
O NARRADOR, A METALINGUAGEM E O ESPELHO REFLETIDO¹

IVAN, Maria Eloísa de Souza²

RESUMO: O presente trabalho teve como objetivo fazer uma breve apresentação de *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector. Para tanto, serão evidenciados os procedimentos irônicos e metalinguísticos adotados pela autora e que permitem classificar a obra como moderna. Por se tratar de uma narrativa especular, questões acerca da *mise-en-abyme* também farão parte de nosso estudo.

Palavras-chave: Narrador. Ironia. Metalinguagem. Especular. Modernidade

NARRADOR, METALANGUE AND REFLECTION (REFLECTED MIRROR)

SUMMARY: The aim of this paper is to do a brief presentation of the narrator of *A hora da estrela* (1977) – (The Time of the Star) – written by Clarice Lispector. However, the ironic and metalinguistic procedures used by the writer will be showed and they allow us to classify her work as modern. For being a speculate narrative, the questions about “mise-en-abyme” will also take part in our study.

Keywords: Narrator. Irony. Metalinguage. Speculate. Modernity.

INTRODUÇÃO

Este artigo teve como propósito explicitar a figura do narrador de *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector. Rodrigo S. M., o narrador criado por Clarice, conta-nos a história da nordestina Macabéa e de seu parco existir em uma cidade grande, o Rio de Janeiro.

Com uma narrativa em 1ª pessoa, o narrador “dessacraliza” o “poeta” e, elegendo a ironia e a metalinguagem como procedimentos principais para erigir seu texto, Rodrigo divide com o leitor o processo de feitura da obra, conferindo ao texto o caráter de modernidade que lhe é tão peculiar.

¹ O presente trabalho corresponde a uma parte do terceiro capítulo da dissertação de mestrado da autora. Ver IVAN, 2001

² Mestre em Letras – Estudos Literários – UNESP – Araraquara/SP. Professora de Literatura Brasileira no Curso de Letras – Fundação Educacional de Ituverava e da Universidade de Franca – Franca/SP.

1 IRONIA, METALINGUAGEM E LITERATURA

Destacou-se, no século XX, como procedimento de construção do texto literário, a reflexão crítica da arte sobre si mesma, uma arte que, ao construir-se, fala sobre o processo de construção, e o texto é tanto um produto da criação artística quando reflexão sobre o que vêm a ser arte e literatura.

Tais reflexões são percebidas no discurso do narrador Rodrigo, de *A hora da estrela* (1977), que as discute incessantemente com o leitor; assim, percebemos que na construção do texto *A hora da estrela*, há textos dentro do texto, e a *mise-em-abyme*, ou o espelho narrativo, é instaurado nele.

O termo “especular”, ou *mise-em-abyme*, foi definido por Lucien Dallenbach, um estruturalista francês da década de 70, como sendo um traço de modernidade ou pós-modernidade que figura dentro do texto, pois rompe com a tradição artística ocidental, que vê a arte como mimese. É instalada a imagem do espelho, que permite ao leitor enxergar narrativas dentro de narrativas.

Nesse espelho narrativo, há um jogo de espelhos que revela normalmente o que é excluído de nossa visão. O invisível torna-se, então, visível e o processo metatextual de construção do texto é evidenciado refletindo a própria escritura. A construção é desnudada e a interação entre a produção artística e o produto torna-se evidente refletindo o enunciado, a enunciação e o código.

Samira Chalhub (1998) utiliza-se do modelo de comunicação de Jakobson, que define a função metalingüística como aquela que evidencia o código utilizado no processo de comunicação. Em literatura, código é a própria linguagem por meio da qual é possível elaborar discursos, escrever textos, assim, temos linguagem sendo utilizada para falar da própria linguagem (que é o código do discurso literário). Em síntese, a função metalingüística é aquela que se centraliza no código: “é código “falando” sobre o código [...], é linguagem “falando” de linguagem é música “dizendo” sobre música, é literatura sobre literatura, é palavra da palavra, é teatro “fazendo “teatro”. (Chalhub, 1998, p.32).

A autora diz, ainda, que o poema, e entende-se que aqui o termo como qualquer tipo de texto literário “que se pergunta sobre si mesmo e, nesse questionamento, expõe e desnuda a forma com que fez a própria pergunta, é um poema [...] marcado sobre o signo da modernidade. Constrói-se contemplando ativamente a sua construção.” (CHALHUB, 1998). E complementa

dizendo que “a metalinguagem indica a perda da aura, uma vez que dessacraliza o mito da *criação*, colocando a nu o processo de produção da obra.” (idem *ibidem*).

Benjamin (1983) afirma que as formas “artesanais” de arte sofreram transformações no decorrer da história da humanidade, principalmente a partir do fim do século XIX, com a invenção da fotografia e com o advento do cinema no século XX, dizendo ainda que essas técnicas mudaram a sensibilidade, a percepção e produziram uma nova consciência de linguagem. É ele também quem nos diz da perda ou do declínio da aura *do* objeto artístico. A obra de arte, vista até então como objeto sagrado, inatingível e distante do espectador, sofre transformações, adquirindo um valor de exibição, já que deixa de ser única, logo, passiva de reprodução. “Na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua aura” (p.8), pois, se de um lado a possibilidade de reprodutibilidade técnica do objeto artístico o aproxima da massa, de outro “deprecia o caráter daquilo que é dado apenas uma vez.” (p.9).

A paródia, um outro recurso metatextual, consiste na retomada de um ou mais textos que sofrem algum tipo de inversão ou desvio em relação a seu sentido original, em relação à sua forma ou ao tratamento dado ao tema e, a ela, é conferido o efeito metalinguístico, justamente por ser uma forma de a linguagem se voltar sobre si mesma.

Linda Hutcheon (1985) tece a sua teoria sobre esse recurso literário, dizendo que “a paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico.” (p.13).

Conforme Hutcheon, tanto a parodia quanto a sátira servem-se naturalmente da ironia como mecanismo retórico preferido, uma vez que a ironia cria no texto, de um lado, um efeito contrastante entre aquilo que é dito e o que é sugerido e, de outro, tem função pragmática, avaliadora, de posicionamento crítico.

Lélia Parreira Duarte (1994) afirma que a tradição define a ironia como sendo a figura de retórica em que se diz o contrário daquilo que é dito e reconhece duas de suas características essenciais: seu objetivo de marcar aquilo que é diferente e sua estrutura comunicativa.

[...] De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia, sendo este aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 1994).

Ainda segundo Duarte (1994), o “reino da ironia” acontece a partir do Romantismo, quando se evidencia a valorização do indivíduo e do “liberalismo em literatura”, e o autor passa a assumir voz na narrativa, representando-se através de um narrador implicado no texto.

O reino da ironia começa, portanto, quando o artista perde a certeza da totalidade clássica, quando o homem se reconhece e ao seu mundo como fragmentos, incompletos, incongruentes. A consciência disso aparece na obra através da emergência de uma voz enunciativa, procedimento irônico com que, de certa forma, destrói-se a ilusão de espontaneidade da criação artística, isto é, revela-se o trabalho em que se empenha o criador do texto, num esforço de que resulta sua obra. A ironia exhibe, portanto, o caráter de representação do texto; uma representação cuja produção fica evidente diante do leitor ou do espectador.

Ironia e literatura têm, portanto, uma estrutura comunicativa; ambas dependem de um receptor para que possam existir realmente.

Na poética clariceana, o leitor é peça fundamental para a concretização da obra. Está em suas mãos perceber as sutilezas do processo de construção do texto literário.

Para construir *A hora da estrela* (1977), o narrador desconstrói toda uma tradição, elegendo a ironia como um forte elemento construtivo. Por ser ambígua, dúbia, ela remete para outros procedimentos, como o metapoético ou metalinguístico.

A narrativa *A hora da estrela* (1977) se desdobra em diferentes planos: um narra e outro que é narrado, o que é uma forma de espelho, um ângulo ou olhar que permite explicitar, em parte, o implícito. Rodrigo narra Macabéa e a si mesmo, instaurando, desse modo, a *mise-en-abyme* ou o espelho narrativo.

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. (LISPECTOR, 1995)

[...] Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona. (LISPECTOR, 1995)

O narrador Rodrigo assume a enunciação e nomeia a nordestina a ser narrada. Rodrigo é o seu narrante e se espelha em Macabéa, o eu narrado. Ela, como o narrador, é nordestina. Ele, de Recife. Ela das Alagoas.

Rodrigo e Macabéa se espelham, ainda, de outras formas. Não apenas na estruturação enunciativa, que é a “forma” mencionada pelo próprio texto. Ambos partilham, por exemplo, uma certa marginalidade social e é com a ironia que lhe é peculiar que o narrador a evidencia.

[...] Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. (LISPECTOR, 1995)

Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. (LISPECTOR, 1995)

Rodrigo tem consciência de sua marginalidade social, afinal trilhar pelos caminhos da literatura, na maioria das vezes, é um processo árduo, doloroso e nem sempre reconhecido. A classe alta o vê como monstro porque, muitas vezes, o literato a perturba, denunciando e desmascarando ações e omissões, revelando uma sociedade burguesa, alienada e políticos desengajados de qualquer projeto social. Já a classe média, ambicionando o degrau de cima, teme qualquer um que possa comprometer o seu objeto de valor. À classe baixa faltam as oportunidades que a classe alta e a média têm de conhecer a literatura, por isso não chega até ela. Não se admira aquilo que não se conhece.

Quanto a Macabéa, parece não haver muito o que fazer. Sua marginalidade é inerente, recebera como herança. Faz parte de uma classe periférica que ocupa o espaço que sobra.

Assim, o espelho implica uma relação entre o eu e o outro, sendo o outro uma parte de si mesmo.

Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito advinhe a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra. [...]

Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros. (LISPECTOR, 1995)

O espelho, na verdade, é multifacetado; ele se desdobra em vários planos e níveis de significação. Macabéa é a imagem de Rodrigo desdobrada, ela é a parte que lhe falta, ela é o duplo ou, ainda, a sua própria alma.

O espelho envolve tanto os procedimentos enunciativos como os temáticos. O texto de Clarice referencia a “forma”, omitindo conteúdo. As poéticas tradicionais, e entende-se aqui por

poéticas as manifestações artísticas, apresentam uma oposição entre forma e conteúdo e, modernamente, a forma já é o próprio conteúdo.

Na obra, muitos são os vocábulos que se referem à temática do espelho, tema que sugere a preocupação com o conhecimento de si mesmo. Rodrigo vê, olha, enxerga, capta de relance. Ele vê a si mesmo nela e ela questiona a sua identidade. O “eu sou” bíblico e no Antigo Testamento, marca da individualidade, na verdade, é uma afirmação metafísica e existencial de Macabéa. É a resposta recebida por Moisés no Sinai. O “eu sou” não é a persona nem a máscara; é o eu real, o indivíduo, aquilo que realmente é e não aquilo que parece ser. Rodrigo se questiona e tenta se encontrar o tempo todo, enquanto Macabéa, simplesmente vive aceitando a vida como ela frui.

Rodrigo, o “narrador/autor”, assume ao longo da história três formas diversas de presença. A primeira delas faz do monólogo do narrador o fio condutor da ação e da reflexão, da linguagem e da metalinguagem.

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês [...] Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes [...]

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. (LISPECTOR, 1995)

À proporção em que a tensão se eleva, as interferências monologais passam a desempenhar a função supletiva de amortecedor do sistema, com a cumplicidade permanente do impulso irônico.

Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa. (LISPECTOR, 1995)

Num segundo momento, embora sem abrir mão das pausas ou das ingerências monologais, o narrador prefere o puro e simples relato, contando, descrevendo, mas retornando rapidamente à proteção vertical do monólogo.

[...] A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M. Relato antigo, este, pois não quero ser moderno e inventar modismos à guisa de originalidade. (LISPECTOR, 1995)

Só no terceiro desdobramento – e a conversa entre Macabéa e Olímpico no banco da praça pública constitui um raro exemplo – o narrador passa a palavra a outro.

Ele: - Pois é.

Ela: - Pois é o quê?

Ele: - Eu só disse pois é!

Ela: - Mas lpois é! o quê?

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

[...]

Ela: - Hein?

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

(LISPECTOR, 1995)

Ao passar a palavra a outro, o narrador evidencia o seu domínio sobre a linguagem, pois quando um outro assume a palavra, parece se destacar a função fática, não pura e simplesmente, mas tencionada com a conativa na intenção de convencer o leitor de que eles não se entendem e, aliada à metalingüística, tenta nos comunicar, em última instância, a não comunicação, a precariedade absoluta da palavra de Olímpico e Macabéa. Há então, um feixe de funções interagindo e criando o efeito, ou seja, a mensagem voltada para ela própria.

Enfim, dessa interação narrativa ocorre um metadiscurso – o texto é metapoético³ e poético ao mesmo tempo, pois, utilizando-se de uma linguagem poética, o narrador constrói textos dentro do texto, sendo metapoético um outro termo usado para a forma especular de narrativa, havendo, aqui, uma superposição de autor e narrador, confundindo a escritura e condensando o sentido da obra enquanto auto-representação.

Na narrativa, há trechos densamente poéticos, sucedem-se outros que questionam a produção do sentido, a construção do próprio texto, o que o caracteriza como texto moderno.

[...] Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero

[...].

(LISPECTOR, 1995)

³ Mais recentemente a Semiótica retornou o modelo clássico de Jakobson das funções da linguagem, apontando que o poético não existe sem o metalingüístico ou metapoético. Na década de 70, Edward Lopes é o primeiro a relacionar as duas funções. (1976, p. 11, 66-70). Baldan (1994), em sua tese de doutoramento, faz um minucioso estudo acerca da poética de Jakobson evidenciando que a função poética e a função metalingüística, bem como suas relações, era uma questão fundamental para os estudos do teórico.

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz o conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de ‘força maior’, como se diz nos requerimentos oficiais, por ‘força de lei’. (LISPECTOR, 1995)

Outra decorrência da instauração de um narrador em primeira pessoa é a inscrição de um enunciatório em segunda pessoa a quem o primeiro se dirige como “vós”, com o objetivo de fixar o espaço de leitura do mesmo e é Dallenbach (1977) que afirma que, quando o leitor é explicitamente inserido, torna-se o implícito explícito, ou seja, também ele é responsável pela obra de arte.

Sim, mas não esquecer que para escrever não importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem não poderá mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar sua delicada e vaga existência. (LISPECTOR, 1995)

No trecho acima, a autora apresenta praticamente a sua poética, não deixando de dialogar com o passado. Os termos “suculentos”, “adjetivos esplendorosos” e “carnudos substantivos” pertencem à retórica do passado, que valoriza mais a forma que o conteúdo.

Mas, apesar do desnudamento da tradição, da economia de palavras, há um sentido secreto, que é a própria pluralidade de significação. O falar simples por proposto por Rodrigo não desfaz as ambigüidades próprias do discurso artístico.

O enunciador lembra ainda a palavra, a frase e o sentido que se instala. Ele incorpora a própria teoria, a rede ou a teia de significações, o material de que é construído o romance. Ironicamente, ele vai falar simples, questionando o pacto com o enunciatório.

Ao concretizar a figura do leitor em *A hora da estrela* (1977), novamente a ironia se evidencia, conferindo ao texto seu traço de modernidade.

Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio e não vós. Por tudo isto é que não vos dou a vez. (LISPECTOR, 1995)

Devo acrescentar um algo que importa para a apreensão da narrativa; é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. (LISPECTOR, 1995)

[...]- o registro que vem em breve vai ter que começar é escrito sobre o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. (LISPECTOR, 1995)

A história de Macabéa é transformada em dor de dentes, pois o narrador tem consciência de que não é algo que agrada ao leitor comum.

Para contar com a adesão do enunciatório, produzindo efeitos de realidade, o narrador Rodrigo, com sua história sem atrativos, reforça, com o uso da ironia, o contrato discursivo. A ironia é tão importante ou mais talvez, do que aquilo que se conta.

A tradição literária demonstra, com algumas exceções, que alguns autores são mais irônicos na maturidade. Instala-se o riso de si mesmo e do mundo. É como se a realidade não fosse aquilo que desejamos, sendo outra coisa.

O riso irônico descontra o que desagrada, mas implica alguma mudança e transformação.

Rodrigo, o narrador, divide com o leitor, até as últimas páginas, a gestação da obra. Desnudar a palavra é mostrá-la em sua essência. É mostrar que, modernamente, não se faz literatura cultuando a forma; entretanto, a forma dá corpo ao conteúdo que se utiliza do cotidiano, do parco, do ralo da linguagem quase banalizada que, inserida em um contexto, ressoa como palavra original, não desgastada pelo uso. O novo é construído com base na desconstrução, essa nova técnica de narrar.

CONCLUSÃO

A tradição conferia ao poeta condição de um ser “eleito”, dotado de características próximas às dos deuses; ser único, possuidor de uma luz transcendente, encantado, perfeito. Ser privilegiado, “tocado pelo divino”, e, portanto, inacessível e inigualável, assim como a arte produzida por ele, freqüentemente, distanciada dos receptores. O que ocorria nos bastidores da criação era ocultado e o objeto artístico era oferecido pronto. Modernamente, o valor da obra de arte sempre é medido pela *inspiração* que tomou conta do poeta no momento da criação artística, mas sim pelo seu esforço de composição, de construção e de elaboração do objeto artístico, estabelecendo, assim, o metapoema, o valor da palavra em toda a sua dimensão material, sonora e visual.

Em *A hora da estrela* (1977), última obra publicada em vida por Clarice Lispector, utilizar-se de uma personagem simples e contemplar o leitor com o processo de feitura da obra é a encarnação do próprio fazer poético.

Clarice Lispector desvela o artista e o aproxima do leitor, mostrando que, assim como Macabéa, que não sabe o sentido das coisas e as vê nomeadas no mundo como se fosse a primeira vez, também o leitor e o autor, quando entram em conjunção com o mundo poético, é como se o nomeassem pela primeira vez, fazendo a própria linguagem poética.

Assim, podemos concluir dizendo que a palavra, em Clarice Lispector, é sempre inaugural.

REFERÊNCIAS

- BALDAN, M. de L. O. G. Função poética e função metalingüística: a questão fundamental. In: BARROS, D. L. P. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990
- BENJAMIN, W. **Os pensadores**. A obra de arte na época de suas técnicas de produção In: Coleção. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.5-28.
- CHALHUB, S. **A metalinguagem**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios, 44).
- DALLENBACH, L. **Lê récit spéculaire. Essai sur la mise-en-abyme**. Paris: Seuil, 1977.
- DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. In: DUARTE, L. P. (org.) **Resultados da Pesquisa ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Núcleo de Assessoramento à Pesquisa / Faculdade de Letras – UFMG. Cadernos de Pesquisa, n.15, fev./94.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. 70 ed. Trad. Teresa L. Pérez. Lisboa: 1985.
- IVAN, M. E. de S. **A hora da estrela**: uma narrativa especular. Araraquara, 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Araraquara.
- LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. 23 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LOPES, E. **Fundamentos da lingüística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- SANTOS, W. de A. Considerações metodológicas sobre metanarrativa In: Encontro Nacional da ANPOLL, 9. **Anais...** Letras, 1995, v.1, p.587-590.