

**AS VOZES DA ESTRELA:
uma abordagem discursiva em *A hora da estrela***

**VOICES FROM THE STAR:
a new approach in *A hora da estrela***

Cassiano Motta Fernandes¹

Resumo: O intento deste artigo manifesta-se a partir das discussões propostas por Mikhail Bakhtin acerca da elaboração dos discursos no gênero romanesco e do choque de vozes presentes em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Para tanto, far-se-á necessária uma análise da arquitetura do texto no tocante à representação da linguagem, cujo enfoque privilegiado se encontra consubstanciado a partir da relação de identificação entre a autora e seu universo ficcional.

Palavras-Chave: Clarice Lispector; *A hora da estrela*; Identidade; Dialogismo.

Abstract: The objective of this article is associated to the discussions proposed by Mikhail Bakhtin about the discourse elaboration in the novelistic genre and the clash of voices included in *A hora da estrela*, by Clarice Lispector. Therefore, an examination of the text structure will must be made especially in relation to the language depiction, whose the main focus is on the basis of an identity correlation between the author and her fictional universe.

Key Words: Clarice Lispector; *A hora da estrela*; Identity; Dialogism.

Introdução

Quando Clarice Lispector afirmou, através da catarse de sua personagem² anônima, que escrevia com sua própria voz, a autora, cuja voz poucos ouviram, acabava por delinear parte da tessitura de sua linguagem. Não há divergências no tocante à técnica utilizada por Clarice; o fluxo de consciência é o que sedimenta a base desse diálogo ininterrupto entre a autora, seus narradores e o leitor. Delineia-se, a partir daí, uma tentativa consciente e loquaz de comunicação na qual a alcançabilidade das palavras transcende o discurso verbal escrito e aproxima sua prédica de um tom vocal à guisa de uma alocução filosófica ou uma confissão íntima. Tal estrutura discursiva se imbrica com um conteúdo que, se não se liga diretamente ao pensamento subjetivo, a ele se submete indissolúvelmente.

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. E-MAIL: cassianomfernandes@hotmail.com

² Trata-se da personagem do romance *Água Viva*, publicado em 1973.

Desde a publicação de seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, em 1944, Clarice notabilizou-se por produzir uma literatura, ao mesmo tempo, fragmentária e repleta de aforismos. A conexão da estrutura de seu discurso digressivo com a voluptuosidade do fluxo de consciência alçou a autora à posição de baluarte da literatura brasileira, em termos estilísticos. Ao mesmo tempo considerada hermética e popular, tanto pelo teor significativo de seus escritos quanto pela rapidez com que os mesmos são disseminados pela internet, sobretudo através de redes sociais, a autora mantém um discurso sempre atualizável posto que ligado a um intimismo peculiar e universalizante.

Ao relacionar subjetividades com escrita fragmentária, fluxo de consciência com o *desnudar-se-a-si* de suas personagens, Lispector, se não alcança o tom oral próprio de uma conversa particular, apropria-se de um discurso imagético direto entre o *eu* que fala e o *eu* que escuta (*ou lê?*). A ênfase em focos de primeira pessoa acaba por se arraigar a partir de 1964, quando Clarice publica seu romance mais introspectivo: *A paixão segundo GH*. A partir daí, a autora lança por completo seus textos num torvelinho de comunicação, cuja presença constante do *outro* (o leitor) torna-se imprescindível. Clarice afirma sua fixação pelo *outro*, por aquele que ouve ou por aquele que lê a todo instante; em *A descoberta do mundo*, livro publicado postumamente, a autora afirma:

Não é à toa que entendo os que buscam caminho. Como busquei arduamente o meu! E como hoje busco com sofreguidão e aspereza o meu melhor modo de ser, o meu atalho, já que não ousou mais falar em caminho. Eu que tinha querido. O Caminho, com letra maiúscula, hoje me agarro ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso que não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada. (LISPECTOR, 1992, p.119)

A necessidade de interação com o outro e a eficácia dessa comunicação se perfazem de maneira dialógica, utilizando o leitor como co-autor da obra, num exercício constante de intercâmbio, em que a leitura das entrelinhas revela-se como fomento desta influência mútua. Assim, a compreensão do significado oculto das palavras só se realiza através da renovação contínua do pacto de leitura, ou seja, da participação permanente do leitor. A pressuposição de um interlocutor constante, imaginário ou real, ensejou uma característica típica da prosa da terceira geração modernista. Tanto Clarice quanto

Guimarães Rosa utilizaram-se desta mão dupla na construção do sentido do texto o que denota uma particular preocupação do grupo em relação ao ato de comunicar-se. Se, de um lado, a riqueza léxico-sintática resgatada por Rosa em seu *Grande sertão: veredas* (1956) trazia lume novo à produção literária, era na verborragia de Riobaldo e no silêncio de seu interlocutor anônimo que a narrativa ganhava força, amparada que estava no fio tênue de uma conversa ao pé do ouvido. Clarice, no entanto, vai além, ao dialogar diretamente com seus narradores como em *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978), num exercício esgarçado da metaliteratura cujo fazer literário transforma-se em própria matéria de si. Destacam-se, para tanto, alguns trechos³ de *A hora da estrela*, onde é nítida a batalha das palavras entre criador e criatura:

Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente [...] (p.18); Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça (p.19); [...] para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco [...] (p.20); Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros (p.22); E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça (p.23); Ela me incomodando tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça (p.26); [...] através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida (p.33); Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. (p.59) (LISPECTOR, 1998b)

O conceito de dialogismo foi elaborado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (2006) que via no mecanismo da interação social o germe de toda comunicação. Para o teórico, “toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém” (BAKHTIN, 2006, p. 115). Estruturando-se, assim, os dois polos dessa interação, Bakhtin (2002) elege o romance como o gênero mais bem acabado no tocante à identificação dos diálogos puros. Tomando-se a palavra como instrumento da língua, que por sua vez é viva e em constante mutação, pode-se afirmar que as personagens constituem-se como elementos sociais desta interação conferindo significados que expressam seus pontos de vista acerca da realidade. A capacidade do romance de abarcar a realidade do momento já havia sido postulada por Bakhtin (2002), em sua obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, quanto a uma possível estruturação do gênero. Segundo ele “O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais

³Os trechos selecionados foram digitados com suas respectivas páginas.

sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução”. (BAKHTIN, 2002, p. 400) A partir dessas premissas, estabelece-se o caráter plural do romance e sua conseqüente dificuldade de definição, restando sempre como gênero literário ainda a se constituir. E é sobre esse aspecto que incide o propósito do presente artigo: delinear uma possível análise bakhtiniana do discurso na narrativa de Clarice Lispector. Para tanto, optou-se pelo “romance”⁴ *A hora da estrela* uma vez que é nesta obra que a Clarice Lispector-escritora projeta-se mais enfaticamente sobre suas personagens. Portanto, far-se-á uma análise discursiva que evidencie não apenas a voz do narrador, mas a voz primeira do autor sobre suas criaturas. Ademais, é necessária a investigação de como se dá essa representatividade identitária e sua repercussão no plano dialógico ficcional.

A hora de Clarice: Macabéa

Quando Carlos Mendes de Sousa, citado por Benjamin Moser (2011), escreveu que Clarice Lispector era “a primeira mais radical afirmação de um não lugar na literatura brasileira” (SOUZA apud MOSER, 2011, p. 26), o ensaísta e crítico português referia-se tanto àquela condição primeira de origem e deslocamento que fizeram da escritora, a um só tempo brasileira e russa, quanto à própria estrangeiridade da linguagem presente em sua obra e, até então, sem precedentes no Brasil. De fato, nascida na província ucraniana de Tchechelnik em 1920, Clarice migrou com sua família para o Brasil no ano seguinte, fixando-se no Recife. De lá, a jovem partiria mais tarde para o Rio de Janeiro onde iniciaria sua vida literária. Após sua estreia na literatura, Clarice casa-se com um diplomata brasileiro, encetando uma série de viagens ao redor do mundo sem, no entanto, fixar-se física ou psicologicamente a nenhum lugar. Durante todo o tempo, Lispector deu continuidade a sua produção literária até sua volta definitiva ao Rio no final dos anos cinquenta. Divorciada, Clarice atrela sua literatura à maternidade e ao jornalismo ao mesmo tempo em que se torna chefe de família. Apesar de sua predileção pelos grandes centros urbanos e toda sua carga lírica de solidão e morte, Lispector não abandonaria o Recife de sua infância. Este nordeste revisitado concentra-se na figura esquelética de Macabéa, a protagonista de *A hora da estrela*.

⁴ Na verdade, a expressão “romance” supracitada, foi propositadamente posta entre aspas, pelo motivo de que a própria autora preferira não classificar sua obra como romance: “gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998a, p. 13).

Publicado pela primeira vez em 1977, o livro *A hora da estrela* narra as desventuras de uma alagoana que vem para o Rio de Janeiro para ganhar a vida. A caracterização de Macabéa, no entanto, difere das demais personagens de Lispector por duas razões essenciais. Em primeiro lugar, a personagem é descrita de maneira exterior, o que vai contra o arcabouço criativo da autora que, até então, preferira coser sua literatura de dentro para fora: Macabéa é simples, portadora de uma inocência pisada diante da cidade inconquistável; do aspecto roto às atitudes vacilantes, falta à nordestina a vida internalizada que funcionaria como gatilho para a transcendência existencial e metafísica, típica das personagens clariceanas. Num segundo momento, o fluxo de consciência aparece plasmado na figura do narrador Rodrigo S. M., eleito por Clarice para servir de mediador e *alter ego* na criação de Macabéa. Delineia-se, assim, o projeto literário de Lispector: ao tentar excluir-se como narradora, a autora reitera sua presença através de um caleidoscópio de identidades.

A proximidade entre Clarice Lispector e seu narrador Rodrigo S. M. não se limita às características estruturais da composição literária. Antes, ambos, criador e criatura, acabam por se confundir em um entrelaçamento que dá início aquilo que a escritora Nádya Batella Gotlib (1995), em sua obra *Clarice: uma vida que se conta*, chamou de "circuito ficcional-autobiográfico" (GOTLIB, 1995, p. 475). Segundo ela “Mas persiste o esquema desdobrável⁵ de *A hora da estrela*: um narrador (ou autor fictício) desdobra-se na personagem que, por sua vez, espelha o seu autor e a autora desse autor: Clarice Lispector”. (GOTLIB, 1995, p.475)

Clarice e Rodrigo S. M. são a mesma pessoa. Ambos são a própria Macabéa. A dificuldade que Clarice tem de lidar com aquilo que é ela mesma, principalmente em sua última obra, traz considerações a respeito da criação de um sujeito que, de certa forma, já nasce fragmentado em si mesmo. Rodrigo S. M. afirma que também quando menino foi criado no nordeste. A proximidade de Clarice e de seu narrador, no tocante à origem (mesmo que a dela não seja puramente brasileira) faz com que a própria Macabéa torne-se um ponto de encontro. São inúmeras as passagens nas quais Rodrigo S. M. afiança sua relação intrínseca tanto com Macabéa quanto com a própria Clarice. Destaca-se, para tanto, um trecho em que o narrador alega que aquela história só poderia ser escrita por um homem. Uma pequena justificativa para que a própria Clarice não trabalhasse diretamente sobre Macabéa: “Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a

⁵ Refere-se ao livro *Um sopro de vida*, publicado em 1978.

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”. (LISPECTOR, 1998b, p. 14)

Assim, a fragmentação do sujeito visível na relação entre Clarice, Rodrigo S. M. e Macabéa e a vã tentativa de unidade dessas três personalidades validam a concepção de que, apesar de se encontrar dividida, a identidade do sujeito comporta-se como reunida e resolvida criando, dessa forma, uma fantasia de unicidade em torno de si mesma. Na verdade, de acordo com Stuart Hall (2006), por estar em constante deslocamento e permanente construção, o termo identificação seria mais adequado do que aquele cunhado sobre a égide de *identidade*.

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2006, p.39)

A relação intercambiante dos entes envolvidos na tessitura de *A hora da estrela* fez-se necessária para que a arquitetura da análise do discurso e da potencialidade das vozes presentes no texto não ficasse à mercê apenas de índices classificatórios. Desse modo, o teor significativo da obra supera o caráter socializante angariado pela crítica, eleva-se enquanto material autobiográfico para, em seguida, atingir seu apogeu ou, como diria Clarice, a sua ‘hora da estrela’.

As vozes da estrela

A identificação das vozes num texto de Clarice Lispector não pressupõe apenas a existência de um destinatário constante materializado objetivamente na figura de um possível leitor; antes, deve-se levar em conta a comunicação que a autora estabelece consigo mesma na construção de suas personagens. O esgarçamento verborrágico do fluxo de consciência permite tal operação estilística posto tratar-se primeiramente de um discurso interno restando ao leitor, neste caso, a posição de expectador e cúmplice das entrelinhas. A opção pelo pronome *vós* registra a presença constante de um leitor imaginário. Em outras palavras, é como se Clarice estivesse a todo tempo tentando se

comunicar consigo mesma diante de olhos e ouvidos alheios, porém atentos a sua prosa. Pode-se partir, então, para uma separação das vozes presentes no texto aglutinando os entes envolvidos nesta comunicação e diferenciando-os em relação ao que querem realmente dizer. Como aludido anteriormente, a partir de 1964, Clarice enfatiza seu jogo dialógico subjetivo internalizando cada vez mais seu discurso; contudo, em suas últimas obras, calcifica-se mais nitidamente a presença constante do outro. Assim, em *Um sopro de vida* (1978), por exemplo, Lispector tece um diálogo entre criador e criatura numa espécie de mutualismo criativo: vê-se claramente a necessidade de autocompreensão a partir da escritura. Em *A hora da estrela*, a autora se reflete na criação de um narrador que, por sua vez, se incumbe da criação da personagem. A constituição deste triângulo discursivo é cíclica uma vez que todas as vozes, na verdade, são as vozes de Clarice.

Neste sentido, pode-se falar no estabelecimento de uma comarca oral nos moldes aludidos por Carlos Pacheco (1992), em sua obra *La comarca oral*, porém o texto em si não se configura como uma comarca uma vez que não se destina especificamente a um grupo, seja das mulheres, das nordestinas ou das proletárias. Em outras palavras, Clarice ficcionaliza uma comarca oral; todavia ela não existe no texto restando para a autora o papel de uma “*transculturadora*” como nas palavras de Pacheco (1992):

No se trata, por supuesto, de un intento de expresión “directa” o “desde adentro” de voces y perspectivas populares, tareas imposibles de hecho para la ficción literaria. Tales funciones comunicacionales sólo pueden ser ejercidas por los miembros de las comunidades rurales: el discurso mítico, el relato oral tradicional, la canción, los ritos comunitarios. El trabajo de los “transculturadores” va por otro camino: el de explorar las potencialidades del idioma y de las estructuras y procedimientos narrativos – llegando em ocasiones a rupturas drásticas con normas y códigos hegemónicos – para ficcionalizar esse universo rural popular. (PACHECO 1992, p. 61)

Assim, apesar de garantir a mesma origem nordestina tanto para Rodrigo S. M. quanto para Macabéa, Clarice acaba por não ensinar em seu texto um regionalismo puro como aquele exercido pelo romance de 30 à maneira de Graciliano Ramos ou Rachel de Queiroz. Na verdade, Clarice, a exemplo do que afirma Pacheco aloca o texto de *A hora da estrela* sob a égide do *Neorregionalismo*.

Os estratos discursivos, presentes na obra, se individualizam logo de início quando Lispector diferencia-se de suas criaturas ao outorgar para si a autoria da dedicatória do livro. A partir daí, entra em cena Rodrigo S. M. que assume claramente a criação do

universo em que se insere Macabéa, estabelecendo assim o terreno dialógico básico em que se fundamentam as premissas do teórico russo Mikhail Bakhtin (2006).

Como aludido anteriormente, para Bakhtin (2006), uma criação estética estabelece-se a partir de no mínimo duas consciências. Levando-se em conta que o discurso primevo de Clarice encontra-se refratado na voz de Rodrigo S.M., mesmo que este não conceda o direito de resposta à Macabéa, há aqui a justaposição básica de um discurso interacionista. Neste sentido, para Bakhtin “a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas, nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua”. (BAKHTIN, 2006, p. 125)

O eixo discursivo Clarice/Rodrigo S.M./Macabéa se sustém a partir da noção de diálogo entendida de maneira mais ampla do que meramente uma conversação face a face. Para o teórico russo (2006), “o livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal” (BAKHTIN, 2006, p. 126). E toda comunicação verbal, escrita ou oral, só se realiza através da linguagem. Sobre essa capacidade dialógica do texto impresso, principalmente no tocante ao romance, Irene Machado (1995) afirma:

A teoria do dialogismo parte do pressuposto de que o romance se constitui de uma matéria verbal falante, que reúne e transforma várias modalidades discursivas que o gênero experimentou ao longo de sua história. Para se captar a dialogia destas formas é necessário entender o romance como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal, descartando totalmente a hipótese da língua única. (MACHADO, 1995, p. 159)

Igualmente, é possível divisar no romance *A hora da estrela*, uma voz interna concernente ao discurso de Rodrigo S. M. (Clarice?) que se mostra hegemônico em relação à voz remodelada representada por Macabéa. A organização discursiva do narrador é prenhe de sua ideologia no afã de separar-se daquele empreendido pela personagem como se vê no trecho abaixo:

Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. No espelho distraidamente examinou as manchas do rosto. Em Alagoas chamavam-se 'panos', diziam que vinham do fígado. Disfarçava os panos com grossa camada de pó branco e se ficava meio caiada era melhor que o pardacento. Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava. De dia usava saia e blusa, de

noite dormia de combinação. Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era murrinhento. E como não sabia, ficou por isso mesmo, pois tinha medo de ofendê-la. Nada nela era iridescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala. Mas não importava. Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio. (LISPECTOR, 1998b, p. 27)

No caso específico de Macabéa, seu discurso parco não se envolve com aquele perpetrado pelo narrador; na verdade, a personagem conserva-se inconsciente da existência etérea de seu criador preenchendo de lacunas o espaço que antes deveria compor sua parte do diálogo. Vê-se que o silêncio da personagem em relação às falas do narrador funciona como gatilho e provocação para que ele continue a se manifestar à guisa de um diálogo completo.

Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente. (LISPECTOR, 1998b, p. 26)

A representação das falas das personagens, contudo, difere daquela manifestada pelo narrador posto que um e outros, apesar do universo ficcional que os circundam, distam tanto ao repertório vocabular quanto aos mecanismos de utilização da linguagem. Delineiam-se, assim, os fenômenos do *skaz* e da estilização. O *skaz* deve ser entendido “como um discurso de violação que atua no interior do próprio discurso no sentido de alterar sua entoação geral, quer dizer, o discurso escrito deve se oferecer ao leitor como enunciação de vozes capazes de criar a ilusão oral do relato” (MACHADO, 1995, p. 162). Na verdade, apesar de o *skaz* oferecer sua orientação para o discurso falado, quando o narrador é letrado trata-se de um caso de estilização, ou seja, o discurso do narrador transforma-se num outro. Tal índice de estilização da fala na escritura pode ser apreendido nas discussões entre Macabéa e seu namorado Olímpico, por exemplo, em que se notam os traços coloquiais oriundos deste grupo:

- 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?
- Béa, foi ela obrigada a completar.

- Me desculpe, mas até parece doença, doença de pele.
- Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se eu vingasse, até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo. (...) Pois como o senhor vê eu vinguei... pois é. (LISPECTOR, 1998b, p. 43)

Portanto, em relação à representatividade das vozes que se cruzam no romance, percebe-se um discurso enobrecido a partir da figura de Rodrigo S.M. e um discurso estilizado a que o narrador se utiliza para constituir os diálogos possíveis entre suas personagens. A bivocalidade do romance, assim concebida, remete a obra às particularidades que Bakhtin (2002) havia acenado ao tratar da teoria do romance. O teórico estabelece duas linhas estilísticas do discurso que margearam o romance europeu: a primeira delas deriva do romance sofista e, por abarcar uma estilização sistemática de todo material, caracteriza-se por uma linguagem una e um estilo único; na segunda linha, entretanto, há a introdução do plurilinguismo social na composição do romance. Assim, “os romances da primeira linha estilística caminham para o plurilinguismo de cima para baixo, eles, por assim dizer, se rebaixam até ele (...). Contrariamente, os romances da segunda linha vão de baixo para cima: da profundidade do plurilinguismo eles sobem para as esferas superiores da linguagem literária, apoderando-se delas” (BAKHTIN, 2002, p. 192). Para Bakhtin (2002), Cervantes conserva-se como o idealizador do primeiro romance moderno ao convergir ambos os discursos para uma só obra.

Cervantes dá uma genial representação literária dos encontros do discurso enobrecido pelo romance de cavalaria com o discurso vulgar, em todas as situações importantes tanto para o romance como para a vida. A orientação internamente polêmica do discurso enobrecido em face do plurilinguismo manifesta-se no Dom Quixote nos diálogos romanescos com Sancho e com outros representantes da realidade grosseira e plurilíngue da vida, e na dinâmica do enredo do romance. A dialogização potencial interna, colocada num discurso enobrecido, está aqui atualizada e exteriorizada (nos diálogos e na dinâmica do enredo), mas como toda dialogização linguística autêntica ela não se esgota totalmente neles nem se conclui de maneira dramática. (BAKHTIN, 2002, p. 179)

Desta feita, pode-se dizer o mesmo da arquitetura dos discursos em *A hora da estrela*, uma vez que, ao discurso da primeira linha representado por Rodrigo S.M., soma-se aquele proferido por suas personagens e que caracterizaria os romances da segunda

linha bakhtiniana. O próprio narrador, Rodrigo S.M., refere-se à combinação dos discursos enquanto planeja sua narrativa:

Sim, mas não esquecer que para escrever não importa o quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar e vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. (LISPECTOR, 1998b, p. 14-15)

Alguma conclusão

Pretendeu-se, neste artigo, realizar um exame dos discursos que se cruzam na obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. A análise do jogo dialógico empreendido pela autora na obra em apreço permitiu a individualização e caracterização das vozes do texto bem como a confirmação do leitor como partícipe desse ato de comunicação. A presença de diferentes estratos discursivos na narrativa, embora de níveis textuais variados, não se refratam em universos independentes. Falar-se ia, nesse caso, de outra definição cara a Bakhtin no tocante à análise dos discursos: qual seja a da definição do conceito de polifonia, presente em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981):

Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isso sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo que se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 1981, p. 3)

No caso de *A hora da estrela*, a sobreposição de discursos não encerra, todavia, um exemplo de polifonia uma vez que o comando do texto permanece nas mãos de Clarice, ensejando uma narrativa de cunho monológico. O estilhaçamento de identidades presente na narrativa revela que, apesar do suposto choque de vozes, todas as vozes são na verdade

a voz de Clarice. Seja na tentativa de resgatar o passado nordestino comum a ela e suas personagens, seja na pretensão de comunicar esse mesmo passado com um futuro incerto e fatal a todos os entes envolvidos nesse intercâmbio, a autora tece uma linha tênue na qual convergem tais vozes aparentemente em fuga. Nesse sentido, para que fosse possível delimitar a intencionalidade e a alcançabilidade dos discursos encetados pela autora, promoveu-se a separação dos elementos estruturantes da narrativa – autor, narrador e protagonista – no afã de delinear o projeto estético-literário de Clarice Lispector.

A qualidade desse romance está não propriamente em cada tipo de construção das histórias, mas no sistema de tensão dialética criada pelo conflito entre as várias construções, cada uma trazendo história de amor e morte em relação à outra: criar é matar-se como sujeito, ou seja, é dar voz ao outro, que se faz com autonomia, já como sujeito da sua própria história, criatura desvinculada do sujeito criador. A vida da obra supõe a morte do seu autor. Clarice ama Rodrigo, que ama Macabéa, que ama o moço bonito, que a mata, matando assim o narrador, Rodrigo, e por consequência, a autora implícita, Clarice. Mata Macabéa justamente no momento em que esta se insurge como sujeito que deseja o outro, arriscando-se a construir ou inventar uma história sua, impossível num sistema fundado nos horrores da discriminação. (GOTLIB, 1995, p. 470)

Coincidentemente, ou não, o ponto de convergência das vozes do texto aponta para um futuro também compartilhado por Clarice, Rodrigo S. M. e Macabéa: o fim. A autora viria a falecer meses depois da publicação de *A hora da estrela*, configurando a morte como uma efeméride – palavra tão admirada por Macabéa – de seus últimos escritos. Com efeito, o jornalista Paulo Francis (FRANCIS apud MOSER, 2011, p. 650.) afirmaria, por conta da morte da autora, que não haveria epílogo melhor para Clarice senão converter-se em sua própria ficção.

Cuidar para não morrer. No entanto eu já estou no futuro. Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes este livro chorai por mim um aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malgrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. Estou caindo no discurso? que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar. (LISPECTOR apud MOSER, 2011, p. 652)

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec /Annablume, 2002.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

_____. **Um sopro de vida (Pulsações)**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. São Paulo/Rio de Janeiro: Fapesp/Imago, 1995.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PACHECO, Carlos. **La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea**. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992.

[Recebido: 19 mar. 13 - Aceito: 28 mai. 13]