trata de um discurso que incorpora uma outra voz. A idéia de *incorporação* traz em si um ser em totalidade que absorve um *outro* estranho à sua constituição, algo peculiar à idéia de heterogeneidade adotada na década de 60. Um ser que permanece como que na superfície de um *eu*, relação de exterioridade que lembra um certo Foucault (1997) definindo o modo como uma formação discursiva dialoga com as demais.

No entanto, a evolução do conceito de heterogeneidade evidenciou a natureza caracteristicamente dispersiva que define cada formação discursiva. Assim, não há homogeneidades que mantenham de fora relações dialógicas. É sabido que a heterogeneidade é algo que integra o discurso como matéria que o prefigura. Dessa forma, não é possível entender-se a “*singularidade*” de que Foucault fala como algo fechado, homogêneo, unívoco: “*Não se poderia, no entanto, dizer que a literatura é um fenômeno de fala extremamente singular, que se distingue provavelmente de todos os outros?*” (FOUCAULT, 2000, p. 158) Como fenômeno singular, a literatura busca a fixação de uma autoria, como forma de marcar sua ocorrência como evento enunciativo único. O que pode, em princípio, fazer pensar que ela se define por um esforço de univocidade, garantia de autenticidade, algo que transcenda o que Barthes definiu como “*grau zero da escritura*” (1971) e que justifique a assinatura afixada a uma obra. No entanto, a literatura tem evidenciado, ao longo dos séculos, um esforço por deixar marcada a existência de arquivos, por demonstrar uma utilização da memória discursiva literária como validação daquilo que se realiza. Dialogar com a memória literária é um modo de a obra inscrever-se no contexto histórico que a sustenta. E de estar inserida em toda uma História discursiva literária que é um fator de reconhecimento daquilo que o escritor quis produzir. Medida para que se defina seu teor de êxito, o modo como a obra pode estar inscrita em um cenário que a valide. Trata-se, entre outras coisas, de uma filiação a determinantes genéricos, reconhecíveis pelo diálogo com o arquivo, um dos fatores daquilo que Maingueneau define como “*leis do discurso*” (1996, p. 115s), e que é a inserção do enunciado em uma tradição que o torne enquadrável e seja um parâmetro para a definição de expectativas.

O modo como a literatura faz uso do arquivo estabelece complexidades. Muito do que Foucault agrega sob o termo “*singularidades*” tem a ver com as possibilidades de o discurso literário fazer uso da heterogeneidade como um constituinte inevitável, matéria formadora, tantas vezes relegada à inconsciência, mas que pode assomar como uma evidência. Há momentos em que a própria obra se define como uma apropriação daquilo que o arquivo disponibiliza. E procura mostrar, na sua própria constituição, a presença de um *outro* que já não lhe é mais exterior. Se todo discurso é, inevitavelmente, heterogêneo, o literário faz desse princípio um modo de ser, forma de revelar a própria identidade do enunciado como um esforço do enunciador. Uma unidade formada pela apropriação não apenas daquilo que é inevitável e pode estar relegado à inconsciência, mas também daquilo que é evidenciado como apropriação da fala de um outro. E que pode estar marcado no enunciado para que o enunciatário dele se aperceba.

É possível que se pense a heterogeneidade do discurso literário como um fator integrante daquilo que, desde Aristóteles, vem sendo definido como componente “*mimético*” (GENETTE, 1980, p. 256) da narrativa, tais como são a descrição e a caracterização dos personagens. Lançar mão de um discurso é inseri-lo no contexto específico em que este pode ser enunciado. É, portanto, fazer menção a toda uma série de elementos que contribuem para o efeito de realidade que se quer produzir. Por isso, a narrativa é constituída por tantas vozes, ou seja, por discursos que evidenciam o real que representam mas, também, a autoria capaz de articulá-los. E, através delas, as escolhas que esse *eu* realiza dentro do arquivo.

É comum afirmar-se que a literatura do último século constitui-se através de um diálogo explícito com toda uma tradição literária. Exemplar nesse sentido é a apropriação que Joyce faz da *Odisséia* em *Ulysses*. Ou toda a obra de um Borges, com ênfase no conto “*Pierre Menard: Autor do Quixote*”, em que a idéia de uma criação cíclica de uma única obra é, em verdade, o retrato do modo como a literatura é a apropriação daquilo que a memória literária tem legado. Noção de apropriação que se tornou uma das características fundamentais do que se tem definido como “*pós-modernismo*”, momento de saturação da cultura, em que a possibilidade de criação está, sobretudo, no diálogo com criações já validadas. Uma visão do Homem como condenação a repetir deu origem a muitas das obras mais aclamadas na segunda metade do século XX. O cinema a abordou em obras como *Blade Runner*, metáfora de uma condição pós-moderna.

Evidentemente, a apropriação que se demonstra, que é marcada no enunciado, faz do discurso literário uma forma discursiva marcada pela metalinguagem.

Trata-se de uma passagem do narrativo para o discursivo, fenômeno já observado por Genette: “*Tudo se passa aqui como se a literatura tivesse esgotado ou ultrapassado os recursos de seu mundo representativo, e quisesse refletir sobre o murmúrio indefinido de seu próprio discurso.*” (1980, p. 274) E para o qual a Análise de Discurso lança suas luzes na medida em que evidencia o modo como ocorre tal fenômeno. Pois, ao se *refletir sobre o discurso*, enceta-se uma análise do mesmo, que necessita de parâmetros advindos da comparação com outras formas discursivas. É preciso que se adentrem as formações discursivas que integram o discurso literário.

É em um contexto de diálogo da literatura – e não apenas dela, mas da Arte em geral – com toda uma memória que a constituía que a obra de Clarice Lispector assoma. Nas décadas que se seguem à estréia da autora, a natureza dialógica de sua escritura vai sendo confirmada. Existe o diálogo com toda uma tradição cultural, que vai da Bíblia aos mitos do passado europeu. Uma filiação que a coloca no âmbito da intertextualidade não apenas como alusão, mas como um elemento determinante da própria gestação de suas obras. Por isso, o diálogo com a Bíblia, em *A Maçã no Escuro* e *A Paixão Segundo GH*, e com a mitologia nórdica, em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Algo que parece uma imersão da obra da autora em uma tradição musical ocidental e justifica, entre outras coisas, a dedicatória em *A Hora da Estrela*. A referência a obras inteiras, a mitos tantas vezes encampados por textos literários pode ser um exemplo do modo como o texto clariceano é heterogêneo, isto é, de uma maneira que pode estar no meio entre o desvelamento completo, mostrar-se desde o título, tornar-se um princípio para qualquer leitura, ou ficar marcado em uma alusão, como um título, e abarcar o corpo todo de uma obra sem que isso esteja evidenciado por marcas. Pelo menos, não na superfície do texto. Por isso, o limite que separa o que é mostrado do que é constitutivo pode ser estreito, evidenciar-se apenas através de categorizações que detectem o que provém de uma tradição literária do que pertence a formações discursivas mais frugais. É possível uma tradição literária constituir um texto sem deixar nele marcas que a façam notada, enquanto que as formações discursivas mais frugais aparecem a todo instante, entre outros modos, como discurso relatado. Da mesma forma, o inverso pode ocorrer: um texto evidenciar em sua constituição a apropriação de um arquivo facilmente reconhecível, mas não buscar recursos que marquem o frugal. Guimarães Rosa pode ser citado como um exemplo da primeira possibilidade; Clarice Lispector, como da segunda.

Por tudo isso, uma das maneiras pelas quais *A Hora da Estrela* surpreende o leitor contumaz de Clarice Lispector é a presença, nos trechos em discurso direto, de marcas discursivas específicas que distinguem classes ou funções sociais. Mas há outros recursos,

sobretudo dentro do que se define como heterogeneidade “*mostrada*”. Mostrar a tessitura de discursos ao longo da obra é uma das estratégias enunciativas de que se vale a autora. Elas inscrevem a obra não apenas dentro de um contexto social que precisa ser revelado, como também dentro de uma tradição literária que a valida. Isso porque aquilo que não pode ser mostrado está ali, mas de uma forma menos interferente. Aparece a uma análise profunda, a partir dos modos de que fala Maingueneau (1997) de que se pode dispor em relação à heterogeneidade constitutiva, e que pode ser um recurso para o analista que queira adentrar em tais níveis.

Portanto, a atenção recai, no presente estudo, sobre as estratégias mais freqüentes em *A Hora da Estrela* no que se refere aos modos como a heterogeneidade mostrada constitui o texto, mas não apenas isso, pois ela tem a intenção de ser percebida. Percepção que é essencial à constituição dos sentidos.

Para tanto, a fim de que a análise não se distraia com procedimentos pouco usuais no discurso literário, como sendo aqui um texto narrativo, ou que lhe sejam totalmente alheios, a melhor possibilidade de ser abrangente, sem se errar por inúmeros desvios, é adotar a categorização da heterogeneidade mostrada feita por Authier-Revuz, conforme citada por Mussalim e Bentes (2001, p. 128), na qual se detectam três tipos:

“a) aquela em que o locutor ou usa de suas próprias palavras para traduzir o discurso de um Outro (discurso relatado) ou então recorta as palavras do Outro e as cita (discurso direto);

b) aquela em que o locutor assinala as palavras do Outro em seu discurso, por meio, por exemplo, de aspas, de itálico, de uma remissão a outro discurso, sem que o fio do discurso seja interrompido;

c) aquela em que a presença do Outro não é explicitamente mostrada na frase, mas é mostrada no espaço do implícito, do sugerido, como nos casos do discurso indireto livre, da antífrase, da ironia, da imitação, da alusão.”

A categorização acima possui a vantagem de ser englobante sem pecar pelo detalhismo terminológico. É possível a percepção do que define, em cada tipo, o modo como a heterogeneidade se deixa perceber. E a natureza daquilo que está sendo apropriado. Assim, adota-se aqui tal categorização como ponto de partida para o reconhecimento dos diversos modos como a heterogeneidade mostrada pode ser abordada em *A Hora da Estrela*.

6.2.1 Primeiro Tipo

“O locutor ou usa de suas próprias palavras para traduzir o discurso de um Outro (discurso relatado) ou então recorta as palavras do Outro e as cita (discurso direto).”

O que define um primeiro tipo de heterogeneidade é que ele se compõe de palavras que não podem, nesse nível, ser vistas como extraídas de um outro contexto. Elas pertencem a uma outra voz que, se é outra em relação ao locutor que a enuncia, acaba por constituir, juntamente com a deste, o enunciado. Ou seja, se a voz do *outro* está inserida na voz de um locutor que pode ser, por exemplo, o narrador, essa voz existe desde que inserida no enunciado. Ela não lhe é pré-existente, como no caso da citação ou da ironia.

Adentrando tal tipo de heterogeneidade mostrada, é possível que se faça ainda uma subdivisão:

a) *O locutor usa de suas próprias palavras para traduzir o discurso de um Outro (discurso relatado).*

O discurso relatado, também definido como “*indireto*”, é um recurso que garante que a voz que se imiscui no relato do locutor não interfira a ponto de quebrar a seqüência do enunciado. Essa voz parece subordinada à voz do locutor, enquanto que, no discurso direto, ela parece evadir-se desta.

O discurso relatado, indireto, não é um procedimento muito freqüente em *A Hora da Estrela*. Uma das razões é a pouca disponibilidade de Macabéa para a palavra. Ela não sabe se comunicar. Nem em termos de linguagem monológica. A narrativa deixa evidente que a vida interior da personagem era rasa:

Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. (p. 24)

A pouca disponibilidade para a vida interior faz com que quase não existam relatos de pensamentos formulados pela personagem. Quando os pensamentos ocorrem, eles se envolvem na voz do locutor. Da mesma forma, dialogar é, para a personagem, sempre uma experiência traumática. Quase não há relatos de diálogos curtos em discurso indireto. O locutor opta por registrar os diálogos encetados pela personagem fazendo ouvir a voz desta.

Exemplos de discurso indireto muitas vezes servem para instaurar o tempo narrativo na fala do narrador:

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. (p. 25-26)

As falas relatadas são de personagens menores; a voz de Macabéa deve ser ouvida como é pronunciada. Assim, o discurso indireto relata falas de personagens episódicos, como o patrão, no exemplo acima, ou a cartomante, no exemplo a seguir:

Madama acertou tudo sobre o seu passado, até lhe disse que mal conhecera pai e mãe e que fora criada por uma parente muito madrasta má. (p. 76)

O trecho acima foi extraído de uma cena em que a cartomante faz um relato longo sobre a vida passada da personagem. O narrador se evade de reproduzir as falas da cartomante como elas são pronunciadas. O discurso indireto possibilita a síntese. No entanto, as falas relacionadas ao presente e ao futuro são construídas através de discurso direto, forma mais freqüente de reprodução de vozes na obra.

b) *O locutor recorta as palavras do Outro e as cita (discurso direto).*

O *discurso direto* é uma das formas mais freqüentes de inserção da fala de um *outro* no relato feito pelo locutor. Por isso, é necessário que as duas vozes se distingam por marcas explícitas, como a presença de aspas, travessões, verbos delocutivos e o auxílio dos sinais de pontuação.

O discurso direto é um elemento essencial ao que se define como “*mimesis*”, semelhança com a verdade. Está na origem do que Bakhtin define como “*polifonia*”, conforme abordado anteriormente. A presença de vozes garante ao texto a inserção, em sua constituição, daquilo que representa o real. E o discurso literário desenvolveu inúmeros meios de apropriação das vozes que compõem e revelam os contextos sociais. Deixar personagens falarem pode ser feito através de inúmeros mecanismos; a presença do locutor pode ser

manifestada a todo o instante, intermediando as vozes; ou ela pode estar ausente, garantindo um teor de impessoalidade, uma semelhança mais contundente com o real, como se nada interferisse enquanto os personagens falam.

Como exemplo de discurso direto freqüentemente marcado pela voz do locutor, podem ser citados os momentos em que a voz é fundamental para marcar a diferença do personagem que fala com Macabéa em relação a ela. Os diálogos da ingênua e magra Macabéa com a amiga Glória, mulher esperta e encorpada:

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. (p. 65)

Da mesma forma, o diálogo com o médico. Aqui, fica evidente o tom absurdo que Clarice dá à cena, pois, se ela *não sabe responder*, ele não sabe *o que falar*:

Ele a examinou, a examinou e de novo a examinou.

– Você faz regime para emagrecer, menina?

Macabéa não soube responder.

– O que é que você come?

– Cachorro-quente.

– Só?

– Às vezes como sanduíche de mortadela.

– Que é que você bebe? Leite?

– Só café e refrigerante.

– Que refrigerante?, perguntou ele sem saber o que falar. À toa

indagou:

– Você às vezes tem crise de vômito? (p. 66-67)

Merece atenção o diálogo mais longo que Macabéa mantém com o namorado. A impossibilidade de uma comunicação efetiva é marcada pela ausência de intervenções do locutor. O que resulta é um efeito dramático, como se Macabéa estivesse entregue à própria sorte. O locutor (narrador) não interfere no momento de cada personagem falar, com expressões ou verbos que modalizem as falas. Assim, os recursos gráficos são fundamentais para diferenciar o tom desse diálogo. Personagens passam a ser referidos como *ele* e *ela*, numa clara alusão ao casal bíblico. Isso se evidencia focalizando-se a frase que antecede o diálogo:

Para a grande glória de Deus.

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? (p. 47-48)

Ao longo de toda a narrativa, é comum que Clarice use o diálogo em formas que assumem padrões coloquiais de linguagem, procedimento pouco usual na Clarice para quem a linguagem é uma experiência a ser interiorizada, pessoalizada. Essa busca pelo mimetismo pode ser definida como uma das marcas de uma mudança de linguagem: a adoção de uma linguagem mais ‘*figurativa*’, conforme as palavras do narrador (p. 22), algo mais próximo das técnicas realistas de veredicação. Pois, como está escrito em um trecho quase no final da narrativa:

Estou me interessando terrivelmente por fatos: fatos são pedras duras. Não há como fugir.

Fatos são palavras ditas pelo mundo. (p. 71)

O comentário do narrador, identificado à Clarice que passou a escrever de um modo *figurativo*, evidencia a natureza das falas como um evento que se inscreve no real de forma irrecusável. Enunciar é dar origem a um evento, é um fato. Por isso, o narrador define o interesse por fatos como “*terrível*”. Assim como uma palavra, depois de pronunciada, faz parte do universo dos fatos reais, os fatos assumem a natureza de palavras ditas pelo mundo. Aquilo que, uma vez ocorrido, pertence ao real.

O que se constata em *A Hora da Estrela* é essa necessidade de dar às palavras o conceito de “*eventos*” (BENVENISTE, 1995), de fatos inscritos no tempo. Assim, cada fala de Macabéa pertence a esse mesmo real em que se insere a voz da autora enquanto enuncia sua obra. O discurso direto é um recurso que possibilita à personagem que sua voz ecoe e ela se inscreva como fato, já que sua existência é curta e os fatos que a ela se referem não adquirem importância. A narrativa já é, por si mesma, o discurso direto de um narrador chamado Rodrigo S. M., cuja voz se insere na fala de um locutor primordial, “*verdadeiro autor*”, o que também garante à narrativa a natureza de fato. O relato do narrador adquire a

dureza que todo fato possui. Por isso ele é devidamente atribuído a uma voz, como uma fala da qual a voz da autora se apropria.

6.2.2 Segundo Tipo

“Aquela em que o locutor assinala as palavras do Outro em seu discurso, por meio, por exemplo, de aspas, de itálico, de uma remissão a outro discurso, sem que o fio do discurso seja interrompido.”

O segundo tipo de heterogeneidade mostrada constitui-se em um recurso usado para delegar responsabilidade por algo já dito, o que normalmente resulta na construção de um argumento de autoridade. Mas que também pode representar o isolamento, o afastamento de uma fala como não pertencente ao contexto em que foi enunciada. Em ambos os casos, a presença de sinais evidencia o fato de que ela pertence a um *outro*, trata-se de uma fala que não pode ser atribuída ao locutor que a reproduz.

A presença de tal tipo de heterogeneidade em *A Hora da Estrela* é pequena. A razão fundamental para que isso ocorra refere-se à natureza do gênero textual, ou seja, ao genérico em suas especificidades. A presença desse tipo de citação é freqüente em gêneros que fazem da reprodução da fala de um *outro* um elemento no sentido da veredicação. É um elemento comprobatório. Se é largamente usado em textos científicos ou no relato jornalístico, o discurso literário, em língua portuguesa, adotou outros recursos capazes de representar a fala do *outro*. Por isso, o discurso direto adotou o travessão, sobretudo como forma de diferenciar a fala do personagem de citações extraídas de enunciados pré-existentes, falas pronunciadas por pessoas reais.

O uso que *A Hora da Estrela* faz de tais formas de apropriação da fala do *outro*, marcando os limites que a separam da própria fala, é bastante limitado. Existem aspas em alguns momentos da narrativa, localizadas na fala do narrador. E elas servem para demarcar o universo discursivo dos personagens de termos e expressões extraídas de outros contextos. O caso mais freqüente é o de palavras das quais Macabéa não sabe o significado. E que pertencem a um universo de cultura ao qual ela não tem acesso, embora a maioria de tais termos chegue à personagem através de meios de comunicação, sobretudo o rádio.

– Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”? (p. 50)

Havia coisas que não sabia o que significavam. Uma era “efeméride”. (p. 40)
 “Aristocracia” significaria por acaso uma graça concedida? (p. 51)

Sabendo-se da relação estreita que existe entre as palavras e os fatos, compreende-se que a compreensão que a personagem tem do real é origem mais de confusões que de entendimentos:

– Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas” e que era também 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. (p. 50)

As palavras de Olímpico, no exemplo acima, evidenciam não somente o distanciamento involuntário dos personagens marginalizados com a palavra e o que ela representa, como assinalam também um afastamento provocado. A personagem Macabéa não pode, devido a sua condição de mulher, ter acesso a determinadas palavras e à realidade que elas representam. O texto aponta, evidentemente, para certos condicionamentos impostos à educação feminina enquanto chama a atenção para o modo como Macabéa foi criada pela tia: sem acesso nenhum ao prazer nem ao conhecimento. A condição natural das mulheres não seria a compreensão da realidade nem a possibilidade de obter prazer.

Tantas palavras ou expressões podem ser causa de estranhamento. E elas podem pertencer ao contexto original dos personagens marginalizados na cidade grande, índice para que sejam reconhecidos:

Olímpico não tinha vergonha, era o que se chamava no Nordeste de “cabra safado”. (p. 46)

O exemplo acima demonstra o modo como o narrador faz da linguagem de seus personagens algo que os especifica como *outros*, seres de um contexto que não é aquele em que estão todos, narrador e personagens, inseridos. Forma de separação, a linguagem aqui outra vez é marca de uma origem pouco prestigiosa. Estranha diferença, que faz com que o romance de temática social não seja monopólio de escritores sobreviventes de regiões pobres.

No entanto, é preciso lembrar que, embora instalados na cidade grande, narrador e autora têm em comum o passado no Nordeste. Assim, o estranhamento diante da linguagem peculiar a essa região é uma necessidade da conjuntura intelectual do país, mas não é algo interiorizado pelos locutores da obra. É como se tais locutores restringissem seu público à região de maior poder econômico e se fizessem valer pelo domínio da linguagem peculiar a ela.

Algo semelhante pode ser encontrado quando o locutor faz a citação de um trecho de uma cantiga de roda. O que, de imediato, coloca a cantiga em outro contexto físico e temporal. Embora as citações literárias e de fontes populares permeiem toda a obra, este caso é único na obra. O fato de a citação estar marcada faz com que ela sobressaia do âmbito discursivo e integre o narrativo. Mais que isso, ela se refere ao arquivo da personagem Macabéa e é apenas transmitida pelo narrador:

“Quero uma de vossas filhas de marre-marré-deci.” “Escolhei a qual quiser de marré.” (p. 33)

O estranhamento diante da linguagem também marca o discurso com o qual a personagem é envolvida em seu trabalho como datilógrafa. Ela não sabe lidar com as palavras com que trabalha:

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: “desiguinar”. (p. 15)

A presença de aspas também serve para indicar o estranhamento de Macabéa diante de palavras que ela não sabe que pertencem a outras línguas. Mais integradas que ela no contexto em que se inserem, palavras aclimatadas, ao contrário da moça que, em seu país de origem, estranha a linguagem que a cerca:

– Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A música chamava-se “Uma Furtiva Lágrima”. Não sei por que eles não disseram lágrima. (p. 51)

A personagem não sabe da existência de outras línguas. E este fechamento lingüístico indica estreitamento de perspectivas pessoais.

É preciso ainda que se registre o modo como o narrador, em seu diálogo com a língua, forma de expressão dos fatos, também é acometido por estranhamentos, atitudes de diferenciação em relação às palavras. Momentos estes em que a metalinguagem assume o aspecto de reflexão sobre o próprio discurso literário. Algo que pode ocorrer através da relevância que se dá a certo termo, posto sob observação:

E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer “realidade”. (p. 17)

Ou mesmo através da absorção de um outro tipo de discurso, em que se deixa perceber que a palavra, naquele contexto, é algo estranho:

Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei”. (p. 18)

A palavra aqui não é mera incursão por outro discurso e pelo que ele representa. Ela gera o efeito de sentido que um discurso oficial procura, ou seja, a coisa como algo inapelável, involuntário. Por isso, aparecem aspas que marcam expressão trazida de outra formação discursiva.

Ainda assim, a utilização de aspas e outras formas de marcar discursos provenientes de outras formações discursivas, ou para indicar distanciamento, é um procedimento comum. Sobretudo, as aspas indicam uma condição aos termos marcados, pois o texto usa largamente expressões retiradas de outros contextos sem nenhuma forma de distinção através de sinais. O que leva a crer que elas não estão todas na mesma condição. Existe uma deliberação do enunciador do texto em distinguir certos termos e frases e em deixar outros termos e expressões como que dissolvidos na fala do locutor.

6.2.3 Terceiro Tipo

“Aquele em que a presença do Outro não é explicitamente mostrada na frase, mas é mostrada no espaço do implícito, do sugerido, como nos casos do discurso indireto livre, da antífrase, da ironia, da imitação, da alusão.”

Dentre as possibilidades de a heterogeneidade mostrar-se, esta pode ser entendida como a mais sutil, porque ela está muito próxima do modo como um texto pode ser heterogêneo sem buscar evidenciá-lo ou, até mesmo, sendo-o de modo inconsciente. Aqui, neste tipo, as marcas não são tão destacadas como nos tipos anteriores e, muitas vezes, deixam que a fala seja percebida sem que ela quebre a unidade da frase, do parágrafo: é uma das muitas formas de jogo que o discurso literário realiza com seu leitor.

Clarice Lispector é uma escritora que sempre lançou mão dessa estratégia. A apropriação de toda uma memória discursiva, sobretudo literária, faz com que seus textos sejam permeados por paráfrases, paródias, alusões a frases, a passagens que o leitor reconhece e que instauram uma outra possibilidade de sentido para o que ele lê.

É comum que Clarice dialogue com textos não apenas validados pela memória literária coletiva, mas também com criações suas, com frases retiradas da História. O diálogo com a memória literária é uma maneira de inscrever a sua escritura dentro de uma tradição literária. É importante, para quem estabelece tal diálogo, evidenciar que o que se tem em mãos é uma criação literária, pertencente a um contexto que possui características reconhecíveis. A apropriação da memória literária por um autor possibilita ao texto sentidos que apenas uma rede de alusões pode proporcionar, o que é uma forma de economia lingüística. Citar um poeta pode sugerir não somente os sentidos do trecho citado, mas incorporar as preocupações de tal poeta, fazer sua voz ressoar como um substrato para que o autor escreva. E Clarice cita versos suficientemente validados. Recorre a fontes populares. Dá uma redefinição pessoal a vozes depositadas no arquivo coletivo. E elas passam a ser exemplares dentro daquilo que Possenti denomina “*subjetividade mostrada*” (1995, p. 48), ou seja, evidências da ação de um sujeito trabalhando com a linguagem e imprimindo nela marcas individualizantes.

São diversos os recursos usados por Clarice Lispector em *A Hora da Estrela* para evidenciar que houve a apropriação da voz de um *outro*, mas que tal voz aparece dissolvida na fala do locutor (narrador). Portanto, o que há é uma estratégia que evidencia tal enunciação, sem que tal evidência suplante a voz do narrador, a quem é possível chamar, nesses casos, de locutor “*principal*”, ou seja, aquele que acumula em sua fala a voz do *outro*. Sem ele, tal voz não ecoaria. É por isso que se está diante de um caso de polifonia.

O recurso mais sutil já foi largamente observado no capítulo anterior, pois era necessário interligá-lo à idéia de que há dois locutores, sendo um deles o *verdadeiro autor*. Dessa forma, foi possível especificar o modo como a *ironia* é trabalhada na obra. Ela funciona muito mais em relação à assinatura que a autora imprime antes da narrativa que

como um recurso de heterogeneidade mostrada. Ela o é, pois se trata de um recurso para que um voz pertencente ao senso comum, uma espécie de *on* ideológico, esteja inserida na fala do locutor 1. Da mesma forma, também aparecem os outros modos de se ironizar o senso comum ou opiniões difundidas, como a citada anteriormente sobre a educação que se dispensa ao sexo feminino. O caráter irônico assumido pela obra é uma das estratégias enunciativas relacionadas a esse jeito quase velado de a heterogeneidade se fazer mostrada.

Existem outros recursos. Alguns mais próximos do desvelamento total. Outros muito sutis, no nível do implícito, como são os casos de ironia.

A autora recorre a trechos largamente conhecidos dentro da memória literária brasileira. Os exemplos seguintes referem-se ao conhecido verso de Manuel Bandeira, no poema “*Pneumotórax*”:

Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui. (p. 21)

A gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente, saudade do que poderia ter sido e não foi. (p. 33)

Da mesma natureza é a apropriação do verso de Carlos Drummond de Andrade, presente em “*Confidência do Itabirano*”:

E até ver-se no espelho não foi tão assustador: estava contente mas como doía. (p. 42)

A idéia de melancolia transmitida pelos trechos anteriores é similar ao que os dois poetas expressam, a ausência de um passado que não se pode mudar. Exemplos evidentes de intertextualidade interna. A autora traz para o seu texto trechos frequentemente associados ao sentimento que ela quer evocar.

No entanto, é possível que a natureza da alusão seja de ordem metalingüística, intelectual. Tratando-se de um texto que procura evidenciar os percalços da criação literária, era provável que houvesse o diálogo com algum outro texto que tratasse disso. A alusão que se percebe no exemplo a seguir é ao texto de Olavo Bilac, “*Profissão de Fé*”, em que se compara o ato de escrever ao ofício do ferreiro:

Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aço espelhados. (p. 19)

A *profissão de fé* clariceana procura evidenciar que os resultados da escritura podem ser somente os “*aços espelhados*”, na verdade matéria grosseira e pesada. A lembrança de Bilac, ao mesmo tempo, evidencia o caráter duradouro dessas *faíscas* e *lascas*. Instaurar a palavra pode representar a sobrevivência através dela.

Tal como lança mão de trechos de poesia, a autora sabe que existe toda uma tradição literária valorizadora do homem em estado natural. A luta pela sobrevivência no sertão nordestino deu origem a um dos estereótipos mais consagrados pela literatura brasileira: a imagem do sertanejo como um forte é lembrada, ao mesmo tempo em que é redimensionada, na recriação da frase famosa de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*:

O sertanejo é antes de tudo um paciente. (p. 66)

Essa frase assume aqui a condição de lembrança. Macabéa pertence à mesma raça dos sertanejos que lutaram em Canudos. No entanto, é evidente sua fraqueza. Ela é magra, doente, e está com uma doença nos pulmões. A paciência é, para ela, uma condição imposta, não uma virtude. Condição para a subserviência.

O diálogo com a literatura ainda pode se dar através de formas mais sutis. As quais são exemplos de heterogeneidade à beira da constituição como elemento implícito, mas que também podem se desvelar através de índices bastante significativos. A incorporação, em *A Hora da Estrela*, de elementos que integram outras obras literárias, é certamente uma das possibilidades de se pensar o modo como uma obra pode permanecer como memória. O diálogo que Clarice Lispector instaura com o passado literário, sobretudo brasileiro, mas não apenas, faz com que ressurjam autores com os quais ela dialoga na condição de quem quer provar a capacidade de ser figurativa, ou até mesmo de transcender as limitações que uma tradição literária pode impor.

Por isso, a referência a *Humilhados e Ofendidos* tenciona não somente filiar a personagem a uma classe; a obra também se filia a uma tradição. O universo de Dostoiévsky é o dos humilhados, fala sobre a desigualdade social, pensa na luta como forma de mudança. Mas é também o universo do escritor que penetrava na personalidade humana, que revelava o psicológico, discutia os percalços da alma humana. Dostoiévsky sempre seria um álibi para a Clarice introspectiva. E sua personagem se filia ao mundo do escritor russo:

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 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? (p. 40)

O diálogo não é apenas de Clarice com Dostoievsky. Existe uma linha que liga Macabéa aos personagens do escritor russo. Como raramente faz, ela *pensa*. E esse pensamento se refere à luta. Como uma Sônia Marmeladova, a personagem de Clarice Lispector aceita sua condição. E seu livro busca granjear para si a condição de um romance de foro social que conhece o interior de seus párias sociais. O diálogo que se estabelece é com outro romancista capaz de interligar o social ao humano. A voz do Graciliano Ramos de *Vidas Secas* parece ressoar a cada vez que Macabéa é comparada a capim; como o Fabiano do escritor alagoano, ela praticamente não sabe falar; se aquele se parece com os animais, ela pode ser comparada às plantas. A sua retirante pode ser a voz de um Fabiano instalado na cidade grande. Ser uma das crianças de *Vidas Secas*.

Ainda como referência aos nomes primordiais de uma tradição literária, é possível ouvir ressoar a voz de Machado de Assis. Aqui, é o Machado conhecedor dos meandros da alma humana que ri da Macabéa que acredita nas palavras de uma cartomante. Tal como no conto machadiano, existe a previsão de um futuro otimista. Tal como o personagem machadiano, Macabéa deixa a casa da cartomante confiando em suas palavras. E encontra a morte logo em seguida. A filiação de Clarice ao texto de Machado de Assis não se limita ao destino trágico após a visita a uma cartomante. O texto clariceano faz ecoar o trecho muito conhecido em que a cartomante, no conto de Machado de Assis, querendo insinuar um preço alto para a consulta, mas sem cobrar ostensivamente, apanha um cacho de passas e come. Em *A Hora da Estrela*, a cartomante come bombons:

Madama Carlota enquanto falava tirava de uma caixa aberta um bombom atrás do outro e ia enchendo a boca pequena. Não ofereceu nenhum a Macabéa. (p. 73)

A previsão otimista feita pela cartomante pode fazer com que o leitor de Clarice esteja prevenido sobre o fim trágico de Macabéa.

Ainda no que se refere a alusões, existe um momento em que o texto faz referência a um outro texto da própria autora. O leitor percebe, na cena em que os dois se

reconhecem como nordestinos na cidade grande, uma referência ao conto “*Tentação*”, narrativa em que uma garota encontra, numa rua, à tarde, um cão, aquele que seria seu similar e seu complemento. Encontro impossível, pois ambos não dispunham de condições para vivenciá-lo. Ele a fareja, ela o abraça; depois seguem seus caminhos. Trata-se da vida que fica apenas como potencialidade. E, portanto, surgem palavras que parecem extraídas do conto, além de a situação ser paralela:

O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. Ele a olhara enxugando o rosto com as mãos. (p. 43)

As referências literárias, dentro de *A Hora da Estrela*, dariam ensejo a inúmeras abordagens, pois há, certamente, outros níveis de adentramento em que as alusões não estejam tão demarcadas.

Fora das referências puramente literárias, adentrando o âmbito da História, existe a voz de um Júlio César que morre:

Até tu, Brutus?! (p. 85)

Tal estratégia serve para anunciar a morte da personagem, no irrecorrível momento de encerrar a narrativa. A referência ao assassinato faz pensar na dor do criador que mata a criatura. O narrador adiará o momento de matar a personagem. Mas ele chega. E Clarice precisa estabelecer o diálogo com a dor universal, humana. Da mesma forma que recorre à História, esta se torna literatura na tragédia shakespeariana. Existem inúmeros tentáculos para o discurso literário não abandonar seu próprio domínio.

Mas a obra percorre, sem dúvida, vozes que transcendem o âmbito do puramente literário. E a maior parte delas é oriunda da tradição. São vozes que representam não somente um lugar, uma origem, como representam o modo de pensar de uma classe. Justifica-se, assim, a presença de inúmeros provérbios e chavões como possibilidade de fazer ouvir a voz de pessoas como Macabéa, redefinidos para que se evidencie uma linguagem, a presença de um discurso popular. Ao mesmo tempo, existe o aproveitamento de textos validados como pertencentes a uma tradição não apenas discursiva como ideológica. E, por isso, as apropriações dos discursos religiosos:

Tudo no mundo começou com um sim. (p. 11)

Macabéa, Ave Maria, cheia de graça, terra serena da promessa, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nóbis, e eu me uso como forma de conhecimento. (p. 82)

A similaridade entre a personagem e o povo que está na origem de tal discurso é demonstrada pela espera de uma terra de *promissão*, lugar onde os retirantes podem encontrar fartura. Macabéa se assemelha ao povo judeu; portanto, ela se volta para a própria Clarice e seu povo. Inevitavelmente, o nome escolhido para a personagem remete a esse mesmo povo. A raça dos macabeus, valentes guerreiros na defesa de sua terra, permanece como um contraste com a condição real da personagem. Outra vez, é como se o texto insistisse em lembrar a fraqueza da personagem. A frase acerca da força do sertanejo, raça da qual Macabéa, a pessoa nominada, se originou, ironiza a sua condição de fraqueza, a sua indisponibilidade para a luta, tal qual fica evidenciada no trecho que lembra *Humilhados e Ofendidos*. Da mesma forma, o nome da personagem a remete a um povo guerreiro. Mas Macabéa não vê sentido na luta. O nome destoa da coisa nominada, estabelecendo novamente a ironia como estratégia.

Do discurso religioso, usado para estabelecer o indiscutível, passa-se ao popular. O uso de provérbios é muito freqüente na obra. Eles aparecem quase sempre redefinidos, mas são reconhecidos como a expressão da autoridade do segmento social que Macabéa representa.

Exemplos de aproveitamento de provérbios e chavões permeiam a obra:

Ela quis porque é mesmo uma verdade que quando se dá a mão, essa gatinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome de tudo. (p. 35)

Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança. (p. 37)

– É que você nem se enfeita. Quem não se enfeita, por si mesma se enjeita. (p. 74)

E só eu é que posso dizer assim: “que é que você me pede chorando que eu não lhe dê cantando”? (p. 27)

Se os exemplos acima evidenciam o uso do provérbio, o trecho abaixo demonstra o modo de a autora incorporar o clichê como forma discursiva capaz de representar o contexto sobre o qual ela fala. O mundo das multidões e das opiniões estandardizadas aparece no texto através de formações discursivas como a do exemplo seguinte:

Pergunto eu: conheceria ela algum dia do amor o seu adeus? Conheceria algum dia do amor os seus desmaios? Teria a seu modo o doce vôo? De nada sei. (p. 40)

O trecho faz pensar no risco de se assumir, em um gênero consagrado pela tradição intelectual, como o romance de denúncia social, uma formação discursiva tida como expressão do mau gosto, peculiar a segmentos sociais pouco letrados, comumente associados à falta de senso crítico. Assumir uma formação discursiva como essa é, sobretudo, a possibilidade de instauração de uma linguagem concreta por evidenciar seu uso por determinado segmento social. Forma de veredicação. Intertextualidade voltada para gêneros que a tradição literária não consagrou, como cartões de namorados e gêneros musicais comerciais.

As formas de apropriação das vozes se interpenetram. O exemplo citado logo abaixo representa tanto o uso do discurso direto, incluído entre o primeiro dos tipos de heterogeneidade mostrada citados por Authier-Revuz; ao mesmo tempo, é um exemplo de utilização de provérbio, caso que se inclui entre o terceiro dentre os três tipos:

– É que você nem se enfeita. Quem não se enfeita, por si mesma se enjeita. (p. 74)

Entrecruzamento duplo; há duas vozes na fala do locutor: a da personagem e a da coletividade. Exemplos como o citado acima não são raros. Pode se tornar difícil destrinchar os modos como as vozes se imbricam. O discurso indireto livre é certamente um dos recursos mais usuais para se criar um efeito de polifonia. Nele, misturam-se as vozes do narrador com a dos personagens, tornando difícil determinar os limites entre elas. Na verdade, tal confusão é parte da economia narrativa. Faz com que o texto ganhe em agilidade, pois a ausência de marcas capazes de delimitar as vozes é um fator de fluência, de síntese. Por isso, é um recurso muito utilizado por autores que buscam adentrar a consciência dos personagens, técnica de introspecção largamente usada por Clarice Lispector ao longo de sua carreira. Em *A Hora da Estrela*, a utilização de tal técnica é menos profícua que em obras anteriores, menos *figurativas*, pois a personagem possui limitações lingüísticas. No entanto, o recurso aparece em momentos precisos. Trata-se, principalmente, de expor os conflitos, embora às vezes sem muita profundidade, de uma personagem que busca o mínimo para sua existência. E que tem pouca consciência de si.

A seguir estão dispostos exemplos de utilização de discurso indireto livre:

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-esmeralda num estojo aberto. (p. 41)

Também que é que ela podia fazer? Pois ela era crônica. E mesmo tristeza também era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo. (p. 61)

Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. Estava boquiaberta. (p. 72)

O discurso indireto livre correria o risco, em *A Hora da Estrela*, de perder-se na fala do narrador. O que acontece é que a voz deste não segue parâmetros narrativos de impessoalidade. A linguagem de Rodrigo S. M. está eivada de interrogações, muitas dirigidas ao leitor, outras apenas para revelar o estado de ânimo do criador enquanto narra. A linguagem torna-se mais linear quando se refere à personagem. A necessidade de ser *figurativa*, de ser portadora de uma linearidade pouco comum nas obras de Clarice Lispector, mas que aqui tem uma forte razão de ser: a autora objetiva a criação de uma obra que evidencie as possibilidades de a mesma se expressar através de um texto mais factual. A personagem é pouco dada a pensamentos. O narrador prefere destacar a voz da personagem da sua; é melhor que elas se confundam muito pouco: apenas em momentos nos quais o narrador procura garantir uma certa agilidade à sua narrativa. Os momentos em que o interior de Macabéa é revelado através de ações marcadas pelo tempo narrativo. Em que não se está descrevendo seu modo de ser, mas colocando-a em ação. Como a cena da visita à cartomante.

Há outras vozes dispersas pelas obras. A voz de Macabéa quase sempre é marcada por algum sinal. Prefere-se estabelecer um universo de diferenças entre o contexto do narrador (e do autor) e o da personagem. Assim, o discurso direto é uma forma mais profícua de evidenciar as diferenças.

Falou-se acerca da heterogeneidade mostrada, pois esta aparece, indubitavelmente, em todas as suas possibilidades, nas estratégias enunciativas que interessam à compreensão do discurso literário, ganhando relevância em uma obra como *A Hora da Estrela*, em que a enunciação é um dos fatores para o adentramento das *propostas interpretativas*. Compreende-se que a heterogeneidade constitutiva é ainda mais primordial, em termos de se desvendar a própria natureza da linguagem. No entanto, esta se dispersa em inúmeras redes discursivas. Seria como mapear os filamentos de uma folha. Possível, mas um trabalho que exige categorizações impensáveis no âmbito do presente trabalho. O que

interessa, para um estudo da polifonia em uma obra literária, é especificar como as vozes se entrecruzam e como tal fato pode ser usado para a criação de efeitos de sentido.

6.3 O SILÊNCIO COMO ESTRATÉGIA ENUNCIATIVA

O silêncio como elemento portador de sentido é algo que o discurso literário vem explorando desde tempos muito remotos. Não se trata de usar o silêncio como lacuna, fissura no sentido, mas de fazer com que ele signifique. Ou seja, é uma possibilidade que não pode ser reduzida a simplificações. É viável que se pense o silêncio no discurso como algo muito próximo das explorações que a música fez deste como um elemento integrante de sua própria constituição, e não como ausência. O silêncio, como estratégia enunciativa, é um recurso que pode assumir inúmeras roupagens, pois ele pode se referir tanto a interdições exteriores à linguagem quanto a imposições da própria natureza desta. Ele é um elemento largamente utilizado para a constituição de simulacros. É comum a simulação do indizível ou do interdito dentro da cenografia. Representar formas de silenciamento é uma estratégia para se fazer pensar naquilo que poderia ter sido dito.

O silêncio assume aspectos polêmicos. É preciso que se entenda de onde vem a força que instaura o silêncio em vez da palavra. Dessa forma, o silêncio literário assume uma condição que o faz diferir do silêncio entendido unicamente como falta. Diferença que acaba por dar origem a inúmeros modos de se ver a adoção deste como estratégia enunciativa. Isso porque, se é possível a categorização do silêncio como ausência, como estar calado, da mesma forma é possível que se entenda que ele sempre é significativo. Não existe nele a condição de grau zero da significação.

O estudo do silêncio como estratégia enunciativa é reputado, muitas vezes, como tarefa da análise conversacional. É freqüente que não se categorize o silêncio da escrita como efetivo. Ele é visto muito mais como um recurso espacial que temporal. Possível para leituras em voz alta; recurso poético; mas poucas vezes relacionado ao texto feito para permanecer impresso. Os espaços em branco da prosa, a ausência de complementos verbais, as frases que começam como se vencessem uma interdição ou que acabam como orações principais sem as subordinadas, tudo isso são elementos cujo estudo nem sempre se relaciona ao silêncio. Quase sempre o focaliza como uma transposição de recursos da música para o âmbito da literatura. São recursos, quase sempre, colocados como usos lingüísticos que

diferem de utilizações corriqueiras, o que faz com que eles não sejam explicados à luz de teorias discursivas, mas unicamente como opções estilísticas que são um esforço para que se imitem recursos retóricos.

Pensar uma abordagem do silêncio dentro do discurso literário significa determinar a natureza do mesmo, compreender se ele é apenas ausência ou condição para que os sentidos sejam produzidos. Não determiná-lo está na origem de abordagens que podem resultar em redução da função efetiva do silêncio no discurso. Um exemplo dessa perspectiva pode ser encontrado em alguns trechos de Michel Foucault extraídos da conferência “*Linguagem e Literatura*”, pronunciada pelo filósofo em março de 1964.

Aqui, o mesmo relega o silêncio à condição do *não-dito* e que, conseqüentemente, não significa:

“A literatura não se constitui a partir do silêncio. A literatura não é o inefável de um silêncio, a efusão daquilo que não pode ser dito e que jamais se dirá. A literatura, na realidade, só existe na medida em que não se deixou de falar, de fazer circular signos. É porque existem signos em torno dela, é porque isso fala, que algo como um literato pode falar.” (FOUCAULT, 2000, p. 167)

No trecho abaixo, o silêncio é posto como algo negativo, enquanto que apenas a palavra, como “*fábula*”, pode representar positividade, significar:

“Parece-me, ao contrário, que a literatura não é, absolutamente, feita de inefável. Ela é feita de um não-inefável, de algo que, portanto, poderia se chamar de fábula, no sentido rigoroso e originário do termo. Ela é feita de algo que pode e deve ser dito; uma fábula que, todavia, é dita em uma linguagem de ausência, assassinato, duplicação, simulacro. Mas é por isso que um discurso sobre a literatura me parece possível. Um discurso diferente dessas alusões – marteladas há centenas de anos – ao silêncio, ao segredo, ao indizível às modulações do coração, enfim a todos esses prestígios da individualidade, onde, até hoje, a crítica esconde sua inconsistência.” (idem, p.141)

Enfim, chega-se a uma definição do que poderia ser “*literatura*”, dado que esta não prescinde do conceito. O que se tem é a idéia de “*fábula*” como positividade do discurso:

“Não há literatura, só simulacro.” (idem, p.147)

As citações acima objetivam uma focalização da problemática que o silêncio traz consigo quando situado dentro de uma perspectiva discursiva. É a partir de uma categorização do silêncio como constitutivo do discurso, seja ele de que campo for, que se torna possível uma apreensão dos efeitos enunciativos que o mesmo pode gerar em uma obra como *A Hora da Estrela*. Seguindo as concepções de Foucault, o silêncio estaria fora do discurso literário. Este não o integraria. E então, o que se apreende das concepções foucaultianas, é uma atribuição de negatividade ao silêncio. Este é a ausência de significação. A não circulação de *signos*, enquanto a literatura está localizada no pólo oposto. Ela é a instauração de sentidos através do dizer.

No entanto, é preciso que se revise tal maneira de conceber o silêncio. Tarefa empreendida por Orlandi (1995), em uma obra em que a lingüista aborda a natureza do silêncio em termos de positividade, de algo que significa. A orientação dada por Orlandi corresponde a uma forma de ver o silêncio oposta à de Foucault nos trechos citados:

“Chegamos então a uma hipótese que é extremamente incômoda para os que trabalham com a linguagem: o silêncio é fundante. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um continuum significante. O real da significação é o silêncio. E como o nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso.” (ORLANDI, 1995, p. 31)

A idéia significa uma reformulação bastante categórica de princípios suficientemente difundidos acerca do silêncio como elemento discursivo. Por “*real do discurso*” é necessário que se entenda a impossibilidade de o silêncio ser excluído do processo de significação. Ele significa, mesmo quando não se quer atribuir a ele tal função: “*O homem está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja).*” (*idem*, p. 31-32) O silêncio passa a ser visto como algo anterior à própria constituição da linguagem verbal. Um substrato, pois é sobre ele que ela estrutura suas possibilidades de significação: “*Onde se pode perceber o silêncio como o estado primeiro, aparecendo a palavra já como movimento em torno.*” (*idem*, p. 33) Ele não é apenas a ausência de linguagem verbal, mas integra o sentido da mesma: “*Na perspectiva que assumimos, o silêncio não fala. O silêncio é. Ele significa. Ou melhor: no silêncio, o sentido é.*” (*idem, ibidem*) Afirmações que fazem pensar no uso do silêncio não mais como forma de expressar o não-dito, o inefável de que fala Foucault, mas como impossibilidade de dizer que é significativa. Não é uma troca do indizível ou do

interdito pelo silêncio, como substituição, mas se trata da instauração de um outro sentido. A faculdade de o silêncio significar faz com que aquele que se vale do discurso verbal tenha domínio sobre essas possibilidades de significação. Ele acaba por se inserir no esforço de unidade que marca a autoria, mesmo aquela que independe de assinatura. Nas palavras de Orlandi: “*A fala divide o silêncio. Organiza-o. O silêncio é disperso, e a fala é voltada para a unicidade e as entidades discretas. Formas. Segmentos visíveis e funcionais que tornam a significação calculável.*” (*idem*, p. 34) Organizar o silêncio faz com que o mesmo possa ser visto não mais como sobra do ato de fala, mas como algo que o integra. Dessa forma, Orlandi define o silêncio como elemento “*fundador*” dentro do discurso:

“O silêncio de que falamos aqui não é a ausência de sons ou de palavras. Trata-se do silêncio fundador, ou fundante, princípio de toda significação. A hipótese de que partimos é a de que o silêncio é a própria condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço ‘diferencial’ da significação: ‘lugar’ que permite à linguagem significar.” (*idem*, p. 70)

Essa maneira de focalizar o silêncio interessa à literatura como uma modalidade discursiva que revela sua opacidade. Da mesma forma, ela busca revelar esse “*lugar*” de que fala Orlandi. Este é um constituinte de todo discurso que, no caso do literário, ganha foros de recurso significativo. O que vem a ser tal “*lugar*” é algo que Orlandi especifica nas linhas que se seguem ao trecho anterior:

“O silêncio não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isso nos leva à compreensão do ‘vazio’ da linguagem como um horizonte e não uma falta. Evidentemente, não é do silêncio em sua qualidade física de que falamos aqui mas do silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante. O silêncio de que falamos é o que instala o limiar do sentido. O silêncio físico não nos interessa, assim como, para o lingüista, o ruído enquanto matéria física não se coloca como objeto de reflexão.” (*idem*, p. 70)

Trata-se, sem dúvida, de uma definição que exige atenção, pois, se o silêncio físico não é objeto de interesse, ele é a possibilidade de instauração do silêncio enquanto “*matéria significante*”. Evidenciar a natureza opaca da linguagem passa por fazer perceber o modo como a mesma se configura. Por isso, fazer perceber o *vazio* é um modo de torná-lo perceptível e, conseqüentemente, significativo.

Trata-se de uma relação complexa, por isso Orlandi avança em sua categorização do silêncio. Assim, a lingüista chama a atenção não somente para o silêncio enquanto possibilidade de instauração do sentido e como significação, mas também para os modos como ele pode ser instaurado. Dadas as relações do silêncio com o não-dito, ele é freqüentemente usado como estratégia para fazer com que os sentidos não sejam enunciados. O *silenciamento* pode ser utilizado como estratégia para que o sentido não se produza ou para que seja redirecionado. A autora chama de “*política do silêncio*” a utilização deste dentro da relação dito/não-dito. Aqui, está-se diante da inserção do silêncio em estratégias enunciativas peculiares a certos contextos histórico-sociais, em que a delimitação do que pode ser dito é tarefa atribuída aos representantes dos aparelhos ideológicos. Portanto, Orlandi (*idem*, p. 75) classifica duas formas de existência do silêncio dentro de tais políticas:

- a) o *silêncio constitutivo*, ou seja, aquele que preside qualquer produção de linguagem pela delimitação entre o que deve ser dito e o que deve ser calado. Enunciar algo significa ter que calar um sentido que, portanto, é apagado.
- b) o *silêncio local*, ou seja, a manifestação da política do silêncio em termos de interdição, de proibição. Este ocorre no nível dos órgãos que detêm o controle sobre a adequação do que se deve dizer. A censura é uma das manifestações desse silêncio.

A relação entre essas duas formas de existência é o que pode explicar o uso de certas estratégias enunciativas. É suficientemente sabido que, em condições de interdição do dizer, os falantes buscam formas de vencer o silêncio, de fazer com que este adquira significações imprevistas. O exemplo recorrente de tal atitude é o uso dos espaços em branco feito pelos órgãos de imprensa durante a vigência da censura durante o regime militar no país. O silêncio pode evidenciar traços que especificam o contexto de produção. Por isso, o espaço em branco dentro de um jornal pode evocar sentidos, falar das condições sócio-históricas em que aquele silenciamento foi produzido. Não apenas porque o veículo de comunicação não comporta o silêncio evidenciado em sua enunciação, mas porque os gêneros discursivos que estão nele inseridos também não o comportam.

Da mesma forma, é suficientemente sabido o quanto as expressões artísticas tiveram que instaurar o silêncio como um valor positivo, capaz de revelar as contingências do contexto sócio-histórico. Este é um vazio que significa e que é perfeitamente adequado ao discurso que é por ele constituído.

Se a assunção do silêncio como estratégia enunciativa podia, nos anos que antecederam à publicação de *A Hora da Estrela*, ser uma novidade para muitos artistas, impulsionados pelas contingências do contexto histórico-político, para Clarice Lispector era um recurso expressivo utilizado como opção lingüística, presente já na primeira obra. Muito já se falou sobre a utilização do silêncio na escritura de Clarice. É comum que se atribua o efeito *epifânico* perseguido por sua obra a uma renúncia categórica ao silêncio. Romper com o silêncio acabou por se constituir na atitude epifânica que dá sentido aos textos da autora. Esta orientação deu origem a inúmeras abordagens do texto clariceano, entre elas as de Lúcia Helena (1977), de Regina Pontieri (2001) e de Olga de Sá (1997 e 1993). Visões da escritura da autora como um esforço por dar às palavras a significação que as torne representantes de um estado de coisas que o leitor pode sentir, na impossibilidade da compreensão. O esforço de estar sempre no limite do dizível faz com que a escritura da autora adentre o âmbito do silêncio. Por isso, textos de Clarice podem começar por uma vírgula e terminar em dois pontos. Os seis travessões que começam e terminam *A Paixão Segundo GH* evidenciam a existência do que não se pode dizer por impossibilidade constitutiva do próprio discurso. O inefável, de que falava Foucault, parece ser aqui um elemento sempre a resvalar a escritura de Clarice. Mas ele não aparece como um defeito de sua prosa. Ao contrário, atingir os limites do discurso é algo desejado por sua escritura. Trata-se aqui provavelmente daquilo que a autora definiu, pela voz do narrador de *A Hora da Estrela*, como um estilo “*abstrato*”. As palavras são fatos pronunciados pelo mundo; mas nem tudo é fato: há sentidos interditos pela própria natureza da linguagem. E, nesse caso, resta o silêncio como substrato que precede ao estabelecimento do sentido. Clarice persegue o silêncio a fim de gerar sentidos epifânicos.

Mas *A Hora da Estrela* é uma obra que persegue uma forma *figurativa* de expressar o real. As palavras nela se referem a fatos. E fatos são “*palavras duras*”. Seria perfeitamente compreensível se, em relação a essa obra, o que se percebesse fosse uma atitude de silenciamento vinda do exterior do próprio texto. No entanto, outra vez, o silêncio está instaurado como constituinte do discurso literário.

Entender o modo pelo qual isso se dá é uma das maneiras de se definir o valor do silêncio no caso específico dessa obra.

Clarice Lispector era, no momento de sua enunciação, uma escritora várias vezes acusada de produzir uma escrita alienante. Fora enterrada simbolicamente pelo cartunista Henfil (um dos mais importantes representantes do humor político no país, irmão de um sociólogo, o Betinho, então exilado pelo regime e que viria ser notabilizado por uma campanha de cunho populista) como sendo um exemplo de artista alienado. Seus textos nunca

falavam diretamente sobre os problemas sociais. O silenciamento que Clarice se impunha era de natureza expressiva, constitutiva da própria linguagem. Mas havia, no contexto sócio-histórico em que seu último romance seria lançado, a presença do silenciamento local, que limitava a possibilidade de um romance de temática social tratar de certas ideologias.

Clarice impôs-se a escritura de um romance de temática social. E isso não como uma negação de sua obra anterior, mas para demonstrar a ausência de limitações nesse sentido. Nas palavras do narrador de *A Hora da Estrela*:

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. (p. 22)

O trecho acima deixa claro que a opção por uma escritura *feminina*, no que esta representa em termos de uso de metáforas e metonímias, mas embebida numa compreensão profunda das relações sociais e entre os sexos, e numa auto-consciência que adquire o valor de experimentação estética, tudo isso representa para a Clarice Lispector uma escolha, não uma limitação. Por isso, *A Hora da Estrela* busca os fatos, não como um abandono cabal de uma escritura *feminina*. A Clarice aqui é a escritora capaz de realizar, segundo Lúcia Helena (1997, p. 99s), a superação das diferenças que os sexos instauram e escrever de uma forma que persegue o Ser Total.

Assim, a adoção de um modo mais *figurativo* de escrever pode trazer a necessidade de nomear, de tratar de coisas passíveis de significação pela linguagem. No entanto, existe o leitor contumaz de Clarice, que conhece os meandros de uma escritura que jamais reduziria o real ao que a linguagem pode expressar. Existe o desafio de transformar em linguagem, de discursivizar aquilo que um segmento da cultura nacional havia muito exigia dela: uma obra que falasse sobre uma pessoa curvada sob as vicissitudes de uma realidade social injusta. Clarice escreve para mostrar a seu leitor como isso pode ser feito: luta de tantos escritores para discursivizar não apenas fatos, mas uma pessoa moldada por eles. E o narrador que se encarrega de evidenciar esse esforço dialoga com o leitor. Faz perguntas, mas a possibilidade de respostas é algo incabível. Por isso, o silêncio no lugar da voz do leitor.

A finalidade do silêncio, em *A Hora da Estrela*, não pode ser resumida a uma única atribuição. Não se trata de uma única forma de silêncio. É preciso voltar às formas propostas por Orlandi: silêncio “*constitutivo*” e “*local*”.

Existem diversos recursos que possibilitam a demonstração do silêncio constitutivo. Não se trata apenas de um vazio gráfico. Pode ser a ausência de termos, como as frases que não há como serem terminadas:

– E esse ar é por causa de? (p. 64)

Mas não pensara em Deus nenhum, era apenas um modo de. (p. 55)

O que caracteriza a frase acima como uma inscrição no indizível é que ela se refere ao aspecto existencial de um ser. Mesmo tratando-se de um simples rinoceronte, o que se revela no trecho é a impossibilidade de categorizar a existência de um ser. O que Macabéa não consegue fazer em relação ao rinoceronte é similar ao ato do escritor ao ter que, a todo momento, explicar uma pessoa.

Essa ausência de termos faz com que a obra esteja repleta de frases nominais. Estas podem ser trechos, às vezes, monossilábicos, em que fica evidente a inutilidade de se buscar sentidos improváveis nas palavras:

Sempre foi? Sempre será. E se não foi? Mas eu estou dizendo que é. Pois. (p. 83)

Pois, por mais estranho que pareça, ela acreditava. Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isto. E eu? De mim só se sabe que respiro. (p. 39)

O teor do trecho acima é de desânimo. Não há como explicar o ser. Por isso, as perguntas sem resposta, o verbo transitivo sem complementação.

Assim também o uso de reticências e de frases entrecortadas, como se ficasse perceptível uma dúvida sobre continuá-las ou não:

Ele... (p. 43)

Por falar em novidades, a moça um dia viu num botequim um homem tão, tão, tão bonito que – que queria tê-lo em casa. (p. 41)

Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que – que Macabéa morreu. (p. 85)

De maneira diferente, a dúvida em relação às potenciais respostas do leitor deixa intervalos de silêncio. As perguntas feitas pelo narrador terminam em interrogações em relação às quais o eco de uma resposta potencial não chega a romper o silêncio que elas

deixam. O texto parece não acreditar na possibilidade de o silêncio ser rompido por alguém que as responda. E elas são inúmeras:

Pergunto: toda história que já se escreveu no mundo é história de aflições? (p. 81)

O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade? (p. 86)

Também existem aquelas perguntas que o narrador endereça a si mesmo. Elas parecem corresponder a uma necessidade de respostas que, sabe-se, não virão. O narrador apenas expressa sua própria limitação:

Qual foi a verdade de minha Maca? (p. 85)

O que é que estou vendo agora e que me assusta? (p.85)

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? (p. 83-84)

A possibilidade de respostas para essas perguntas transcende aquilo que se espera da obra. Está-se no limite entre a impossibilidade gerada pela própria linguagem, de natureza discursiva, e aqueles impostos de fora. Novamente, as palavras de Orlandi explicam o modo como o silêncio pode gerar tais eventos:

“É o não-dito necessariamente excluído. Por aí se apagam os sentidos que se quer evitar, sentidos que poderiam instalar o trabalho significativo de uma ‘outra’ formação discursiva, uma ‘outra’ região de sentidos. O silêncio trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando conseqüentemente os limites do dizer.” (1995, p. 76)

As palavras de Orlandi possibilitam uma outra maneira de se explicar a razão para inúmeras formas de silêncio. Nas palavras acima fica evidente a existência de limites para o dizer. O que gera a exclusão. Esta pode ser originada na própria natureza do que se quer dizer. Existe o inefável, coisas mais próximas do abstrato, e que a linguagem não consegue representar, deficiência que busca suprir através de procedimentos epifânicos. Nada além do silêncio constitutivo que resta quando não há modos de se constituir verbalmente um discurso e a linguagem precisa apelar para outros recursos. Mas existe o não-dito “*necessariamente excluído*” por estar no limite das formações discursivas que podem ser integradas por ele como dizer. O silenciamento aqui é de outra natureza. Novamente, é

preciso que se retomem as palavras de Mikhail Bakhtin a respeito do modo como os gêneros do discurso são produzidos e diferem entre si:

“Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. (...) O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissoluvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso.” (2000, p. 279)

O trecho acima trata da necessidade de cada gênero atender a exigências originadas pela sua destinação social. Por isso, as diferenças ligadas a “*conteúdo temático, estilo e construção composicional*” fazem eco às palavras de Orlandi, citadas anteriormente, a respeito do que cabe ou não em cada formação discursiva. Ou seja, do que cabe dizer ou não em cada gênero discursivo. Palavras que explicam a razão pela qual as perguntas ficam sem resposta em *A Hora da Estrela*: razões de natureza genérica. Foucault (2000, p. 147) alertava para o fato de, na literatura, tudo ser simulacro. Razão pela qual o diálogo com o leitor, em *A Hora da Estrela*, permanece como um recurso enunciativo de nível cenográfico. Trata-se de um romance, gênero literário, um discurso que permite o silêncio, mas não a incorporação de respostas de leitores. O gênero literário permite-se a instauração do debate, mas não se constitui em um debate. O romance já está constituído por inúmeras vozes. Polifonia que garante a completude que Bakhtin exigia de um discurso constituído por motivações estéticas (BAKHTIN, 2000). E que, por este mesmo motivo, não assume características peculiares a gêneros que têm por objetivo maior o debate político. O romance não se transforma em panfleto, embora exerça coerções de natureza política.

Assim, a atitude de silenciar supre a ausência de respostas que jamais estarão inseridas no texto do romance, gênero marcado pela autoria, pela assinatura de um autor. Que o romance desperte tais respostas, é algo que justifica a escolha deliberada de um tema polêmico e o modo dialogado como ele é construído. Mas, em lugar das vozes dos leitores, o que se escuta é o silêncio que antecede qualquer sentido. Mas que possibilita que ele se constitua.

A autora deseja que as vozes dos leitores rompam o silêncio e instaurem novos sentidos. No âmbito de gêneros constituídos por formações discursivas que autorizam que se diga aquilo que o romance não pode dizer. Tanto por suas características como gênero discursivo, quanto por causa das coerções da sociedade que, se o silêncio constitutivo não bastasse, calaria a voz da escritora através do silêncio local. Tal como seus personagens não têm acesso aos sentidos. A eles cabe o silêncio que provém das estratégias de silenciamento:

Ela era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos. (p. 33)

Ou talvez o uso de formações discursivas que a eles não dizem nada. E que acabem por gerar o desejo de expressão:

Aliás, a palavra “realidade” não lhe dizia nada. Nem a mim, por Deus. (p. 34)

Enquanto o silêncio da noite assustava: parecia que estava prestes a dizer uma palavra fatal. (p. 33)

Sem esquecer que o silêncio é a grande força que se instala ao final da narrativa. As últimas palavras do texto estabelecem perguntas. Mas é o sentido de um silêncio terminal, dentro do qual só resta a possibilidade de o leitor falar, que se instala nos últimos parágrafos:

Silêncio.

Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande.

O silêncio é tal que nem o pensamento pensa. (p. 86)

As frases acima são expressivas dentro da criação de um efeito que já estava prometido desde o começo. O silêncio diante do intraduzível, que seria a presença de Deus. A impossibilidade da palavra é o que impede o próprio pensamento de se constituir. E o silêncio permanece como a condição para que uma palavra irrompa e instaure um sentido.

Outra vez, a autora remete seu leitor aos títulos que ela, “*verdadeiro autor*”, sugere antes de tudo começar. Títulos como “*o direito ao grito*”, “*ela não sabe gritar*”, “*assovio no vento escuro*”, “*lamento de um blue*”, que falam do som rompendo o silêncio. Rompê-lo significa atividade, dar uma razão para a história que foi lida, o objetivo perseguido pela autora. A ação contrária tem a ver com outros títulos: “*ela que se arranje*”, “*eu não posso*

fazer nada”, “*saída discreta pela porta dos fundos*”, atitudes evasivas, típicas de quem faz silenciar e de quem se cala. Por isso, a única possibilidade, ao final da história de Macabéa, é que o leitor assuma um desses títulos e rompa o silêncio. Condição para que o discurso transcenda a piedade, o lacrimejar movido pela pieguice, e inscreva-se como acontecimento histórico.

7 CONCLUSÃO

A Lingüística constitui-se, ao longo de quase um século de existência, a partir das conferências de Saussure, em uma ciência efetiva, ou seja, ela definiu seu objeto de interesse e foi rápido o desenvolvimento de teorias que dessem conta dele. Uma evidência da rapidez com que a Lingüística constituiu um corpus teórico é a possibilidade de um lingüista, no interior de um país agitado por uma revolução, tomar conhecimento de teorias que começavam a ser difundidas no restante da Europa. A Rússia dos anos seguintes à revolução é um cenário de embates de natureza proibitiva. Difícil era não somente a entrada como a saída de informações. Portanto, a formação de um Mikhail Bakhtin pode parecer de difícil explicação a quem conhece a produção do lingüista russo e sabe o quanto ela foi submetida a rigores infrutíferos do regime.

Mais foi em uma Rússia dominada por posturas quase sempre redutoras que Bakhtin formulou conceitos que não somente assumiam a existência de uma ciência da linguagem, como a reformulavam no sentido da superação daquilo que constituía, para tal ciência, um empecilho teórico. Se a ciência elaborada a partir dos pontos de vista de Saussure olhava seu corpus como limitado a um de seus constituintes, a língua, a contribuição de Bakhtin supera essa limitação e entende que a fala é a manifestação da língua como instrumento para a interação social. E somente por constituir um fenômeno resultante da interação entre pessoas é que a linguagem interessaria como corpus científico. Entender a linguagem como um dos constituintes da História como luta de classes.

Por isso tudo, Bakhtin desvela o processo de funcionamento da linguagem em condições efetivas de uso. O que se depreende desses estudos é a comprovação da constituição dialógica da linguagem. Ela, em qualquer situação de uso, mantém as características do diálogo. O que significa entender que a linguagem é moldada a partir da voz de um *outro* que é sempre a razão de o discurso estar sendo formulado. Voz que formula os contornos de todas as falas. Nenhuma fala, dessa forma, é monologante, há pelo menos duas vozes em cada uma delas. A idéia de uma fala sempre polifônica é outra das concepções bakhtinianas, as quais, formuladas em uma Rússia que buscava o isolamento e punia quem o transcendia, acabaram por incorporar-se como pressupostos universais da ciência que nascia.

Embora tais pressupostos se refiram à linguagem como fenômeno humano, portanto universal, não é de todo incomum que estes sejam aplicados dentro de estudos da linguagem que representam manifestações efetivas da fala, no sentido de serem diálogos, mas

às vezes se esquecendo de que as teorias bakhtinianas são resultado da observação de obras literárias. Parece algo evidente que a observação da fala, em situações de diálogo, resulte na conclusão de que a linguagem é polifônica, dialógica. Resta perceber tais características em usos da linguagem em que a estrutura dialógica é algo que deve ser detectado, explicado, categorizado. O texto literário exige tais demonstrações, por ser o encontro das possibilidades de fala, por ser exemplo do que Bakhtin definia como um gênero complexo, ou seja, resultado do entrecocar-se de vários gêneros simples, como o diálogo. É preciso especificar o modo como os gêneros complexos, como o romance, fazem uso da polifonia, como eles orquestram as vozes de que são compostos.

Por isso tudo, a análise de uma obra como *A Hora da Estrela* parece ser uma retomada do modo como o lingüista russo abordava o texto literário. Ou seja, como um lugar onde as estratégias enunciativas evidenciam a polifonia, não apenas a partir de uma obviedade estrutural, mas como elemento constituinte da linguagem, por mais complexo que seja o modo como ela se articule. A escritura de Clarice Lispector é um exemplo de utilizações de modos complexos de enunciação. A autora tem consciência de que cada texto é uma tessitura de inúmeras vozes, não apenas criadas pelo autotexto, mas que são provenientes de intertextos depositados na memória literária. Entretecer tais vozes é um modo de dispô-las segundo o que o lingüista russo definia como “*plurilingüismo*”, forma preliminar de polifonia e de se evidenciar as diferenças entre as vozes. Mostrar diferenças entre vozes é expor as diferenças entre os seres que as proferem. É poder usar as vozes para falar da diversidade humana e social. Por isso, em *A Hora da Estrela* é tão importante detectar quem fala e de onde fala. E se existem semelhanças entre o sujeito da enunciação e o do enunciado. Ou se estes se opõem para que algum deles possa se nivelar ao enunciatário. Chegar a um *nós* incluyente ou excluyente como forma de definir os papéis sociais. Demonstrar que o excluído não possui voz. Isto porque ele nunca foi objeto de usos efetivos de fala que pudessem formá-lo como um falante proficiente. A voz da autora, que chega ao leitor, jamais chegaria à personagem. O *nós* que irmana o leitor à escritora só os separa de Macabéa. A autora quer que gritem por esta. Mas também por ela, que produzia sua última obra.

Hélène Cixous, citada no início do presente estudo, é enfática quando expõe a força que a última obra de um grande escritor possui. *A Hora da Estrela* possui essa força. A obra consegue a contundência daquelas vozes que, após serem proferidas, deixam o silêncio depois de si. Mas não é o silêncio que Clarice Lispector quer que seu leitor assuma. Se a sua criatura “*não sabe gritar*”, é importante que este se identifique com a autora e, portanto, grite

quando ela não tiver mais voz. Diferente de Macabéa e da autora, o leitor sempre vai possuir voz. E poderá gritar, pois há “o direito ao grito”.

A Hora da Estrela é um exemplo daquilo que Sírío Possenti (1995) define como “*subjetividade mostrada*”. Para o lingüista brasileiro, a linguagem assume uma condição que a coloca como uma possibilidade de inscrição do indivíduo no contexto histórico. Falar em “*indivíduo*” é uma forma de polemizar com toda uma tradição conceitual que faz deste apenas um termo valorizado por uma tradição de fundo idealista, valorizadora de um *eu* que passa a ser apenas um usuário do arquivo lingüístico, para a Análise de Discurso. O sujeito, que para esta é cindido, clivado, assujeitado, tem para Possenti a condição de alguém que só se manifesta pela linguagem e, ao fazê-lo, acrescenta sua contribuição ao arquivo. O lingüista cita uma série de exemplos em que alguém modifica dizeres pertencentes ao arquivo, acrescentando um modo pessoal de dizer o *já-dito*, ou seja, refazendo o arquivo a partir de uma perspectiva individual.

Não há como não se pensar na teoria, tal como exposta por Possenti, quando se está diante do modo como Clarice Lispector utiliza trechos pertencentes à memória literária ou à tradição oral e os refaz em termos de uma adequação ao ponto de vista que ela quer instaurar com seu romance. Exemplo de “*subjetividade mostrada*” que, com certeza, é uma das razões pelas quais a autora assina seu nome e depois afirma se tratar do “*verdadeiro autor*”. Mostrar que existe um *eu* presidindo à elaboração da obra. E que esse *eu* pode dar a um arquivo impessoal a condição de marcado por um sujeito. A mesma razão pela qual o leitor de Clarice pode reconhecer seu texto, perceber se nela existem mudanças. Razão pela qual a autora pode dizer ao leitor que mudou o “*jeito de escrever*” e este reconhecer as diferenças mas, mesmo assim, perceber Clarice Lispector como “*verdadeiro autor*” do texto. A concepção que Possenti desenvolve acerca do sujeito que faz uso da linguagem é uma possibilidade de se reencontrar o indivíduo como produtor de sentidos. A propalada “*morte da subjetividade*” como característica do pensamento atual é algo que a literatura pode levar a uma revisão. A literatura sempre foi o espaço, senão para a manifestação da subjetividade, pelo menos para a instauração do espaço onde se presumia que esta se expressasse. O espaço para a criação do discurso literário era onde se acreditava na possibilidade de uma liberdade expressiva capaz de levar o indivíduo ao conhecimento de si. A questão do valor desse *eu* e se, de fato, nele não existe espaço para a individuação, é algo que o próprio discurso literário tem condição para fomentar. Saber se vale a pena insistir na existência de *eus* únicos, individualizados.

A literatura de Clarice Lispector sempre abordou esse *eu* e a possibilidade de ele se manifestar através da linguagem. Por isso, é comum que obras sobre a autora falem da linguagem como “*drama*”, ou seja, pensem que o grande desafio para o grande autor não é a instauração de uma realidade como mundo, mas da instauração de um discurso que se converta em realidade. Literatura que instaura esse *eu* como possibilidade de a subjetividade *mostrar-se* enquanto constitui o discurso. E enquanto constitui um sujeito que, exatamente pelo fato de a linguagem ser criação coletiva, procura marcá-la com algo que a individualize. Talvez seja essa a função da literatura. Pois, se ela tem uma função social, perseguida em *A Hora da Estrela* por Clarice Lispector, é evidente que ela tem também uma função individual, perseguida pela autora ao longo de toda a sua obra. Talvez a única salvação que as macabéas poderiam obter através da literatura, a de fazer da sua *hora* uma verdade estética. Se tal verdade não existisse, não haveria por que uma escritora fazer de uma obra literária o seu testamento. Talvez um analista de discurso ainda estude *A Hora da Estrela* como forma de evidenciar a possibilidade de uma subjetividade *mostrar-se* através do discurso literário.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. 2611p.

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. **Palavras Incertas**: as não coincidências do dizer. Tradução de Cláudia R. Castellanos (et al). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998. 200p.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução a partir do francês de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2000. 421p.

_____, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986. 196p.

_____, Mikhail. O enunciado no romance. In: **Linguística e Literatura**. Tradução de Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa, Portugal: Edições 70, São Paulo, Martins Fontes, 1980. p. 171-179.

BAKHTINE, Mikhaïl. **Esthétique et Théorie du Roman**. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris, France: Gallimard, 1978. 488p.

BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971. 106p.

BENVENISTE, Émile. **O Homem na Linguagem**. Tradução de Isabel Maria Lucas Pascoal. 2ª ed., Lisboa, Portugal: Vega, 1992. 77p.

_____, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luísa Néri. 4ª ed., Campinas, SP: Pontes, Editora da UNICAMP, 1995. 387p.

_____, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães (et al). Campinas, SP: Pontes, 1989. 294p.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Tradução de Ivã Carlos Lopes (et al). Bauru, SP: EDUSC, 2003. 444p.

BRAIT, Beth. **Ironia em Perspectiva Polifônica**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. 266p.

_____, Beth. O discurso sob o olhar de Bakhtin. In: GREGOLIN, Maria do R.; BARONAS, Roberto (org.) **Análise do Discurso: as materialidades do sentido**. 2ª ed., São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2003. p. 19-30.

BRANDÃO, Helena H. N. **Introdução à análise do discurso**. 2ª ed., Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004. 122p.

_____, Helena H. N. **Subjetividade, Argumentação, Polifonia**. A Propaganda da Petrobrás. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 1998. 192p.

CIXOUS, Hélène. **A Hora de Clarice Lispector** (A Hora de Clarice: Viver a Laranja; À Luz da Maçã; O Verdadeiro Autor). Tradução de Rachel Gutiérrez, Rio de Janeiro: Exodus, 1999. 213p.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1979. p. 51-75.

DUCROT, Oswald. **Princípios de Semântica Lingüística** (dizer e não dizer). Tradução de Carlos Vogt (et al). São Paulo: Cultrix, 1977. 331p.

ELIA, Luciano. **O Conceito de Sujeito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. 80p.

FIORIN, José L. **As Astúcias da Enunciação: as categorias de pessoas, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996. 318p.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 5ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 239p.

_____, Michel. **As Palavras e as Coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 541p.

_____, Michel. Literatura e linguagem. Tradução de Jean-Robert Weisshaupt. In: MACHADO, Roberto **Foucault, a Filosofia e a Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. p.160-187.

_____, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996. 79p.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. 4ª ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 1976. p. 255-273.

GREGOLIN, Maria do R. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In: GREGOLIN, Maria do R.; BARONAS, Roberto (org.). **Análise do Discurso: as materialidades do sentido**. 2ª ed., São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2003. p. 47-58.

GUIMARÃES, Eduardo. **Os Limites do Sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem**. 3ª ed., Campinas, SP: Pontes, 2005. 91p.

HELENA, Lucia. **Nem Musa, Nem Medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Niterói, RJ: EDUFF, 1997. 124p.

ILARI, Rodolfo. **A Expressão do Tempo em Português**. São Paulo: Contexto, EDUC, 1997. 85p.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. 162p.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Tradução de Clara Crabbe Rocha. In: **Intertextualidades**. Coimbra, Portugal: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.

KHALIL, Marisa M. G. Teorias e alegorias da interpretação: no theatrum de Michel Foucault. In: SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro (org.). **M. Foucault e os Domínios da Linguagem: discurso, poder, subjetividade**. São Carlos, SP: Claraluz, 2004. p. 217-230.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a Filosofia e a Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. 187p.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de Textos de Comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 2ª ed., São Paulo: Cortez, 2002. 238p.

_____, Dominique. **Novas Tendências em Análise de Discurso**. Tradução de Freda Indursky. 3ª ed., Campinas, SP: Pontes, Editora da UNICAMP, 1997. 198p.

_____, Dominique. **O Contexto da Obra Literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 202p.

_____, Dominique. **Pragmática para o Discurso Literário**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 205p.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna C. (org.) **Introdução à Linguística 2**. São Paulo: Cortez Editora, 2001. 142p.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso. Princípios e Procedimentos**. 5ª ed., Campinas, SP: Pontes, 2003. 100p.

_____, Eni P. **As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos**. 3ª ed., Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995. 189p.

_____, Eni P. **Discurso e Texto: formação e circulação dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2001. 218p.

_____, Eni P. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 4ª ed., Campinas, SP: Pontes, 2004. 150p.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 1997a. 68p.

_____, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni P. Orlandi (et al). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997b. 317p.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. 2ª ed., Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001. 236p.

POSSENTI, Sírio. O “eu” no discurso do “outro” ou a subjetividade mostrada. In: **Alfa**. N° 39, São Paulo: 1995. p. 45-55.

SÁ, Olga de. **A Escrita de Clarice Lispector**. 2ª ed., Petrópolis, RJ: Vozes, São Paulo: PUC, 1993. 360p.

_____, Olga de. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. Rio de Janeiro: Annablume, 1997. 272p.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Caderno de Lingüística Geral**. Tradução de Antônio Chelini. José Paulo Paes e Isidoro Blikstein, 14ª ed., São Paulo: Cultrix, 1988. 279p.

SCHWARTZ, Roberto. Perto do Coração Selvagem. In: **A Sereia e o Desconfiado**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 37-41.

SILVERMAN, Malcolm. **Moderna Ficção Brasileira**. Tradução de João Guilherme Linke. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1982. 228p.

SILVA, Francisco P. A construção da ironia: “uma pitada de veneno?” In: GREGOLIN, Maria do R.; BARONAS, Roberto (org.). **Análise do Discurso**: as materialidades do sentido. 2ª ed., São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2003. p. 91-98.

TODOROV, Tzvetan. A gramática da narrativa. Tradução de Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. In: **Lingüística e Literatura**. Lisboa, Portugal, Edições 70, São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 131-142.

_____, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. 4ª ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 1976. p. 209-254.

TURA, Marcelo F. **As Fontes e Implicações da Questão da Ideologia em Paul Ricoeur**. Londrina, PR: Ed. UEL, 1999. 99p.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 106p.

Bibliografia de CLARICE LISPECTOR:

A edição de *A Hora da Estrela* utilizada para este estudo:

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 87p.

Primeiras edições:

Perto do Coração Selvagem (romance). Rio de Janeiro: A Noite, 1944.

O Lustre (romance). Rio de Janeiro: Agir, 1946.

A Cidade Sitiada (romance). Rio de Janeiro: A Noite, 1949.

Alguns Contos (contos). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

Laços de Família (contos). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

A Maçã no Escuro (romance). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

A Legião Estrangeira (contos e crônicas). Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.

A Paixão Segundo GH (romance). Rio de Janeiro: Ed., do Autor, 1964.

O Mistério do Coelho Pensante (livro infantil). Rio de Janeiro: Sabiá, 1967

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres (romance). Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

A Mulher que Matou os Peixes (livro infantil). Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Felicidade Clandestina (contos). Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.

A Imitação da Rosa (contos), Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

Água Viva (ficção). Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

A Via-Crucis do Corpo (ficção). Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

Onde Estivestes de Noite (textos curtos). Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

A Vida Íntima de Laura (livro infantil). Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

De Corpo Inteiro (entrevista). Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

Visão do Esplendor (impressões). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

A Hora da Estrela (romance). Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

Edições póstumas:

Um Sopro de Vida (escritos diversos). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

Quase de Verdade (escritos diversos). Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1978.

A Bela e a Fera (ficção). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

Descoberta do Mundo (crônicas). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ANEXOS

A HORA
DA ESTRELA

A CULPA É MINHA
OU
A HORA DA ESTRELA
OU
ELA QUE SE ARRANJE
OU
O DIREITO AO GRITO

Spice Inspector

QUANTO AO FUTURO
OU
LAMENTO DE UM BLUE
OU
ELA NÃO SABE GRITAR
OU
UMA SENSÇÃO DE PERDA
OU
ASSOVIO NO VENTO ESCURO
OU
EU NÃO POSSO FAZER NADA
OU
REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES
OU
HISTÓRIA LACRIMOGÊNICA DE CORDEL
OU
SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS

DEDICATÓRIA DO AUTOR

(Na verdade Clarice Lispector)

Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue. Dedico-me sobretudo aos gnomos, anões, sílfides e ninfas que me habitam a vida. Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À "Morte e Transfiguração", em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos — a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. Meditar não precisa de ter resultados:

a meditação pode ter como fim apenas ela mesma. Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever.

E — e não esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Não se pode dar uma prova da existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando.

Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós? É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos.