



AS MARCAS DE AUTORIA: UM ESTUDO DIALÓGICO SOBRE A ESTILÍSTICA DE JOSÉ SARAMAGO E CLARICE LISPECTOR

Alexandre Duarte Gomes¹

RESUMO: A partir dos princípios da estilística dialógica, buscamos demonstrar qual o alcance de uma análise alicerçada nesse paradigma, em contraposição àqueles propostos pela estilística tradicional. Ou seja, buscamos entender em que medida uma análise baseada na orquestração das vozes discursivas pode determinar as características autorais, sem que se recorra, meramente, ao plano linguístico. Para isso, tomamos como objeto de análise os contos *Cadeira*, de José Saramago, e *Uma esperança*, de Clarice Lispector. Conforme os resultados obtidos, percebemos que a análise bakhtiniana demonstra ser um viés possível de obtenção das marcas autorais na esfera literária. *Cadeira* e *Uma esperança* são realidades linguísticas diferentes porque são abordagens diferentes do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Estilística; Análise Dialógica; Discurso; Autoria.

ABSTRACT: Based on the principles of dialogical stylistics, we seek to demonstrate the scope of an analysis based on this paradigm, as opposed to those proposed by traditional stylistics. That is, we seek to understand to what extent an analysis based on the orchestration of the discursive voices can determine the characteristics of the author, without merely resorting to the linguistic plane. For that, we took as object of analysis the stories *Cadeira*, by José Saramago, and *Uma esperança*, by Clarice Lispector. According to the results obtained, we realized that the Bakhtinian analysis shows that it is a possible bias for obtaining the authorship marks in the literary sphere. *Cadeira* and *Uma esperança* are different linguistics realities, because they are different approaches of the world.

KEYWORDS: Stylistics; Dialogical Analysis; Discourse; Authorship.

I. INTRODUÇÃO

Fiorin, em assertiva de enorme exatidão, diz-nos que a linguagem é “fenômeno *multiforme e heteróclito*, que tem desafiado o homem de todas as épocas

e de todos os lugares” (2013, p. 10 – grifos do autor). De fato, assim o é. E pelas especificidades linguísticas que a literatura apresenta, é possível dizer que essa linguagem escapa-nos ainda mais que outras expressões do fenômeno linguístico. Contudo, é necessário aceitar o desafio, pois, não obstante sob intensa concorrência de outras manifestações culturais, nesta nossa época de realidades imagético-digitais, a obra literária – quer em sua forma impressa ou não – ainda tem um papel fundamental na divulgação da herança cultural que herdamos, bem como naquela que viermos a delegar à posteridade.

E é dentro dessa busca que empreendemos este trabalho, que visa discutir como se processam as marcas de autoria de José Saramago, no conto *Cadeira*, e Clarice Lispector, no conto *Uma esperança*. A escolha desses autores e dos supracitados contos obedeceu aos seguintes critérios: 1) terem sido escritos em língua portuguesa; 2) serem de autores que a crítica literária considere como “pós-modernistas”; 3) e apresentarem notórias diferenças de estilo, isto é, apresentarem na materialidade textual (nas marcas lexicogramaticais e semânticas) distinções extremamente relevantes.

Tomamos como base de análise de cada conto isoladamente, bem como da comparação entre eles, a teoria do romance de Bakhtin. Tal teoria foi desenvolvida na primeira metade do século passado, época em que o formalismo era a tônica dos estudos sobre a literariedade. O método bakhtiniano, assim, tem sua relevância no fato de ter posto em evidência, antes de qualquer outra teoria, o caráter ideológico da obra literária, porque evidencia que “a grande força que move o universo das práticas culturais são precisamente as posições socioavaliativas postas numa dinâmica de múltiplas interrelações responsivas” (FARACO, 2010).

2. A LITERARIEDADE COMO MECANISMO DA (RE)CONSTRUÇÃO DO MUNDO

A prática literária sempre despertou a reflexão de muitos estudiosos, que, sob prismas diferentes, tentaram explicar como se desenvolviam a produção e recepção da obra literária. Bakhtin, assim como alguns outros membros da Escola Linguística de Leningrado² (doravante ELL), por se dedicar ao entendimento das práticas verbais no funcionamento da psique e da organização das práticas sociais humanas (cf. BOTA e BRONKART, 2007), aportou à realidade do fazer literário. Afinal, no princípio do século XX, época em que os membros dessa escola desenvolveram seus trabalhos, a literatura era a expressão cultural que mais impactos tinha na formação das sociedades ocidentais.

Bakhtin aportou à seara da literatura trazendo aquilo que era sua mais profunda certeza teórica, o dialogismo. Ou seja, para o pensador russo, a literatura

não estava fora da natureza última da linguagem, isto é, a obra literária, como qualquer outro enunciado concreto, tinha na realidade ideológica sua matéria-prima. Ou nas palavras do próprio Bakhtin:

O processo de realização do objeto estético, ou melhor, da tarefa artística na sua essência, é um processo de transformação sistemática de um conjunto verbal, compreendido linguística e composicionalmente, no todo arquitetônico de um evento linguisticamente acabado; naturalmente, todas as ligações e inter-relações verbais de ordem linguística e composicional transformam-se em **relações arquitetônicas extraverbais** (BAKHTIN, 2010a, p. 51- grifos nossos).

O objeto estético, assim, é um recorte da realidade social, uma nova (re)construção do mundo. E essa reconstrução do mundo não é feita de maneira isolada, individualista, pelo artista. Para Bakhtin (2015), todo enunciado concreto já teve seu tema como objeto de inúmeras outras abordagens (literárias ou não), o que leva, inevitavelmente, a uma tomada de posição frente ao *já dito*. E isso, por si só, já demonstra que o fazer literário não é algo que se dê sob uma natureza individualista, sem que o autor não esteja em confronto com realidades que vão além do estético, nem que o autor isoladamente, num exercício de pura genialidade, tenha como horizonte da feitura de sua obra, unicamente, seu plano psicológico. Ao contrário disso, a perspectiva bakhtiniana, repetimos, aponta-nos que qualquer obra literária é um exercício de posicionamento ideológico frente a outros pontos de vista. A gênese da literariedade é toda tessitura pela qual as tramas sociais se desenvolvem.

Posto isso, temos a evidência da diferença incomensurável que há entre a perspectiva da estilística tradicional e a estilística de natureza dialógica. Ponto fundamental para essa diferenciação está em *Questões de literatura e de estética* (2010a), quando Bakhtin questiona o fato da estilística desenvolvida à época não fazer uma distinção entre qual seria o papel da arte frente a outras práticas sociais. Ou seja, antes de definir o fazer poético dever-se-ia estabelecer qual a função específica da arte, o que a separaria, por exemplo, da filosofia e da ética.

Nenhum valor cultural, nenhum ponto de vista criador pode e deve permanecer ao nível da simples manifestação, do fato puro de ordem psicológica e histórica; somente uma definição sistemática na unidade semântica da cultura superará o caráter fatal do valor cultural. A autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura, tanto que a definição sistemática ocupa aqui um lugar não só singular, mas também indispensável e insubstituível; caso contrário essa autonomia seria simplesmente arbitrária (BAKHTIN, 2010a p. 16).

Essa posição, que pode, à primeira vista, assemelhar-se a um preciosismo de natureza teórica, assim não o é, se levarmos em consideração o escopo dos membros dessa escola: que é demonstrar que não há nada, dentro da teia social, que não esteja sobre a égide da criação ideológica e que cada esfera de atividade desempenha um papel específico na construção da realidade social. Daí, Volochínov, bem como Medviédev asseverarem:

No domínio dos signos, isto é, na esfera ideológica, existem diferenças profundas, pois este domínio é, ao mesmo tempo o da representação, do símbolo religioso, da fórmula científica e da forma jurídica, etc. Cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua maneira. Cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social. *É seu caráter semiótico que coloca todos os fenômenos ideológicos sob a mesma definição geral* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2010, p. 33 – grifos do autor)³.

A especificidade da arte, da ciência, da moral, da religião, não deve, obviamente, encobrir a unidade ideológica desses campos enquanto superestruturas sobre uma base única, penetradas por uma única lei socioeconômica; no entanto, essa especificidade não deve apagar-se em prol de fórmulas gerais dessa lei (MEDVIÉDEV, 2010, p. 44).

A contraposição que Bakhtin, assim como Volochínov e Medviédev, faz ao modelo tradicional de fazer ciência no tocante à literatura está dentro da ação que ele move frente ao todo do positivismo. De fato, o combate ao formalismo russo está associado ao confronto permanente que ele trava com a epistemologia positivista, uma vez que a Escola Linguística de Moscou, base do formalismo russo, tem suas raízes no positivismo.

E tal oposição está alicerçada nos seguintes pontos, que são negados pela estilística tradicional, mas que, em *Questões de literatura e estética*, Bakhtin elenca como fundamentais para a prática de uma verdadeira estilística: 1) a forma artística não é unicamente constituída de sua forma material sensível, uma vez que tomar essa posição é negar a existência da posição axiológica que se dá, inevitavelmente, na “tensão emocional e volitiva da forma”; 2) a análise da estrutura como base para o entendimento do objeto artístico é não perceber que é o conteúdo, naquilo que ele tem de relação entre a atividade estética do artista e do espectador, que define a singularidade do objeto estético; 3) as formas arquitetônicas⁴ e composicionais são fundamentais para a realização estética, mas só as composicionais têm natureza instrumental, enquanto as arquitetônicas são maneiras de se forjar a singularidade do

objeto estético; 4) a análise estética deve também contemplar o domínio do comportamento ético e do conhecimento; 5) a história da arte não está isolada dos outros campos da criação cultural e, por conseguinte, uma análise estética, por intermédio de suas formas arquitetônicas e composicionais, nunca está dissociada das demais dimensões sociais.

3. A PERSPECTIVA DIALÓGICA DE ESTILÍSTICA: A ARQUITETURA DAS VOZES

Os gêneros poéticos tradicionais e sua longa permanência como parâmetro de estudos da literatura demonstram o quanto essa criação cultural é encoberta de uma mística de imutabilidade e, por conseguinte, de uma áurea de pouco contato com a dinâmica social de cada época. Assim, não à toa, o formalismo russo ter apartado, em níveis diferentes, segundo nos indica Medviédev (2010), o plano da literariedade das realidades sociais e históricas. Mesmo outras teorias, como, por exemplo, a Teoria de Recepção, que tentou se contrapor ao imanentismo do formalismo, procurando introduzir o social na compreensão do texto literário, assim não o fez de maneira coerente, como bem assevera Eagleton, frente às concepções de um dos expoentes dessa teoria:

A teoria da recepção de Iser baseia-se, de fato, em uma ideologia liberal humanista: na convicção de que na leitura devemos ser flexíveis e ter a mente aberta, preparados para questionar nossas crenças e deixar que sejam modificadas. Atrás dessa posição está a influência da hermenêutica gadameriana, com sua fé naquele autoconhecimento enriquecido, que nasce de um encontro com o não-familiar. Mas o humanismo liberal de Iser, como a maioria dessas doutrinas, é menos liberal do que pode aparecer à primeira vista. Ele diz que um leitor com fortes compromissos ideológicos provavelmente será um leitor inadequado, já que tem menos probabilidade de estar aberto aos poderes transformativos das obras literárias (EAGLETON, 2006, p. 120).

Aceitando a visão de Eagleton acerca da teoria da recepção posta acima, bem como a que ele desenvolve, em *A literatura: uma introdução*, sobre as demais teorias literárias, podemos perceber que a ideologia é sempre um “problema” para o entendimento da literariedade. A estética literária, assim, por vias diferenciadas, está sempre tentando buscar soluções para enfrentar o “estorvo” que é o plano social. Bakhtin, no entanto, faz exatamente o contrário: delega ao plano ideológico o único caminho efetivo para a compreensão da dimensão literária. Essa diferença entre a estilística bakhtiniana e a tradicional pode ser melhor entendida se atentarmos ao pensamento de Moisés (2007), expoente da crítica literária brasileira e que muito

bem representa o pensamento da crítica tradicional, que estabelece a ideologia como elemento extrínseco ao texto literário, como coisa a que se recorre para compreensão da literariedade. De fato, para Bakhtin (e demais membros da ELL que trataram da realidade literária), a ideologia não é algo que esteja à parte da linguagem literária, é o fator constitutivo dessa ou de qualquer outra esfera enunciativa. A ideologia não age de fora para dentro da linguagem, ela é parte da linguagem. Afinal, “Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2010, p. 31).

Em sua teoria do romance, Bakhtin evidencia que o romance pode ser, para efeito de análise, decomposto em unidades estilísticas, as quais obedecem a uma unidade estilística superior. Tais unidades podem ser definidas nos seguintes termos:

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral (*skaz*);
3. Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor; escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.;
5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados (BAKHTIN, 2010a, p. 74).

O modelo bakhtiniano de estilística tem como fundamento a maneira pela qual as múltiplas vozes que constituem o romance são unificadas num todo orgânico. Ou seja, como os elementos composicionais do romance, elencados acima, vão relacionar-se uns com os outros. E isso muito mais do que ser um aspecto formal, representa a maneira pela qual Bakhtin entende a linguagem: como enunciado concreto. Ora, se a estilística está relacionada com a organização das diversas linguagens que emergem no romance, há o indicativo do caráter social do plano estilístico-discursivo, porque não é possível realizar essa tarefa a não ser a partir de um ponto vista, de uma atitude axiológica. O autor escreve para um público determinado e isso é determinante para a forma como o autor estabelece o horizonte de valores que os elementos composicionais do romance acionam.

3.1 O AUTOR, O HERÓI, O OUVINTE

De fato, o plurilinguismo, o pluriestilístico e a plurivocalidade, pelos quais o romance se configura, são forjados, porque “O principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é *o homem*”

que fala e sua palavra." (BAKHTIN, 2010a, p. 135- grifos do autor). Daí, a importância dos conceitos de *autor*, do *herói* e do *ouvinte* na perspectiva bakhtiniana, pois é a partir dessas três entidades formais do romance que pode ser inserida toda multiplicidade de falas.

A questão do autor deve ser entendida, em Bakhtin, pela distinção entre dois conceitos: autor-pessoa e autor-criador. O conceito de autor-criador é um objeto formal, que tem a função de dar a unicidade necessária ao texto. Enquanto o autor-pessoa não é uma entidade formal, jamais aparecerá no texto. Tal distinção é, segundo Faraco (2010), lugar-comum nas perspectivas teóricas hodiernas. Contudo, distingue-se das outras teorias, porque o autor-criador bakhtiniano é uma posição axiológica, pois Bakhtin defende que:

O discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e suas luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo ideológico (BAKHTIN, 2010a, p. 156).

Faraco (2010) esclarece que o conceito de autor-criador transformou-se na reformulação que Bakhtin fez, na década de 50 do século, das concepções que ele tinha desenvolvido na década de 20. Mudança que acarreta a seguinte distinção: na primeira conceituação (dos anos vinte), o autor-criador é uma posição axiológica que permite a unicidade das partes dos textos; enquanto na versão da década de 60, o autor-criador cumpre a mesma função anterior, mas sob a "roupagem" de uma voz social.

A partir do explicitado acima acerca do conceito de autor-criador, percebemos que o conceito de personagem estaria diretamente correlacionado ao modo como é delineado o autor-criador dentro de uma determinada obra. Afinal, as categorias tão bem construídas em *Problemas de poética de Dostoiévski* não são diretamente aplicáveis a qualquer obra. Ou melhor, pode-se realizar uma análise comparativa entre aquele conjunto de obras dostoiévskianas e uma obra de outro autor, isto é, determinar se uma obra aproxima-se ou não do caráter polifônico que, por exemplo, *Os irmãos Karamázov* apresenta.

Fato que, também, merece nossa atenção é a questão relativa ao ouvinte, pois segundo Faraco (2010), Bakhtin deu muito menos atenção do que Volochínov o fez, em *O discurso na vida e o discurso na arte*, à questão relativa ao ouvinte. No entanto, pensamos que para Bakhtin o horizonte do ouvinte era algo inalienável na construção de qualquer enunciado e, dessa forma, tomaremos nas análises que faremos esse paradigma como elemento procedimental.

Enfim, frente ao exposto, tomaremos, neste trabalho, os contos que são objetos de análise baseando-nos nos seguintes princípios de autoria:

As relações entre intenção discursiva do falante (autor ou sujeito) e gênero se dão em dois momentos: primeiramente, o falante ou autor escolhe o objeto do sentido, mas essa escolha não é livre, está condicionada à esfera da comunicação discursiva; e, em segundo lugar, o falante ou autor escolhe o gênero, mas essa escolha é determinada também pela esfera e por outros elementos da situação concreta da comunicação discursiva, e, em seguida, deve adaptar-se ao gênero escolhido. Portanto, a subjetividade do falante ou a sua intenção (ou vontade) discursiva se expressa em suas escolhas e está materializada no enunciado, mas é determinada pela esfera, pelas circunstâncias e desenhada pelo gênero discursivo (GRILLO, 2012, p. 240).

Ou seja, a noção de autoria tem limites. E tais limites são de natureza social, pois, o horizonte da construção estética é o ouvinte, e, dessa forma, o autor para realizar essa interlocução tem que se “enquadrar” em determinadas unidades temáticas e composicionais, pelas quais o ouvinte reconhece determinado gênero. Daí, nas prosas ficcionais, que é o caso específico das análises que realizamos, o estilo se apresenta, conforme já citamos, nas unidades estilísticas, que, em última instância, constituem a singularidade estética.

4. OS CONTOS *CADEIRA* E *UMA ESPERANÇA*: AS MARCAS DE AUTORIA DE JOSÉ SARAMAGO E CLARICE LISPECTOR

4.1 Cadeira

O conto *Cadeira* inicia-se com uma provocação, um questionamento, que muito há do que estamos refletindo neste nosso trabalho:

A cadeira começou a cair, a ir abaixo, a tombar, mas não, no rigor do termo, a desabar significa caírem as abas a. Ora, de uma cadeira não se dirá que tem abas, e se as tiver, por exemplo, uns apoios laterais para os braços, dir-se-á que estão caindo os braços da cadeira e não que desabem. Mas verdade é que desabam chuvadas, digo também, ou lembro já, para que não aconteça cair em minhas próprias armadilhas: assim, se desabam bâtegas, que é apenas modo diferente de dizer o mesmo, não poderiam afinal desabar cadeiras, mesmo não tendo? Ao menos por liberdade poética? Ao menos por singelo artifício de um dizer que se proclama estilo? (SARAMAGO, 1998, p.11).

Esse questionamento que o autor-criador faz é início de uma das marcas estilísticas desse conto, qual seja: o diálogo direto com o ouvinte. O ouvinte, que é chamado a dialogar com o autor-criador, recebe ora o vocativo de *minhas senhoras e meus senhores*, ora de *portugueses*. E ainda: há o uso em certas partes do conto do plural majestático. E justamente o vocativo *portugueses* é de extrema importância para a compreensão do sentido global do texto, uma vez que esse conto não possui personagens tradicionalmente construídos nem espaço determinado.

O conto centra-se na quebra de uma cadeira e na queda de quem nela está sentado. Sabemos que a cadeira está numa casa: "(...) é uma dependência da casa, não diremos sua, mas apenas a casa em que vive, ou está vivendo, toda ela portanto não sua, mas sua dependência" (SARAMAGO, 1994, p. 20). Mas, quem nela estava sentado, quando ela veio a quebrar-se, romper-se? Não se explicita. A partir, no entanto, do vocativo *portugueses*, podemos começar a entender que Portugal muito mais que localidade de desenvolvimento da narrativa é o próprio tema da narrativa. Pistas implicitamente são ofertadas na superfície do texto. Sem dúvida, apenas o todo discursivo nos possibilita confirmar o que as partes constitutivas da progressão temática nos fazem suspeitar.

Um dos fatores fundamentais para se entender esse texto está no contexto de produção e circulação da obra. O ano de 1978, ano em que foi publicado o livro, deve, sim, ser levado em conta para o entendimento do tema do conto, porque quatro anos antes da publicação, Portugal passou pela queda de uma ditadura, por meio da chamada *Revolução dos Cravos*. E é indicativo de que esse fato histórico e suas causas, desenvolvimento e consequências estão na gênese desse conto é o trecho que transcrevemos abaixo, no qual quem ocupa a cadeira já caiu, mas parece não ter sofrido um dano grave pela queda acontecida:

Calma, portugueses, escutai e tende paciência. Como sabeis, o crânio é uma caixa óssea que contém o cérebro, o qual vem a ser, por sua vez, conforme podemos apreciar neste mapa anatómico a cores naturais, nem mais nem menos que a parte superior da espinhal medula. Esta, que ao longo do dorso vinha de apertada, tendo encontrado espaço ali, desabrochou como uma flor de inteligência. Repare-se que não é gratuita nem despreciada a comparação. É grande a variedade de flores, e para o caso bastará lembramos, ou lembre cada um de nós aquela de que mais goste, e no posto extremo, verbi gratia, aquela com que antipatize, uma flor carnívora, de gistibus et coloribus non disputandum, suposto que concordemos na detestação do que a si mesmo se desnatura, ainda que, por exigência daquele rigor mínimo que sempre deve acompanhar a quem ensina e a quem aprende, nos devêssemos interrogar sobre

o direito que uma planta tenha de se alimentar duas vezes, primeiro da terra e logo do que no ar voa na múltipla forma dos insetos, senão das aves (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Não nos esqueçamos dos cravos distribuídos pela população aos soldados, que os colocaram na ponta das espingardas. E isso foi a origem do nome pelo qual esse movimento de derruba da ditadura do Estado Novo, que assolou Portugal por décadas (1933-1974), foi caracterizado (cf. HOBBSAWN, 1995). Daí, é possível entender que quem da cadeira cai não é uma pessoa, mas um sistema de governo. Este entendimento se evidencia se atentarmos, também, à seguinte passagem:

Cai, velho, cai. Repara que neste momento tens os pés mais altos do que a cabeça. Antes de dares o teu salto mortal, medalha olímpica, farás o pino como o não foi capaz aquele rapaz na praia, que tentava e caía, só com um braço porque o outro lhe tinha ficado em África. Cai (SARAMAGO, 1998, p. 23-24).

A revolta contra o sistema salazarista foi deflagrada por um movimento de militares (que foi intitulado por MFA – Movimento das Forças Armadas). A revolta dos militares portugueses foi resultante, em grande medida, pelo fato deles estarem exaustos das guerras nas possessões coloniais portuguesas na África, o que vinha ocorrendo desde o início da década de 60 daquele século. Por isso, a referência, no conto, ao rapaz da praia cujo braço ficou na África. Ora, bem sabemos que muitos daqueles que vão ao campo de batalha ou são mortos ou têm partes de seus corpos mutilados.

A partir da ciência da realidade social e histórica o conto faz referência, os discursos são, por consequência, aclarados. A orquestração das vozes é toda a mostrar as múltiplas visões do tema do conto, a derrubada do regime. Uns contra. Outros a favor. Contra: a Igreja; os beneficiários do sistema. A favor: os militares; o povo, em geral.

E nesse ponto, faz-se necessário um esclarecimento. Bakhtin tem no social seu modo de interpretar a linguagem literária, assim como a linguagem do cotidiano, sem, no entanto, estabelecer um viés eminentemente marxista, uma vez que ele não estabelece uma relação entre vozes sociais e luta de classe, bem como ele também não estabelece um horizonte de superação para as lutas de classe, ao contrário do que faz Volochínov (cf. Faraco, 2009).

Outro ponto que merece especial atenção é a questão referente ao autor-criador, que, segundo Bakhtin, é o elemento fundamental para as escolhas composicionais da linguagem, conforme aponta o trecho abaixo:

O estilo propriamente verbalizado (a relação do autor com a língua e os meios de operação com esta estão determinados por tal relação) é o reflexo do seu estilo artístico (o reflexo da relação com a vida e o mundo da vida e do meio de elaboração do homem e do seu mundo condicionada por essa relação) na natureza dada do material; o estilo artístico não trabalha com palavras mas com elementos do mundo, com valores do mundo e da vida; esse estilo pode ser definido como um conjunto de procedimentos de informação e acabamento do homem e do seu mundo, e determina a relação também com o material, a palavra, cuja natureza, evidentemente, deve-se conhecer para compreender a relação (BAKHTIN, 2015, p. 180).

Então, devemos entender essa polarização que há entre favoráveis e desfavoráveis ao contexto político, que o conto retrata como uma questão axiológica do autor-criador, é a forma como ele interpreta os acontecimentos. Ou seja, o Estado Novo tem, no conto, a visão que lhe é conferida pela articulação dos elementos do conteúdo, da forma e do material.

O lema do Estado Novo era: Pátria, Deus, Família. O discurso da Igreja, assim, é colocado sob suspeição pelo autor-criador. Ele questiona os princípios da religião católica, uma vez que ela deu, segundo o autor-criador, suporte àquela ditadura. Os trechos abaixo apontam isso:

Os santos estão de costas, assobiam, fingem-se distraídos, porque sabem muito bem que não há milagres, que nunca houve, e quando alguma coisa de extraordinário se passou no mundo, a sorte deles foi estarem presentes e aproveitarem (SARAMAGO, 1998, p. 23).

S. Jorge, santo, veria ali o dragão, mas este velho é um falso devoto que se mancomunou, de gorra, com os cardeais patriarcas, e todos juntos, ele e eles, in hoc signo vinces (SARAMAGO, 1998, 20).

O discurso referente à Igreja está na fala do autor-criador, assim como todos os outros. O autor-criador toma para si todos os discursos: não há discurso direto nesse conto. E há, também, o discurso de confronto com outro pilar do Estado Novo, a família. Percebemos que autor-criador não se confronta com o conceito ordinário de família, mas com o conceito de família instituído pelo sistema ditatorial. Daí, ele ataca o cônjuge do velho como modo de atacar o que ela e o marido representam:

(...) Eva doméstica e serviçal, mandante na proporção, benfeitora de desempregados se sóbrios, honestos e católicos, buraco de martírio, poder medrado e merdado à sombra deste Adão que cai sem maçã nem serpente, onde estás? Tempo de mais te

demoras na cozinha, ou ao telefone atendendo as filhas de Maria ou as escravas do Sagrado Coração ou as pupilas de Santa Zita, muita água desperdiças na rega das begônias envasadas, muito te distraís, abelha-mestra que não acodes, e se acudisses a quem acudirias? É tarde (SARAMAGO, 1998, p. 23).

Sim, é o ponto de vista do autor-criador sobre o herói e suas ações que impera no conto. Quem seria, então, o herói do conto, já que não há um personagem tipicamente estruturado? O trecho abaixo é indicativo:

Anobium vencedor é o último elo da cadeia de anônimos que o precedeu, em todo o caso não menos felizes, pois viveram, trabalharam e morreram, cada coisa em sua hora, e este Anobium que sabemos fecha o ciclo e, como o zangão, morrerá no acto de fecundar. O princípio da morte (SARAMAGO, 1998, p.17-18).

Assim, o herói é todos os portugueses que lutaram contra essa ditadura. Se os militares deram o “ tiro de misericórdia ” na ditadura, não se pode esquecer dos milhares de portugueses que, por anos, anonimamente, buscaram a derrubada do regime. Anobium⁵, dia após dia, minou as fibras que sustentaram a cadeira, mas o discurso histórico sempre elege seus heróis e da ditadura de Portugal foram os militares. Tal é o ponto de vista do autor-criador sobre a luta que se desenvolveu nas décadas do salazarismo. De fato, o autor-criador assume uma posição axiológica absolutamente solidária com as ações do herói – tanto os anônimos quanto aqueles que ficaram para História.

Este conto faz parte de um livro cujo nome é *Objecto quase*. Tal livro vai ter, nos três primeiros contos, acontecimentos narrativos em que os objetos, as coisas, rebelam-se em relação aos seus “ donos ”. Assim, no analisado *Cadeira* tem-se uma cadeira que já não mais suporta quem de costume vem nela sentar. Em *Embargo*, um automóvel segue a sua própria vontade, determina o trajeto, sem obedecer àquele que o guia. Por sua vez, em *Coisas*, objetos assumem características “ estranhas ”. Por exemplo, a porta de entrada de uma repartição fere muitos que a travessa; um sofá chega a temperaturas que impossibilita que se sente nele, etc.. Em *Refluxo*, temos a construção de um cemitério como tema. Um cemitério com características monumentais. Já em *Centauro*, temos a transformação do mundo em um espaço em que não é mais possível a existência de “ unicórnio, das quimeras, dos lobisomens, dos homens de pés de cabra, daquelas formigas que eram maiores que raposas, embora mais pequenas que cães ” (SARAMAGO, 1998, p. 115). Enquanto em *Desforra*, há a iniciação sexual de um jovem rapaz. Ou seja, em todos os contos, podemos ver uma situação de entremeio, de passagem de uma a outra coisa, que

ainda não se efetivou por inteiro. Nesses contos a passividade não é coisa que esteja estabelecida, o que parece morto, objeto quase, mostra que ainda é passível de ação, de reação. Não à toa, a epígrafe desse livro seja as seguintes palavras de Karl Marx e Engels: “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente.”

4.2 Uma esperança

O conto *Uma esperança* foi publicado no livro *Felicidade Clandestina*. O nome da obra e o título do conto indicam a natureza temática pela qual o conjunto de narrativas está pautado. Um e outro remete à realidade pessoal, individual. Mas sabemos, segundo assevera Volochínov, que não há valores axiológicos que tenham sua gênese na realidade psicológica isolada de um indivíduo. Pois,

O indivíduo enquanto detentor dos conteúdos de sua consciência, enquanto autor dos seus pensamentos, enquanto personalidade responsável por seus pensamentos e por seus desejos, apresenta-se como um fenômeno puramente socioideológico. Esta é a razão por que o conteúdo do psiquismo “individual” é, por natureza, tão social quanto a ideologia e, por sua vez, a própria etapa em que o indivíduo se conscientiza de sua individualidade e dos direitos que lhe pertencem é ideológica, histórica, e internamente condicionada por fatores sociológicos (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2010, p. 59).

Assim, os valores apresentados pelo autor-criador do conto *Uma esperança*, cujo exercício axiológico de narrar dá-se em primeira pessoa, está em conexão com valores de uma realidade social específica, o que está diretamente relacionado com a estrutura que Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, estabelece como romance sociopsicológico, biográfico, familiar e de costumes:

A configuração do enredo do romance sociopsicológico, biográfico, familiar e de costumes liga herói a herói não como indivíduo com indivíduo, mas como pai com filho, marido com mulher, rival com rival, amante com amada ou como fazendeiro com camponês, proprietário com proletário, pequeno-burguês próspero com vagabundo desqualificado, etc. As relações familiares, concreto-fabulares e biográficas, de camadas sociais constituem a base sólida todo-determinante de todas as relações de enredo: aqui a causalidade está excluída (BAKHTIN, 2010b, p. 118).

De fato, os papéis sociais de cada personagem neste conto são absolutamente fixos, modelares, isto é, encaixam-se no paradigma que ordinariamente acontece entre

uma mãe e seus filhos ainda pequenos. A voz da mãe é de quem sabe das coisas e assume o viés de dar sentido exato ao que o filho diz. E essa posição é marcada pela relativa descrença na existência, como logo ao início do conto podemos constatar: “Aqui em casa pousou uma esperança. Não a clássica, que tantas vezes verifica-se ser ilusória, mesmo assim nos sustente sempre. Mas a outra, bem concreta e verde: o inseto.” (LISPECTOR, 1998, p. 92)

Então, o autor-criador, coordenador por excelência de todas as vozes da tessitura de uma narrativa, busca, neste conto, dar ao aparecimento do inseto um tom de pessimismo, impondo ao discurso de um dos filhos uma perspectiva semelhante ao discurso da mãe, o que não se pode efetivamente se entrever:

Houve um jogo abafado de um dos meus filhos:

- Uma esperança! e na parede, bem em cima de sua cadeira. Emoção dele também que unia em uma só as duas esperanças, já tem idade para isso. Antes surpresa minha: esperança é uma coisa secreta e costuma pousar diretamente em mim, sem ninguém saber, e não acima da minha cabeça numa parede. Pequeno rebuliço, mas era indubitável, lá estava ela, e mais magra e verde não podia ser (LISPECTOR, 1998, p.92).

E esse jogo de ponto de vista entre o autor-criador e personagem, entre mãe e filho, só pode ser solucionado se retomarmos a visão que Bakhtin defende, em *O autor e o personagem na atividade estética* (2015), qual seja: que o autor é conhecedor da personagem mais do que ela própria. Contudo, não há, insistimos, indícios na fala direta do filho que demonstrem o que a mãe supõe ser a semelhança entre a cosmovisão do filho e a dela. Também, pela curta extensão das ações narrativas, não dá para perceber características da personalidade do filho que corroborem o que sua fala não diz. Seria, apenas, o ato delegar ao filho a união das duas esperanças, uma atitude que cumpre o papel de corroborar uma característica de uma narrativa familiar, o que, especificamente, neste conto, dá-se pela relação de autoridade que normalmente se desenvolvem as relações entre mães e seus filhos pequenos? No trecho em que poderíamos ter a resposta a esse questionamento é omitido o que o filho diz: “O menino morta a aranha fez um trocadilho, com o inseto e nossa esperança. Meu outro filho, que estava vendo televisão, ouviu e riu de prazer. Não havia dúvida: a esperança pousara em casa, alma e corpo(LISPECTOR, 1998, p. 94).” Que trocadilho? Daí, ficamos com a indicação de Bakhtin:

É necessário observar o seguinte: por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis

transformações de significado. O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, pode-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio, citado de maneira exata (BAKHTIN, 2010, p. 141).

Não se pode negar que as relações de poder são um traço característico do plano dos acontecimentos dessa narrativa. Três aspectos convergem para esse entendimento: 1) relação mãe e filho; 2) caça da esperança pela aranha; 3) a atitude da mãe-patroa com a empregada. Em todas essas relações o autor-criador assume um papel preponderante. Até mesmo na relação entre a aranha para com a esperança, é o discurso do autor-criador que dá o tom das ações:

Foi então que farejando o mundo que é comível, saiu de trás de um quadro uma aranha. Não uma aranha, mas me parecia "a" aranha. Andando pela sua teia invisível, parecia transladar-se maciamente no ar. Ela queria a esperança. Mas nós também queríamos e, oh! Deus, queríamos menos que comê-la. Meu filho foi buscar a vassoura. Eu disse francamente, confusa, sem saber se chegara infelizmente a hora certa de perder a esperança:

- É que não se mata aranha, me disseram traz sorte (LISPECTOR, 1998, p.93).

O herói dessa narrativa, a mãe, pode ser entendido como um típico caso de excedente de visão pelo qual o autor-criador em primeira pessoa é caracterizado. De fato, em *O autor e a personagem na atividade estética*, Bakhtin delinea o procedimento pelo qual se dá o deslocamento necessário entre o sujeito e ele mesmo: "Posso recordar-me, posso perceber-me parcialmente através do sentimento externo, em parte posso fazer de mim mesmo objeto de desejo e sentimento, ou seja, posso fazer de mim mesmo meu objeto." (BAKHTIN, 2015, 36)

Uma vez, aliás, agora é que me lembro, uma esperança bem maior que esta, pousara no meu braço. Não senti nada, de tão leve que era, foi só visivelmente que tomei consciência de sua presença. Encabulei com a delicadeza. Eu não me mexia o braço e pensei: "e essa agora? Que devo fazer?" Em verdade nada fiz. Fiquei extremamente quieta como se uma flor tivesse nascido em mim. Depois não me lembro mais o que aconteceu. E acho que não aconteceu nada (LISPECTOR, 1998, p.94).

Assim, podemos perceber que a fala do autor-criador é um exercício de monólogo interior, de objetivação da sua própria existência. E nesse discurso final, que acima transcrevemos, há uma demonstração de que nada está resolvido, não obstante o tanto de reflexões que o aparecimento da esperança provocou. Na verdade,

frente ao caráter niilista como as vozes foram, durante todo conto, orquestradas, percebe-se, no desfecho, o retorno ao pensamento inicial: "Aqui em casa pousou uma esperança. Não a clássica, que tantas vezes verifica-se ser ilusória, mesmo assim nos sustente sempre." (LISPECTOR, 1998, p. 92)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As marcas de autoria, de acordo com a estilística tradicional, dão-se, em especial, com o uso que um determinado autor faz das potencialidades do sistema da língua, o que Bakhtin diz ser apenas um dos movimentos possíveis da análise do estilo, mas não o único nem o mais importante.

Buscamos, neste exercício de análise, encontrar meios que demonstrassem que o estilo dos dois autores está centrado para além das questões meramente lexicogramaticais. Queríamos demonstrar que a aparente maior complexidade que um conto pode apresentar em relação ao outro não se dá, necessariamente, na elaboração do material que está na superfície do texto, mas, sim, nas escolhas que cada autor fez da organização das unidades estilísticas.

O que há, de fato, de estilo nos dois autores é a cosmovisão que cada qual possui e que se reflete no recorte que cada um faz de seu autor-criador. O autor-criador, efetivamente, é a "ponta de lança" do que o autor-pessoa, em última instância, deseja expressar frente à imagem que ele tem da realidade. É o orquestrador das vozes discursivas, que estão a serviço de um ponto de vista axiológico. Os dois autores elaboraram, sob forma de conto, um "excedente de visão" da sua própria existência, da sua própria forma de participação no mundo. E isso propriamente é o propósito da atividade estética. Ou, como diz Bakhtin:

A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza, compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem (BAKHTIN, 2010, p. 33- grifos do autor).

Saramago, no conto analisado, faz um recorte, buscando sua intenção discursiva, na concretização do conto, perpassando por um tema implícito, um autor-criador que não nomeia seu herói e que não nos deixa saber quem seja explicitamente o antagonista, tornando, assim, a progressão temática uma tessitura constante de

imprevisibilidade. Por sua vez, em Clarice Lispector, temos a exposição dos acertos e dos desacertos da realidade psicológica do autor-criador, uma busca interior, o que é parte constitutiva não só desse conto, como do conjunto da obra da autora. Para isso, no conto *Uma Esperança*, o autor-criador busca, através dos fatos narrados, defender uma posição axiológica determinada, qual seja: que estamos, frequentemente, em um exercício ilusório frente ao que sonhamos. Para isso, é usado o artifício da manipulação das falas da personagem e do monólogo interior.

Enfim, repetimos, o que há de mais relevante nos dois contos não é propriamente o modo como a língua portuguesa é utilizada por um e por outro autor, mas, sim, o modo como a orquestração das vozes é usado para transmitir uma determinada representação do mundo.

NOTAS

- ¹ Doutorando em Ciências da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco.
- ² Estamos em nossos trabalhos utilizando a terminologia Escola Linguística de Leningrado, que cunhamos Tylcowski (2010), por entendermos que essa nomenclatura se adequa mais ao que de fato aconteceu na Rússia do início do século XX: um intercâmbio de ideias entre pensadores (Medviédév, Volochínov, Bakhtin e alguns outros), sem que Bakhtin tenha assumido o papel de líder dentre eles, o que a terminologia Círculo de Bakhtin faz crer.
- ³ Não obstante a referência aponte, em Marxismo e filosofia da linguagem, para uma coautoria entre Bakhtin e Volochínov, é uma questão específica da edição que utilizamos, uma vez que não é mais passível de grandes discussões a autoria, unicamente, de Volochínov do supracitado livro.
- ⁴ Por ser fundamental o entendimento do conceito de formas arquitetônicas para a análise que faremos adiante, reproduzi-lo-emos *ipsis litteris*: “As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica etc; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas de existência estética na sua singularidade” (BAKHTIN, 2010, p. 25).
- ⁵ Anobium: é, segundo o próprio autor-criador, um tipo de coleóptero, que teve a função de, paulatinamente, ceifar a cadeira por dentro, sem que ninguém o percebesse. Esse nome, é, como já afirmamos, a representação dos portugueses anônimos que lutaram contra o regime. Contudo, em outros momentos do conto, o autor-criador faz referência a outros algozes, e um deles dá o tiro de misericórdia em quem senta à cadeira. Tais nomes fazem referência a nomes de filmes de Far-west americano, como Fred, Tom Mix e Buck Jones. Entendemos que esses “cowboys” que aparecem no texto são referências aos militares. Aliás, muitas são as citações a filmes, como, por exemplo, Um corpo que cai e Pat e Patachon. Outra referência cinematográfica é Chaplin, o que não é coisa à toa, pois um dos mais representativos filmes desse ator/diretor e roteirista foi O grande ditador.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 14ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6ª ed. São Paulo: Hucitec editora, 2010a.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

_____. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da Criação Verbal*. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

BOTA, Christian; BRONCKART, Jean-Paul. Volochinov et Bakhtine: deux approches radicalement opposés des genres de textes et de leur statut. *Linx: Revue des linguistes de Université Paris Ouest de la Nanterre la Défense*, Paris, nº 56, 2007, p. 73-89.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

GERALDI, Wanderley. *Gêneros discursivos e ensino*. 2009.

_____. Autor e Autoria. In: BETH, Brait (Orgs.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4ªed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 37-60.

GRILLO, Sheila. Fundamentos para a análise de enunciados verbo-visuais. *Filologia e linguística portuguesa*, v. 14, p. 233-244, 2012.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2ªed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

LISPECTOR, Clarice. Uma esperança. In: _____. *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 92-94.

MEDVIÉVED, Pável Nikoláievitch. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. São Paulo: Contexto, 2010.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *A literatura portuguesa*. 37ªed. São Paulo: Cultrix, 2013.

SARAMAGO, José. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

TYLKOWSKI, Inna. *V.N. Volosinov en context: essai d'épistémologie historique*. 2010, 440f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, Lausanne, 2010.