

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LINGUAGENS

CURSO DE MESTRADO

TATHIELY SILVA DE ALMEIDA

**SOB O SIGNO DA INSUFICIÊNCIA: A CONSTRUÇÃO DO ATOR
MACABÉA EM *A HORA DA ESTRELA***

CAMPO GRANDE-MS

2015

TATHIELY SILVA DE ALMEIDA

SOB O SIGNO DA INSUFICIÊNCIA: A CONSTRUÇÃO DO ATOR
MACABÉA EM *A HORA DA ESTRELA*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como exigência parcial para a obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins

CAMPO GRANDE-MS

2015

Banca Examinadora:

Presidente: Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins (UFMS)

Prof.^a Dr.^a Angela Maria Guida (UFMS)

Prof.^a Dr.^a Sueli Maria Ramos da Silva (UFMS)

Aos meus pais, Edson e Silvia,
por priorizarem a educação
sempre.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, pela força sobrenatural que me concedeu e me levantou, nos momentos em que as dificuldades me levaram a pensar em desistir.

Aos meus pais Edson J.M. de Almeida e Silvia A.P. Silva, por sempre apoiarem as minhas decisões.

Às minhas irmãs, Camila Silva de Almeida e Carolina Silva, pelo incentivo e orações, ainda que à distância.

Ao meu noivo Fabrício Paiva Dorisbor, por compreender as minhas ausências.

À Letícia Moraes Lima, pelas profícuas discussões semióticas e por dividir as angústias e alegrias ao longo do Curso de Mestrado.

A toda Pró-Reitoria de Ensino e Graduação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, por permitir que eu me afastasse do trabalho no momento em que mais precisei.

À Prof.^a Dr.^a Maria Luceli Faria Batistote, que agora alça voos mais altos, por confiar em mim e no meu trabalho.

À Prof.^a Dr.^a Angela Maria Guida e à Prof.^a Dr.^a Rosana Cristina Zanelatto Santos, pelas valiosas contribuições e correções no Exame de Qualificação.

À Prof.^a Dr.^a Sueli Maria Ramos da Silva, por ter aceitado fazer parte da Banca Examinadora e pelos valorosos apontamentos e observações.

Especialmente, ao Professor Doutor Geraldo Vicente Martins, que, humana e carinhosamente, me conduziu pelos caminhos da semiótica. A ele, todo o meu respeito e gratidão.

*Tudo no mundo começou com um
sim. Uma molécula disse sim a
outra molécula e nasceu a vida.
Mas antes da pré-história havia a
pré-história da pré-história e havia
o nunca e havia o sim. Sempre
houve. Não sei o quê, mas sei que
o universo jamais começou.
(LISPECTOR, 1998, p 11)*

RESUMO

A linguagem poética tem o poder de descrever as mais diversas sensações (cheiros, sabores, texturas) para o leitor; a semiótica, por sua vez, como teoria da significação, visa a compreender como o texto faz para dizer o que diz. Tomando esses dois meios de conhecer o mundo, verifica-se a importância de articular a literatura com a semiótica. Por meio dos processos figurativos, essa tela do parecer, torna-se possível a realização de contratos de veridicção, os quais permitem ao leitor imaginar a construção de espaços, pessoas, tempos, possibilitando-lhe, assim, a apreensão de imagens do mundo. Com o intuito de compreender alguns processos que resultam na criação de personagens literárias, selecionamos a obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, como *corpus* deste trabalho, que, na esteira da semiótica discursiva, descreve estratégias narrativas que se empregam para criar um efeito de realidade, reconstruindo o mundo pelo discurso, e como se procede na figurativização do ator Macabéa. A escolha desse ator deu-se por nos sensibilizarmos com questões referentes à violência a que estão sujeitas algumas mulheres brasileiras, o que Lispector debate em sua obra, de maneira implícita, levando o leitor a também refletir acerca dessas questões. A pesquisa também mobilizou conceitos advindos da perspectiva tensiva, vertente mais atual da teoria, como os de acontecimento e formas de vida, o que nos conduziu aos estudos que desenvolvemos para, com base nos percursos temáticos e figurativos e nas dimensões de intensidade e extensidade, identificar como o ator Macabéa é construído a partir da reiteração de traços semânticos que apontam para a ideia de insuficiência. Verificou-se a presença constante de traços semânticos em torno da privação a caracterizarem o ator Macabéa, os quais, em diversos momentos, adquirem conotações passionais.

Palavras-chave: Semiótica Discursiva; Tematização e Figurativização; Ator Macabéa.

ABSTRACT

Poetic language has the power to describe a range of experiences (smells, tastes, textures) for the reader; semiotics, in turn, as a theory of meaning, aims to understand how the text does it say what it says. Taking these two ways of knowing the world, there is the importance of articulating the literature semiotics. By means of figurative processes, that the opinion screen, it becomes possible to perform veridiction contracts, which allow the reader to imagine the construction of spaces, people, time, enabling him thus the seizure of images of the world. in order to understand some processes that result in the creation of literary characters, select the obra hour of the star, by clarice lispector, as corpus of this work, which, in the wake of discursive semiotics, describes narrative strategies that are used to create an effect reality, rebuilding the world by speech, and how to proceed in the figurativização macabéa actor. The choice of this actor gave up for us sensitize to issues of violence they are subjected to some brazilian women, which lispector debate in his work, implicitly, leading the reader to also reflect on these issues. the survey also mobilized concepts deriving from the tensive perspective, most current aspects of the theory, as an event for them and ways of life, which led us to the studies we have developed for, based on the thematic and figurative routes and the intensity of dimensions and extensidade, identify how the actor macabéa is constructed from the reiteration of semantic features that point to the idea of failure. There was the constant presence of semantic features around the deprivation to characterize the actor macabéa, which, at various times, get passionate connotations.

Keywords: Semiotics Discourse; Theming and Figurativização; Actor Macabéa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
1 PERCURSO DA TEORIA SEMIÓTICA DISCURSIVA.....	9
1.1 O sentido abordado em níveis	9
1.2 A imperfeição e a abertura para a tensividade.....	23
1.3 A tensividade, as estruturas e os movimentos do sentido	30
Capítulo II	
2 A HORA DA AUTORA E SUA CRIAÇÃO	35
2.1 Um estilo Clarice Lispector.....	35
2.2 As privações de Macabéa.....	44
Capítulo III	
3 TEMATIZAÇÃO E FIGURATIVIZAÇÃO NO ATOR MACABÉA	47
3.1 Antecedentes do trágico e seus dilemas.....	47
3.2 Figuras da falta em Macabéa	52
3.3 Formas de vida, vida sob outras formas.....	58
Considerações Finais	75
Referências	77

INTRODUÇÃO

Ao considerar as diversas possibilidades teóricas que se apresentam no momento de iniciar um trabalho de pesquisa, é possível que o leitor desta dissertação se indague: por que estudar semiótica? As reflexões acerca desse questionamento nos remeteram ao latente interesse pelos estudos da linguagem, uma vez que não há comunicação se não houver linguagem, seja ela verbal, não-verbal ou sincrética.

De acordo com Margarida Petter, para quem a língua é a manifestação específica do todo que é linguagem, o interesse pelos estudos referentes à língua e linguagem é muito antigo e remonta ao século IV a.C. :

Inicialmente, foram razões religiosas que levaram os hindus a estudar sua língua, para que os textos sagrados reunidos no *Veda* não sofressem modificações no momento de ser proferidos. Mais tarde os gramáticos hindus, entre os quais Panini (século IV a.C.), dedicaram-se a descrever minuciosamente sua língua, produzindo modelos de análise que foram descobertos pelo Ocidente no final do século XVIII. (PETTER, 2011, p.12)

No decorrer do tempo, surgiram novas perspectivas acerca do estudo da língua, com destaque para o período que se inicia a partir do século XVIII e avança até o século XX, com a proposição das gramáticas comparadas, do funcionalismo, do estruturalismo, do gerativismo, e a consequente consolidação da ciência linguística. Não é o objetivo destas linhas iniciais discorrer sobre a história da linguística; no entanto, é oportuno dizer que, com a publicação do *Curso de Linguística Geral (CLG)*, em 1916, do mestre genebrino Ferdinand de Saussure, a disciplina assume o estatuto de ciência autônoma e passa a integrar, em caráter definitivo, o rol das ciências humanas, exercendo influência considerável sobre algumas delas, inclusive.

A publicação da referida obra de Saussure é considerada também como o ponto de partida para o entendimento da semiótica discursiva, teoria que oferece suporte para o desenvolvimento da pesquisa de que resultou este trabalho. A linguística de Saussure tenta explicar a língua por ela mesma; para o mestre genebrino, a língua é “um sistemas de signos”, a “parte social da linguagem” que não pode ser modificada pelo falante.

De acordo com Petter, “a linguística detém-se somente na investigação científica da linguagem verbal humana.” (2011, p.17). Sabemos, contudo, que gestos, imagens ou danças também compõem sistemas semióticos capazes de produzir totalidades de sentido e, por essa razão, Saussure classifica a Linguística como pertencente a uma ciência mais geral, a Semiologia, a qual caberia a tarefa de estudar as diversas linguagens existentes na sociedade.

Para Greimas, “A língua não é um sistema de signos, mas uma reunião – cuja economia dever ser precisada - de estruturas de significação” (1966, p.30). Assim, o que importa para teoria semiótica não é o signo propriamente dito, mas a relações signicas que produzem a significação.

Nesse sentido, a semiótica, enquanto teoria preocupada com os processos responsáveis pelo engendramento da significação, é que, na atualidade, ocupa o lugar da semiologia, pois se ocupa da construção do sentido em todos os tipos de texto, permitindo uma explicação coerente dos mecanismos responsáveis por esse sentido, sendo esta uma das razões pelas quais a escolhemos como teoria para subsidiar este trabalho. A outra razão encontra-se na possibilidade de recuperar alguns elementos do percurso gerativo de sentido desenvolvido por Algirdas Julien Greimas, pois esse instrumental fornece condições para desvendar os mecanismos que o texto utiliza para dizer o que diz e, assim, podemos compreender o sentido global do discurso.

Para compor o *corpus* desta pesquisa, do vasto universo dos signos, elegemos um texto literário, *A hora da estrela*, do gênero romance, obra da escritora Clarice Lispector, por acreditarmos que a literatura, assim como as demais artes, exerce um papel transformador na vida de seus destinatários.

Consideramos que as personagens literárias são impregnadas de vida¹, o que as faz parecerem verdadeiras e contribui para reflexões acerca de diversas questões importantes para os sujeitos, como o tema socioeconômico da marginalização, das diferenças de classes, de gêneros e de etnias, resultantes da relação dominante *versus* dominado.

Acerca da relação entre semiótica e literatura, Bertrand afirma que, ao lermos um texto literário, entramos imediatamente na figuratividade, característica central da literatura, pois esta “faz surgir aos olhos do leitor a “aparência” do mundo sensível” (2003, p.21). Os revestimentos figurativos permitem que o leitor “veja” os objetos do mundo natural que lhe permitem resgatar o conteúdo abstrato dos discursos e produzir os efeitos de sentido inerentes ao texto. Ainda segundo o autor, no âmbito da cultura, a literatura é capaz de resgatar memórias tradicionais, míticas e coletivas de toda uma comunidade.

O interesse pelas questões sobre o gênero feminino e as injustiças sociais sofridas por algumas mulheres brasileiras nos motivaram a eleger a obra de Lispector para fins de análise da pesquisa, interesse que logo se ampliou para outras questões presentes ao longo da narrativa, caso, por exemplo, de reflexões sobre como a privação da linguagem pode determinar as relações sociais de um indivíduo.

Tomando-se como base uma das problemáticas elencadas da obra, verifica-se que, já nas primeiras páginas da metanarrativa, Rodrigo S.M. narrador da história, insinua o tema da diferença de gêneros:

Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. (LISPECTOR, 1998 p.14)

Para Carlos R. Ludwig (2011), adotando-se a perspectiva do confronto de gêneros, a própria abreviatura S.M. contida no nome do narrador poderia

¹ Conforme associação estabelecida pela Prof.^a Maria Adélia Menegazzo, em entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LtL4hToajQw>

ser lida como uma menção à rubrica Substantivo Masculino presente nos verbetes dos dicionários, sugerindo, assim, as relações entre o masculino e o feminino. No texto de Lispector, caberia à personagem Macabéa assumir a figurativização do feminino, ainda que de uma forma precária, pois ela se configura como sujeito a partir de uma série de privações, o que a torna um sujeito atualizado, sempre em estado de disjunção, conforme se discutirá no desenvolvimento deste trabalho.

Para Zolin (2009), a crítica feminista, que teve origem em 1970 com a publicação da tese de doutorado *Sexual Politics* de Kate Millet, deve ser vista como um instrumento para interpretar o texto literário. Adotando tal viés no trecho em questão, nota-se que, mesmo implicitamente, são abordadas diferenças sobre como os livros escritos por homens tendiam a ser mais bem recebidos dos que as obras escritas por mulheres; com isso, provocam-se no leitor reflexões sobre a necessidade de transformar a condição de inferioridade da mulher no âmbito da literatura.

Vale ressaltar, nessa direção, que a profissão de escritor, antes da consolidação do movimento feminista, em meados do século XVIII, era predominantemente masculina. Depois de disseminadas as idéias de luta pelos direitos da mulher, como o voto, e protestos contra a condição de submissão e inferioridade intelectual, muitas mulheres tornaram-se escritoras, mas ainda tiveram de adotar pseudônimos masculinos para terem seus textos aceitos, prática que, aliás, também foi adotada por Clarice Lispector, pois, de acordo com Arêas (2005) em textos publicados pela revista *Senhor*, assinava apenas com as iniciais C.L., o que levou muitos leitores a, curiosamente, atribuírem os textos ao escritor Carlos Lacerda.

Zolin (2009) comenta o texto *A room of one's own*, traduzido para o português como *Um teto para chamar de seu*, da escritora Virgínia Woolf, uma das mais importantes precursoras da crítica feminista, no qual se observa o ressentimento presente em alguns poemas escritos por mulheres do século XVI, como os de Anne Finch Winchilsca (1661-1720) ou de Margaret Newcastle (1623-1673), pelo seu conteúdo de ódio e amargura em relação aos homens; trazendo, dessa forma, a discussão sobre os problemas para a ficção, de

pensar nos sexos separadamente. Para Zolin, Woolf “defende a necessidade de ser masculinamente feminina e femininamente masculino para que a arte se realize e comunique experiências com integridade” (2009, p.224).

Nessa perspectiva, tem início o movimento da “desconstrução” do feminismo radical pressuposto pela crítica feminista francesa, que aludia à oposição binária homem x mulher, e começa-se a pensar no ser humano acima das diferenças de sexo.

Para Zolin, a produção literária feminina após a década de 1960 se debruça sobre temas caros ao universo feminino, como maternidade, estupro, nascimento, e não mais a ideologias patriarcais. A analista exemplifica com a obra *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, na qual a personagem Joana não consegue adaptar-se a papéis especificamente femininos, como os de boa filha e dona de casa, impostos pela ideologia vigente.

Apesar da ideologia feminista não ser explícita nas obras clariceanas, *Macabéa*, em meio às suas insuficiências, é um exemplo de protesto velado contra as violências sofridas por mulheres. Primeiro, por perder os pais para a seca do sertão; depois, pela forma de criação da tia, que gostava de dar-lhe cascudos na moleira em infância.

Já na vida adulta, de acordo com Bedassee (1999), a própria relação entre *Macabéa* e Olímpico é uma forma de provocar a reflexão acerca das diferenças de gênero. No decorrer do romance, Olímpico se sente no direito de trocá-la pela “filha do açougueiro”, em busca de certa “ascensão” social, e por considerar que Glória seria boa parideira, enquanto *Macabéa*, ao contrário, era como cabelo na sopa, não dava vontade de comer, além de ter ovários murchos, o que relata uma insuficiência inclusive biológica. E, finalmente, há a cena do violento atropelamento que a matou, enquanto esperava encontrar a felicidade casando-se com um estrangeiro rico.

Acerca do feminismo nas obras de Lispector, Bedassee afirma:

Não pode é ser comparada a escritoras “feministas”, que assim se autodenominam porque têm o objetivo específico de, com o seu texto, tratar conscientemente da condição feminina através de denúncias ou análises sociais visando uma transformação (que é o sentido que

geralmente se atribui ao termo). Clarice, sem ter esse objetivo específico, sem seguir um “esquema”, atinge este mesmo fim, destruindo estereótipos cristalizados da “feminilidade”. (BEDASSEE, 1999, p.197)

Na esteira desse raciocínio, com base nos percursos temáticos e figurativos fornecidos pelo ator Macabéa, protagonista da narrativa, poderemos verificar o simulacro de vida a que se vincula a personagem e trazermos à tona reflexões acerca das temáticas fornecidas pelas figuras que a constroem, como a fome, a insalubridade, a solidão, dentre outras.

No que concerne à forma como a semiótica aborda esse ponto, considerando a problemática de tematização e figurativização, uma estudiosa brasileira do discurso afirma que:

Os temas e figuras são determinados sócio-historicamente e trazem para os discursos o modo de ver e de pensar o mundo de classes, grupos e camadas sociais, assegurando assim o caráter ideológico desses discursos. (BARROS, 2009, p.352)

Nesse particular, vale dizer que, apesar de a obra de Lispector aqui analisada ter sido publicada na década de 1970, os problemas sociais levantados em seu texto, como a fome, a miséria e a marginalização do migrante nordestino, ainda persistem na atualidade. Além de fazermos reflexões acerca desses temas, procuramos estudar as estratégias de construção de sentido nos trechos selecionados para compor o objeto de análise.

Assim, pretende-se descrever como a obra analisada constrói a figura do ator Macabéa, com base nos percursos temáticos e figurativos do modelo tradicional da teoria e, como forma de desfazer possíveis lacunas e complementar as análises, recorreremos também a alguns postulados que se relacionam às dimensões de intensidade e extensidade, decorrentes dos estudos tensivos e próprios de desdobramentos mais recentes da semiótica discursiva.

Para dar conta da apresentação dos resultados obtidos pela pesquisa, a presente dissertação organiza-se em três partes: o capítulo I, *Percurso Teórico da Semiótica Discursiva*, apresenta uma síntese dos pressupostos teórico-metodológicos da semiótica greimasiana, outra possível denominação que a teoria recebeu em homenagem a Greimas, seu iniciador. Nessa parte, faz-se uma explanação teórica sobre a sintaxe e a semântica de cada um dos três níveis do percurso gerativo de sentido: o fundamental, o narrativo e o discursivo, presentes na construção de um texto.

Nesse capítulo também se discute a existência modal dos sujeitos, o que o leva a um fazer ou a um não fazer, e adentramos assim no campo da semiótica das paixões, passando a considerar as relações entre os estados de alma e estados de coisas que estão aquém do percurso gerativo do sentido.

Como a semiótica passa a levar em conta o universo afetivo construído nos discursos, tem-se o advento da semiótica tensiva, vertente atual da teoria, que levou Greimas e Fontanille, em texto intitulado “O belo gesto”, publicado na revista *Recherches Sémiotiques Semiotic Inquiry*, em 1992, a refletirem acerca da estética, da ética e da moral construídas em um texto, o que pode fornecer informações sobre as formas de vida do sujeito.

As reflexões acerca do belo gesto nos conduziram a pensar também no acontecimento. Assim, trazemos contribuições a esse respeito da perspectiva da filosofia, por meio de algumas reflexões de Gilles Deleuze; da perspectiva da semiótica, utilizamos a obra de Greimas, *Da imperfeição*, que trata do acontecimento de forma introdutória, e o texto *Louvando o acontecimento*, de Claude Zilberberg, que fornece subsídios teóricos para tratarmos dos modos de eficiência, de existência e de junção que estão implicados no acontecimento. Ainda tendo em vista a semiótica tensiva, utilizamos o esquema tensivo da amplificação, conforme proposto por Jacques Fontanille, para análise das privações sociais e de linguagem que permeiam a construção do ator Macabéa.

O Capítulo II, *A hora da autora: vida e criação na obra de Clarice Lispector*, considera o estilo clariceano de escrever, trazendo apontamentos de

Norma Discini, Olga Borelli, Nádia Batella Gotlib, Vilma Arêas e Edgar Nolasco, além de observações críticas sobre a obra analisada.

O Capítulo III, *Tematização e Figuratização no Ator Macabéa*, apresenta uma análise semiótica voltada para identificar percursos temáticos e figurativos relacionados ao ator principal de *A Hora da Estrela*. Nesse capítulo, aplicam-se as noções de belo gesto e formas de vida de Greimas e Fontanille (2014), nos episódios em que Macabéa é despedida da função de datilógrafa e no fragmento em que seu namorado Olímpico a derruba na lama. O quadrado dos modos de existência proposto por Fontanille e Zilberberg (2001) foi retomado para analisar os modos de existência do sujeito Macabéa.

Além dessa organização dividida em três capítulos, esta seção introdutória e, ao final, outra seção contendo as considerações finais complementam a presente dissertação.

CAPÍTULO I

1. PERCURSO DA TEORIA SEMIÓTICA DISCURSIVA

Contra-pondo-se a outras semióticas, notadamente a filosófica, de Charles S. Peirce, e a da cultura, de Iuri Lotman, a teoria semiótica discursiva surge em torno de um linguista lituano radicado na França, A. J. Greimas, e seu grupo de colaboradores em meados da década de 1960.

Para a semiótica discursiva, um texto possui vários níveis que se articulam para a construção de seu sentido; por isso, pode-se concebê-lo sob a forma de um *percurso gerativo*, que

[...] deve ser entendido como um modelo hierárquico, em que se correlacionam níveis de abstração diferente do sentido [...] O percurso gerativo é um simulacro metodológico das abstrações que o leitor faz ao ler um texto. (FIORIN, 2007, p.73)

Assim, para essa semiótica, um texto é organizado em camadas, que vão da mais simples e abstrata à mais complexa e concreta. Nessa ordem, encontram-se o nível fundamental (ou profundo), o narrativo e o discursivo; cada um desses níveis é composto por uma sintaxe e uma semântica, os quais se explicam no tópico a seguir.

1.1 O SENTIDO ABORDADO EM NÍVEIS

Considerando as elaborações mais simples em torno da significação, encontra-se o nível fundamental, que, em sua categoria semântica, apresenta oposições entre valores, ora marcados pela positividade (euforia), ora pela

negatividade (disforia). Dessa forma, um texto pode utilizar-se, em sua categoria semântica de base da oposição, vida vs morte e valorizar positivamente a vida e negativamente a morte, como acontece normalmente na cultura ocidental. No entanto, um outro texto, ao contrário, pode valorizar a morte positivamente; na cultura japonesa, por exemplo, é costume festejar a morte de um parente próximo, o que, ao tomarmos tal cultura como texto, diria respeito a uma valorização eufórica da morte.

Nas obras de Guimarães Rosa também a morte é valorizada euforicamente, como, por exemplo, no conto *Nada e nossa condição*, em que o narrador conta a história de Tio Man´Antonio e sua família. O trecho seguinte descreve a cena de morte de Tia Liduína:

Sua mulher, Tia Liduína, então morreu, quase de repente, num entrecorte de um suspiro sem ai e uma ave-maria interrupta. Tio Man´Antonio, com nenhum titubeio, mandou abrir, par em par, portas e janelas, a longa, longa casa. (ROSA, 1978, p.70)

Depois do acontecimento de morte da esposa, Tio Man´Antonio, logo abre as portas e janelas da casa, em gestos que figurativizam a necessidade de abrir-se para um novo tempo. Ao ser questionado por sua filha se a vida é só feita de traiçoeiros altos e baixos, ele responde com suavidade na voz: “- Faz de conta minha filha... faz de conta. (...) Então, as filhas e ele choraram; mas com o poder de uma liberdade, que fosse qual mais forte e destemida esperança”. (ROSA, 1978, p.71). Depois de um ano da morte de tia Liduína, a família preparou uma festa, chamou os amigos e parentes e celebraram como se ela ainda fosse viva, concretizando-se a perspectiva de um novo olhar sobre a morte.

Ao se considerar o patamar das estruturas narrativas, avançando no percurso gerativo, verifica-se que é possível identificar, em sua sintaxe, as relações de conjunção ou disjunção do sujeito com seu objeto de valor. Nessa perspectiva, considera-se que uma

relação de junção (conjunção ou disjunção) entre o sujeito e o objeto-valor determina um enunciado de estado, enquanto a passagem de

um estado a outro, por meio de uma transformação ou de uma função fazer, determina justamente um enunciado de fazer. (MARTINS, 2008, p.120)

Na abordagem que faz sobre o nível narrativo, Fiorin afirma que “uma narrativa complexa estrutura-se numa sequência canônica que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção” (2005, p.29).

Na fase da manipulação, o destinador apresenta um contrato ao destinatário e utiliza recursos persuasivos para levá-lo a um dever-fazer ou a um não-fazer. São quatro as formas mais comuns de manipulação: a) por tentação, quando um sujeito oferece um objeto de valor irrecusável ao outro que aceitar sua manipulação; b) por sedução, quando o manipulador tece elogios ao seu destinatário, com a intenção de atingi-lo emocionalmente, de forma que se recusar a realizar a ação seria negar suas qualidades; Olímpico de Jesus seduz Macabéa já no primeiro encontro com a moça, no momento em que a olha, enxuga-lhe o rosto molhado pela chuva, e a convida para um passeio: “*E se me desculpe, senhorinha, posso convidar a passear?*” (LISPECTOR, 1998, p.43)²; ser chamada de “senhorinha” a transforma em um alguém, especialmente pelo uso do diminutivo que denota uma carga sêmica de afetividade, subjetividade e proximidade entre os atores do enunciado; e assim, imediatamente, Olímpico torna-se a sua “*goiabada com queijo*”, apenas pelo fato de notá-la como alguém no mundo. A facilidade que Olímpico teve para seduzi-la deve-se ao estado patêmico da carência da personagem, paixão que está relacionada às necessidades físicas e psicológicas de um indivíduo que não tem consciência de suas privações e, por isso, não encontra, em seu horizonte, o poder saná-las, esse estado passional assola Macabéa do início ao fim da narrativa; c) por intimidação, quando o destinatário-manipulador consegue que o destinador realize sua vontade, utilizando-se de uma ameaça; e d) por provocação, quando o sujeito é desafiado a realizar a ação desejada pelo actante manipulador.

² As próximas referências ao livro de Lispector, feitas no interior dos parágrafos, serão citadas apenas pelo número de páginas entre parênteses.

De acordo com Barros, as paixões devem ser entendidas como qualificações modais que modificam o estado do sujeito e distinguem-se entre simples e complexas. As primeiras decorrem da modalização do sujeito pelo /querer ser/, dentre elas se encontram o desejo, anseio, ambição cupidez, avidez, curiosidade; já as paixões complexas “têm um estado inicial que Greimas denomina de espera” (BARROS, 2001, p.63), que pode ser simples ou fiduciária.

Na espera simples, o sujeito quer entrar em conjunção com seu objeto de valor, mas não invita nenhum esforço para isso, enquanto na espera fiduciária:

(...) sujeito do estado mantém com o sujeito do fazer uma relação fundamentada na confiança. O sujeito do estado pensa poder contar com o sujeito do fazer para realizar suas esperanças ou direitos, ou seja, atribui ao sujeito do fazer um /dever-fazer/. Não se trata, na maior parte das vezes de contrato verdadeiro, e sim de contrato de confiança, um pseudocontrato ou contrato imaginário. (BARROS, 2001, p. 64)

Apesar da paixão da carência que toca Macabéa, a personagem ainda é modalizada por um querer-ser desejada, ou notada. A datilógrafa encontra em Olímpico a capacidade de poder-ser uma mulher desejável. Assim, na perspectiva de Barros (2001), da espera fiduciária decorre o seguinte plano narrativo: S1 crer →[S2 dever (S1 Ov)]. Macabéa (S1) crê que que Olímpico (S2) possa proporcionar-lhe essa conjunção com o objeto valor ser amada, desejada, notada.

Até então, Macabéa encontrava-se em estado de espera, que, de acordo com Barros (2011, p. 64), “é um estado tenso disfórico de disjunção”, no qual se encontrava a protagonista antes de Olímpico notá-la como um alguém do mundo. Em contrapartida, ainda conforme a autora citada, “a decepção é um estado intenso e não eufórico de não-conjunção”. A paixão da decepção atinge Macabéa no momento em que seu namorado a substitui por Glória, e a personagem passa a ser modalizada por um saber-poder-não-ser, voltando, novamente, ao estado de disjunção anterior.

A fase da competência é quando o sujeito é dotado de um saber/poder-fazer para realizar uma ação. Quando Macabéa diz à Olímpico: “*Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga*” (p.53), o salário pago pelo chefe é a concretização do poder-fazer, ou seja, ter condições de pagar o ingresso para assistir a um filme. As idas ao cinema, atividade cultural que Macabéa prioriza até mesmo em relação à alimentação ao receber o salário, provocam um sonho: querer ser Marilyn Monroe. Deduzimos que essa vontade, figurativizada em uma atriz que se constituiu como um dos grandes símbolos sexuais de uma era, relaciona-se a um desejo mais profundo de satisfazer suas carências de notabilidade, feminilidade e sensualidade; Macabéa chega a comprar um batom vermelho para, aplicando-o excessivamente aos lábios, adquirir, nesse item, certa semelhança com a atriz.

A *performance* é a fase em que ocorre a mudança de um estado para outro; quando o destinatário consegue executar a ação que se espera dele. No exemplo anterior, estaria atrelada à ida, propriamente, de Macabéa ao cinema.

A última fase, a da sanção, diz respeito ao momento em que acontece a confirmação de que a performance foi realizada e o sujeito pode ser reconhecido por ela, mediante a atribuição de um prêmio ou castigo.

Há que se considerar a articulação que essas operações da sintaxe estabelecem com a semântica narrativa. Para isso, torna-se fundamental verificar o papel desempenhado pelos objetos na relação com os sujeitos:

Há dois tipos de objetos buscados pelos sujeitos: os objetos modais (o querer, o dever, o poder e o saber) e os objetos de valor. Os primeiros são os objetos necessários para a obtenção dos segundos, que são o objetivo último da ação narrativa. [...] É exatamente nos conteúdos investidos nos objetos que se dá a articulação entre o nível fundamental e o nível narrativo. (FIORIN, 1999, p.5)

Ao considerarmos as valências de intensidade no desejo que Macabéa alimenta de ser Marilyn Monroe (querer-ser), temos várias escalas implicadas nesse querer. Levando-se em conta a força crescente desse querer, poderíamos pensar na existência, por exemplo, de um querer pouco, um querer, um querer mesmo, um querer muito e um querer desesperadamente.

Em Macabéa, nota-se a insuficiência inclusive no objeto modal querer, pois quando Olímpico ou Glória a repreendem em relação ao sonho, ela logo desiste de seu objeto de valor, não assumindo nenhum posicionamento que indicasse a mínima manutenção do sonho.

Face ao exposto, nota-se que, para um sujeito disjuncto do objeto de valor entrar em conjunção com esse objeto, é necessário que ele realize uma ação (performance); para tanto, precisa estar modalizado por um querer, dever, poder e/ou saber. Os estudos semióticos do percurso gerativo de sentido dessa fase consideravam, prontamente, as modalizações em torno do fazer, dando ênfase, portanto, às ações que os sujeitos realizavam no âmbito de sua trajetória narrativa.

No entanto, Greimas e Fontanille (1993) passam a considerar a existência modal dos sujeitos, visando a entender quais os estados de alma, na perspectiva da modalização do ser, portanto, levariam o sujeito a executar ou não uma ação. Quando, por exemplo, Macabéa vai à procura da cartomante Madame Carlota, uma das paixões que a modalizam para exercer seu fazer é a paixão do desespero, como se encontra discursivizado no próprio enunciado do narrador:

Assim pela primeira vez na vida tomou um táxi e foi para Olaria. Desconfio que ousou tanto por desespero, embora não soubesse que estava desesperada, é que estava gasta até a última lona, a boca a se colar no chão. (LISPECTOR, 1998, p.71)

De acordo com o Dicionário Houaiss, uma das acepções que definem o desespero é a de “*estado de profundo desânimo de uma pessoa que se sente incapaz de qualquer ação; desalento*” (2004, p. 990). Apesar do conteúdo trazido por essa definição, verifica-se, no trecho, que Macabéa realiza uma ação, uma vez ela se apresenta como um sujeito cujo deslocamento existencial conduz, inclusive, a um descompasso com o que se esperava decorrer da paixão que a assalta.

Ao retomarmos o contexto anterior à passagem em que Macabéa sai em busca da cartomante Madama Carlota, encontramos um fragmento no qual Glória tenta justificar o roubo do namorado da colega, dizendo que o fez porque

a médium, em sua perspectiva, dissera que Olímpico teria de ser dela, no que, aliás, fizera uma previsão acertada; a partir dessa ocorrência, Glória aconselha a nordestina a também realizar uma consulta com a cartomante, a fim de obter boas novas que pudessem apontar para uma mudança no destino de Macabéa.

Dessa forma, a nordestina efetua a ação de tomar um táxi até a casa de Madama Carlota direcionada por Glória, ou seja, Glória assume a função de destinador manipulador e a faz fazer; como Macabéa julgava não ter saída para sua situação, característica do sujeito acometido pela paixão do desespero, executa a ação de procurar a cartomante.

Para semiótica, a paixão do desespero

comporta um dispositivo modal de tipo conflitual, no que o *querer-ser*, de um lado, e os *saber-não-ser* e *não-poder-ser*, de outro, coabitam sem se modificar reciprocamente, contradizem-se e contrariam-se, provocando a ruptura interna do sujeito; também nesse caso o *querer-ser* não pressupõe as outras modalizações: o desespero é de fato constituído de dois universos modais incompatíveis; o saber sobre o fracasso e o próprio fracasso não são necessários à aparição do querer, o inverso também não. (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p.68)

Observa-se que a paixão do desespero no ator Macabéa é identificada do ponto de vista de Rodrigo S.M.; o narrador afirma que a personagem *não sabia que estava desesperada*. Este *não-saber-ser* remete aos estudos semióticos *das paixões humanas de falta*, como a insegurança, a ansiedade e a aflição. Como afirma Martins, em texto ainda inédito, no qual se preocupa em analisar a paixão da carência,

(...) gostaríamos de destacar que se pode perceber que, *na falta* além de o *querer ter* funcionar como uma espécie de condição para o *querer ser*, há ainda a pressuposição de um *poder ser*, acompanhado de um *saber não ser*, por sua vez, na *carência*, mais que um *dever sentir*, existe um *dever ser*, necessidade que funciona como autêntico imperativo existencial para os sujeitos, aliado a um *não poder ser* e, o que a torna ainda mais significativa, marcada por um *não saber não ser*. (MARTINS, inédito, p. 3)

Assim, infere-se que além da paixão do desespero, do ponto de vista do escritor-narrador, a personagem foi modalizada pela paixão da carência, pois o *dever ser* namorada de Olímpico funcionava como sua única conexão com o mundo. Quando a personagem viu-se na condição de *não poder ser* namorada de Olímpico, provocou-se uma ruptura interna (desespero) marcada por um *não saber não ser*.

No caso de Macabéa, ela não sabia que não era feliz, e somente entraria em conjunção com tal saber posteriormente, quando a “vidente” Carlota pusesse as cartas e fizesse “previsões” sobre sua vida:

– Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! Que meu amigo Jesus tenha dó de você, filhinha! Mas que horror! Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim. Madama acertou tudo sobre o seu passado, até lhe disse que ela mal conhecera pai e mãe e que fora criada por uma parente muito madrasta má. (LISPECTOR, 1998, p.76)

Nesse trecho, com a presença da figura da “*madrasta má*”, já se começa a delinear uma isotopia da felicidade na fala de Madame Carlota, posto que, nos contos de fadas em que tal figura se apresenta (como o de Cinderela, por exemplo), a afilhada acaba sempre, por uma reviravolta do destino, tornando-se bem-sucedida. Em um autêntico final feliz. Em *A hora da estrela*, contudo, isso se tornará mais um elemento de realce da tragédia que é a vida de Macabéa.

Retomando as discussões sobre a correlação entre ações e paixões, na perspectiva da semiótica, cumpre destacar que o estado de alma do sujeito é anterior à competência para a execução da ação. A esse respeito, Greimas e Fontanille explicam:

Se o investimento do sujeito de fazer não levanta dificuldades particulares (cf. as modalidades deônticas, por exemplo), o mesmo não ocorre com o do sujeito de estado: percebe-se que o sujeito enquanto estando não pode ser modalmente afetado, senão pela mediação do investimento do objeto, cuja carga modal, desde que ele seja colocado em relação de junção com o sujeito, modaliza por sua vez este último. Em outras palavras, a modalização do estado do sujeito – e é disso que se trata quando se quer falar das paixões- só é

concebível passando pela do objeto, que se transforma em “valor”, se impõe ao sujeito. É uma situação comparável, mas anterior ao posicionamento actancial, que se trata de imaginar: um sujeito protensivo indissolivelmente ligado a uma “sombra de valor”, perfilando-se assim na tela da “tensividade fórica”. (GREIMAS e FONTANILLE,1993, p.25)

Essa sombra de valor, ou valor do valor, em Macabéa é sentida inconscientemente, a personagem não sabe, ou percebe que estava desesperada, ou carente. O estado de carência em Macabéa é modalizado por uma série de insuficiências que permeiam sua vida desde o nascimento; depois, há a perda dos pais, a infância traumatizante, a criação pela tia beata sem afetos, a fome, a solidão, as complicações de saúde e, na idade adulta, a desilusão amorosa com relação a ser abandonada por Olímpico, que a troca pela colega de trabalho.

Observa-se que os estudos semióticos das paixões, considerando-as a partir das modalizações do sujeito, possibilitaram análises que consideram eventos que estão aquém do percurso gerativo de sentido em seu modelo tradicional da teoria, e a semiótica, como consequência de uma teoria em evolução, passa a considerar os estados de alma em relação com os estados de coisas nos textos.

De acordo com Lima (2010, p.14): “Não há dúvidas de que as paixões, as inclinações afetivas estão no cerne da atividade persuasiva. É por elas e por meio delas que levamos o indivíduo a crer nos valores disseminados pelo discurso”. No leitor de *A hora da estrela*, a paixão da enunciação, despertada conforme o sujeito se envolve com a leitura, é a da compaixão, que, para Aristóteles:

é uma espécie de pena causada por um mal aparente, capaz de nos aniquilar ou afligir, que fere o homem que não merece ser ferido por ele, quando presumimos que também nós podemos sofrer, ou algum dos nossos, e principalmente quando nos ameaça de perto.(ARISTÓTELES, s.d. p.118 *apud* LIMA, 2010, p.15)

A pena, ou dó que pode ser despertada no enunciatário, é causada pelas condições sub-humanas a que a personagem é submetida, as quais

delatam sua condição de insuficiência, como a falta de afetos, solidão, fome e insalubridade. Tais condições provocam um compadecimento no leitor que o levam a refletir e colocar-se no “lugar” daquele sujeito que, assim como ele, também é um ser humano.

Ao se verificar o terceiro nível, o discursivo, é possível identificar, na sintaxe discursiva, as projeções da enunciação, as categorias de pessoa, espaço e tempo, pela operação de desembreagem (ou debreagem) actancial, espacial e temporal. Por meio dessa tríade enunciativa do discurso (o eu-aqui-agora), podemos identificar os sujeitos, locais e momentos no enunciado.

De acordo com as pesquisas desenvolvidas por uma estudiosa preocupada com as questões do discurso:

a desembreagem actancial é, assim, a projeção de um *não-eu* do enunciado, distinto do *eu* da enunciação. (...) Fala-se para os enunciados com *eu*, em *desembreagem enunciativa*, para os enunciados com *ele*, em *desembreagem enunciva* (...). (BARROS, 2001, p.74)

Além das possibilidades apontadas nessa passagem, o narrador também pode utilizar-se da desembreagem interna, quando dá voz aos personagens, para se comunicarem entre si, e produzir no enunciatário o efeito de ouvir a voz do outro. Quando Macabéa, em um de seus diálogos (se é que se pode considera-los assim) com Olímpico, diz: “- *Não sei bem o que sou, me acho um pouco... de quê?... Quer dizer não sei bem quem eu sou.*” (56), a conjugação verbal em primeira pessoa e o pronome pessoal projetam um *eu* no enunciado (a pessoa que fala), dando ao leitor a sensação de “ouvir” a voz da própria Macabéa, enfatizada no trecho, conforme se disse, por se apresentar a fala da personagem como se integrada ao próprio texto.

Diferentemente, no fragmento em que o narrador observa: “*Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz.*” (27), nos pronomes em terceira pessoa, há a projeção de um *ele* (a pessoa de quem se fala), o que produz um efeito de

objetividade, marcando, assim, uma desembreagem actancial enunciativa, pois o *eu* ausenta-se do discurso.

Acerca da espacialização, tomamos como exemplo a rua onde Macabéa Morava: “*Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre. Lá é que não piso pois tenho terror sem nenhuma vergonha do pardo pedaço de vida imunda*”(30). A projeção do lugar *lá* (Rua do Acre) no discurso causa um efeito de distanciamento, por meio do recurso da desembreagem espacial enunciativa, utilizado para distanciar o enunciatário daquele lugar, em que, por existirem ratos, subentende-se haver muita sujeira e falta de higiene, o que pode constituir-se como repugnante aos sujeitos.

A desembreagem temporal enunciativa é o recurso que projeta o “agora” no discurso, como podemos observar em: “*Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita*”. (12) Os verbos conjugados no presente do indicativo em articulação com o gerúndio projetam um *agora* no discurso, reforçados pela expressão “neste instante”, para indicar o momento em que o narrador escreve, dando a ilusão de simultaneidade do relato para o leitor.

A sintaxe discursiva explica os recursos utilizados pelo enunciador para convencer e persuadir o enunciatário a transformar suas opiniões, pois as projeções de pessoa, espaço e tempo no enunciado, de eu-aqui-agora na desembreagem enunciativa, e ele-lá-então, na desembreagem enunciativa, produzem uma ilusão de realidade.

Nos percursos narrativos, apresentados de forma generalizável, tem-se uma abstração do conteúdo; por exemplo, se um sujeito entra em disjunção com objeto vida: quem é esse sujeito? Como se deu essa disjunção? Foi um assassinato ou atropelamento? Utilizando-se dos processos de tematização e figurativização, conceitos que se mobilizam nesta pesquisa, assumindo um lugar central nas análises apresentadas no terceiro capítulo, a semântica discursiva concretiza tais mudanças de estado do nível narrativo e garante a relação entre discurso e mundo natural.

Ao explicar os conceitos de tematização e figurativização, torna-se importante retomar elementos teóricos advindos da obra inicial de Greimas *Semântica Estrutural* (1966), discurso fundador da semiótica discursiva que reivindica uma valorização da semântica, considerada pelo semiótico lituano como essencial para o desenvolvimento de uma teoria que se voltasse para o entendimento do plano de conteúdo dos textos. Segue a definição de classemas extraída dessa obra:

A partir de agora, podemos nos dar conta do papel que desempenha o contexto, considerando como unidade do discurso superior ao lexema: constitui um nível original de uma nova articulação do plano do conteúdo. Com efeito, o contexto, no instante mesmo que se realiza no discurso, funciona como um sistema de compatibilidades e incompatibilidades entre as figuras sêmicas que ele aceita ou não reunir, já que a compatibilidade reside no fato de que dois núcleos sêmicos podem combinar-se com um mesmo sema contextual. (GREIMAS, 1966, p. 71)

Em uma breve incursão pelos domínios dessa semântica estrutural, Barros resgata termos como o *sema*, *semema* e *classema*. Nas palavras da autora:

Distinguem-se, na organização do semema, unidade de manifestação do plano de conteúdo, dois tipos de categorias semânticas, definidas pela projeção, sobre elas, da categoria metassêmica articulada em /exteroceptividade/ vs. interoceptividade. Os semas interoceptivos denominam-se classemas e os exteroceptivos, semas propriamente ditos. Dessa articulação dos semas decorrem as duas dimensões fundamentais da linguagem: a dimensão abstrata dos classemas, e a figurativa, dos semas. (BARROS, 2001, p. 113)

Dessa forma, inferimos que o sentido de um lexema, considerando as várias acepções que lhe são possíveis (sendo cada uma delas um semema), apresenta, em seu interior, o resultado da relação entre o sema e o classema, na qual o sema é figurativo (exteroceptivo) e o classema, abstrato (interoceptivo).

A esse propósito, vejamos os exemplos extraídos da obra de Lispector: “*Devo acrescentar um algo que importa muito 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” (24). O lexema “dente” além do semema “estrutura mineralizada implantada nos alvéolos maxilares superior e inferior que realiza a mastigação e auxilia a articulação dos sons e palavras” (Dicionário Houaiss, 2001, p.939), comporta outros como “dente de alho” e “dente da engrenagem”.

No contexto aplicado no trecho, o lexema remete ao incômodo causado por uma dor de dentes, que figurativiza o desconforto do narrador com as condições subumanas de sua personagem. No início do romance o narrador confessa: *“A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fisgada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto, agudo uma melodia sincopada e estridente- é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade”* (11).

A personagem Macabéa também recorre à dor de dentes como desculpa para faltar ao trabalho por duas vezes, primeiro quando sente necessidade de descansar as costas e pede para o chefe liberá-la para um dia de descanso alegando que iria extrair um dente, segundo, quando marca uma consulta com a cartomante Madama Carlota e precisa de um dia de despensa para ir ao consultório da vidente. O chefe logo a libera, pois é de supor que todos imaginem o incômodo que uma dor como essas causa ao indivíduo.

Da mesma forma, o lexema “mãos” do trecho *“Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem”* (14), além do semema “extremidade do membro superior”, comporta outros, como em “o carro entrou na contramão”, “serão necessárias duas mãos de tinta na parede”, “Dê-me uma mão com este trabalho”? Nesse contexto, o *esfregar de mãos* figurativiza a ansiedade do narrador para começar a escrever e expelir de si a história triste e trágica que o sufoca.

Assim, o semema é uma unidade da manifestação do plano do conteúdo que depende do contexto para ser definido.

Vejamos outro exemplo, no caso do lexema *homem*, que, de acordo com o Dicionário Houaiss (2001, p. 1545), apresenta várias acepções, dentre as quais:

1- indivíduo do sexo masculino. Ex: (...) *O mangue está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais. - Mangue é um bairro? É lugar ruim, só pra homem ir.* (55)

2- homem que já atingiu a idade adulta; homem feito. Ex: *Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue.* (9)

Na primeira acepção, o lexema *homem*, após ser contextualizado no exemplo extraído da obra de Lispector, manifesta seu sentido no plano do conteúdo e apresenta, no interior do semema, o sema exteroceptivo da figura “homem”, indivíduo do sexo masculino, e a base classemática interoceptiva da masculinidade.

Da mesma forma, na segunda acepção, o semema contextualizado assume em seu interior o sema exteroceptivo de indivíduo em idade adulta e a base classemática interoceptiva da maturidade.

Essas diferenciações entre linguagem figurativa e abstrata presentes no interior dos sememas (unidades mínimas de significação) também ocorrem no nível do discurso, campo de exercício da semiótica: a interoceptividade do sema abstrato está para a tematização assim como a exteroceptividade do classema figurativo está para a figurativização.

No entanto, Fiorin (2005) adverte que a oposição entre concreto e abstrato não se dá de maneira absoluta, mas de forma gradual, do mais abstrato ao mais concreto. Assim, as figuras remetem a “coisas” do mundo natural para recobrirem os temas do mundo abstrato; em um discurso que narra um dia de pesca, por exemplo, as figuras peixe, anzol, vara, isca, certamente serão recorrentes na narrativa, uma vez que remetem ao tema da pescaria que, visto mais abstratamente ainda, pode indicar a necessidade de obtenção de alimento e/ou meio de subsistência econômica.

Com base em Barros, pode-se concluir que tematização é a formulação abstrata dos valores, na instância discursiva, e sua disseminação em percursos; já a figurativização constitui um novo investimento semântico, pela instalação de figuras do conteúdo que se acrescentam, recobrando esse nível abstrato dos temas. Assim, não há texto figurativo sem o nível temático, e o mesmo tema pode ser figurativizado de várias formas.

1.2 A IMPERFEIÇÃO E A ABERTURA PARA A TENSIVIDADE

A semiótica, como uma teoria *in fieri*, sempre em construção, portanto, reconhece possíveis lacunas no percurso gerativo de sentido, como a focalização nos estados de coisas em que a maior parte das análises se concentraram nas fases iniciais. No entanto, por influência da fenomenologia, e com a valorização dos estados de alma dos sujeitos na fase da semiótica das paixões, a teoria passou a considerar os afetos e o componente sensível dos textos, procedimento que recebeu maior ênfase com a publicação de *Da Imperfeição*, de Greimas.

Na primeira parte dessa obra, denominada de *A fratura*, as discussões em torno da estesia e da estética ganham terreno nas análises semióticas do lituano e tem-se o aparecimento do ponto de vista tensivo nos comentários efetuados pelo autor. Nessa perspectiva, duas semioticistas contemporâneas esclarecem que a

nova abordagem, notadamente a abordagem tensiva, decorre, portanto de uma evolução natural da teoria que, depois de se ater por algum tempo aos conteúdos inteligíveis, passou a cogitar a possibilidade de tratar também dos conteúdos sensíveis. (GOMES e MANCINI, 2007, p.5)

Podemos perceber, nessa nova vertente, que a teoria passa a levar em conta o universo afetivo construído no discurso, o que permite traçar

considerações acerca do belo gesto, que, para Greimas, é um acontecimento semiótico considerável, que afeta a forma aspectual das condutas e passa a definir as “filosofias de vida” do sujeito e do grupo ao qual o indivíduo pertence, podendo fornecer informações sobre o que a semiótica chama de *formas de vida*.

As primeiras considerações sobre o conceito de *forma de vida* foram introduzidas por Greimas, em 1991-1992, no Seminário de Semântica Geral na Escola de Altos Estudos e Ciências Sociais de Paris, a partir do tema “Estética da ética: moral e sensibilidade”; porém, em decorrência do falecimento do idealizador do evento, coube a Jacques Fontanille dar continuidade aos estudos sobre o tema e compilar o dossiê “Les formes de vie”, publicado na revista *Recherches Sémiotiques Semiotic Inquiry*.

Ao abordar esse conceito, Moreno considera que essas

formas de vida parecem ser, nestes parágrafos introdutórios, um mero campo de observação, um espaço de representação onde se ancoram dois sub-componentes que podem ser adicionados aos outros dois (tematização e figurativização) que compõem a semântica discursiva: a estetização e a moralização.³ (MORENO,95/96, p. 13)

Dessa forma, os estudos semióticos sobre as formas de vida passam a assumir um viés de filosofia da linguagem, em sua concepção teórico-metodológica, conduzido pelo sensível, pelo axiológico, e contribuem para o entendimento do sentido da vida, considerado a partir de sua reconstrução em discurso.

Assim, para o semioticista lituano, as formas de vida são compreendidas como uma concepção de vida recorrente, relacionada à observação do comportamento não de um único indivíduo, mas das práticas sociais, do jeito de fazer ou de ser de um grupo, ou melhor, de uma coletividade.

³Tradução nossa. Segue texto original: Las formas de vida parecen ser, en esos párrafos convocatorios, un mero campo de observación, un espacio de *representación donde harían anclaje dos subcomponentes que quizás habría que agregar a los otros dos (tematización y figurativización) que integran la semántica discursiva: la estetización e la moralización*. (MORENO,95/96, p. 13)

Para exemplificar o belo gesto, Greimas e Fontanille citam uma passagem bíblica em que Jesus impede o apedrejamento de uma mulher adúltera ao autorizar que somente atirasse a primeira pedra aquele que não tivesse pecado. Jesus apela para uma reflexão moral das pessoas e evita uma prática cotidiana de apedrejamento recorrente naquele contexto histórico. Tal gesto modifica o cotidiano daqueles sujeitos e contraria as expectativas através de um ato inesperado para a coletividade.

Greimas e Fontanille esclarecem que o belo gesto concentra-se na mudança, na ruptura, semelhantemente ao acontecimento; no entanto, a fratura do primeiro tem como objetivo denunciar as condições axiológicas, morais e sociais que o provocam: “*é uma moral da invenção dos valores e do sentido*” (2014, p.29). Dessa forma, o momento sensível em que novos valores são inventados relaciona-se à estetização das condutas; a conduta do autor do belo gesto relaciona-se à sua ética pessoal, que pode ser vista como bela na perspectiva do observador, o qual, comovido pela estetização do belo gesto, começa a modificar seu jeito de fazer e, assim, a moral social tende a ganhar novos valores. Com base nesse olhar, a ruptura do acontecimento semiótico contempla, necessariamente, as funções ética, estética e moral,

Em uma perspectiva filosófica, já que adentramos no campo das aparências sensíveis, Gilles Deleuze, em capítulo do livro *Lógica do sentido*, intitulado “Do Acontecimento”, evoca o estoicismo, doutrina fundada por Zenão de Cítio, na Grécia antiga, no século III a.C., que buscava o conhecimento baseando-se no ponto de vista da inerência dos acontecimentos à natureza humana. Assim, para os estoicos, o sujeito deve resignar-se e não se perturbar perante um acontecimento, mesmo que seja um acontecimento de morte, eventualidade temida pela maioria das culturas. Para o filósofo francês:

O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera. (...) ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece. (DELEUZE, 2003, p. 152)

Para a filosofia estoica, seja o acontecimento de natureza feliz ou infeliz, isso não importa, pois o destino já está traçado; cabe ao sujeito conformar-se com a situação. Conformismo e resignação são elementos bastante presentes na construção do ator Macabéa, como podemos perceber no fragmento: “*Por falta de quem lhe respondesse ela mesma parecia se ter respondido: é assim porque é assim*” (p.27).

Ainda acerca do acontecimento, desta vez no âmbito da semiótica, Zilberberg, em artigo intitulado *Louvando o Acontecimento*, afirma:

Em outras palavras, o acontecimento é correlato hiperbólico do fato, do mesmo modo que o fato se inscreve como diminutivo do acontecimento. Este último é raro, tão raro quanto importante, pois aquele que afirma sua importância eminente do ponto de vista intensivo afirma, de forma tácita ou explícita, sua unicidade do ponto de vista extensivo, ao passo que o fato é numeroso. (ZILBERBERG, 2007, p. 16)

Observando as características de ambos os eventos abordados pelo semioticista, verifica-se que a variação da cifra tensiva no *acontecimento* é de baixa extensividade e alta intensidade, ao passo que ocorre o contrário no *fato*, em que a intensidade é átona e a extensividade, tônica. Ainda no artigo citado, Zilberberg afirma que o acontecimento é resultado sincrético da integração entre o sobrevir, a apreensão e a concessão, termos pertencentes a três modos semióticos distintos, respectivamente: o modo de eficiência, o modo de existência e o modo de junção. Já o fato resultaria da integração entre o conseguir, a focalização e a causalidade.

O modo de eficiência, para usar as palavras de Zilberberg, “designa a maneira pela qual uma grandeza se instala num campo de presença” (2007, p.18). Se essa grandeza surgir inesperadamente, ou seja, sem o planejamento do sujeito, referir-se-á à modalidade do sobrevir; se por outro lado, for resultado dos projetos do sujeito, teremos a modalidade do conseguir. Portanto, o modo de eficiência articula o sobrevir e o conseguir.

Macabéa sai cheia de esperanças da consulta com Madame Carlota, estava “*grávida de futuro*” (79); a vidente havia feito-lhe previsões de um futuro

promissor. Segundo ela, a personagem casar-se-ia com um estrangeiro, rico e bonito. Pelas palavras da cartomante, sua vida já estava tomando novos rumos. Quando inesperadamente:

(...) ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez!

E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a – e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho. (LISPECTOR, 1998, p.79)

Macabéa foi atropelada por um automóvel amarelo de luxo, da marca alemã Mercedes. O carro luxuoso figurativiza a riqueza, a luxuosidade da classe alta, classe social oposta à dela, a personagem acredita que as previsões de Madame Carlota estavam se cumprindo e pensa: *“hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci”* (80).

O impacto da batida, obviamente, derruba Macabéa em sua fragilidade; com a queda, ela bate a cabeça na calçada, o que provoca um ferimento do qual sai um fio de sangue. Mas estava viva, tanto que acomoda o corpo em posição fetal, como se estivesse se preparando para o próprio nascimento. Como todo atropelamento desperta curiosidades das pessoas que transitam pela rua, com o seu não foi diferente, as pessoas agrupavam-se em torno dela para a olharem:

Aí Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro:

- Quanto ao futuro.

Terá tido ela saudade do futuro? Ouço a música antiga de palavras e palavras, sim é assim. Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjoo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas. (LISPECTOR, 1998, p.85)

Nesse segmento, todas as atenções estavam voltadas para ela. Seria sua hora de estrela de cinema? Abruptamente, o narrador diz: - *“Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que – Macabéa morreu. Vencera o Príncipe das*

Trevas. Enfim a coroação. (85) A expressão “Príncipe das Trevas” é mais um índice de conotação religiosa na obra, remetendo à figura do diabo na bíblia, que tematiza a maldade e a rebeldia, o oposto da expressão “Príncipe da Paz”, que remete à figura de Deus, que, de acordo com o cristianismo, tematiza a bondade, o bem.

A notícia da morte de Macabéa é o acontecimento semiótico da cena final do livro; dessa forma, registra-se um aumento na carga tímica da intensidade e uma diminuição da extensidade, em ruptura que surpreende o leitor na ordem do sobrevir, nem mesmo o menos otimista dos sujeitos poderia imaginar que a protagonista da narrativa morreria ao final do livro.

Quanto à estrela, símbolo da Mercedes-Benz, Gotlib questiona-se:

A estrela, símbolo da Mercedes-Benz – estrela de Davi? – atravessa-lhe em iluminado e multiplicado martírio. E Macabéa vomita sangue. Com Macabéa, Rodrigo e Clarice também morrem. E acaba o livro. “Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?” Indaga o narrador. (GOTLIB, 2011, p.588)

Na perspectiva de Gotlib, a estrela que se faz presente no título da obra, e que se apreende na cena final do livro, acompanha a trajetória de Macabéa, como se também auxiliasse na construção de uma isotopia do sofrimento em torno da existência da migrante nordestina.

Nesse acontecimento semiótico que se vislumbra no episódio último da narrativa, é preciso não esquecer que o modo de existência está relacionado com o processo de surpresa que acomete o sujeito; neste, há uma articulação entre o par diretor da focalização e da apreensão. Na primeira, o sujeito é operador, ou seja, espera, deseja e busca por um resultado, mais próximo da atualização e realização; na segunda, o sujeito de estado é pego de surpresa, não estava preparado, é apreendido pelo inesperado, o que está relacionado com o sobrevir e a potencialização.

Zilberberg sintetiza os modos de existência na tabela a seguir:

Modo de existência →	Focalização ↓	Apreensão ↓
Diátese→	Voz ativa→ agir	Voz passiva→ suportar
Modalidade do sujeito→	Sujeito operador	Sujeito de estado

ZILBERBERG (2007, p.22)

Na cena final de *A Hora da estrela*, quando Rodrigo S.M. anuncia abruptamente a morte de Macabéa, o leitor é surpreendido, tem-se, assim, a apreensão de um acontecimento semiótico, a surpresa adentra abruptamente no campo de presença do leitor.

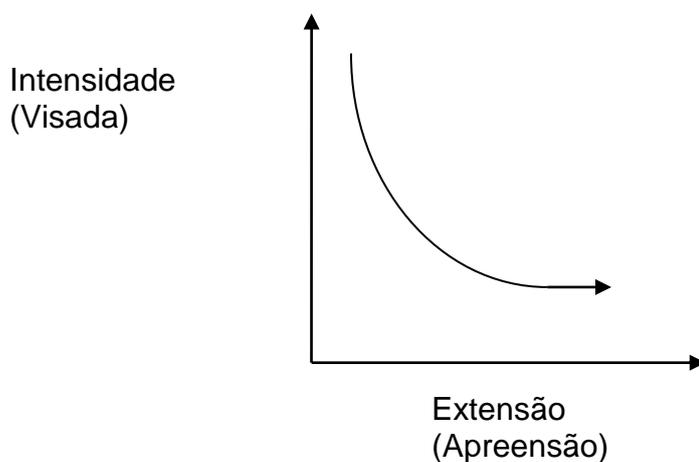
A categoria do modo de junção articula a implicação e a concessão. Segundo Zilberberg, a esfera do modo implicativo é: “*se a, então b*” (2007, p.23); e a esfera do modo concessivo tem como emblemas a dupla formada pelo *embora e o entretanto: embora a, entretanto não b*.

Como já mencionamos, para o semioticista, o acontecimento articula o sobrevir, a apreensão e a concessão; ao passo que o fato (ou exercício), termo correlato do acontecimento, apresenta a integração entre o conseguir, a focalização e a implicação. Dessa forma, existem duas orientações discursivas principais: a do discurso do fato e a do discurso do acontecimento, as quais, com o interesse da semiótica tensiva em considerar também o plano da expressão e os afetos nos discursos, valem-se dos esquemas de tensão para mensurar a interseção dos eixos de intensidade (sensível) e extensidade (inteligível) na produção de sentido dos discursos.

1.3 A TENSIVIDADE, AS ESTRUTURAS E OS MOVIMENTOS DO SENTIDO

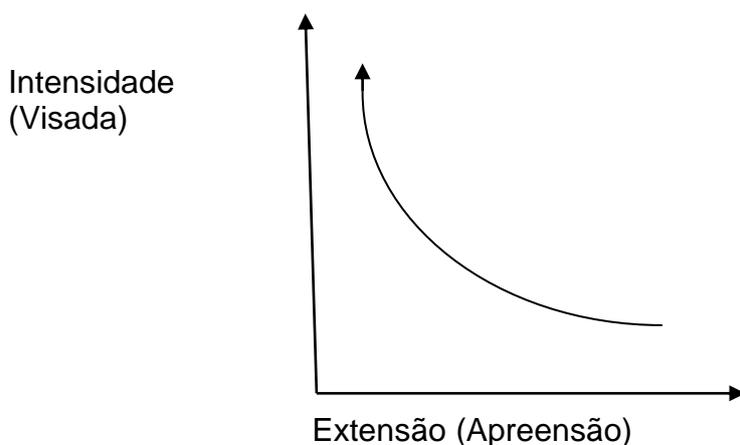
De acordo com Fontanille, as estruturas tensivas permitem considerar quatro grandes tipos de movimentos:

1. A diminuição da intensidade combinada com o desdobramento da extensão produz um relaxamento cognitivo: é o *esquema descendente* ou *esquema da decadência*. Segue o gráfico que o autor utilizou para ilustração.



FONTANILLE (2012, p.111)

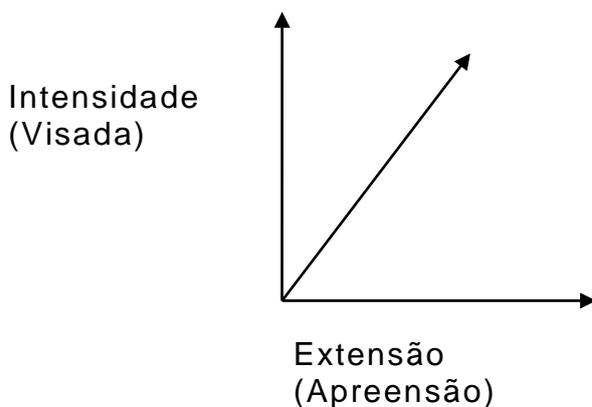
2. O aumento da intensidade combinado com a redução da extensão produz uma tensão afetiva: é o *esquema da ascendência*.



FONTANILLE, (2012, p.111)

3. O aumento da intensidade combinado com o desdobramento da extensão

produz uma tensão afetiva e cognitiva: é o *esquema da amplificação*.



FONTANILLE (2012, p.112)

No caso de Macabéa, há um aumento acelerado de tensão devido a um aumento na intensidade de suas privações; à medida que a narrativa se desenvolve, o leitor tem conhecimento da insuficiência desse sujeito.

Nesse sentido, destaquemos os seguintes trechos relacionados às privações da linguagem: *“ela só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra - a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater a máquina”* (15).

A ignorância é construída por amplificação e cresce ao longo da narrativa, como podemos verificar no trecho em que Macabéa, ao passear sob a garoa fina com o novo namorado, para em frente a uma loja de ferragens onde estão expostos pregos, parafusos e canos e, com medo de que o silêncio pudesse significar uma ruptura, diz: *“- Eu gosto tanto de parafusos e pregos. E o senhor?”* (44). Por não saber o que dizer a Olímpico e por falta de conhecimento de mundo, em seu atordoamento existencial extremo, a personagem formula a frase deslocada e desinteressante.

A privação da linguagem também pode ser observada no momento em que Olímpico lhe diz que seria deputado pelo estado da Paraíba, ao que ela questionou *“quando nos casarmos então serei uma deputada? Não queria, pois deputada parecia nome feio”* (47). Ao associar “deputada” com palavrão, infere-se que Macabéa não tinha conhecimento acerca dos valores semânticos da

palavra e menos ainda sobre os pré-requisitos da democracia para alguém tornar-se deputado. Sabe-se que ser esposa de um agente político eleito para o cargo público não é o suficiente para que o sujeito também receba a titulação; assim, verifica-se que a personagem faz esse questionamento levando em conta apenas a flexão de gêneros do substantivo *deputado* o que denuncia sua incapacidade cognitiva.

A dificuldade semântico-cognitiva é reafirmada quando o narrador nos revela que a datilógrafa pensava que “aristocracia” provavelmente significasse uma graça concedida; e quando o médico sugere que ela precisa de um psicanalista, por não entender o que diz psicanalista, sorri como resposta. O episódio se repete no fragmento em que ela recebe o diagnóstico de que estava com tuberculose pulmonar; por não compreender a mensagem do médico, seu interlocutor, responde: “*Obrigada, sim?*” (68).

O mesmo gráfico de amplificação pode ser aplicado com relação à privação social da personagem, ela era invisível, as pessoas não a notavam: “*Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham*”.(16). “*Até mesmo o fato de vir a ser mulher não parecia pertencer a sua vocação*”. (28)

Macabéa apenas vivia, no sentido biológico do termo, não gozava de uma vida plena, como se pode verificar nos seguintes fragmentos: *Tornara-se com o tempo apenas matéria vivente em sua forma primária* (38). *Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isso* (39). “Matéria vivente” e “matéria orgânica” são figuras que apontam para a tematização da simples sobrevivência da personagem. Ela não tinha uma vida digna, sua saúde era deficiente em decorrência de uma péssima alimentação, ou a falta dela, suas condições de moradia eram as piores, vivia na abafada rua do Acre onde dividia um quarto com mais quatro moças, era carente de afeto mesmo das pessoas que deveriam dar-lhe carinho, como Olímpico, seu namorado, e a tia que a criou; as outras pessoas mal olhavam para ela na rua, tinha uma profissão humilde, datilógrafa, mas estava ameaçada de perdê-la por incompetência, pois era semialfabetizada e privada de linguagem.

Ela era miserável em todas as áreas de sua vida, era um ser apolítico, muito distante de saber dos seus direitos como cidadã; o narrador vai dando

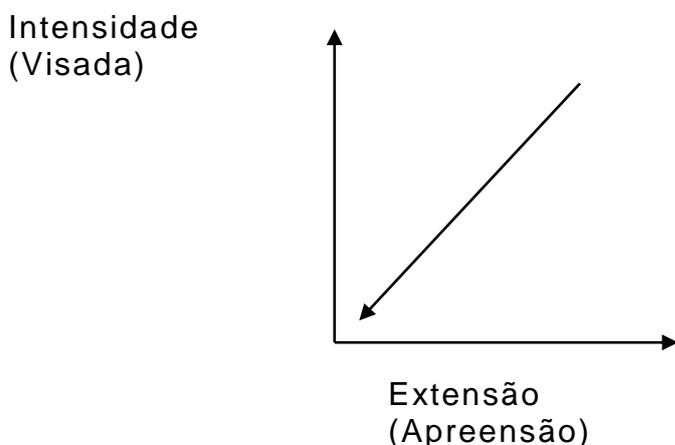
pistas da construção desse ator, que ele chama de “incompetente para a vida”, ao longo da narrativa até o grande final, a hora da morte de Macabéa, que, ironicamente, delinear-se-á como sua hora de estrela.

No fragmento a seguir, ela confessa a Olímpico sua insignificância: *Mas você sabe que se chama Macabéa, pelo menos isso? É verdade. Mas não sei o que está dentro do meu nome. Só sei que eu nunca fui importante...* (56) Verifica-se ainda que Macabéa alimenta-se mal: *Só comia cachorro-quente, às vezes sanduíche de mortadela, café e refrigerante* (67), o que sugere uma insuficiência também na área da alimentação.

Os fragmentos citados nos levam a inferir que o sensível e o inteligível crescem simultaneamente no decorrer da narrativa, pois à medida que o ator é construído e a história avança toma-se conhecimento da intensidade das privações e insuficiências na vida de Macabéa.

De acordo com a rede sensível de Zilberberg (2011), uma divisão é uma sequência precipitada de retiradas. *Em a hora da estrela*, essa sequência dá-se através do cada vez mais menos, ou seja, a medida que o ator Macabéa é figurativizado, o leitor vai se dando conta de suas faltas e insuficiências até que a própria vida lhe é tirada.

4. A diminuição da intensidade combinada com a redução da extensão produz um relaxamento geral: *é o esquema da atenuação*:



Em *A hora da estrela*, observa-se o esquema tensivo da amplificação, pois toda a narrativa conta as “*fracas aventuras*” de uma migrante nordestina em uma “*cidade toda feita contra ela*”. O narrador afirma que será uma história de começo meio e *gran finale*. O atropelamento de Macabéa no final do romance é um desfecho inesperado para o campo de presença do leitor. Observa-se o ápice da intensidade nesse ponto da narrativa, a hora da estrela Macabéa, pois, nesse momento, todas as pessoas da rua passam a observá-la.

As *fracas aventuras* de Macabéa remetem ao signo da *insuficiência*, que, de acordo com a primeira acepção do Dicionário Houaiss, significa “caráter ou estado do que é insatisfatório em quantidade ou em qualidade; falta, escassez, carência” (2001, p.1628). Gotlib sintetiza essa insuficiência da seguinte maneira:

E Macabéa é pura criatura, obra de outros, que não tem linguagem própria, como não tem nada. Ela é nada. Não tem saúde. Não tem erudição. Não tem dinheiro. Não tem graça. Não tem poder. Nada de substantivo, nessa personagem que ou pergunta, ou diz bobagens, ou se cala. Mas parece, nesse nada ter, ter tudo- o milagre da sobrevivência: “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira. Respira, respira”. (GOTLIB, 2011, p. 583)

Considerando essa atmosfera de insuficiência, a análise apresentada no terceiro capítulo buscará evidenciar como se constroem os efeitos de sentido em torno dessa pertença ao campo semântico (e existencial) da privação, que perpassa a vida de Macabéa. Antes, porém, apresentaremos informações acerca da trajetória da Clarice Lispector e sua influência na criação da obra analisada por este trabalho.

CAPÍTULO II

2. A HORA DA AUTORA E SUA CRIAÇÃO

Neste capítulo, em consonância com os preceitos da semiótica discursiva, a figura da escritora Clarice Lispector, em uma perspectiva imanente, focalizando, primeiro, algumas das características recorrentes em diversas de suas criações literárias para, a seguir, ver em que medida algumas delas voltam a aparecer ao longo de *A hora da estrela*.

Diante de tal proposta, optamos por falar, ainda que de modo sucinto, amparados nas recorrências apontadas, em um estilo Clarice Lispector e, depois, indicar algumas das privações que caracterizam a protagonista Macabéa, cuja análise será intensificada no próximo capítulo da dissertação.

2.1 UM ESTILO CLARICE LISPECTOR

O russo Mikhail Bakhtin considera que todas as esferas de atividade humana dependem da língua para sua manifestação, e essa manifestação dá-se em forma de enunciados que têm três características: conteúdo temático, estilo, e construção composicional. Para o autor, “qualquer enunciado, considerado isoladamente, é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos *relativamente estáveis* de enunciado, sendo que a isso denominamos *gêneros do discurso*” (Bakhtin, 1997, p.280).

Bakhtin (1997) ainda afirma que o enunciado é individual e pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). No âmbito da literatura, a diversidade dos gêneros oferece variadas formas de expressão. Apesar da obra de Lispector também constituir-se por contos e literatura infantil, observa-

se uma predominância do gênero romance em sua obra, o que pode dar traços que caracterizam o seu estilo.

Para Norma Discini, estudiosa das questões do estilo no âmbito da semiótica discursiva, “o estilo é um modo recorrente da referência da enunciação no enunciado; o estilo cria o ethos do enunciatário”, juntamente com seu modo de dizer. A autora afirma que “o *estilo é o homem*, se pensarmos na imagem de um sujeito, construída por uma totalidade de textos que se firma em uma unidade de sentido” (Discini, 2004, p.7 *apud* Silva, 2011, p.236 grifo da autora).

Nesse sentido, a *práxis* enunciativa de Clarice Lispector, frequentemente, provoca reflexões sobre o feminismo e sobre o uso da linguagem em seus enunciatários, o que, portanto, constitui-se como uma característica do ator da enunciação Clarice Lispector. Vale lembrar, ainda uma vez, que não se trata da escritora propriamente dita, do sujeito do mundo, ser de “carne e osso”, mas de um efeito de sentido que seus discursos provocam.

Para Discini:

[...] às estruturas recorrentes de um conjunto de discursos, subjaz, portanto, uma estrutura única e abrangente, constituinte do fato de estilo, correspondente ao *nemo* brondaliano, unidade potencial; *nemo* opõe-se a *unus*, a unidade realizada, discreta, “expulsa” do bloco integral. É da passagem do *nemo* ao *totus* e do *totus* ao *unus*, que emerge portanto o efeito de individuação, correspondente, no discurso, a um determinado ponto de vista sobre o mundo, a um determinado caráter, a uma determinada voz. (DISCINI, 2004, p.35-36 *apud* SILVA, 2011, p. 238-239)

Nessa perspectiva, é a partir do texto que poderemos inferir a presença do ator da enunciação, e verificar essa individuação que autora supracitada remete. Tal individuação remete, de certa forma, à dicotomia saussuriana entre língua/fala, pois, nela, constata-se que o enunciatário utiliza-se da língua para expressar-se em um ato individual (fala).

Para Bertrand (2000), o sujeito do discurso é, então, concebido como uma instância em construção, sempre parcial, incompleta e transformável, que apreendemos a partir dos fragmentos do discurso realizado.

Neste trabalho, analisamos um texto literário do gênero romance, e trazemos observações acerca de outros romances escritos por Lispector a fim de trazeremos informações que auxiliem a configurar o estilo da autora. Traremos trechos de análises dos romances *A paixão segundo G.H.*, *O lustre*, *A cidade sitiada*, *Perto do coração selvagem* e *Uma aprendizagem, ou Livro dos prazeres*.

Gotlib (2011) afirma que o primeiro texto publicado da autora foi o conto “*O triunfo*”, no periódico *Pan*, do Rio de Janeiro, em 25 de maio de 1940; nele, narra-se a história de um conflito conjugal. Os textos subsequentes foram os contos “*Eu e Jimmy*” (10 de outubro de 1940) e “*Trecho*” (9 de janeiro de 1941); depois, houve a tradução de “*O missionário*” (6 de fevereiro de 1941) e a reportagem “*Uma Visita à Casa dos Expostos*” (8 de julho de 1941), que foram publicados pela revista *Semanal Vamos Ler!*

De acordo com Gotlib, Lispector publicou seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem em (1943)* este narra a história de Joana, menina que perdeu a mãe quando era pequena, e, posteriormente, com a morte do pai, passa a ser criada pelos tios; a personagem faz reflexões acerca de suas intuições, sentimentos e sensações, procurando conhecer-se intimamente, mas não encontrando as palavras adequadas para expressar seus sentimentos, elemento que denota já a presença do que se convencionaria chamar de “drama da linguagem” no primeiro romance clariceano.

O segundo romance da autora, *O Lustre*, foi publicado no início de 1946, tendo a história da personagem Virgínia narrada desde sua infância, suas idas e vindas do campo para a cidade, além de sua relação incestuosa com o irmão Daniel.

A respeito desse romance, a estudiosa da obra de Clarice não hesita em apontar:

A sucessão de sensações diante do mundo, mais densas na infância, mais diluídas na adolescência e na maturidade, tem um final contundente, quando Virgínia aparece definitivamente sem lugar, nem na granja, nem na cidade. Ao ser atropelada por um carro, sua imagem, como um instantâneo fotográfico, fica ali exposta na via pública, quando é notada e comentada pelos espectadores. (GOTLIB,

2011, p. 255)

A título de ilustração, reproduz-se um excerto da obra:

As pessoas então reuniram-se ao redor da mulher enquanto o carro fugia.

— Mas eu vi mesmo como o automóvel chegou nesse instante, mas nesse instante, e passou por cima dela!

— Esses *chaufeurs* são malucos, meu filho um dia ia sendo atropelado mas felizmente...

— Ele disse que nesse instante, mas nesse mesmo instante...

— Ninguém chama a assistência?

— Por que é que o senhor não chama então? Que mania de...

— Afastem-se que eu vou ver o pulso dessa mulher, sou estudante de Medicina... (LISPECTOR, 1998, p. 306)

Percebe-se semelhança entre esta cena trágica de atropelamento da personagem Virgínia com a cena de Macabéa ao final do livro *A hora da estrela*. Ambas as protagonistas ganham notoriedade nesse instante de morte, sendo notadas pelas pessoas que passavam na rua.

Nunes compara os primeiros romances de Lispector observando que as relações de conflitos estão presentes em ambas as narrativas.

Observe-se que os itinerários traçados em *Perto do Coração Selvagem* e *O lustre* variam dentro de uma situação conflitual única, que evolui pela rotação de conflitos intersubjetivos alternados, relativamente aos quais os outros personagens como simples mediadores, constituem polos de atração e repulsão da consciência em crise das protagonistas. (NUNES, 1995, p.28)

A seguir, tem-se um excerto de diálogo da tia de Joana, de *Perto do coração selvagem*, com o marido, no qual a personagem relata situações de conflito com a sobrinha:

— Como um pequeno demônio... Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana... Eu nunca tive esse trabalho com nossa Armada, que Deus a conserve para o seu marido. Não posso cuidar mais da menina, Alberto, juro... Eu posso tudo, me disse ela depois de roubar... Imagine... fiquei branca. Conteí a padre Felício, pedi conselho... Ele tremeu comigo... Ah, impossível continuar! Mesmo

aqui em casa, ela é sempre calada, como se não precisasse de ninguém... E quando olha é bem nos olhos, pisando a gente...(LISPECTOR, 2015 , s.p.)

Observa-se que a tia compara a sobrinha a um pequeno demônio, figura que remete aos anjos comandados por Satanás, o que atribui características que descrevem a personagem Joana como uma pessoa em disjunção com a paz, marcas do misticismo das relações de conflito na obra clariceana.

O conflito também está presente em *O lustre*, na relação de Esmeralda, irmã de Virgínia, com o pai. A esse propósito, confira-se o seguinte trecho da obra:

O pai jamais falava com Esmeralda e ninguém tocava senão de longe no que lhe sucedera. Nem Virgínia jamais indagara a respeito; ela poderia viver com um segredo irrevelado nas mãos sem ansiedade como se esta fosse a verdadeira vida das coisas. (LISPECTOR,1999 p.17)

Ainda com base no romance *O Lustre*, podem ser exemplificadas estratégias de repetição que caracterizam o estilo clariceano:

Hesitava entre o desapontamento e um encanto difícil- como uma louca a noite mentia de dia... Como uma louca a noite mentia, como uma louca a noite mentia-descia ela descalça as escadas poeirentas, os passos amornados pelo veludo. (LISPECTOR, 1999, p.17)

Para Nunes:

O ritmo dessa repetição, insistente e obsessivo, não apenas assegura (como nos estribilhos e fórmulas mágicas que ganham com a redundância) um aumento de ênfase. Faz também aumentar a carga emocional das palavras, que ganham uma aura evocativa. (NUNES,1995, p.137)

O terceiro romance, *A cidade Sitiada*, publicado em 1949 conta a história de Lucrécia Neves, personagem do subúrbio de São Geraldo, que, secretamente, desejava libertar-se dos muros imaginários da cidade. Segundo

Nunes, o que diferencia esse romance dos anteriores é justamente a presença de um ambiente, o subúrbio. Em trecho de sua análise, o crítico afirma:

Em *A cidade sitiada*, a romancista acentua particularmente, graças ao ângulo do distanciamento, essa reversão da experiência interna, objetificada para o próprio sujeito, como reflexo de uma realidade que lhe é estranha e com a qual ele se identifica. Assim mostra-nos, de preferência, Lucrecia Neves ocupando uma posição espetacular, de exterioridade cênica. Ora mocinha tímida e medrosa, ora namoradeira, ora casada e boa esposa, a personagem compõe todos esses papéis e, a eles entregue por uma natural simulação, toma lugar numa cena onde é, ao mesmo tempo, atriz e espectadora. (NUNES, 1995, p.36)

O quarto romance, *A maçã no escuro*, publicado em 1961, foi o primeiro a ter uma personagem masculina como protagonista, Martim, que pensando ter assassinado a esposa, foge para uma fazenda onde se refugia e sofre um conflito com seu próprio ser e com a linguagem:

É que nunca se lembrara de organizar sua alma em linguagem, ele não acreditara em falar – talvez com medo de, ao falar ele próprio terminar por não reconhecer a mesa sobre a qual comia. Se agora era que não sabia para onde ia, nem sabia o que ia lhe acontecer, e isso o colocava no próprio coração da liberdade. (LISPECTOR, 1998, p.43 *apud* GOTLIB, 2011, p.420).

De acordo com Gotlib:

Recupera-se, nesse romance, um recurso caro à Clarice: a exploração de uma variada topografia de lugares, na representação dessa viagem do “ser”. Martim “desembarca” no alto de uma montanha, onde faz o seu sermão para depois descer a colina chegar até a fazenda onde arruma trabalho e experimenta, primeiramente, o “terreno terciário”, em que goza o vazio de si mesmo entre “folhas mortas se decompondo” e “ratas negras e miúdas”, plantas e bichos confundindo-se. E Martim, “quando mais estúpido, mais em face das coisas ele estava”. (GOTLIB, 2011 p. 420)

Clarice Lispector publicou *A paixão segundo G.H.* em 1963. A personagem G.H. narra, no romance em primeira pessoa, o que lhe acontecia no dia anterior: ela esmagara uma barata na porta do guarda-roupa do quarto da empregada de um apartamento luxuoso.

G.H. conta sua trajetória de confronto com a massa branca da barata, ora sentindo nojo, ora atração. Para Nunes, tal conflito é o início de uma experiência de autoconhecimento; em suas palavras:

A busca do inexpressivo e do neutro acha-se instaurada desde o começo da narrativa, onde principia uma longa e tumultuosa introspecção, durante a qual G.H. sacrifica a sua “organização humana”, despojando-se dos bons e belos sentimentos, dos requintes da experiência interna, das riquezas e galas de uma vida interior singular, profunda e incomum. Ela adere ao grotesco, que é o mais estranho, o mais diferente e oposto à *bel âme*. (NUNES, 1995, p.72)

Uma aprendizagem ou O Livro dos prazeres, publicado em 1969, narra a história de amor entre Ulisses e Lóri; ela, professora primária que veio do interior para a capital do Rio de Janeiro; ele, professor de filosofia, sedutor, que reside no bairro da Glória, Rio de Janeiro. Gotlib sintetiza a obra:

Por aproximações e afastamentos que se sucedem, a trama desenha uma rede de combinações em que “um” se complementa pelo “outro”, que também simultaneamente o “contraia”. Cada pessoa do par amoroso é, ao mesmo tempo, o “outro”, como espelho que reflete a mesma imagem, mas reversa, de si mesmo. (GOTLIB, 2011, p. 484)

Sobre o estilo clariceano, Vilma Arêas, em *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*, afirma que a literatura de Clarice teve duas fases, a “das entranhas”, composta de injunções e sujeita apenas à intermitência da inspiração, e a “da ponta dos dedos”, submetida às imposições exteriores. Arêas faz essa associação a partir de uma citação da própria Clarice: “*Eu que escrevia com as entranhas, hoje escrevo com a ponta dos dedos*” (ARÊAS, 2006, p.13).

Segundo Arêas, a fase das “entranhas” iniciara-se com a publicação de *Perto do coração selvagem*, em 1943, e estendera-se até 1964, com *A paixão segundo G.H.* e *A Legião estrangeira*. Já o livro *A via crucis do corpo* marcaria a transição para a segunda fase, a da “ponta dos dedos”, que ficaria bem caracterizada pela mudança de estilo de Lispector na obra *A hora da estrela*.

O livro *A via crucis do corpo* que, em 1974, chegou a ser considerado com desprezo por colunistas do jornalismo cultural da época, e é composto por 13 contos, foi considerado por Arêas o divisor entre a fase das entranhas e a da ponta dos dedos, trazendo assuntos sobre a sexualidade feminina, o que dá mostras de um texto literário clariceano já com um viés diferente:

Nestas páginas pretendo defender que os textos escritos “com a ponta dos dedos” possuem uma relação profunda com o restante da obra. Sendo de temperaturas diferentes, eles retraçam um movimento coerente e circular, embora intermitente, articulando-se uns com os outros, apesar das dificuldades do que a escritora chama de “inspiração” e de seus tempos mortos. O procedimento, por si mesmo fraturado, apresenta seu resultado como um produto ao mesmo tempo vanguardista e regressivo, que é um dos entraves para a compreensão dessa obra. (ARÊAS. 2005, p.15)

Em outubro de 1977, a autora publicou *A hora da estrela*, obra cheia de fatos e ocorrências; dois meses depois da publicação, a obra clariceana ganha o Prêmio Jabuti, na categoria de melhor romance. Posteriormente, em 1985, a obra de que falamos receberia também uma adaptação para o cinema, dirigida por Suzana Amaral.

A respeito da mudança de estilo de Clarice, Arêas afirma:

De qualquer modo, o que poderia ser fatal à sua escrita, segundo penso, conduziu a autora à realização especialmente bem-sucedida do último livro, *A hora da estrela*, após atravessar formas incertas, os livros-sucata, compostos de textos anteriores, a produção jornalística obrigatória, a que se acrescenta o famoso *A via crucis do corpo*, escrito por encomenda e ingenuamente considerado escandaloso. Mas sua leitura revela uma Clarice de outro temperamento, irônica e clownesca, que faz da língua o que quer, abandonando a famosa “monotonia” de que gostava tanto. (ARÊAS, 2005, 16)

Ainda sobre o estilo clariceano, o crítico Álvaro Lins (*apud* Nolasco, 2004) afirma que apesar da epígrafe de Joyce dar título ao livro *Perto do coração selvagem*, obra de estreia da autora, é de Virgínia Woolf que mais se aproxima a escrita de Lispector. No entanto, a autora negava qualquer afinidade com tal precursora, conforme se pode verificar na afirmação de outro estudioso de sua obra:

Apesar de Clarice querer resistir a tal afirmação, negando qualquer afinidade (“não gosto quando dizem que tenho afinidade com Virgínia Woolf”) e dando como justificativa uma ocorrência pessoal da vida da escritora inglesa (é que não quero perdoar o fato dela se ter suicidado”), sua obra é arrastada por um ímã de *afinidades* onde *presenças invisíveis*, da vida, da morte e da obra woolfianas voltam servindo de estofo para a sua criação biográfico literária. (NOLASCO, 2004, p.64)

Identifica-se uma semelhança entre *A hora da estrela*, de Lispector, e *Mrs Dalloway*, de Woolf, já na introdução desta última obra, em que se apresentam as angústias que um escritor tem em relação a seu livro e ao próprio ato de escrever, no que se pode vislumbrar uma espécie de diálogo com o leitor sobre os problemas e estratégias enfrentados também por Rodrigo S.M. Segue um trecho da obra woolfiana:

É DIFÍCIL – TALVEZ IMPOSSÍVEL – a um escritor dizer qualquer coisa sobre sua obra. Tudo o que ele tem a dizer, já disse da maneira mais completa, da melhor maneira que lhe é possível, no corpo do próprio livro.

(...)

Livros são flores ou frutas pendentes aqui e ali numa árvore com raízes profundas na terra de nossos primeiros anos, de nossas primeiras experiências. Mas, aqui também, para contar ao leitor alguma coisa que sua imaginação e percepção ainda não descobriu, seria necessário não um prefácio de uma ou duas páginas, e sim uma autobiografia em um ou dois volumes. (WOOLF, 2013, s.p.)

Sobre o ato de escrever, em fragmentos inéditos de Clarice, compilados por Borelli, a autora afirma: “Eu me refugiei em escrever. Acho que consegui devido a uma vocação bastante forte e uma falta de medo ao ser considerada ‘diferente’ no ambiente em que vivia” (Borelli, 1981, p. 73).

As angústias de um escritor quanto ao ato de escrever também estão presentes em Rodrigo S.M., escritor-criador de Macabéa em *A Hora da Estrela*. Na narrativa, o personagem faz reflexões acerca da criação de seu personagem, sobre a importância de não utilizar palavras rebuscadas para não sofisticar a história, pois seu material é parco e singelo; posteriormente o narrador compara o exercício da escrita com a atividade de carpinteiro, o que, acredita-se, seja devido à necessidade de “encaixe” das matérias primas que

ambas as atividades exigem para que seja atingido um resultado final:

Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. (LISPECTOR, 1998, p.14)

Tem-se a discursivização do fazer literário, inserindo escritor, narrador, e leitor, como personagens da metanarrativa. Rodrigo S.M. comunica-se com o leitor em alguns fragmentos, quando, por exemplo, faz suposições acerca da classe social de seu leitor, e comenta que se este for pobre não terá acesso ao seu texto; caso possua riqueza, sairá de si, para ver como é a vida do outro.

2.2 AS PRIVAÇÕES DE MACABÉA

A seguir, faremos breve análise do resultado desse fazer literário, que é a obra *A Hora da Estrela*, considerando as principais privações da personagem desde o início da história: aos dois anos de idade, Macabéa perde os pais e passa a ser criada por uma tia que a maltratava. Posteriormente, tia e sobrinha migram para o Rio de Janeiro, subentende-se que devido à atmosfera de carência, como a seca, falta de condições econômicas e desenvolvimento humano do nordeste, região onde moravam.

No decorrer da narrativa, é possível identificar em Macabéa ausência de cuidados básicos com a higiene pessoal, a inexistência de uma boa alimentação, que resulta em uma saúde deficiente, e a falta de amor verdadeiro, pois foi criada por uma tia que a tratava com aspereza e, na juventude, seu namorado a troca por uma colega de trabalho dela.

No entanto, essas não são as únicas privações da personagem.

Observa-se, no desenrolar do romance, uma insuficiência da linguagem que dificulta sua vida social, pois o domínio da linguagem é habilidade essencial exigida para as relações humanas; é através dela que os indivíduos se comunicam, manifestam suas vontades e interesses, ou seja, constroem os fundamentos da interação humana.

Olímpico de Jesus, namorado de Macabéa, ao contrário dela, sabia expressar-se bem; foi pela intimidade com a linguagem que ele a conquistou, manipulando-a pela sedução. Olímpico trabalhava em uma metalúrgica, como operário, mas referia-se a si mesmo como metalúrgico, e Macabéa ficava feliz com a posição social do namorado.

Analisando as implicações temáticas em *A hora da Estrela*, Nádya Gotlib diz:

O tema do romance é a própria incapacidade de se representar o mundo, é defrontar-se com linguagens e narrativas vãs. É, pois, a avaliação dos alcances e limites desse seu poder: o poder da escrita. Por isso, todos os três personagens datilografam. O escritor inventa, lúcido. A nordestina, mal copia, copia errado, ingênua: “e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra ‘designar’ de modo como em língua falada diria ‘desiguinar’”. E há ironia cruel do narrador (Clarice? Rodrigo?) ao afirmar que a miserável gosta da palavra “efeméride”, embora não saiba o que significa. Acha esquisita a palavra “mimetismo”. E não sabe o que quer dizer “renda per capita”... nem “cultura”. (GOTLIB, 2011, p. 586)

Conforme observa Rodrigo S.M., Macabéa era incapaz de organizar os próprios pensamentos: “*pensar era tão difícil, ela não sabia de que jeito se pensava.*” (54). Atribui-se essa dificuldade à privação da linguagem que vive a personagem, tornando-a um ser “apolítico”; ela apenas vive, sem qualidades, daí as pessoas não a notarem na rua, o que lhe atribui uma animalidade, se considerarmos um postulado de Aristóteles, segundo o qual é a capacidade da linguagem que distingue o homem dos outros seres vivos.

De acordo com Agamben (2014) os gregos possuíam dois termos para exprimir o que para nós quer dizer vida: *zoé* para referir-se ao simples fato de viver, e *bíos* para referir-se à forma ou maneira de viver própria de um indivíduo. Na definição aristotélica de *polis*, tal pensamento estaria

contemplado pela oposição entre viver (*zên*) e viver bem (*êu zên*); o viver relaciona-se à vida nua, à vida natural, e o viver bem a uma vida qualificada, uma vida notável.

Em razão do domínio da linguagem e pela capacidade da fala, o homem passa a ter uma vida política, há uma “politização” na vida nua. Segue o raciocínio do pensador contemporâneo:

A dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, *zoé-bios*, exclusão-inclusão. A política existe porque o homem é o vivente que, na linguagem, separa e opõe a si a própria vida nua e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva. (AGAMBEN, 2014, p.15)

Inferimos que a maior oposição semântica presente na obra de Lispector em questão diz respeito às relações entre vida e morte, pois o sujeito Macabéa encontra-se em disjunção com o objeto valor vida, se considerarmos as implicações do que se vincula propriamente ao conceito de vida, ou em insuficiência, como apontarão as análises. Já o título *A hora da estrela* refere-se à hora da morte, momento em que Macabéa é atropelada: “*Então -ali deitada- teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte*”.

A esse respeito, Nolasco afirma:

Mas é sugestivo lembrar que a matéria (vida) que mais vai faltar à heroína Macabéa é a que talvez não por acaso, é tingida ao final pela morte abrupta que atinge, inclusive no mesmo ano (1977), sua própria mentora. (NOLASCO, 2007, p.28)

Essa falta de vida a que o estudioso se refere é a síntese da insuficiência que permeia a construção do ator Macabéa durante toda narrativa; a escassez está presente na vida da personagem desde o seu nascimento. Tais insuficiências serão analisadas detalhadamente no próximo capítulo, sob a perspectiva da tematização e da figurativização.

CAPÍTULO III

3. TEMATIZAÇÃO E FIGURATIVIZAÇÃO NO ATOR MACABÉA

Ao elegermos a figura do ator Macabéa para guiar nosso trabalho de análise, apontamos, ao mesmo tempo, para a importância que os componentes do nível discursivo do percurso gerativo de sentido teriam nessa tarefa. Assim, neste capítulo, dedicado ao fazer analítico, operamos alguns movimentos em busca de melhor nos aproximarmos do texto de *A hora da estrela*.

Dessa forma, optamos por destacar, de início, alguns textos anteriores, aos quais a obra de Clarice remete, sobretudo pelos temas em comum; depois, focalizam-se algumas das privações que marcam a constituição desse ser insuficiente que é a protagonista da narrativa; por fim, apontam-se alguns traços que, sob a égide do conceito semiótico de forma de vida, configuram a delicadeza existencial de Macabéa.

3.1 ANTECEDENTES DO TRÁGICO E SEUS DILEMAS

A hora da Estrela narra as “fracas aventuras” de alguém que, desde o início já contava com a indiferença a rondar-lhe os passos, uma vez que, até o primeiro ano de idade, não possuía sequer um nome; assim, sua mãe prometera a Nossa Senhora da Boa Morte batizá-la de Macabéa, caso a criança “vingasse”.

O trecho do romance “*Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica*” (31) ajuda a construir a sugestão de que o nome Macabéa remete aos macabeus, personagens bíblicos judeus que lutaram contra a dominação helenística sobre Israel no reinado de Antíoco IV.

Antíoco Epífanes, filho do rei Antíoco, atacou Israel com forte exército e pretendia impor o culto aos deuses gregos sobre os costumes judaicos, ordenando a morte das mães que levavam seus filhos para circuncidar; ademais, não permitia que os judeus guardassem os sábados, como mandavam seus costumes, propagando uma atmosfera de pânico naquele território, como se verifica na passagem bíblica:

34 Instalaram ali uma guarnição brutal de gente sem leis, fortificaram-se aí; 35 e ajuntaram armas e provisões. Reunindo todos os espólios do saque de Jerusalém, ali os acumularam. Constituíram desse modo uma grande ameaça. 36 Serviram de cilada para o templo, e um inimigo constantemente incitado contra o povo de Israel, 37 derramando sangue inocente ao redor do templo e profanando o santuário. 38 Por causa deles, os habitantes de Jerusalém fugiram, e só ficaram lá os estrangeiros. Jerusalém tornou-se estranha a seus próprios filhos e estes a abandonaram. (I MACABEUS, 1, 34-38, BÍBLIA SAGRADA AVE- MARIA)

Vendo a destruição de todo seu povo e de suas crenças, Matatias, sacerdote da família de Joarib, e seus cinco filhos (dentre eles, Judas Macabeu) levantaram-se contra os opressores e incitaram seu povo a lutar contra o exército do rei Antíoco. Muitos israelitas seguiram suas recomendações e, também como forma de resistência, refugiaram-se no deserto com suas esposas e rebanhos.

Os sírios souberam que alguns israelitas transgrediram a lei, saíram e lançaram-se ao encalço deles. Planejaram atacá-los em dia de sábado, pois esse dia era sagrado para os judeus, que não se defenderam e nem revidaram aos ataques, morrendo todos.

Matatias e seus amigos ficaram sabendo do ocorrido com seus irmãos e decidiram reagir aos ataques, mesmo em dia de sábado, pois, caso contrário, todo o seu povo seria exterminado da terra.

Depois da morte de Matatias, seu filho Judas Macabeu ficou em seu lugar, sendo ajudado por seus outros irmãos e por aqueles que haviam se unido a seu pai na promessa de combater os estrangeiros.

Ao ficar sabendo das novidades, o rei Antíoco encolerizou-se e reuniu um exército poderosíssimo para um novo ataque ao povo de Israel. Os aliados de Judas Macabeus passaram a temer o exército grego porque eram minoria em relação aos helenistas. O filho de Matatias encorajou-os dizendo que a vitória nessa guerra não dependeria do número de combatentes, mas da força que vinha do céu. Confiantes nessa força,

12 Erguendo os olhos, os gentios viram-nos avançar contra eles 13 e saíram do acampamento para a luta, enquanto os homens de Judas soavam a trombeta. 14 Travou-se a batalha, mas os inimigos, derrotados, puseram-se em fuga através da planície. 15 Os últimos tombaram todos sob a espada, enquanto eram perseguidos até Gazara e as planícies de Iduméia, de Azot e de Jânia. E sucumbiram cerca de três mil. (I MACABEUS, 4, 12-15, BÍBLIA SAGRADA AVE-MARIA)

Os israelitas, liderados por Judas Macabeu, mesmo sendo minoria em relação aos milhares de soldados gregos, venceram a batalha contra a opressão e iniciaram a restauração de suas crenças e costumes em seu território.

O nome Macabéia também faz referência a Macbeth⁴, personagem da tragédia shakespeariana sobre o regicídio, o assassinato de um rei. Macbeth e Banquo, generais do exército do rei Duncan, da Escócia, retornavam vitoriosos de uma batalha contra os noruegueses chefiada pelo Barão de Cawdor, quando três bruxas os encontraram pelo caminho e profetizaram que Macbeth tornar-se-ia rei, e que Banquo teria os filhos coroados.

Percebemos, na figura das videntes, que elas recobrem o tema do misticismo e desencadeiam o trágico na narrativa de Shakespeare, assim como ocorrerá a partir das previsões de Madame Carlota na obra de Lispector.

O rei Duncan, juntamente com seus filhos Malcom e Donalbain, como forma de gratidão pela batalha vencida em favor de seu reinado, hospeda-se no castelo de Macbeth de quem era primo. Lady Macbeth, modalizada pela

⁴ A comparação com Macbeth foi evocada por Flávia Natércia no texto *Literatura: Clarice Lispector e a Hora da Estrela* disponível em http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000300023&script=sci_arttext

paixão da ambição, incita o marido a matar a família real enquanto dorme, pois, assim, Macbeth seria o sucessor ao trono.

O casal executa o plano de assassinato do rei e mata, inclusive, os lacaios que o acompanhavam, para, posteriormente, acusá-los. No entanto, Malcom e Donalbain conseguem sobreviver, e, temendo o mesmo destino do pai, fogem para Inglaterra em busca de ajuda.

Na ausência dos príncipes, a profecia das bruxas se cumpre e Macbeth é coroado rei da Escócia. Sabendo que Banquo desconfiava ser Macbeth o assassino do rei e temendo que o general pudesse ser um anti-sujeito, fazendo-o entrar em disjunção com seu objeto valor, Macbeth o convida, juntamente com seu filho, para uma solenidade no castelo, mas, na verdade, planeja matá-los. O pai é assassinado, mas o filho consegue livrar-se da cilada.

O espectro de Banquo faz aparições ao rei Macbeth; aterrorizado, este perde a sanidade e começa a fazer comentários perante a corte, os quais levantam suspeitas sobre sua conduta criminosa.

Tomada pela paixão do remorso e da culpa, Lady Macbeth também perde a saúde mental e confessa a seus médicos que foram ela e o marido os assassinos do rei Duncan.

Macbeth volta a procurar as bruxas para saber qual seria o seu destino. Elas o advertem para ter cuidado com Macduff, nobre cavaleiro escocês que seria aliado de Malcom, filho de Duncan que planejava enfrentá-lo. Diante da advertência das feiticeiras, Macbeth manda matar a esposa e os filhos de Macduff, que, inconformado com a morte de sua família, se fortalece para enfrentar Macbeth.

Tomado pelo desespero pela morte de Lady Macbeth, que não resistiu à doença, e pela notícia de que Malcom e o exército inglês estavam a caminho, prontos para a ofensiva contra seu reinado, Macbeth enfrenta Macduff e perde a batalha; assim, Malcom torna-se o novo rei da Escócia.

Ambas as narrativas, a dos macabeus e a de Macbeth tematizam a resistência contra os poderosos e opressores, e, se contrapostas à história de Macabéia, observa-se que a força de resistência contra os opressores é

característica insuficiente na personagem de Clarice, que nascera “*inteiramente raquítica*” (p.28), no sertão de Alagoas, “*lá onde o diabo perdera as botas*” (p.28).

A figura *inteiramente raquítica* recobre os temas da fome, desnutrição e miserabilidade recorrente naquela região, que tem sua espacialização descrita por “*lá onde o diabo perdera as botas*”, expressão idiomática de sentido figurativo, semi-cristalizada pelo uso, que nos remete a um lugar longe e esquecido pelo mundo. A disforia dos temas citados traz à tona a oposição semântica riqueza vs pobreza, presente na relação dominante vs dominado. A privação social não é a única que agride a moça, como já apontou a observação de diversos trechos da obra que indicam privações de outra ordem, sobretudo a da linguagem.

Tanto em *Macbeth* quanto em *A hora da estrela*, observa-se a isotopia temática do misticismo; ambas as tramas apresentam as figuras da vidente e das profecias nas narrativas. Essa isotopia também está presente na narrativa bíblica dos Macabeus, com o misticismo é figurativizado no diálogo de Deus com os israelenses, tendo a interação do sagrado com o humano, assim como na figura do profeta também presente na narrativa bíblica dos Macabeus, como, aliás, se pode depreender do seguinte excerto, que compara o desaparecimento dos profetas com a aflição dos israelenses depois da morte de Judas Macabeu em combate:

20 Todo o povo de Israel caiu na desolação e o chorou longamente, guardando o luto por vários dias, dizendo: **21** Como sucumbiu o valente salvador de Israel? **22** O resto das façanhas de Judas, de seus combates, de seus feitos heróicos e atos gloriosos não foram escritos: eles são, com efeito, por demais numerosos. **23** Ora, após a morte de Judas, aconteceu que os perversos reapareceram em todas as fronteiras de Israel e todos os que praticavam o mal deram-se a conhecer. **24** Naqueles dias dominou também uma grande fome, e todo o país passou para o inimigo com eles. **25** Báquides escolheu homens ímpios, para colocá-los nos postos de comando. **26** Estes procuravam com empenho os amigos de Judas e os conduziam a Báquides, que se vingava deles e os escarnecia. **27** A opressão que caiu sobre Israel foi tal, que não houve igual desde o dia em que tinham desaparecido os profetas.

Greimas afirma que as isotopias dizem respeito à:

permanência de uma base classemática hierarquizada, que permite, graças a abertura dos paradigmas que são as categorias classemáticas, as variações das unidades de manifestação, variações que, em vez de destruir a isotopia, ao contrário a confirmam. (Greimas, 1973, p. 128)

Nesse sentido, verifica-se, nos trechos anteriormente apontados, a manutenção de vocábulos que carregam em si valores que apontam para a temática do misticismo.

3.2 Figuras da falta em Macabéa

Busquemos observar alguns segmentos da narrativa, que introduzem a relação de Macabéa com a linguagem, tendo em vista as palavras que o narrador escolhe para falar da moça:

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, concordai? 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) poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. (LISPECTOR, 1998, p.15)

Rodrigo S. M., personagem-escritor do romance que cria o ator Macabéa, justifica a escolha de palavras simples em seu texto para poder captar a *delicada e vaga existência* da moça, com adjetivos que podem recobrir o tema da fragilidade e da insignificância. O procedimento de escolha vocabular remete à enunciação, que, para Barros, “está sendo concebida, portanto, como instância de mediação entre estruturas sêmio-narrativas e discursivas, responsável pelas diferentes opções do discurso, dirigidas para manipulação do enunciatário” (2001, p. 139).

Nessa perspectiva, utiliza-se do recurso de escolher palavras simples para transmitir ao enunciatário a fragilidade e insuficiência do ator Macabéa, o que se justifica afirmando que se enfeitasse a palavra, o pão da moça se tornaria ouro e ela poderia mordê-lo, afirmação que novamente figurativiza a fome e, por consequência, a subnutrição.

Observa-se que a temática é recorrente em todo o texto, razão pela qual convém citar outros trechos nos quais ela reaparece:

Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir. (LISPECTOR, 1998, p.32)

Por falar em galinha, a moça às vezes comia num botequim um ovo duro. Mas a tia lhe ensinara que comer ovo fazia mal para o fígado. Sendo assim, obediente adoecia, sentindo dores do lado esquerdo oposto ao fígado. (LISPECTOR, 1998, p.34)

Nos fragmentos, o enunciador mostra as estratégias utilizadas por Macabéa para driblar a fome, como comer "*papel bem mastigadinho*", uma vez que não se trata de algo próprio para ser consumido como alimento, e "*um ovo duro*" no botequim. Tais figuras apontam para a insuficiência e má alimentação da personagem.

Macabéa foi criada por uma tia, sua única parente, pois perdera os pais quando tinha dois anos de idade. Por certo, o cotidiano disfórico que marcaria sua existência já se fazia presente em sua infância, conforme se desdobra da passagem seguinte:

Às vezes lembrava-se de uma assustadora canção de meninas brincando de roda de mãos dadas - ela só ouvia sem participar porque a tia a queria para varrer o chão. As meninas de cabelos ondulados com laço de fita cor-de-rosa. "Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci." "Escolhei a qual quiser de marré." A música era um fantasma pálido como uma rosa que é louca de beleza mas mortal: pálida e mortal a moça era hoje o fantasma suave e terrificante de uma infância sem bola nem boneca. Então costumava fingir que corria pelos corredores de boneca na mão atrás de uma bola e rindo muito. A gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente, saudade do que poderia ter sido e não foi. (LISPECTOR, 1998, p.33)

As figuras *meninas brincando de roda de mãos dadas, fita cor-de-rosa, e canção desafinada* tematizam uma infância saudável e divertida; no entanto, a figura da assustadora canção da memória da personagem recobre o tema de uma infância traumatizante, pois a remete a sua meninice, que foi marcada pela privação tanto de brinquedos quanto de carinhos, elementos que são fundamentais para o bom desenvolvimento de uma criança. A menina ajudava a tia nos afazeres domésticos, em vez de brincar com as outras crianças, sem questionar o porquê; disso, inferimos que tal atitude resulta da gratidão que se espera de uma órfã em relação aos que cuidam dela, mesmo se estes não o fazem com o desvelo necessário.

Os sintomas de uma infância traumatizante a perseguem mesmo depois de adulta, pois, nessa fase, Macabéa ainda fingia correr pelos corredores atrás de bola com boneca nas mãos. A parte final do excerto revela que Macabéa teve saudade do que poderia ter sido e não foi, indicando que ela pode ter sentido falta de uma infância que poderia ter sido divertida, com direito a brincadeiras de criança e cantiga de roda, mas acabou sendo marcada pela falta do carinho e afeto que não recebeu da tia que a criou. Dessa forma, ao final, o que restaria na adulta Macabéa seria um sentimento de saudade das oportunidades que poderiam ter lhe ajudado a ser a estrela de cinema que não foi.

A tia considerava um dever evitar que a sobrinha se tornasse *uma dessas moças que em Maceió ficavam nas ruas de cigarro aceso esperando homem*,⁽²⁸⁾ espécie de figura que recobre o tema da prostituição, um dos problemas sociais apontados nas entrelinhas da obra analisada. Há outras passagens nas quais o tema reaparece:

Embora a menina não tivesse dado mostras de no futuro ser vagabunda de rua. Pois até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação. (LISPECTOR, 1998, p.28)

Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. (LISPECTOR, 1998, p. 13)

O enunciado “o *fato de vir a ser mulher não parecia pertencer à sua vocação*”, presente no primeiro trecho, pressupõe uma ausência de feminilidade, e a figura “*mal tem corpo*”, que aparece na segunda passagem, recobre o tema da insuficiência como ser existente no mundo, remetendo a uma condição de magreza e deficiência, que beira a desnutrição. Já nos enunciados “*ninguém a quer*” e “*não faz falta a ninguém*”, as figuras referem-se à solidão de Macabéa que não tinha ninguém para, ao menos, preocupar-se com ela.

Enquanto algumas mulheres recorrem ao próprio corpo em troca de um bom jantar, a menina de quem falamos nem ao menos reúne as mínimas condições para prostituir-se, devido à sua condição de invisibilidade, conforme se pode verificar nos seguintes trechos:

A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham. (LISPECTOR, 1998, p.16)

Ninguém olhava pra ela na rua, ela é café frio. (LISPECTOR, 1998, p.27)

-Magricela esquisita ninguém olha. (LISPECTOR, 1998, p.52)

Além de invisível, a personagem padece de moléstias decorrentes da própria situação de miserabilidade em que vive e de falta de informação quanto aos cuidados básicos com a higiene:

No espelho distraidamente examinou de perto as manchas no 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.(...) Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era morrinhento.(...) 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, 1998, p.27)

As figuras “*manchas no rosto*” e “*panos*” recobrem o tema da insalubridade, enquanto “*um pouco encardida*”, “*raramente se lavava*” e “*cheiro*

morrinhento” tematizam o desleixo e a falta de cuidados. Esses maus hábitos de Macabéa, que resultam em mau odor, podem ser um desencadeador de barreiras para relações interpessoais, pois não é agradável estar perto de uma pessoa que exala mau cheiro, além de serem prejudiciais à saúde da própria personagem, mas o acesso dela a tais informações era insuficiente ou mesmo inexistente.

Nesse trecho, utiliza-se de um recurso metafórico: “*ela era café frio*”. Para despertar sabores eufóricos ao paladar, o café é uma bebida que deve ser tomada enquanto estiver quente; caso contrário, adquire um sabor desagradável, ruim, desgostoso, horrível. Ao comparar Macabéa ao café frio, o escritor-narrador faz uma analogia das características disfóricas que a bebida adquire ao esfriar, reiterando tais qualidades negativas na personagem Macabéa.

Esse recurso linguístico, chamado de metaforização, é, nas palavras de um estudioso russo da questão,

um meio de reiteração, sobre a base da semelhança ou analogia, de características existentes no reflexo conceitual do objeto designado e no significado da palavra reinterpretada⁵. (UFÍMTSEVA, 1977 *apud* TRISTA, 1988 p. 50)

No texto metafórico citado, temos uma substituição: o narrador poderia ter dito que ela era desagradável, ruim, desgostosa, horrível, termos isotópicos pertencentes ao paradigma da bebida que são reiterados para figurativizar o ator Macabéa no paradigma do humano. Assim, em *ela era café frio*, à luz de Lopes (1987), temos um comparado A (ela) e um comparante B (café frio); ambos fazem parte de dois paradigmas diferentes, *humano e bebida*. Na construção da metáfora, os classemas *desagradável, ruim, desgostoso e horrível* cobrem tanto A quanto B e constituem os semas interseccionais, que são o fundamento da metaforização e funcionam como conectores de isotopia.

⁵ Tradução nossa. Segue o texto original: “La metaforización es un medio de reiteración, sobre la base de la semejanza o la analogía, de rasgos existentes en el reflejo conceptual de objeto designado y en el significado de la palabra reinterpretada”.

Na metáfora que Olímpico utiliza em sua frase: “- *Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer.*”, o sentido ambíguo provocado pelo enunciado permite duas leituras coexistentes a partir de um mesmo plano de expressão. Nas figuras *mulher* e *prato de comida*, está presente a categoria *animado vs inanimado*, sendo que os sememas *repugnância, nojo, repulsa* apresentam-se como conectores de isotopia, atualizando os traços semânticos da gastronomia, da feminilidade ou da sexualidade.

Rastier (1975), partindo das considerações iniciais de Greimas para isotopia, que versam sobre “toda iteração de uma unidade linguística”, considera a definição do lituano como fundamental para a análise do discurso, e propõe sua divisão em isotopias do conteúdo e de expressão. Estas estariam relacionadas ao visual, ao sensorial, às metáforas ou à articulação dos fonemas presentes em um texto poético, por exemplo; àquelas, voltadas para o semema e dependeriam do contexto para produzirem o sentido. No entanto, sabemos que, para a manifestação dos sentidos, ambas são indissociáveis. Rastier acrescenta, ainda, que as isotopias são sintagmáticas, mas não sintáticas, ou seja, não são ordenadas; elas podem ter sentidos diferentes em um mesmo texto dependendo do leitor no texto

Acreditamos que motivadas pela esperança de um futuro melhor, como acontece com muitos emigrantes nordestinos, tia e sobrinha foram para o Rio de Janeiro. Algum tempo depois, com a morte da tia, Macabéa mudou-se para um quarto que dividia com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas, Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e apenas Maria.

Observa-se que todas as colegas de quarto de Macabéa chamavam-se Maria, e traziam consigo a esperança que este nome evoca, pois foi bendito o fruto do ventre de Maria, a bendita entre as mulheres, que trazia consigo a esperança para o povo de Israel; a ausência de esperança em Macabéa fazia com que ela destoasse de suas colegas de quarto.

Nas passagens que seguem, percebemos o desamparo que acomete Macabéa e muitas outras moças, que, como ela, apenas sobrevivem:

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiram como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (LISPECTOR, 1998, p.14)

Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. (LISPECTOR, 1998, p.18)

Para adormecer nas frígidas noites de inverno enroscava-se em si mesma, recebendo-se e dando-se o próprio parco calor. (LISPECTOR, 1998, p.24)

As figuras *por não saber a quem, esse quem será que existe, por si mesma e enroscava-se em si mesma e recebendo-se e dando-se calor* figurativizam o tema da solidão, que é comum na vida de muitas moças nordestinas (ou não), que saem de seus lugares de origem rumo a outros que lhes deem melhores condições de vida. O ator Macabéa representa um grupo de retirantes com hábitos, jeitos de fazer, de ser e rotinas semelhantes, o que pode configurar a forma de vida migrante nordestina, cujos desdobramentos são considerados no tópico seguinte.

3.3 FORMAS DE VIDA, VIDA SOB OUTRAS FORMAS

No que se refere ao termo *formas de vida*, na perspectiva da semiótica, Greimas e Fontanille, observam:

Além disso, a “forma de vida” define-se, para o observador, ao mesmo tempo (1) por sua recorrência nos comportamentos e nos projetos de vida do sujeito; (2) por sua permanência, como a paixão que fornece uma identidade não para o indivíduo propriamente dito, mas para sua pessoa (daí a noção, a ser definida, de personalidade); e (3) pela deformação coerente que ela induz em todos os níveis do percurso de individuação: nível sensível e tenso, nível passional, nível axiológico, nível discursivo e aspectual, etc. (GREIMAS e FONTANILLE, 2014 p. 30)

O ator Macabéa figurativiza a condição de muitas jovens que moram em cortiços e trabalham atrás de balcão, fadadas à solidão, ao desamparo e ao abandono; que saíram de seu lugar de origem em busca de dignidade e condições menos penosas de vida.

No dossiê *Les formes de vie*, publicado na revista *Recherches Sémiotiques Semiotic Inquiry*, Greimas e outros semioticistas apresentam diferentes recursos semióticos conduzidos também pelo sensível, não apenas pelo inteligível, que, em sua concepção teórico-metodológica, contribuem para dar um sentido à vida. São eles: o belo gesto (A.J. Greimas), a justeza (Denis Bertrand), a cilada (T. M. Keane), as formas de alteridade (Eric Landowski) e o absurdo (Jacques Fontanille).

A justeza, segundo Denis Bertrand, situa-se entre o meio e a borda, é um justo preciso, não muito justo nem pouco justo, e aqui a práxis enunciativa de justo é diferente da práxis enunciativa da justiça, do direito. Neste, o justo é considerado no sentido da legalidade da lei; a justeza, do ponto de vista semiótico, reside no equilíbrio entre o insuficiente e o excesso.

Entretanto, esse equilíbrio não é uma simples medida, mas algo uníssono e harmônico, do sensível e do cognitivo, que permite verificar outras formas de vida.

Esta justeza, na verdade, define-se precisamente como o *lugar* incerto e frágil onde pode exercer-se a repartição necessária das convicções íntimas: ela é o lugar condicional da fidúcia que sanciona a pertinência dos valores no intercâmbio regulado dos argumentos.⁶ (BERTRAND, 1995/1996, p. 54)

Para introduzir a noção de cilada nas formas de vida semióticas que emergem da superfície do discurso, Keane usa figuras como jaula, emboscada, rede, atoleiros, fosso, armadilha para capturar marta-zibelina (mamífero carnívoro encontrado na Ásia, Europa e América do Norte, cuja pele é bastante valorizada).

⁶ Esta *justeza*, en efecto, se define precisamente como el *lugar* incierto y frágil donde puede ejercerse la repartición necesaria de las convicciones íntimas: ella es el lugar condicional de la fidúcia que sanciona la pertinência de los valores em el intercambio regulado de los argumentos. (BERTRAND, 1995/1996, p. 54)

A semioticista dá o exemplo do programa narrativo do caçador (S2) que elabora uma estratégia, um plano, utilizando-se de algum aparato mecânico, para capturar seu inimigo implícito (S1) e reduzi-lo a um objeto. A autora afirma que cada um dos sujeitos envolvidos no programa narrativo terá uma interpretação distinta do objeto “armadilha”. Para S2, a armadilha assumirá o papel de adjuvante, e para S1, o papel de anti-sujeito, e cair na armadilha de S2 seria resultado da ignorância e imprudência de S1.

Segundo a autora:

A figura da cilada pode ser introduzida ao atribuir, ao sujeito relativo, seja o papel de vivo ou tonto. Tanto a literatura antropológica, como a linguística, estão contaminadas de temas sobre a permutabilidade dos actantes (por exemplo, o enganador enganado; quem ri por último ri melhor). Deve-se levar em conta também que o modelo narrativo canônico da cilada pode ser visto do ponto de vista do vivo-manipulador ou do ponto de vista do tonto, e neste último caso, se o papel é repetitivo a vida mesmo será tomada como uma série de intermináveis ciladas⁷. (KEANE, 1995/1996, p. 78)

Assim é possível recorrer à cilada para interpretar as ilusões do homem que é atraído pelos truques e estratégias; seu comportamento e as correlações intersubjetivas nos permitem analisar a dimensão das “filosofias de vida” semióticas.

Em *O absurdo como forma de vida*, Fontanille (1995/1996) faz uma citação de Camus que associa o absurdo com os sentimentos mais profundos, partindo das noções de movimento ou repulsão. Segundo Camus, o sentido e o não sentido têm origem no estado de alma; e Fontanille começa, então, a apresentar as noções de absurdo, que, para ele, remetem a uma tentativa de dar uma forma semiótica ao não sentido.

Fontanille toma de exemplo as peças *Notes et contre-Notes* e *Rhinocéros*, do dramaturgo Eugène Ionesco, para invocar a noção de proprioceptividade, que o teatro proporciona em seu plano de expressão e

⁷ Tradução nossa. Segue o texto original: La figura de la trampa puede ser introducida al atribuir, al sujeto concerniente, ya sea el rol de vivo o de tonto. Tanto la literatura antropológica, como la linguística, están plagadas del tema acerca de la intercambialidad de los actantes (por ejemplo, el engañador engañado; “el que ríe por último ríe mejor”). Debe tenerse en cuenta también que el modelo narrativo canónico de la trampa puede ser visto desde el punto de vista del vivo-manipulador, o desde el punto de vista del tonto, y en este último caso, si el rol es repetitivo, la vida misma será como una serie inacabable de trampas.

plano de conteúdo, apontando para o corpo próprio, que permite ao sujeito dizer o que sente como interior e o que sente como exterior, ou seja, são as duas faces da experiência que constrói o sentido.

Ainda segundo Fontanille, o desequilíbrio quantitativo entre expressão e conteúdo é outra condição para o absurdo. Do lado da expressão, tem-se um excesso da presença e, do lado do conteúdo, um vazio e a ausência; tais oposições não são determinadas, mas sentidas e percebidas.

Por sua vez, Landowski examina as relações interpessoais, tendo como objetivo explicitar como os sujeitos constroem os simulacros da existência do outro, explicitando o “jogo de elementos semióticos que determina em sua “fatalidade” aparente, o nível de tensão e o teor, eufórico ou disfórico, de tais encontros- aqui sua serenidade real ou de superfície, ali seu trágico declarado ou latente” (LANDOWSKI, 2002, p. 34). Os “estilos de vida” tratados por Landowski relacionam-se ao comportamento do indivíduo, seu modo de ser, sentir e organizar os espaços onde vive.

De acordo com Fontanille, os estilos de vida

encontram lugar no seio de uma abordagem sociossemiótica dos fenômenos da significação, como determinações características do atores envolvidos nas interações : esses “estilos” decorrem, portanto, da tipologia e da descrição das interações sociais e dos fenômenos de significação apreendidos sob perspectiva dessas mesmas interações.(FONTANILLE, 2014, p. 55)

Para Landowski, os “estilos de vida” relacionam-se com a própria construção da identidade do sujeito, entretecendo relações com o ser realmente o que se é e o que parece ser aos olhos dos outros, pois

(...) “ser” é também, necessariamente, ser “para o outro”, é ser visto, avaliado, sondado e finalmente, classificado *em algum lugar*, em função de certas categorias que organizam o espaço social, ou seja, em geral, das coordenadas definidas pelo grupo de referência, seja qual for, aliás, a posição (interna, marginal ou externa) dos sujeitos, individuais ou coletivos, suscetíveis de se colocarem em posição de observadores. (LANDOWSKI, 2002, p.42)

A seguir, aplicaremos, na análise de outro trecho de *A hora da estrela*, o que Greimas e Fontanille denominaram de “belo gesto”, objeto de análise autônomo que atua como um transformador ético, ou seja, induz a uma reflexão acerca da relação existente entre a estética e a ética:

1 O belo gesto é uma espécie de afirmação do indivíduo em face do coletivo, e de uma moral pessoal em face de uma moral social;

2 O belo gesto comporta uma parte de teatralização da vida cotidiana, instalando um espetáculo intersubjetivo que muito se assemelha àquele das sequências passionais, no qual o observador seria muito mais solicitado, e tão mais solicitado quanto mais breve fosse a sequência;

3 O belo gesto entrelaça de maneira exemplar a estética e a ética, rearticulando e reinventando a função semiótica, isto é, a relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. A esse respeito, chegou-se até mesmo a falar em “ética do signo”. (GREIMAS e FONTANILLE, 2014, p. 14)

Segue o trecho da narrativa analisada:

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel. Isso disse ele. Quanto à moça, achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosamente a seu escondidamente amado chefe: – Me desculpe o aborrecimento. (LISPECTOR, 1998, p.24)

A moral social coletiva espera que Macabéa faça uso de alguns argumentos para se defender depois que seu chefe a demite, porém, como diz o enunciado, “*nada argumentou em seu próprio favor (...), achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosamente a seu escondidamente amado chefe: – Me desculpe o aborrecimento*”.

De acordo com Greimas e Fontanille, “o espectador do belo gesto é solicitado a interpretá-lo: a mesma ruptura tem como consequência trazer-lhe sua liberdade, já que ele pode reler, a seu modo, a significação da sequência” (2014, p. 25). No episódio citado, o chefe de Macabéa fica tão surpreso com a

reação de sua funcionária, que parece mudar de ideia com relação à demissão, e responde com a voz menos grosseira: - *“Bem, a despedida pode não ser para já, é capaz até de demorar um pouco”*.

Greimas e Fontanille complementam:

Assim, a irrupção do inesperado, a escolha da elipse, do silêncio, do contratempo ou do “contrapé” dão conseqüentemente margem à reflexão: a invenção dos valores é cooperativa, o espectador é solicitado a participar dessa criação como “coenunciador” do futuro universo de valores. De certa maneira, se a ética é do domínio do autor do belo gesto, a estética é do domínio do observador-intérprete: vigorosamente solicitado pela ruptura da troca, este é submetido à surpresa, à admiração, se não ao espanto. A emoção estética é exatamente, parece-nos, o elemento desencadeador de seu fazer interpretativo, o que significa dizer que a estetização das condutas é o meio pelo qual se consegue tornar sensível o momento em que novos valores são inventados. (GREIMAS e FONTANILLE, 2014, p. 26)

No dossiê citado, Greimas menciona o exemplo da composição poética *Der Handschuh*, de Schiller, que narra a história do cavalheiro Delorges, tentado, pela jovem Cunegunda, a dar provas do seu amor. A donzela, perante toda corte, joga suas luvas em um fosso e o incita a resgatá-las como prova de seu amor. O cavalheiro resgata as luvas, e as pessoas que presenciam o episódio ficam maravilhadas com o gesto, mas surpreendem-se quando este se afasta da dama e justifica sua decisão ao falar que ela não o considera, por tê-lo colocado em risco, ou seja, contraria as expectativas do coletivo por meio de uma ruptura, em prol de uma ética e estética individual.

Os “belos gestos”, com sua capacidade de provocação à reflexão, podem provocar e convocar novas formas de vida, o que permite resgatar a importância do sensível nas análises semióticas. Toda forma de vida subentende uma paixão, um valor axiológico; no trecho analisado, percebe-se, no ator Macabéa, a submissão e a supervalorização do outro em detrimento de si mesma, o que denota carência e conformismo, pois, inconscientemente, a personagem sabia que ela não podia reivindicar seus direitos, e que o outro era sempre mais importante que ela mesma.

Apesar de todas as suas faltas, carências e privações Macabéa responde ao chefe no momento de uma demissão bruta: *“Me desculpe o aborrecimento”*, o que revela certa docilidade e educação de sua parte, provocando a reflexão acerca do tratamento do outro, pois não é porque alguém agiu com brutalidade que seu interlocutor precisa revidar da mesma forma; desse modo, recupera-se o componente sensível presente na construção desse ator.

A análise semiótica pautada no belo gesto pode ser repetida no episódio em que Olímpico, namorado de Macabéa, a levanta do chão, acima da própria cabeça, não aguenta o peso da namorada e, então, a derruba de cara na lama. Com o nariz sangrando, ela, inesperadamente, responde: - *Não se incomode foi uma pequena queda* (p. 53).

Mais uma vez, a moral social espera uma reação mais enérgica, ou que a alagoana ao menos ficasse magoada, mas ela era delicada, além do mais, não poderia estragar sua relação com Olímpico, pois, como se diz, o namorado era *sua “única conexão atual com o mundo”*; desse modo, inferimos que o gesto de Macabéa foi modalizado pela paixão da carência.

Observamos que Olímpico, enquanto destinador do belo gesto nesse episódio, não foi capaz de sensibilizar-se pela ação de sua destinatária, pois se o sentimento que move Macabéa a realizar tais ações, além da carência, é a supervalorização do outro, em Olímpico é o oposto, pois deixá-la cair no chão mexeu com sua masculinidade, como podemos perceber de sua reação: *“Mas ele emburrara de vez e não disse mais nenhuma palavra. Passou vários dias sem procurá-la: seu brio fora atingido”* (53).

Acerca do egoísmo, Greimas e Fontanille afirmam:

Por outro lado, oporíamos de bom grado o egoísmo, característica daquele que recebe sem nada dar, a heroísmo, característica daquele que dá sem jamais pedir algo em troca. Com efeito, a ruptura da troca não é suficiente para fundar uma moral pessoal criadora de novos valores; ainda é preciso que o destinatário da troca interrompida não se sinta frustrado com aquilo que lhe é devido. O belo gesto começará então, paradoxalmente, por uma “doação” (uma atribuição e uma renúncia), graças à qual o sujeito poderá se abster da troca. Em suma, o herói precisa do egoísmo de seus parceiros para poder

afirmar-se como tal: questão de ponto de vista. (GREIMAS e FONTANILLE, 2014, p. 19)

Ao continuarmos nossa análise, tendo como foco a forma de vida do ator Macabéa, destacamos outro trecho:

Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. (LISPECTOR, 1998, p.23)

O advérbio *somente* carrega em seu significado a ideia de *apenas, exclusivamente*; Macabéa não faz outra coisa a não ser viver, em seu estado mais básico, inspirando e expirando, a *zoé* grega, relacionada à simples vida natural. Ao afirmar que o viver de Macabéa é ralo, o enunciado permite inferir que a vida da personagem existe em pouca quantidade, é insuficiente; *ela apenas respira e inspira, sem alcançar nem o melhor nem o pior*, isto é, não apresenta perspectivas de vida. Na passagem do livro citada a seguir, o narrador vai além e coloca em dúvida, inclusive, a própria condição de vivente de Macabéa:

(...) Vou agora começar pelo meio dizendo que — que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava lhe jeito de se ajeitar. (LISPECTOR, 1998, p.24)

O enunciado afirma que Macabéa era incompetente para a vida, ou seja, não tinha as aptidões necessárias para viver. O prefixo *in-* implica essa ausência de competência, ou seja, um não-poder-fazer. A teoria semiótica, ao referir-se aos estados de alma do sujeito analisa a modalização do ser; para ser competente para a vida, a personagem precisa estar modalizada pelo poder-ser. No entanto, o modo de existência do sujeito é virtualizado, em não-conjunção com o objeto modal que pressupõe a competência para a vida.

A própria personagem acredita não ser gente, conforme revela em diálogo com Olímpico:

Ele: - Pois é.
 Ela: - Pois é o quê?
 Ele: - Eu só disse pois é!
 Ela: - Mas “pois é” o quê?
 Ele: - Melhor mudar de conversa porque você não me entende.
 Ela: - Entender o quê?
 Ele: - Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!
 Ela: - Falar então de quê?
 Ele: - Por exemplo, de você.
 Ela: - Eu?!
 Ele: - Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.
 Ela: - Desculpe mas não acho que sou muito gente.
 Ele: - Mas todo mundo é gente, meu Deus!
 Ela: - É que não me habituei.
 Ele: - Não se habituou com quê?
 Ela: - Ah, não sei explicar. (LISPECTOR, 1998, p.48)

Nesse fragmento, também podemos verificar a privação da linguagem por parte da personagem, ao questionar repetidas vezes seu interlocutor sobre o uso da figura de linguagem “pois é”, utilizada pelos falantes como mero índice da função fática visando a manter a comunicação entre os interlocutores, ou seja, o que importa não é a comunicação em si mas a verificação do meio de contato entre falante e ouvinte.

A inadequação constante de Macabéa para a vida, tomada em todos os seus aspectos, encontra realce quando o narrador retoma o tema da invisibilidade da personagem:

Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem. (LISPECTOR,1998, p.25)

Quando, por alguns instantes, Macabéa tem a ilusão de não se enxergar no espelho, o narrador questiona-se: *Sumira por acaso sua existência física?* Ainda nesse trecho, o narrador afirma que a pia imunda, rachada e cheia de cabelos muito combinava com a vida de Macabéa, e repete-se a isotopia da insalubridade na vida da nordestina, tema também recorrente na passagem

seguinte, figurativizada pela hipótese da personagem estar acometida pela tuberculose.

Dos verões sufocantes da abafada rua do Acre ela só sentia o suor, um suor que cheirava mal. Esse suor me parece de má origem. Não sei se estava tuberculosa, acho que não. (LISPECTOR, 1998, p.31)

A alagoana tinha o hábito de pedir muitas aspirinas à Glória, sua colega de trabalho. Esta, então, decide indicar um médico barato para Macabéa. Recebendo o salário, a personagem vai ao consultório médico e submete-se a um exame de raios-x, a partir do qual o médico confirma a suspeita anterior: Macabéa estava com começo de tuberculose pulmonar, o que confere traços ainda mais dramáticos à sua existência insignificante.

Os trechos analisados até então nos permitem afirmar que Macabéa não tinha satisfeitas nem mesmo as necessidades primárias do ser humano, como saúde, sono e alimentação. Como se conclui na própria narrativa: *“Existe a quem falte o delicado essencial”*.

No trecho a seguir, Macabéa revela uma de suas poucas pretensões: ser artista de cinema. Olímpico, entretanto, apressa-se a lembrá-la de que essa não é uma possibilidade para ela, pois ela não tem corpo nem rosto para isso, ou seja, está fora dos padrões de beleza necessários para tanto, o que tematiza a feiúra.

– Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas. Sabe que Marilyn era toda cor-de-rosa?– E você tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema. (LISPECTOR, 1998, p. 53)

A condição de vida do ator Macabéa é oposta à do ator Glória, colega de trabalho da datilógrafa, que lhe rouba o namorado. Os trechos seguintes trazem algumas figuras que marcam suas diferenças:

Macabéa entendeu uma coisa: Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió ouvira um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua: “a tua gordura é formosura!” (LISPECTOR, 1998, p. 61)

Em *Glória era gorda*, a figura “gorda” recobre os temas da fartura e abundância de alimentos, e assume um valor eufórico para a nordestina, que, disjunta desse valor, apresentava uma “esvoaçada magreza”.

Glória era estenografa e não só ganhava mais como não parecia se atrapalhar com as palavras difíceis das quais o chefe tanto gostava. Enquanto isso a mocinha se apaixonara pela palavra efemérides. (LISPECTOR, 1998, p.40)

No enunciado, fica clara a suposta “superioridade” de Glória em relação à nordestina, pois era mais bem remunerada no trabalho, e não se atrapalhava com as palavras difíceis como Macabéa, o que figurativa o semianalfabetismo da moça, pois ela “*só tinha até o terceiro ano primário*” (15).

Ao comentar com Olímpico as curiosidades que ouvia na Rádio Relógio, questiona o namorado sobre o que queria dizer “élgebra”. A moça referia-se à álgebra, parte da matemática; no entanto, o seu desconhecimento pela ciência fez com que trocasse a vogal inicial da palavra, figurativizando-se o tema da ignorância.

Glória era gorda (ideal secreto de Macabéa), mais bem valorizada no trabalho, criativa, carioca da gema, ou seja, pertencia “*ao ambicionado clã do sul do país*”(59). Uma mulher oposta a Macabéa, que era feia, magra, ignorante e alagoana; essas discrepâncias despertam na datilógrafa a paixão da inveja, como se pode perceber no fragmento a seguir:

A mentira era tão mais decente. Achava que boa educação é saber mentir. Mentia também para si mesma em devaneio volátil na sua inveja da colega. Glória, por exemplo, era inventiva: Macabéa viu-a se despedir de Olímpico beijando a ponta dos próprios dedos e jogando o beijo no ar como se solta passarinho. (LISPECTOR, 1998, p. 69)

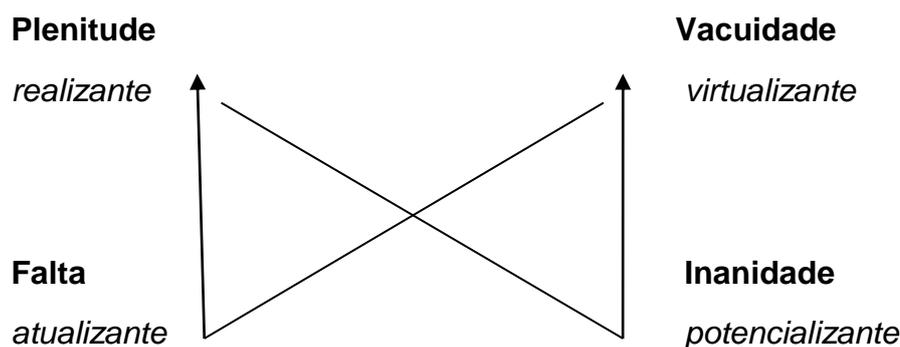
Sobre a definição da *inveja*, Greimas e Fontanille assinalam que

encontram-se, nas definições do dicionário, duas formas de “inveja”: de um lado é “sentimento de tristeza, de irritação ou de ódio que nos anima contra quem possui um bem que não temos”, e de outro, ela pode também ser entendida como o “desejo de gozar de uma vantagem, de um prazer igual ao de outrem”. (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p.176)

Percebe-se, no sujeito Macabéa, um querer-ser como a rival Glória, ou um querer-ter as qualidades eufóricas da colega. Assim como no sonho do querer-ser como Marilyn Monroe, depreendemos que a personagem possuía tal desejo movida por uma vontade de querer-ser “alguém” no mundo: se fosse como Glória ou, mais ainda, Marilyn, as pessoas passariam a notá-la na rua.

Mas, em suas limitações, sequer a consciência desse desejo torna-se claro para a jovem, portadora de uma miséria que a acomete por todos os lados.

Recuperando o modelo do quadrado dos modos de existência realizante, virtualizante, atualizante e potencializante, e dos modos de presença plenitude, vacuidade, falta e inanidade, propostos por Fontanille e Zilberberg, temos:



FONTANILLE E ZILBERBERG (2001, p.134)

O sujeito Macabéa, no decorrer da narrativa, é um sujeito virtualizante, em estado de vacuidade, considerando a intensidade de suas privações,

designação em que podemos incluir a miséria, a falta de domínio da linguagem, a falta de amor, a solidão e a insalubridade.

A personagem encontra-se em tão profundo vazio que as pessoas sequer olhavam para ela na rua. No entanto, ela não tinha conhecimento de sua condição de insuficiência; como não sabia, pensava que era feliz: *“Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz”*

A personagem começa a ter consciência de sua condição de miserabilidade quando Madame Carlota faz tristes “revelações” sobre sua vida. Então a alagoana passa de sujeito virtualizante a sujeito atualizante, aquele que tem consciência de suas necessidades: *“Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim. (76)* O trecho seguinte confirma a passagem de sujeito virtualizante a atualizante:

Madama Carlota havia acertado tudo. Macabéa estava espantada. Só então vira que sua vida era uma miséria. Teve vontade de chorar ao ver seu lado oposto, ela que, como eu disse, até então se julgava feliz. (LISPECTOR, 1998, p. 79)

É nessa perspectiva que Madame Carlota começa a fazer grandes “profecias” para Macabéa; disse-lhe que ia engordar, ganhar corpo, seu namorado iria voltar e a pedir em casamento, e o chefe também desistiria de despedi-la. Ela, que nunca teve coragem de ter esperanças:

(...) ouvia madama como se ouvisse uma trombeta dos céus- enquanto suportava uma forte taquicardia. Madama tinha razão: Jesus enfim prestava a atenção nela. Seus olhos estavam arregalados por uma súbita voracidade pelo futuro (explosão). E eu também estou com esperança enfim. (LISPECTOR, 1998, p. 77)

Neste trecho, percebe-se que a esperança no futuro foi uma paixão despertada em ambos: narrador e personagem. Madame Carlota continua a fazer bons presságios para datilógrafa, dizendo que ela iria se casar com um estrangeiro chamado Hans que tinha muito dinheiro e lhe daria muito carinho.

Então, a cartomante a questiona se ela conhece algum estrangeiro e ela responde que não, já desanimando de seu futuro promissor.

Porém, Macabéa já estava apaixonada por Hans, e, porque já se sentia outra, ousa a perguntar a cartomante: - *E que é que eu faço para ter mais cabelo?* (78), face ao que a vidente a aconselha lavar sua cabeça com sabão Aristolino:

Até isso? (explosão) bateu-lhe o coração, até mais cabelo? Esquera Olímpico e só pensava no gringo: era sorte demais pegar homem de olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos, não havia como errar, era vasto o campo das possibilidades. (LISPECTOR, 1998, p.78)

Macabéa sai da casa de Madama Carlota, cheia de esperanças:

Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras- desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. (LISPECTOR, 1998, p.79)

Devido à cena de sua morte, decorrente de um atropelamento, a personagem não tem a oportunidade de passar para o estado realizante, que se daria através da conjunção com a riqueza; no entanto, o atropelamento dá a ela visibilidade perante as pessoas na rua, e Macabéa passa a ser o centro das atenções, sua hora de estrela de cinema, o ápice da narrativa, em que ela finalmente passa a ser um sujeito realizante na perspectiva de ser alguém no mundo para as pessoas que a cercam.

Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência. (LISPECTOR, 1998, p.81)

Talvez a notabilidade que a personagem buscava inconscientemente com o sonho de ser Marilyn, como foi mencionado, seja decorrente do desejo

de ser alguém notável no mundo, passando a assemelhar-se mais com o homem e menos com o animal. Isso remete à proposição de Heidegger (2015), pela qual a pedra é sem mundo, o animal é pobre de mundo e o homem é formador de mundo.

Heidegger conceitua a pobreza como algo além do quantitativo, de ter mais ou de ter menos; para o filósofo alemão o conceito de pobreza não é o oposto de riqueza, mas uma privação: *“pobre significa o que possui uma carência, o que não é suficiente”* (2015, p. 252).

Ao questionar qual o sentido da pobreza na expressão “o animal é pobre de mundo”, o pensador diz que isso não é decidido por uma expressão linguística, mas por uma inserção na própria animalidade. E, ao relacionar essa tese da pobreza de mundo do animal com a ausência de mundo da pedra, afirma:

“Sem mundo” e “pobre de mundo” são expressões que implicam sempre um não-ter mundo. Pobre de mundo é uma privação de mundo. Ausência de mundo uma constituição de tal pedra que ela *não pode nem mesmo ser privada* de algo do gênero do mundo. (HEIDEGGER, 2015, p. 253)

A seguir, Heidegger dá o exemplo da relação que um lagarto tem com uma pedra ao repousar ao sol, que é uma relação diferente da pedra que simplesmente toca o solo, pois esse toque não é um tatear, também não é o mesmo toque que o homem faz ao acariciar a cabeça de outro ser humano; o toque é diferente em todos os casos citados, pedra, animal e homem. Macabéa, apesar de sua natureza humana, era um animal pobre de mundo, pois apenas existia, e, às vezes, parecia desculpar-se por ocupar um espaço que não lhe cabia.

A vida de Macabéa é disfórica do início ao fim da narrativa; aos dois anos de idade, perde os pais, de quem não pode lembrar sequer os nomes, devido à grave febre que os acometera no sertão de Alagoas, de onde se mudou com a tia com quem foi criada para o Rio de Janeiro. Ali, teve uma infância traumatizante, pois a tia não permitia que ela brincasse com as outras

crianças, colocando-a para realizar trabalhos domésticos; mais tarde, seu namorado Olímpico, de quem nunca lhe ouvira uma palavra de carinho, a troca pela colega de trabalho. A datilógrafa não tinha uma alimentação saudável, comia papel mastigadinho para driblar a fome pensando em coxa de vaca; não podia prostituir-se por que mal tinha corpo para isso, além do mais, não carregava em si nenhum traço de feminilidade. No plano sensorial, Macabéa não se sentia gente.

Dentre tantas disforias, a personagem teve seu momento de estrela já nas cenas finais do livro, quando foi atropelada por um luxuoso Mercedes amarelo. Ao introduzir as cenas que precedem a sua morte, coloca-se o questionamento:

Mas quem sabe se ela não estaria precisando mesmo de morrer? Pois há momentos em que a pessoa está precisando de uma pequena mortezinha sem ao menos saber. (LISPECTOR, 1998, p.83)

Em outro episódio, o narrador afirma que matá-la seria o caminho mais fácil, e a vida seria o pior; assim, a morte toma proporções eufóricas e a vida disfóricas, pois é melhor o morrer ao simples (sobre)viver. O trágico triunfa na narrativa após o anúncio da morte da protagonista. “*A morte é um encontro consigo. Deitada, morta, era tão grande quanto um cavalo morto.*”(86) Macabéa foi comparada a um cavalo morto para fazer alusão ao seu fim, sua gloriosa hora de estrela de cinema, momento em que ganha a visibilidade das pessoas na rua, e alguém acende uma vela perto do seu corpo; “*O luxo da rica flama parecia cantar glória.*” (82) Também teve direito à música, ao som do violino de um homem magro que apareceu na esquina.

Morta os sinos badalavam mas sem que seus bronzes lhes dessem som. Agora entendo esta história. Ela é a iminência que há nos sinos que quase-quase badalam.(LISPECTOR, 1998, p.86)

A hora da morte de Macabéa foi a sua redenção, sua hora de estrela, momento em que se libertou das insuficiências que tanto rondavam sua

miserável vida. Para Andrade, Macabéa “corporifica uma coletividade de antecedentes pré-destinados à eterna condição de expulsos” (1987, p. 153), a “*raça anã teimosa*” de quem o narrador falou, que tem a sobrevivência como forma de vida, mas que “*um dia talvez vai reivindicar o seu direito ao grito*”(80).

Ao final da narrativa, contudo, não é esse grito que comparece para reivindicar a vida; mas tão-somente um fio, uma tênue lembrança da vida, que como disse o poeta, “poderia ter sido e não foi”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluído o trabalho de pesquisa a respeito da constituição do ator Macabéa em *A hora da estrela*, a partir de um olhar norteado pela semiótica discursiva, é chegado o momento de tecermos algumas considerações de ordem geral, recolhendo alguns pontos de saliência que nos foram mostrados pela análise.

Nesse sentido, a observação dos trechos da narrativa de Lispector que compuseram o *corpus* teve como objetivo descrever como o enunciador utiliza os recursos verbais para construção do ator Macabéa, com base em suas características físicas e psicológicas. Para tanto, utilizou-se dos percursos temáticos e figurativos da semântica discursiva como ferramenta para compreensão das estratégias de construção de sentido no texto analisado, tendo as análises evidenciado uma recorrência de episódios que permitem destacar que a insuficiência em várias áreas é uma constante na vida de Macabéa.

No que tange à tensividade, desdobramento para preencher possíveis lacunas do modelo tradicional do percurso gerativo de sentido e considerarmos o sensível bem como os estados de alma do sujeito Macabéa, analisamos as modalizações do ser que a levaram a praticar ações, como a paixão do desespero; também foi observada a maneira como as grandezas instalaram-se em seu campo de presença com os esquemas dos modos de existência, como no fragmento em que a personagem dá-se conta da insuficiência em sua vida e passa a desejar ser um sujeito realizado.

As correlações das dimensões de intensidade e extensidade do esquema da amplificação presentes na construção da narrativa, desde o início até a cena final, que relata o atropelamento de Macabéa, o ápice do romance, ponto em que se tem um aumento da carga tímica na narrativa, nos permitiram observar a maneira como uma grandeza se instala no campo de presença do leitor e nos forneceram subsídios para melhor compreensão das estratégias de construção de sentido no texto.

Articulando-se os resultados obtidos a partir da observação dos pontos elencados, o que resta é, efetivamente, a figura de um ser marcado pela insuficiência, cujas privações constituem-se como marca maior de sua existência, apontando para um ator deslocado no mundo. Em suma, Macabéa retrata, nas últimas consequências, esse incômodo de estar no mundo que, às vezes, acomete os sujeitos, sem compreensão dos eventos que os envolvem; na esteira desse raciocínio, não seria exagero dizer que, mais uma vez, a ficção ajuda a explicar a vida, não porque a represente, mas porque a (re)crie.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Tradução: Henrique Burigo 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014..

ANDRADE, Ana Luiza. *Da Fama ao Anonimato. A Hora e a Vez da Estrela*, 1987. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/.../16093> Acessado em 01.07.2015

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2 ed. São Paulo. Martins Fontes, 1997.

BARROS, Diana Pessoa de. *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos*. 2 ed. São Paulo: Humanitas FFCH/USP, 2001.

_____. *Uma reflexão semiótica sobre a “exterioridade discursiva*. Alfa, São Paulo, 53 (2): 351-364, 2009.

Bíblia Sagrada On-line Ave-Maria. Ed. Ave-Maria. Disponível em: <http://www.claret.com.br/biblia/> Acesso em 10.06.2015.

BEDASSE, Raimunda. *Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector*. Salvador: EDUFBA, 1999.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003. Tradução do grupo CASA, sob a coordenação de LOPES, I.C, NASCIMENTO, E. M. F., MENDES, M.B.T., SOUZA, M.G.

_____. *La Justeza*. MORPHÉ. Revista del Área de Ciencias del Lenguaje. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma de Puebla. Julio 95-junio-96 n. 13/14, años 7-8.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Sendas e Veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva*. Delta: Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, São Paulo, v.15,n.1, p.177-207,1999.

_____. *Semiótica e Paixão*. Revista. Eutomia, v. 1 (2), 2008, 58–67.

_____. *Enunciação e semiótica*. Letras n.33. Émile Benveniste. Interfaces, enunciação e discursos, maio de 2007.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. Quando a vida ganha forma. Tradução Jean Cristtus Portela. . In: ABRIATA, Vera L.R. e NASCIMENTO, Edna M.F. *Formas de vida: Rotina e acontecimento*. Coruja: Ribeirão Preto- SP: 2014.

_____. *El absurdo como forma de vida*. MORPHÉ. Revista del Área de Ciencias del Lenguaje. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma de Puebla. Julio 95-junio-96 n. 13/14, años 7-8.

_____; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Humanitas, 2001.

DELEUZE, Gilles. Do acontecimento. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 4. ed. 2003.

GOMES, R. S.; MANCINI, Renata. *Textos midiáticos: uma introdução à semiótica discursiva*. Atas do IX FELIN. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 6. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. *Semântica Estrutural*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1966.

_____; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

_____; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

_____; FONTANILLE, Jacques. O belo gesto. Trad. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento. In: ABRIATA, Vera L.R. e NASCIMENTO, Edna M.F. *Formas de vida: Rotina e acontecimento*. Coruja: Ribeirão Preto- SP: 2014.

HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução de Marco Antônio Casanova. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2001-20.

KEANE, Teresa M. *La "Trampa": uma forma de vida semiótica*. MORPHÉ. Revista del Área de Ciencias del Lenguaje. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma de Puebla. Julio 95-junio-96 n. 13/14, años 7-8.

LANDOWSKI, Eric. Formas de alteridade e estilos de vida. In: *Presenças do outro*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LIMA, Eliane Soares de. *Entre enunciatador e enunciatário: um estudo sobre a compaixão*. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 1 ed. Rio de Janeiro:Rocco, 1998.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rocco digital, 2015.

LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 2.ed. São Paulo: Atual, 1987.

LUDWIG, Carlos Roberto. *Escritura e Cultura em A Hora da Estrela, de Clarice Lispector*. Estação Literária. Londrina,Vagão-volume 7, p.41-47, set. 2011.ISSN 1983. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL//vagão/EL7Art4.pdf>

MARTINS, Geraldo Vicente. *A poeticidade em três textos de Dante Milano*. In: I Simpósio de Estudos em Letras: congregando linguagens, Cassilândia, 2008. **Anais do I SIEL**. Disponível em: <http://www.uems.br/siel/anais-siel.pdf>. Acesso em 19/01/2014.

_____. Em busca de uma descrição semiótica da carência. Inédito.

MENDES, Eliana Rodrigues Pereira. Macbeth entre o ideal e ambição. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S010273952006000100015&script=sci_arttext&tlng=es Acessado em 16.04.2015

MORENO, Luisa Ruiz. *Presentación a la versión espanhola de Formas De Vida*. MORPHÉ. Revista del Área de Ciencias del Lenguaje. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Autónoma de Puebla. Julio 95-junio-96 n. 13/14, años 7-8.

MOTTA-ROTH, Désirée; HENDGES, Graciela Rabuske. *Produção textual na universidade*. São Paulo: Parábola, 2013.

NOLASCO, Edgar César. *Restos de Ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *Caldo de Cultura: A hora da Estrela e a vez de Clarice Lispector*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2007.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PETTER, Margarida. Linguagem, Língua, Linguística. In: *Introdução à Linguística I*. FIORIN, José Luiz (org). 6.ed, São Paulo: Contexto, 2011.

RASTIER, François. Sistemática das Isotopias. In: *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo: Cultrix: 1975.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Odair José Moreira da. *O suplicio na esfera dilatada*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2011.

TRISTÁ PÉREZ, A. M^a. La metáfora y sus grados de revelación en las unidades fraseológicas. In: *Fraseología y contexto*. La Habana: Ciencias Sociales, 1988, pp. 47-63.

WOOLF, Virgínia. *Mrs. Dalloway*. L&PM. Ed. Digital, 2013.

ZILBERBERG, Claude. Louvando o acontecimento. *Revista Galáxia*, São Paulo, n.13, p.13-28, jun. 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: eduem, 2009.