

## HETERODISCURSO E COMPOSIÇÃO ROMANESCA EM *A HORA DA ESTRELA* DE CLARICE LISPECTOR

## HETERODISCURO Y COMPOSICION ROMANESCA EN *A HORA DA ESTRELA* DE CLARICE LISPECTOR

Wenceslau Otero Alonso Junior<sup>1</sup>

RESUMO: Análise do romance *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, baseada em categorias retiradas das reflexões de Mikhail Bakhtin sobre o gênero do romance, que o compreendem como uma composição linguística fundada no uso artístico da heterodiscursividade existente na comunicação cotidiana, com a pretensão de descrever essa composição e de formular uma proposta de um modelo didático de uso em artigos dos que desejam se iniciar nas análises romanescas que tem como suporte o discurso.

Palavras-chave: Bakhtin. Clarice Lispector. *A Hora da Estrela*. Romance.

RESUMEN: Análisis de la novela de Clarice Lispector *A Hora da Estrela*, a partir de categorías tomadas de las reflexiones de Mikhail Bakhtin sobre el género del romance, que lo entienden como una composición lingüística basada en el uso artístico de la heterodiscursividad en la comunicación cotidiana, con la intención de describir esta composición y formular una propuesta para un modelo didáctico de uso en artículos de aquellos que desean comenzar en los análisis novelísticos fundados en el discurso.

Palabras clave: Bakhtin. Clarice Lispector. Novela.

Auerbach, Lukács e Bakhtin são alguns dos estudiosos da Literatura que, no século XX, formularam um conceito de *romance* a partir de uma perspectiva sociológica, entretanto o conceito de Bakhtin, dentre todos, é o único fundado em bases puramente linguísticas.

Erich Auerbach formula o seu conceito de romance como derivação da *moldura*, herdada da tradição escrita oriental, em que uma narrativa exemplifica noções morais, quando adaptada à cultura ocidental, essa narrativa passa a ser *emoldurada*, pode-se dizer assim, por um enquadramento cultural de natureza sociológica laica, capaz de propiciar o surgimento do romance, de vez que o romance, ao abordar seu assunto de um ponto de vista social laico, se tornará diferente da *moldura* oriental e de outros tipos de narrativa.

Usando como referência o instante do estabelecimento, no ocidente, da sociedade *laica*, ele situa o aparecimento da forma romanesca no início da Idade Moderna, isto é, na Renascença, momento em que,

---

<sup>1</sup> Professor titular do Curso de Letras – Português da Universidade do Estado do Pará (UEPA). E-mail: [w.alonso.jr@hotmail.com](mailto:w.alonso.jr@hotmail.com)

com o estabelecimento da burguesia mercantil, foi possível estruturar-se uma visão social laica da existência, - pelo menos na França e na Itália, países cuja literatura serve de base ao conceito do autor, - que substituiu a visão de mundo teológico-cristã da idade Média.

Assim ele se expressa sobre o assunto:

A forma da novela resulta de sua natureza, ela precisa ser realista na medida em que assume os fundamentos da realidade empírica como algo já dado; não o é na medida em que pode conter a realidade apenas como imagem formada e não como material bruto. Assim, ela tem de pressupor um *éthos*, e um tal que *não possua base metafísica*, – o grifo é meu – mas se assente nas leis do convívio social.

Evidentemente, a novela europeia só pôde surgir com o fim da Idade Média. (2013, p.17-18)

Lukács não recorrerá ao Oriente para estabelecer a origem do romance, pois o entenderá como superação da forma do poema épico, ou epopeia, tal como se estruturou na Grécia antiga.

Baseado nas reflexões filosóficas que, desde a Grécia clássica, começam a apontar para um mundo entregue aos homens, por conta da inexistência dos deuses, entende o romance como diferente da epopeia justo por não mais apresentar um herói integrado socialmente, isto é, que aceita o sentido do mundo socialmente explicado pela ordenação dos deuses.

Na ausência dos deuses – que desaparecem em decorrência do surgimento de um mundo laico e científico, causado pelo advento da burguesia mercantil, depois industrial, ele situa o surgimento do romance na Idade Contemporânea, quando o herói das narrativas passa a buscar nitidamente entre os homens esse sentido que as teologias já não podem mais ofertar, combatendo as explicações que lhe parecem desumanizadoras, deixando de ser um herói socialmente *integrado*, como no tempo da supremacia dos deuses, para se tornar um herói socialmente *problemático*, ou, como várias vezes dirá Lukács, *demoníaco*. Em suas palavras:

O romance é a epopeia de um mundo sem deuses: a psicologia do herói romanesco é demoníaca; a objetividade do romance, a viril e madura constatação de que nunca o sentido poderia penetrar de lado a lado a realidade e que, portanto, sem ele, esta sucumbiria ao nada e à inessencialidade.” (S/D: p.100)

Pelo que se lê das ideias dos dois autores, apesar de resumidas, vê-se logo que a base do conceito de romance expressa por eles, - semelhante em alguns aspectos - confere-lhe uma origem filosófica, histórica e sociológica, mas nenhuma das explicações apresenta conexão com a linguística. Para deixar isso mais claro de imediato, leia-se um dos trechos de Bakhtin em que ele conceitua o romance: “O romance é um heterodiscurso social e artisticamente organizado, às vezes, uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual.” (2015, p. 29)

Mas dizer que o conceito de Bakhtin se funda na linguística ainda é apresentá-lo parcialmente, porque Bakhtin considera que esse objeto chamado romance, produzido por um modo peculiar de se apropriar da linguagem, somente pode ser descrito pela linguística do discurso e não pela linguística da língua. Dito de um modo mais fundamental, o romance, como objeto linguístico que é, somente poderá ser devidamente explicado se considerarmos a linguagem que lhe serve de suporte como um fenômeno que é, ao mesmo tempo, causa e causador da cultura: *érgon* para usar o termo com que Alexander Humboldt a sintetiza, e não como *sistema* (estrutura), segundo o modo de ver de Ferdinand Saussure.

Ao optar por esse enfoque da linguagem – que, segundo ele, é o único apto a revelar a verdadeira essência do romance- não lhe restará melhor caminho para abordá-lo que o da linguística do discurso, nem será inusitado que dê destaque à interatividade, ao dialogismo, que instauram e justificam tanto a existência da língua como a perspectiva de abordar o romance, e Bakhtin esclarece que assim o faz para atender à própria essência do objeto conceituado, ao seu *specificum*, que deriva justamente de uma convergência heterodiscursiva, às vezes, dissonante, de linguagens várias e de gêneros vários, de um modo sempre dialógico.

Todo discurso é, por sua natureza, dialógico, e se ele ajuda a compor o *specificum* da forma romanesca, então todo romance é essencialmente dialógico, ficando as diferenças entre as obras romanescas circunscritas à forma de os autores nelas organizarem os elementos postos em situação dialogal. Essa natureza do discurso – instaurar o dialogo - é usada por Bakhtin para separar o discurso do romance do discurso da poesia, considerando dialógico o da primeira e *convencionalmente* monológico o da segunda, como se lê nessa passagem:

Nos gêneros poéticos em sentido estrito, a dialogicidade natural do discurso não é artisticamente empregada, a palavra se basta a si mesma e fora de seu âmbito não pressupõe os enunciados do outro. O estilo poético está *convencionalmente* - o grifo é meu - desligado de qualquer interação com o discurso do outro, de qualquer mirada para o discurso do outro. (2015, p.59)

Sem dúvida que o romance, explicado nos termos de Bakhtin, é realmente um objeto artístico marcado pelo *dinamismo da linguagem*, pela linguagem enquanto uso, *instrumento interativo* e os enunciados do gênero lírico, em sentido estrito, não, mas a discussão decorrente da questão mencionada não é assunto que esse escrito comporte, uma vez que ele se propõe a apresentar e utilizar apenas algumas categorias de análise romanesca explicadas por Bakhtin, para tentar explicar a maneira da *estruturação dialógica* do romance *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector e, com o modelo dessa explicação, sugerir um procedimento didático de análise da obra literária baseado nelas.

Creio ser possível distinguir na exposição de Bakhtin, para melhor organizar a análise de *A Hora da Estrela* dentro da perspectiva do discurso, dois momentos em que ele se refere aos elementos

constitutivos de romance. Um, é aquele em que apresenta as variações linguísticas possíveis de existir nesse tipo de narrativa, assim sintetizadas:

A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências dos partidos, as linguagens das autoridades, as linguagens dos círculos e das modas passageiras, as linguagens dos dias sociopolíticos e até das horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), pois bem, a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica é a *premissa indispensável do gênero romanesco* (grifo meu): através do heterodiscurso social e da dissonância individual, que medra no solo desse heterodiscurso, o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime. (BAKHTIN, 2015, p. 29-30)

O outro é aquele em que se refere ao modo como o romancista configura essas variações no interior da narrativa romanesca, por ser a apresentação das ações das personagens, por um narrador, articuladas em uma trama, o que faz dele um formato do gênero épico, explicação produzida nestes termos por Aristóteles, na *Poética*, que ainda hoje serve de suporte às análises fundadas nos gêneros literários. Somente que, para Bakhtin (2015) o narrador tem a mesma importância das demais personagens, sendo mesmo em função deste ponto de vista que ele critica negativamente os estudos de romances que centram sua análise na descrição do discurso do narrador, de vez que omitem, segundo ele, a heterodiscursividade interativa, dialógica, inerente à forma romanesca, não dando conta, assim, da realidade que o romance é.

O modo como a linguagem é veiculada no romance, pertinente a esse segundo aspecto de suas reflexões, é assim apresentado:

Eis os tipos básicos de unidade estilístico-composicional, nos quais costuma decompor-se o todo romanesco:

- 1) Narração direta do autor da obra literária (em todas as suas multiformes variedades);
- 2) Estilização das diferentes formas de narração oral do cotidiano (*skaz*);
- 3) Estilização das diferentes formas de narração semiliterária (escrita) cotidianas (cartas, diários, etc.);
- 4) Diferentes formas de discurso literário, mas extra-artístico, do autor (juízos morais, filosóficos, científicos, declamações retóricas, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.);
- 5) Discursos estilísticos individualizados dos heróis. (BAKHTIN, 2015, p.27 - 28)

É fundamental dizer, todavia, que Bakhtin subordina todas essas *unidades estilísticas*, orquestradas pelo romancista, a uma *unidade estilística maior*, que é a unidade estilística do romance, e considera o romance, tanto quanto o poema lírico uma composição de caráter artístico.

Em suas palavras: “Quando essas unidades heterogêneas passam a integrar o romance, neste se combinam num harmonioso sistema literário e se subordinam à unidade *estilística superior* do conjunto, que não pode ser identificada com nenhuma das unidades a ele subordinadas.” (BAKHTIN, 2015, p.29)

Ora, se o objeto de estudo do crítico literário é o processo de construção da *unidade estilística do romance*, essa análise é, por derivação, uma *Análise Estilística*, com a ressalva de que a *Análise Estilística* praticada por Bakhtin não se confunde com a *Análise Estilística Tradicional*, ou seja, aquela que “(...) desconhece esse tipo de combinação de linguagens e de estilos em uma unidade superior e carece de um enfoque do peculiar *diálogo social das linguagens* (...)” (BAKHTIN, 2015, p.30)

A *Análise Estilística Tradicional* é relacionada por Bakhtin (2015) ao estudo da língua como estrutura e não como discurso, tal como o faziam os Formalistas russos com a linguagem dos poemas líricos e, ainda segundo ele, embora essa estilística seja adequada à abordagem dos poemas líricos, porque o escritor, nesses poemas, por convenção, recusa o dialogismo interno de todo discurso, ou, dito de outro modo, recusa a heterodiscursividade da prática linguística cotidiana, não é adequada à estilística do romance, que é, como se sabe, um gênero basicamente constituído pelo uso artístico dos múltiplos discursos sociais presentes no cotidiano das relações humanas.

O que acaba de ser dito serve não só para explicar, mesmo que brevemente, a proposta da abordagem bakhtiniana do romance, como também para delimitar, com mais clareza, agora, repita-se, o duplo propósito desse estudo, a saber: verificar o modo dialógico com que Clarice Lispector estrutura *linguagens e estilos* no romance *A Hora da Estrela*, e, em sua esteira, oferecer, com o modelo da abordagem praticada, uma sugestão didática de análise do romance.

Antes de iniciar esse próximo momento, entretanto, parece-nos necessário dizer duas palavras sobre o conceito de *tema*, aspecto da narrativa romanesca sobre a qual costumava fazer-se, até início do século XX, um tipo de análise considerada imprópria, segundo Bakhtin, à essência heterodiscursiva do romance.

A primeira é que todo romance possui *tema*, elemento que Bakhtin (2006) considera parte integrante de qualquer gênero discursivo, ao lado do *estilo* e da *composição*, entendendo-o conforme a tradição dos estudos literários como *ideias que a obra desenvolve*.

No caso de *A Hora da Estrela* temos, se considerarmos o ângulo do narrador, o tema da *impossibilidade da comunicação humana*, da *impossibilidade* de um ser humano entender realmente outro ser humano, ou explicá-lo, materializado no discurso de um intelectual urbano do sudeste brasileiro, que é o narrador, em sua tentativa de compreender o que seja uma nordestina.

O termo *impossibilidade*, esclareçamos, agregado à palavra *tema*, refere-se ao malogro dessa tentativa, confirmado, por exemplo, neste passo de *A Hora da Estrela* que expressa algumas reflexões do narrador sobre o momento em que a personagem Macabéa morre: “Qual foi a verdade de minha Maca? Basta descobrir a verdade que ela logo já não é mais: passou o momento. Pergunto: o que é. Resposta: não é.” (LISPECTOR, 1978, p.102)

A segunda, é que Bakhtin não espera da análise que ela discuta teológica, ética, antropológicamente, etc., o *tema*, mas que explique como, em termos linguísticos interativos, ele, com toda a sua carga social, participa da unidade estilística do romance. O objetivo de Bakhtin é, portanto, explicar a construção de um objeto pela linguagem que existe nesse objeto e pelo modo como é operada nele essa linguagem, que é um modo artístico. Trata-se, pois, de explicar a construção de um formato artístico, o que se pode confirmar com esse trecho da introdução de sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*:

A literatura sobre esse romancista tem-se dedicado predominantemente à problemática ideológica de sua obra. A agudeza transitória dessa problemática tem encoberto momentos estruturais mais sólidos e profundos de sua visão artística. Amiúde esquece-se quase inteiramente que Dostoiévski era acima de tudo um artista (de tipo especial, é bem verdade) e não um filósofo ou jornalista político. (BAKHTIN, 2005, p.1-2)

Passemos agora ao comentário do modo como Clarice Lispector estrutura dialogicamente o tema pelo uso da linguagem tomando como base as unidades estilísticas referidas por Bakhtin.

Começemos pela unidade: “Diferentes formas de discurso literário, mas extra-artístico, do autor (juízos morais, filosóficos, científicos, declamações retóricas, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.)” (BAKHTIN, 2015, p.28).

Nessa unidade estilística, o discurso do narrador (autor) serve-lhe não somente para fazer a tentativa de explicar a personagem Macabéa como também para de auto explicar-se e refletir sobre a Literatura. Pode-se dizer que nos momentos em que o narrador emite “juízos morais, filosóficos” no romance, o conteúdo do seu discurso mesmo tendo a personagem Macabéa como referência é, concomitantemente, ele e ela. Falar de Macabéa é sempre um modo de falar de si, e guardadas certas particularidades, vice-versa. Tentar entender-se e entender Macabéa é, também, tentar compreender, mais genericamente, o sentido do ser.

Benedito Nunes, que identificou traços do existencialismo sartreano na obra de Clarice Lispector, destaca na produção da autora o caráter constitutivo do outro em relação ao eu, sua presença absolutamente necessária para que o ser se defina. É a esse pormenor e às referências metalinguísticas de *A Hora Estrela* que ele se refere no extrato abaixo, pormenor e referências de que falaremos adiante sob a ótica analítica bakhtiniana.

Refletindo-se em Macabéa, com quem se identifica antes mesmo que esta se apresente por inteiro, de corpo presente, Rodrigo S. M. também se faz personagem; e a sua vida, que se compõe à medida dessa existência outra, fictícia, da moça nordestina, cujo destino uma *estrela* desfavorável abrevia (ela morrerá atropelada por um automóvel ao atravessar a rua), toma forma à proporção que debatendo-se com as palavras expõe, a modo de uma *terceira história*, as peripécias da narração; (NUNES, 1989, p. 163)

Bakhtin, de um modo mais especificamente linguístico, diz isso também quando afirma que os nossos discursos estão sempre atravessados por discursos alheios, pelo discurso dos outros, só que acrescenta ser o romance a única forma artística da prosa em que esse fenômeno é estilisticamente constitutivo, dando à sua explicação, portanto, uma dimensão estética, e não ética, como em Sartre, ou Nunes (1989) cujo aparato conceitual é apropriado a uma análise temática da obra e não estilística.

É certo que o narrador, além de buscar o sentido da nordestina Macabéa e o seu próprio, busca, também, o sentido do ato de fazer literatura, o que permite localizar no romance um outro tema e um outro tipo de discurso, a saber, o do gênero filosófico, que se articula aos outros dois, formando uma unidade coerente, isto é, aquela unidade composicional do romance a que todos os discursos esteticamente se subordinam. Esse tríplice entrelaçamento - recorrentemente referido em nossa análise - permite a Benedito Nunes destacar a existência de três histórias em *A Hora da Estrela*: a de Rodrigo S. M., a de Macabéa e a da própria narrativa, da Literatura, portanto. Valer-me-ei, em uma perspectiva bakhtiniana, reiteradamente dessa formulação, acrescentando-lhe ainda, em alguns momentos, a outridade do discurso do leitor.

Vejamos um exemplo do que se disse agora, retirado do início da obra *A Hora da Estrela* que, da página 15 a 30, é, sobretudo, uma longa reflexão filosófica sobre o sentido existencial do autor, da heroína Macabéa, da Literatura, sob a formatação estilística do discurso do autor - narrador – que é também uma das unidades estilísticas do romance.

No caso desse extrato, a grande unidade estilística do romance se apropria do caráter indagativo do gênero de texto filosófico pertinente àquelas questões que fogem ao domínio da ciência, a saber: o sentido do ser, sem imitar-lhe, todavia, o molde, pois que tem o seu próprio, isto é, o discurso do narrador, a composição da personagem narradora.

Possivelmente é dessa apropriação e conversão das variadas unidades estilísticas existentes ao estilo do gênero do romance de que fala Bakhtin (2015) quando se refere a uma *unidade superior do conjunto*, pois se no romance o molde de cada gênero textual fosse radicalmente mantido, ele, romance, não possuiria uma *unidade superior do conjunto*. O gênero textual filosófico é aqui parte integrante do romance, repita-se, por ser um dos componentes do discurso do narrador que, dessa maneira, o delimita e instaura como personagem da narrativa.

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou. Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade com muito trabalho.

Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-história já um havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida, a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique.

(...)

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

Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter uns sete personagens, e eu sou um dos mais importantes deles, é claro”. (LISPECTOR, 1978, p. 15, 16, 17)

Como se vê, não há ação propriamente, nada se narra, ainda. Reflete-se, indaga-se. Fala-se dos paradoxos existentes no ato de escrever romances: “Como é que sei tudo que vai se seguir e que ainda desconheço, já que nunca o vivi?”; fala-se do caráter aleatório da motivação que proporciona o assunto da obra: “...peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina.”; das escolhas não conscientes do autor: “ – determino com falso livre arbítrio –”; sugere-se o tema da impossibilidade de o ser revelar-se a outrem: “A minha vida (...) não tem uma só palavra que a signifique”. Em uma palavra, faz-se filosofia no interior das unidades estilísticas do romance, a saber, o discurso do narrador e a personagem.

Em *A Hora da Estrela*, a narração direta do autor da obra literária é não só o veículo de moldagem dos outros gêneros discursivos para torná-los integrantes da unidade estilística do romance, como também o discurso que subordina todos os outros, que filtra todos os outros.

Mesmo quando Macabéa ou outro personagem menos relevante na trama falam, apenas confirmam o que o narrador deles diz. São, portanto, exemplificações das digressões e comentários do narrador. São nulidades trágicas que não têm consciência plena de si e um desconforto a quem tenta penetrar-lhes o sentido, como o narrador, apesar de que, sirva de atenuante, nem sequer o narrador veja sentido nele próprio.

Não há, portanto, nesse romance, o que Bakhtin denominou de *dissonância individual*, elemento basilar na construção da *polifonia*, realizada pela primeira vez, segundo ele, nos romances de Dostoiévsky.

O romance *A hora da estrela* é marcado por uma dialogicidade monofônica, isto é, por um uso do heterodiscurso que, mesmo praticado por personagens, se reduz a uma única visão de mundo que, no caso em questão, é a visão do narrador.

Detalhemos isso.

Ao caracterizar os heróis no dia em que se conheceram, a narradora informa:

O rapaz e a moça se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. Ele a olhara enxugando o rosto molhado com as mãos. E a moça, bastou-lhe vê-lo para torná-lo imediatamente sua goiaba-com-queijo.

Ele...

- E se me desculpe, senhorinha, posso convidar a passear?

- Sim, respondeu atabalhoadamente com pressa antes que ele mudasse de ideia.

- E se me permite, qual é mesmo a sua graça?

- Macabéa.

- Maca – o quê?

- Bea, foi ela obrigada a completar.

- Me desculpe mas até parece doença, doença de pele. (LISPECTOR, 1978, p. 53)

A finalidade dos diálogos diretos já se encontra definida no parágrafo que os precede. Esses diálogos não exprimem os pontos de vista de quem os produz, não naquele sentido de um discurso que contém réplicas entre contadores do mesmo nível intelectual, nem sequer expressam, pela variante dialetal, a origem de quem os enuncia porque o discurso do narrador os absorve na estrutura sintática da escrita culta.

O narrador que os elabora, portanto, integra o discurso das personagens em seu próprio discurso, através do qual nos revela não as vozes independentes da *dissonância individual*, da heterodiscursividade, mas os seres amesquinados, maltratados, que ele descobre no outro, se lhes concede o ato de enunciar o discurso, o faz, apenas, *formalmente*.

Digo *formalmente* porque mesmo quando Macabéa e Olímpico – seu namorado – dialogam, e esse diálogo é registrado em um discurso direto, as dissonâncias que comportam não expressam visões de mundo divergentes, antes exemplificam a mesma visão, ou seja, a que o narrador tem deles, e registra, ele mesmo, em seu próprio discurso, tão brutalmente, como admite.

O humor que deriva da última frase do excerto, tão *non-sense*, e o uso de uma expressão da variante standard do português: *sua goiaba-com-queijo*, acentuam ainda mais o ridículo dos jovens nordestinos.

Acresça-se a isso a frase *bichos da mesma espécie que se farejam*, pois ela permite eliminar qualquer dúvida que ainda se possa ter sobre a finalidade dos *discursos estilísticos individualizados dos heróis* no romance, qual seja, compor uma outridade passiva.

Entretanto é preciso deixar claro que a finalidade última desse discurso tão negativo do narrador sobre os nordestinos, os ultrapassa e, assim, se relativiza. Não se trata de humilhá-los, mas de referi-los como exemplo, sendo como são, do absurdo do ato de existir que inclusive atinge o narrador. Ao invés de optar por sentir pena dos nordestinos pobres, ou de dar-lhes uma dimensão heroica positiva, como ocorre nos romances de denúncia social -, o narrador apresenta-os, se apresenta e apresenta a literatura sob uma

luz igualitária que esta intimamente relacionada ao caráter dialógico da narrativa em que a outridade de tudo e todos está embutida no discurso de matiz filosófica do narrador.

Para podermos avaliar plenamente essa finalidade última a que nos referimos, precisamos examinar melhor a jocosidade, quase sempre ácida, com que o próprio narrador em seu discurso fala a respeito de si mesmo.

Essa jocosidade parece derivar de um outro discurso que atravessa o dele, o discurso filosófico do ceticismo, fundamental para por em situação de ridículo suas pretensões de buscar um sentido para o ser.

Esse discurso que vem, por conseguinte, de um outro gênero textual, incorpora-se também à estilística geral do romance na medida em que ajuda a construir a personagem do narrador, e ao ser deslocado de seu contexto estilístico original para ser utilizado em outra unidade estilística, integra-se, modificado estilisticamente, à unidade geral do romance, porque não ajuda a realizar uma composição argumentativa, como na filosofia, mas os traços psíquicos e existenciais da personagem narradora, ou do herói, para usar a terminologia de Bakhtin.

O exemplo que se lerá a seguir ocorre, como os outros exemplos de linguagens, discursos, estilos e gêneros antes referidos, em muitas passagens da obra, ajudando a conferir-lhe uma cadência própria que, pela pequena extensão do romance, poderia até ser descrita, mas isso implicaria um levantamento de todas as passagens em que a jocosidade ocorre e esse detalhamento, mesmo sendo curta a obra, não cabe no corpo de um artigo.

Para ela a realidade era demais para ser acreditada. Aliás a palavra “realidade” não lhe dizia nada.  
*Nem a mim, por Deus.* (grifo nosso)

(...)

Domingo ela acordava mais cedo para ficar mais tempo sem fazer nada.

O pior momento de sua vida era nesse dia ao fim da tarde: caía em meditação inquieta, o vazio do seco domingo. Suspirava. Tinha saudade de quando era pequena – *farofa seca* – (grifo nosso) e pensava que era feliz. Na verdade por pior a infância é sempre encantada, *que susto* (grifo nosso). Nunca se queixava de nada, sabia que as coisas são assim mesmo e – quem organizou a terra dos homens? *Na certa mereceria um dia o céu dos oblíquos onde só entra quem é torto. Aliás, não é entrar no céu, é oblíquo na terra mesmo* (grifo nosso). Juro que nada posso fazer por ela. Afianço-vos que se eu pudesse melhoraria as coisas. *Eu bem sei que dizer que dizer que a datilógrafa tem o corpo cariado é um dizer de brutalidade pior que qualquer palavrão.* (grifo nosso)

*(Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo.)* (grifo nosso)  
(LISPECTOR, 1978, p. 42,43)

Os trechos que grifamos demonstram que não somente o narrador tem consciência da “brutalidade” de seu discurso sobre a nordestina, como é “brutal” consigo mesmo e com a literatura, ao avaliar que escrever, - portanto a fazer o que dá sentido a sua própria vida, como em vários momentos do romance ele afirma - vale menos que um cachorro, frase que, como se sabe, no gênero textual dos ditos populares quer

dizer “nada”. Dessa consciência da brutalidade para com o outro possivelmente resultam, também, as frases em que se iguala a Macabéa, quando, por exemplo, se refere ao sentido da realidade.

A jocosidade ocorre nitidamente nas frases grifadas e o ceticismo também, quando fala de ser a infância, mesmo infeliz, sempre feliz, e no comentário sobre a injustiça que se encontra inclusive no ato de entrar no céu. A expressão *farofa seca* associada à felicidade da infância – que mesmo infeliz, é sempre feliz, *que susto* – exemplifica o caráter cáustico e ao mesmo tempo jocoso, tantas vezes repetidos no decorrer da narrativa.

Essa identificação entre o narrador, a heroína da narrativa e a Literatura, insista-se, é o elemento que dá substância e coerência ao modelo dialógico monofônico, de *A Hora da Estrela*, produzindo sua totalidade estilisticamente adequada e equilibrada, pois tudo se dissolve, ou se integra, em uma única voz, à voz do narrador.

A identificação referida fica também bastante nítida nas frases da penúltima página do romance, quando morta Macabéa, e estando a ação encerrada, o enunciado serve para que o narrador reflita sobre a morte da personagem, a dele próprio, e a relação dessa morte com a Literatura e o leitor.

Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto. O melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso.

Macabéa me matou.

Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo.

Pronto, passou.

Morta, os sinos badalavam, mas sem que seus bronzes lhes dessem som. Agora entendo essa história. Ela é a eminência que há nos sinos que quase-quase badalam.

A grandeza de cada um.

(LISPECTOR, 1978, p.103)

Se a coerência estilística do *dialogismo não dissonante*, ou *monofônico* de *A Hora de Estrela* permite situá-la no mesmo patamar de uma obra *dialógica dissonante*, o que Bakhtin (2015) também endossa.

A hipótese de fundo aqui reside em pensar que os dois tipos de *dialogismo* talvez possam ser concebidos como consequências da natureza da coisa narrada. Disso decorre que, se essa natureza é um choque de ideias procedentes de ideologias variadas, a exigir discursos representativos de *dissonâncias individuais*, como foi a realidade política da Rússia do século XIX, então cabe o romance *dialógico dissonante*. Se, entretanto, a coisa narrada é uma consciência individual dilacerada que tenta entender o sentido de existir, cabe o romance *dialógico não dissonante*. Sob essa ótica, são ambos perfeitos na medida em que adequados ao tema da obra.

O dialogismo de *A Hora da Estrela* atinge ainda o leitor, a quem o narrador várias vezes se dirige e de quem se pode deduzir o perfil e o discurso.

Sabemos que o leitor é visto pelo narrador como presunçoso, conservador e dissimulado, - o que faz dele o oposto - pois ironicamente a ele se refere, ou pelo pronome de tratamento *senhor*, ou utilizando a segunda pessoa do plural do pronome pessoal do caso reto, ou oblíquo *vós e vos*, indicando com essas escolhas linguísticas puristas – o *vós* e o *vos* atualmente, na língua portuguesa, já são até mesmo anacrônicos - o seu ponto de vista depreciativo, quando não o refere diretamente em algum comentário mais desenvolvido.

Exemplos desses procedimentos, sucessivas vezes repetidos no romance, estão em frases de seu discurso como: “Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte.” (LISPECTOR, 1978, p. 103), ou como: “Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos.” (LISPECTOR, 1978, p. 17)

Finalmente merece referência o uso do gênero literário lírico, incorporado pelo narrador à estrutura do texto épico que se lhe segue, ao estabelecer entre eles uma interatividade que acaba se constituindo em um modo muito criativo de intensificar a visão de mundo do narrador, tornando-se mais uma peça na composição do dialogismo não dissonante da obra.

Referimo-nos ao texto que antecede o início do enunciado épico. Podemos tomá-lo por uma proposta de títulos vários para a obra, mas sua construção paratática, sua antidiscursividade, a ausência de fatos organizados em uma estrutura narrativa e de narrador e a presença de impressões e sensações desarticuladamente registradas, permitem que o vejamos também como um genuíno texto do gênero literário lírico.

Bakhtin (2015) considera o texto lírico em uma dupla perspectiva: a que remonta a Platão, que conceitua o texto lírico - em que a poesia mais tradicionalmente se manifesta - como aquele em que não há *mímese* porque o autor fala diretamente de si mesmo, e outra, mais atual, que considera a presença do eu não apenas pelo registro no discurso do pronome de primeira pessoa, mas pelo uso subjetivo da língua, identificado na própria manipulação de sua estrutura, caso em que o eu, ao se manifestar na apropriação pessoal da linguagem, utiliza-a fora de sua finalidade comunicativa prática, chamando nossa atenção para a forma da mensagem e não para o seu conteúdo. Em um dos momentos em que faz referência a isso, ao comentar o caráter da imagem poética, recurso mais próprio da linguagem do texto lírico, diz Bakhtin (2015):

Na imagem poética em sentido restrito (na imagem-tropo) toda a ação e a dinâmica da imagem-palavra desencadeiam-se entre o discurso (com todos os seus elementos) e o objeto (em todos os seus elementos). O discurso mergulha na riqueza inesgotável e na diversidade contraditória do

próprio objeto, em sua natureza ‘virgem’ e ainda não ‘exprimida’; por isso não pressupõe nada além do limite do seu contexto (exceto, é claro, os tesouros da própria língua). O discurso esquece a história da controversa apreensão verbal de seu objeto e o presente igualmente heterodiscursivo dessa apreensão. (BAKHTIN, 2015, p.50)

O texto poético da abertura de *A Hora da Estrela* - que inclusive funde o autor real na obra na ficção, Clarice e não Rodrigo, pela utilização, como um dos versos do texto, do nome Clarice Lispector, e assim faz a autora se tornar parte integrante da engrenagem da obra - reforça, ao ser posto em interação com a prosa do romance, o estatuto artístico da obra como um todo, desde que se compreenda que ele forma uma unidade com a parte em prosa, indicando, pelo modo dialógico de sua utilização na unidade estilística do romance, a possibilidade de o estético, em certas obras de prosa, poder derivar de outras experiências que não apenas aquelas produzidas pelo uso artístico do heterodiscurso, como a que veremos a seguir, realizada com a interação dos gêneros literários no corpo do texto.

Façamos a leitura do texto poético referido.

## A HORA DA ESTRELA

A CULPA É MINHA  
OU  
A HORA DA ESTRELA  
OU  
ELA QUE SE ARRANGE  
OU  
O DIREITO AO GRITO

*Clarice Lispector*

.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

Vejamos agora, outros momentos dessa interação em que trechos em prosa do romance dialogam com o poema.

História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos, ‘*Quanto ao futuro*’, - (grifo meu) que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. Não se trata de capricho meu – no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado” (LISPECTOR, 1978, p. 17)

O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.

Porque há o *direito ao grito*. (grifo meu)

Então eu grito. (LISPECTOR, 1978, p. 18)

Não arriscaremos aqui uma interpretação das interações destes excertos com o poema, de vez que a finalidade neste passo é exemplificar a interatividade do gênero lírico com o épico na construção de *A Hora da Estrela*, mas convém dizer que o fato contém em si uma provocação estimulante, qual seja, a de examinar certos experimentos na estrutura romanesca, como este, talvez incomuns nos romances analisados por Bakhtin, à luz de suas ideias sobre os gêneros literários.

Poderíamos prosseguir, ampliando os aspectos já abordados e investigando outros, que as sugestões de análise da forma do romance fundada na interatividade discursiva teorizada e aplicada por Bakhtin são amplas e instigantes, mas um artigo precisa conter uma única proposta de abordagem e um só objeto de análise e, para tanto, os conceitos usados nas explicações sobre o dialogismo de *A Hora da Estrela* até aqui parecem já ser suficientes, pelo menos, para sugerir uma possibilidade de aplicação do pensamento bakhtiniano a uma obra literária sem desfigurar as noções que o sustentam.

Nossa proposta de método de abordagem bakhtiniana não é exclusiva. Quem leu o artigo com atenção poderá, se desejar, contribuir para a construção de outros possíveis modelos didáticos de abordagem da obra literária derivados das concepções do estudioso russo afora aquele que aqui construímos, e isso é deveras importante porque essas concepções têm o grande mérito de ater-se à explicação do caráter composicional da linguagem da forma romanesca, proporcionando uma explicação daquilo que realmente é o trabalho do artista da literatura, a saber, a criação de um objeto artístico com os elementos da linguagem.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *A Novela no início do Renascimento – Itália e França*. Editora Cosac & Naif. São Paulo: 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Forense Universitária. Rio de Janeiro: 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance I, A estilística*. Editora 34. São Paulo: 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Editora Martins Fontes. São Paulo: 2006.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1978

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa: Editorial Presença, S/D

NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem – Uma leitura de Clarice Lispector*. Editora Ática. São Paulo, 1989.

Artigo recebido em: 02/06/2019

Artigo aceito em: 10/07/2019