

Revisitando questões de gramática e de ensino de um ponto de vista bakhtiniano / *Revisiting Grammar teaching issues from a Bakhtinian point of view*

Miriam Bauab Puzzo*

RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir a questão da gramática e do ensino numa perspectiva discursiva, enfrentando um desafio no ensino da Gramática: escapar da memorização simples de regras que nem sempre correspondem à sua aplicação prática. Tomando como referência reflexões teóricas fundamentadas nas anotações de aula de Bakhtin (2004) e na teoria dialógica do Círculo, procura-se discutir a questão do emprego da pontuação no texto literário. A pontuação, como sinal ideográfico, auxilia a estruturação de períodos, criando efeitos inusitados, muitas vezes na contramão das normas gramaticais, contribuindo assim com o projeto artístico do autor. Para efeito de análise foi selecionada a obra de Clarice Lispector, *A hora da estrela* (1984). Espera-se, com este trabalho, iluminar aspectos referentes aos sinais de pontuação e aos efeitos estilísticos de seu emprego, possibilitando uma reflexão crítica a respeito do ensino da gramática.

PALAVRAS-CHAVE: Gramática; Pontuação; Estilo; Literatura; Ensino

ABSTRACT

*The objective of this article is to discuss the issues of Grammar and its teaching from a discursive perspective, facing the challenge in teaching grammar: to avoid the trap of simple memorization of rules that not always correspond to their practical application. Having as reference the theoretical reflections present in Bakhtin's teaching notes (2004) and the dialogical theory of the Circle, we aim to discuss the problem of punctuation used in the literary text. The punctuation, as an ideographical set of signals, can be used in structuring sentences, creating unexpected effects, many times in opposition to the norm, thus contributing to the author's artistic project. Clarice Lispector's work, *A hora da estrela* (1984) was chosen as an object of analysis. Thus it is expected to throw some light on the aspects of punctuation marks and their stylistic effects, leading to a more critical approach to teach Grammar.*

KEYWORDS: Grammar; Punctuation, Style; Literature, Teaching

* Professora da Universidade de Taubaté – UNITAU, Taubaté, São Paulo, Brasil; puzzo@uol.com.br

Introdução

O texto de Mikhail Bakhtin “Dialogic origin and dialogic pedagogy of Grammar”, traduzido para o inglês em 2004 e ainda pouco divulgado entre nós, ilustra um aspecto de sua teoria voltada para a aplicação prática em sala de aula. De acordo com o parágrafo de abertura dessas reflexões, para o autor não é possível estudar as formas gramaticais sem considerar seu significado estilístico: “Quando a gramática é isolada da semântica e dos aspectos estilísticos do discurso, ela inevitavelmente se torna escolasticismo”¹. Como o conceito de estilo não está ligado apenas ao sujeito, mas está relacionado com o público leitor, portanto com o horizonte social de sua audiência (BAKHTIN, 2003), o ensino de gramática deve estar vinculado à prática, à língua em uso. Tendo em vista essas reflexões, a proposta deste artigo é observar como o uso dos sinais de pontuação, delimitado por um número de regras bem específico, na prática cumpre um papel bastante importante na constituição de sentido e nos efeitos estilísticos, contribuindo assim para o projeto autoral das obras literárias.

Sob esse aspecto, Clarice Lispector desempenha um papel ilustrativo importante, porque faz da pontuação um artifício produtivo de sentido, muitas vezes transgredindo a norma, ou usando-a de modo recorrente. Diante dessa constatação, ao analisarmos a pontuação e, em consequência, o estilo de sua obra *A hora da estrela* (1984), procuramos captar as relações da linguagem adotada com a proposta artística da autora e observar em que medida ela contribui para a expressão do posicionamento emotivo/valorativo nesta obra.

Desde seu romance inaugural, *Perto do coração selvagem*, a pontuação, cria efeitos inesperados de sentido, fragmentando e elidindo o texto, a fim de criar um ritmo prosaico de natureza poética. Tal ritmo está intimamente ligado ao projeto artístico de sua obra. Em *A hora da estrela*, a forma de pontuar faz parte do projeto do narrador Rodrigo (e, em instância superior, ao da autora). O narrador em 1ª pessoa acompanha o percurso vital de Macabéa, uma nordestina que vem ao Rio de Janeiro para realizar o sonho de ser atriz. Mas esse narrador está tão intimamente ligado à personagem que procura artifícios de linguagem para captar de modo integral a sua essência. Um dos

¹ Bakhtin, 2004, p.12. Tradução da autora para “When grammar is isolated from the semantic and stylistic aspects of speech, it inevitably turns into scholasticism”.

recursos que encontra para cumprir seu projeto é acompanhar o ritmo, a pulsão vital na narrativa, muito próximo da oralidade, quando afirma:

Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto. (LISPECTOR, 1977, p.29-30)

Neste breve recorte, observa-se que a pontuação é intencionalmente pensada como a expressão oral do narrador e não apenas no plano da lógica organizacional da frase. Está, portanto, associada à prosódia (ROCHA, 1998), que ainda costuma pautar algumas formas de uso em textos não formais, como os literários e os publicitários. Por isso, acompanhando a forma de tratar a gramática no ensino proposta por Bakhtin (2004, p.12), este artigo discute a aplicação dos diferentes usos da linguagem, especialmente aqueles relacionados à pontuação, e os efeitos de sentido que deles resultam.

Num primeiro momento, discute-se a teoria dialógica da linguagem na perspectiva bakhtiniana e a proposta didática de Bakhtin (2004), explicitada em suas anotações, procurando encaminhar seus comentários relativos ao ensino da sintaxe e da estruturação de frases para o uso da pontuação; embora não tenha sido esse especificamente o tema das anotações, indiretamente está a elas vinculado. Num segundo momento, procura-se verificar a proposta de Clarice Lispector, explicitada na introdução, e de que modo ela se articula na obra. A seguir, faz-se a análise de alguns fragmentos significativos em que o emprego recorrente de parênteses, travessão e dois pontos é fator decisivo na entonação rítmica do texto escrito e nos efeitos de sentido em sintonia com o projeto da obra. Por fim, discute-se o resultado dessa análise e a contribuição para os estudos da linguagem e de-sua aplicação ao ensino.

1 Teoria dialógica da linguagem

O conceito de linguagem constitutivamente dupla que organiza o pensamento teórico de Bakhtin e do Círculo apresenta vários desdobramentos da relação eu/outro que se manifestam nas categorias teóricas conceituadas pelo Círculo, tais como

enunciado, enunciado concreto, dialogismo, gêneros discursivos, entre outros. O eu constituído pelo outro – representado pela língua social, pelo interlocutor presumido, pelo supradestinatário – e ao mesmo tempo reagindo a esse outro de modo subjetivo, pessoal, responsável, cria um campo de produção enunciativa que é o mesmo e é outro simultaneamente.

Assim, os enunciados podem ser semelhantes, mas nunca se repetem em função das novas circunstâncias e do interlocutor a que se destinam e, por isso, o enunciador encontra-se sintonizado com o momento sócio-histórico de sua enunciação, aguardando respostas de seu interlocutor. É o que afirma Bakhtin em seu texto mais conhecido que é o ensaio “Os gêneros do discurso” (2003). Entretanto, esse conceito nuclear encontra-se difundido em todas as reflexões teóricas de Bakhtin e do Círculo, como no ensaio assinado por Voloshinov “La palabra en la vida y la palabra en la poesia” (1997) datado de 1926, ou “O autor e a personagem na atividade estética” (2003), escrito na década de 20, ou em *Marxismo e filosofia da linguagem*, assinado Voloshinov, datado de 1929 e em todos os outros textos em que Bakhtin discute as obras de Dostoiévski e Rabelais, extraíndo delas categorias de análise da linguagem não só literária, mas da linguagem em todos os campos de conhecimento.

Ao discutir a importância do material na obra literária, em ensaio escrito em 1924, intitulado “O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal”, o autor tece considerações importantes a respeito da tessitura linguística na obra de arte. Do ponto de vista estético, o trabalho do artista com a palavra tem por objetivo sua superação: “o artista como que vence a língua graças ao próprio instrumento linguístico e, aperfeiçoando-a linguisticamente, obriga-a a superar a si própria.” (BAKHTIN, 1990, p.50). Para o filósofo linguista, o autor da obra literária trabalha o material de modo a moldá-lo em função de sua proposta artística, usando os recursos que a língua lhe oferece a seu favor, muitas vezes rompendo com o padrão instituído:

A estética da obra de arte não deve passar por cima da língua linguística, mas fazer uso de todo o trabalho da linguística para compreender a *técnica* da criação poética a partir de uma compreensão correta do material na obra de arte, por um lado, e da especificidade do objeto estético, por outro. (1990, p.50-51).

Para o autor, a organização do material linguístico no processo de realização de uma obra é fundamental porque a organização de frases, orações, períodos, parágrafos, cria o universo do herói, seu ambiente, sua conduta, ou seja, “o conjunto do evento ético da vida, esteticamente formulado e acabado” (1990, p.51).

Um dos conceitos mais complexos que está associado também à duplicidade eu-outro é o de arquitetônica.

O processo de realização do objeto estético, ou melhor, da tarefa artística na sua essência, é um processo de transformação sistemática de um conjunto verbal, compreendido linguística e composicionalmente, no todo arquetônico de um evento esteticamente acabado; naturalmente, todas as ligações e inter-relações verbais de ordem linguística e composicional transformam-se em relações arquetônicas extraverbais (BAKHTIN, 1990, p.51).

Pelas palavras do autor, infere-se que o trabalho com o material, a sua organização em forma de texto é fundamental para cumprir a proposta enunciativa do enunciador. Embora Bakhtin concentre suas observações no texto literário, elas não se reduzem a ele, estendendo-se a vários tipos de enunciados.

Ao discutir as questões do conteúdo e do material na obra de arte, o autor expressa seu ponto de vista a respeito da capacidade de superação dos limites para a expressão de um projeto mais amplo do artista:

Como já indicamos, o objeto estético, enquanto conteúdo e arquetônica da visão artística, é um modo de existência totalmente novo, que não pertence ao domínio da física nem ao da psicologia e, naturalmente, tampouco ao da linguística: é uma existência estética singular que cresce nos limites da obra graças à superação de sua determinação extra-estética e material-objetal (BAKHTIN, 1990, p.51).

Considerando que a forma composicional contribui para a concretização de um projeto de elaboração artística e que este projeto se expressa pela linguagem, discutir os procedimentos estilísticos é um dos modos de relacioná-los com o projeto geral da obra. Como a questão que nos instiga é a pontuação, muitas vezes empregada de modo pouco corrente e transgressor em relação à norma, no texto clariceano, procuramos discutir em que medida a escolha de algumas formas de pontuação colabora com a proposta artística da obra. Tendo em vista que Bakhtin pensa a linguagem em sua dialogia constitutiva e

nas formas gramaticais usadas na literatura como realização plena dos recursos que a língua oferece, o estudo da linguagem literária pode auxiliar na compreensão do uso adequado dos recursos linguísticos e dos efeitos que podem ser obtidos pelo seu emprego intencional.

Nos apontamentos de aula, Bakhtin menciona um modo de ensinar gramática, tornando claro para os alunos resultados diferentes a partir de diferentes escolhas linguísticas. Para o autor, que também foi professor, dando aulas em Saransk, um dos aspectos negativos do ensino era a reprodução de modelos na construção de textos, sem que se observassem outras possibilidades de elaboração, bem como os efeitos que poderiam ser extraídos dos recursos linguísticos. O modelo repetido de modo quase mecânico era o de estruturação de frases extensas, subordinadas, pautadas pela construção lógico/coesiva. A proposta de ensino, na perspectiva de Bakhtin, consistiria em mostrar os efeitos de períodos breves, sintéticos, necessários para agilização da comunicação em oposição aos períodos mais longos, subordinados. Deve-se entender que, nessa época, os meios de comunicação estavam sendo difundidos e exigiam brevidade e síntese. É necessário lembrar, também, o movimento revolucionário da poesia russa no início do século XX, centrado, dentre outros, em Maiakóvski. Do ponto de vista estético, a proposta era a de que romper com os modelos poéticos do século XIX, impondo uma linguagem de impacto pelos versos breves muito próximos da oralidade.

Nesse contexto, observa-se que a proposta pedagógica de Bakhtin está intimamente ligada às suas reflexões teóricas, ou seja, de observar a língua e os enunciados em sua realidade viva. Segundo o autor, não se pode separar o ensino de formas gramaticais desconsiderando seu significado estilístico (BAKHTIN, 2004, p.12). Em seus comentários, Bakhtin refere-se à situação do ensino na Rússia, na primeira metade do século XX. Apesar da distância temporal bem como das diferenças do contexto educacional russo, seus comentários e sugestões ainda hoje são pertinentes ao ensino no Brasil, em que pesem os esforços de atualização dos professores e da renovação do material didático.

A partir dessa perspectiva teórica, pretendemos observar efeitos produzidos pelo uso recorrente de alguns sinais, caso dos parênteses, travessões e dois pontos, cujo

emprego não parece aleatório, exatamente por criar efeitos de sentido que colaboram com o projeto enunciativo da autora.

2 *A hora da estrela*: um projeto inovador

A hora da estrela é uma das últimas obras da autora, publicada em 1977, ano de sua morte. O assunto do livro foge um pouco dos abordados nas obras anteriores, porque trata de uma personagem que migra do Nordeste para a grande cidade do Rio de Janeiro, com o intuito de realizar o sonho de ser artista. A história é contada pelo narrador-personagem em primeira pessoa, Rodrigo, que mistura em seu relato a história de Macabéa, com reflexões a respeito de sua própria vida. Nessa primeira instância, já se observa a complexidade das vozes que se misturam: a do narrador, a da personagem e a da própria autora, que assina a obra. Tal complexidade se anuncia na “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)” a título de preâmbulo e nas opções de títulos, elencados por Clarice, ao todo 13, em substituição ao título original. O preâmbulo é redigido numa espécie de reverência e de referência aos compositores de música clássica e contemporânea: Schumann, Beethoven, Bach, Chopin, Stravinsky, Strauss, Debussy, Nobre, Prokofiev, Orff, Schönberg, dodecafônicos e eletrônicos, estabelecendo um diálogo com a obra, pois os sons musicais são constantemente mencionados na narrativa.

Essa referência inicial não é gratuita, na medida em que anuncia uma proposta de aproximação entre as linguagens literária e musical. A todo instante aparece a música como pano de fundo para as cenas narradas. “[...] Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade.” (LISPECTOR, 1984, p.17); “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que me enovelarei em macio cipó.” (LISPECTOR, 1984, p.27)².

Os compositores mencionados fazem parte de uma cultura musical que se estende ao longo do tempo, desde a clássica (Bach), seguida pela romântica (Schumann,

² A partir desta referência todas as outras constarão apenas do número de página, tendo em vista que a obra analisada é a mesma.

Strass, Chopin, Debussy), até a moderna (Schönberg) e a contemporânea (os dodecafônicos e os eletrônicos). Como se pode observar, a variedade musical serve de pano de fundo aos fatos narrados e nos entrecos a referência musical serve de acompanhamento à cena relatada. A variedade de ritmos e de sons acompanha a proposta de um relato feito em descompasso, tanto do ponto de vista de sua unidade quanto dos desencontros entre a caracterização da personagem Macabéa, em sua simplicidade rude, e de um narrador atormentado em sua intelectualidade complexa, em busca de respostas existenciais, mas que almeja atingir o grau de simplicidade bruta de sua personagem. O diálogo instituído entre narrador/personagem desvela o descompasso e a falta de afinação almejada: “Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade...” (p.27).

Há, entretanto, movimentos de aproximação, de identificação entre a realidade de Macabéa e a do narrador Rodrigo. No início da narrativa, percebe-se a identificação pela insignificância, pela falta de laços afetivos: “Mas a moça de quem falarei mal ... não faz falta a ninguém. Aliás – descubro eu agora - também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria.” (p.20); “(Quando penso que eu podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga o fato de eu não a ser, sinto culpa como disse num dos títulos.)” (p.45).

A referência a sons musicais acompanha os fatos relatados de maneira a servir de fundo musical como uma sinalização para o leitor do tom com que deve reconstituí-los mentalmente: “Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona.” (p.31); “É que a esta história falta melodia cantabile. O seu ritmo é às vezes descompassado.” (p.22). Alguns outros fragmentos ilustram tal relação:

As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ouço clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. *Alegro com brio* (p.22-23).

Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes (p.36).

(O que é que há? Pois estou como que ouvindo acordes de piano alegre – será isto o símbolo de que a vida da moça iria ter um futuro

esplendoroso? Estou contente com essa possibilidade e farei tudo para que esta se torne real.) (p.37).

Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina (p.31).

A imagem do violinista reaparece no instante da morte de Macabéa, estabelecendo as pontes entre a vida e a morte, o início e o final da história:

Apareceu portanto um homem magro de paletó puído tocando violino na esquina. [...] Só agora entendo e só agora brotou-se-me o sentido secreto: o violino é um aviso. Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedirei música, música, música (p.93).

Além desses sons musicais, são mencionados outros tipos de canto, como as cantigas de roda e o canto de aves como o do galo: “O cantar do galo na aurora sanguinolenta dava um sentido fresco à sua vida murcha.” (p.38); “Às vezes lembrava-se de uma assustadora canção desafinada de meninas brincando de roda de mãos dadas... ‘Quero uma de vossas filhas de marre-marré-deci.’ ‘Escolhei a qual quiser de marré’” (p.40). Tais referências estão associadas a uma linguagem escrita que segue um ritmo diversificado, marcado por interrupções bruscas ou prolongamentos de frases que ressoam de modo descontínuo, inclusive pela mudança de tom adotado pelo narrador.

3 Sinais de pontuação: o ritmo, o estilo e o projeto estético

Do ponto de vista gramatical, os sinais de pontuação cumprem um papel específico de organizar a estrutura da frase. Poucos são os gramáticos que fazem referência à pontuação ligada à expressão da oralidade, como ocorria nos manuscritos antigos e até em época mais próxima, antes da padronização pela sintaxe. Muitos dos problemas relativos à pontuação decorrem do fato de a normatização do uso dessas marcas ser relativamente recente, não só pela relação entre a fala e a escrita, derivando da transposição das entonações da linguagem oral para a escrita, mas também por motivos históricos, como afirma Rocha (2007a). Para Catach (1994, p.48-49), a pontuação deve ser apreendida no nível do texto, tomado como um conjunto de frases que formam uma “unidade de sentido total”.

Destacamos também a importante contribuição de Authier-Revuz (1990), cujas reflexões sobre esse tema, numa perspectiva discursiva, com apoio na teoria dialógica da linguagem de Bakhtin (2003), apresenta um modo diferenciado de observar a pontuação, entendendo-a como sinalização de cruzamento de vozes de várias instâncias sociais expressas na materialidade textual. A tessitura dessas vozes é marcada por sinais que registram o embate e a tensão decorrentes dessa heterogeneidade, já sinalizada por Bakhtin, e que Authier-Revuz aprofunda, observando-a na materialidade enunciativa.

No texto literário, a pontuação obedece ao projeto enunciativo do autor, podendo estar associada ao ritmo da fala, portanto, atrelada às origens, ou então, associada à estruturação sintática dos períodos. Além dessa relação ambivalente, entre a sintaxe e a oralidade, os sinais de pontuação também podem, na perspectiva discursiva, sinalizar a alternância de vozes no discurso, como propõe Authier-Revuz (1998) e como acentua Chacon (1998, p.113): “[...] ao produzirem uma interrupção no fio do discurso, marcada na escrita por sinais de pontuação, essas estruturas reflexivas trazem para o discurso a lembrança de sua heterogeneidade”.

No caso específico deste romance de Clarice Lispector, observamos que a pontuação é empregada de modo bastante diversificado, se considerarmos as normas gramaticais. Ao lado do emprego normativo, a pontuação também aponta para a composição do ritmo narrativo, anunciado na introdução e mencionado ao longo do texto, e marca as diferentes vozes que se fazem ouvir: do narrador, do autor, da personagem e, numa instância superior, a da autora, responsável pela obra.

A proposta enunciativa é a de manter um diálogo com o leitor. Os períodos, portanto, vêm pontuados expressivamente com os sinais de exclamação e interrogação (DAHLET, 2006, p.192), como ilustram os trechos abaixo:

(Ela me incomoda tanto... Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não ela era doce e obediente.) (p.33).

Mas não se lamentem os mortos: eles sabem o que fazem. Eu estive na terra dos mortos e depois do terror tão negro ressurgi em perdão. Sou inocente! Não me consumam! Não sou vendável! (p.96)

Ao lado desses sinais expressivos, estão os parênteses, os travessões e os dois pontos. Segundo Dahlet (2006, p.190-191), são sinais que muitas vezes podem ser

intercambiáveis, como no caso dos travessões duplos, que podem ser empregados em substituição aos parênteses, e o travessão simples, pelos dois pontos. Entretanto, no caso específico deste texto, a simples substituição não seria apropriada, tendo em vista que num mesmo período as três formas de pontuação aparecem. A recorrência a esses sinais de modo enfático colabora para a criação de um ritmo irregular, que se alterna em função dos episódios que estão sendo narrados. Os travessões e os parênteses, usados sistematicamente, interrompem o fluxo narrativo do período, introduzindo uma voz diferenciada que se volta para o sujeito narrador. Nessa instância, o tom muda, como se observa no trecho abaixo:

Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida. (Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra.) (Se estou demorando um pouco em fazer acontecer o que prevejo vagamente, é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana. E também porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar mas deve haver um réu.) (p.47).

Neste longo parágrafo dividido por dois blocos entre parênteses, ouvem-se duas vozes: uma voltada para a sensação que mobiliza o narrador, a outra diz respeito à produção da narrativa, uma espécie de diálogo mantido entre narrador e os possíveis questionamentos de um leitor presumido, como se fosse uma resposta, uma explicação dos procedimentos adotados ao longo da narrativa. Os parênteses interrompem o fluxo narrativo e introduzem um novo tom. De acordo com Authier-Revuz (1998), os parênteses podem introduzir um diálogo interdiscursivo e intertextual do sujeito enunciador em seu próprio discurso. A pesquisadora francesa faz um estudo das glosas que aparecem nos enunciados, tomando como ponto de referência a duplicidade constitutiva da linguagem discutida por Bakhtin, mas vai além da teoria bakhtiniana, procurando encontrar nesse discurso que se volta sobre si mesmo as marcas do Outro inconsciente:

A não-coincidência do discurso consigo mesmo é colocada como constitutiva, em referência ao dialogismo bakhtiniano, considerando que, por se produzir no “meio do já-dito dos outros discursos, é habitada pelo discurso outro – e a teorização do interdiscurso, em

análise de discurso, que remete o “eu-falo” aqui e agora ao “algo fala em outro lugar, antes e independentemente” (M. Pêcheux), e atinge, no plano do sujeito, o que M. Scheineder chama “a não-propriedade fundamental da linguagem” (1998, p.22).

Na perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa (ADF), Authier-Revuz, sinaliza a interdiscursividade e a não-coincidência do dizer consigo mesmo, pela insurgência do Outro (conforme a teoria psicanalítica de Lacan) no discurso. Na perspectiva da análise dialógica do discurso adotada neste espaço, interessam os comentários da pesquisadora francesa na medida em que anuncia a presença de uma segunda voz que se faz ouvir no fio discursivo. Aqui, retomando Bakhtin, interessa observar a não coincidência pelo desdobramento na linguagem do eu e do outro, que, no caso do texto literário, é a do narrador desdobrado em sujeito do seu dizer.

Apesar de não registrar sistematicamente a glosa, os parênteses nessa instância marcam duas vozes enunciativas: a do narrador responsável pela sequência narrativa e a do narrador que reage a seu próprio discurso, comentando suas sensações ou respondendo a um possível questionamento do leitor. O procedimento empregado nesse trecho exemplar é recorrente em toda a narrativa, criando um ritmo diferenciado, como se fosse um contraponto musical.

Além dessa função, os parênteses são empregados para sinalizar uma sensação auditiva em momentos significativos de emoção. O termo *explosão* colocado entre parênteses cria a sensação visual-auditiva, simulando o efeito de uma bomba, como ilustram os trechos a seguir selecionados do início e do final da narrativa, embora apareçam de modo recorrente ao longo de todo o texto, como se mimetizassem o som do tambor anunciado no início:

Agora (explosão) em rapidísimos traços desenharei a vida pregressa da moça até o momento do espelho do banheiro (p.35).

Foi então (explosão) que se desmanchou de repente o namoro entre Olímpico e Macabéa. Namoro talvez esquisito mas pelo menos parente de algum amor pálido. Ele avisou-lhe que encontrara outra moça e que esta era Glória (Explosão) (p.69).

Dias depois, recebendo o salário, teve a audácia de pela primeira vez na vida (explosão) procurar o médico barato indicado por Glória (p.76).

Macabéa começou (explosão) a tremelicar...(p.88).

Até isso? (explosão) bateu-lhe o coração, até mais cabelo? [...] Então 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! (p.90)

Assim como os parênteses, o emprego excessivo de travessões, marca a interrupção da narrativa para inserir um comentário, uma explicação ou informação adicional. O trecho a seguir ilustra tal procedimento:

Será esta história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial (p.18).

No parágrafo acima, observa-se o uso recorrente dos travessões, para inserir comentários de natureza diversa, no primeiro para afirmar uma hipótese de natureza paradoxal; no segundo, uma explicação de acréscimo ao que foi dito anteriormente.

A insistência no uso de travessão e parênteses, que interrompem a narrativa, está relacionada também ao emprego dos dois pontos, quebrando a sequência narrativa para introduzir uma explicação, um comentário ou uma informação adicional.

Outro retrato: nunca recebera presentes. Aliás não precisava de muita coisa. Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e ofendidos” (p.48).

Num mesmo parágrafo, encontram-se as três formas de pontuação, criando um ritmo segmentado de leitura.

A nordestina não acreditava na morte, como eu já disse, pensava que não - pois não é que estava viva? Esquecera os nomes da mãe e do pai, nunca mencionados pela tia. (Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei.) (p.45).

A sequência narrativa, como demonstra o exemplo acima, é constantemente interrompida pela pontuação secundária no interior dos períodos de modo a criar um

ritmo de leitura variável. Como afirma o próprio narrador, descompassado: mais rápido, mais lento, mais dramático, como se mimetizasse o ritmo musical dos compositores reverenciados na introdução. Desse modo, a pontuação encontra-se também atrelada à oralidade em conjunção com as regras normativas, colaborando também para a percepção sonora da narrativa.

Além desse efeito secundário, a pontuação marca a intervenção de um sujeito que, assumindo o distanciamento em relação aos fatos relatados, comenta-os estabelecendo relações possíveis entre a sua identidade como sujeito/narrador e a da personagem que constrói. O período entre parênteses faz o discurso voltar-se sobre si mesmo, num processo meta-enunciativo como os estudos de Authier-Revuz (1998) pontuam. Nesse caso não é a voz do Outro, a voz do inconsciente que emerge no fio do discurso, mas é a estratégia literária de intervenção do narrador como sujeito de seu discurso. Assim, os sinais mencionados pontuam essa intervenção, representando um desvio no curso narrativo. Como afirma Chacon:

A utilização que o sujeito faz dos sinais de pontuação ajusta e caracteriza, na produção gráfica, a atividade enunciativa, já que demarca a ação entre interlocutores quando esta se dá por meio da escrita. E é justamente esse ajuste que os sinais fazem na produção gráfica que nos permite destacar o caráter *rítmico* da pontuação (1998, p.132).

4 No fio narrativo: o interdiscurso entre o eu e o outro

Os sinais de pontuação discutidos neste espaço, parênteses, travessão e dois pontos, não servem apenas de recurso lógico/sintático na estruturação dos períodos, são marcadores visuais que interrompem o fio do discurso, para inserir observações que, em maior ou menor grau, são destacadas do fio narrativo, compondo uma cadência rítmica sugestiva, muito além do que prescrevem as gramáticas normativas.

De acordo com as normas gramaticais, tais sinais introduzem informações secundárias ao texto. Segundo Bechara (2005, p.611-612), os dois-pontos introduzem enumeração, destacam expressões com entonação especial sugerindo explicação, causa ou consequência; o travessão é empregado para marcar intercalação ou denotar uma

pausa mais forte e os parênteses assinalam um isolamento sintático e semântico mais completo dentro do enunciado, além de aproximar autor e leitor.

Entretanto, como destacamos na análise de alguns trechos da obra em questão, além de concorrem para introduzir um comentário paralelo, também apresentam um processo meta-enunciativo que diz respeito à experiência vital do sujeito-narrador, portanto é uma segunda voz, que se exprime num outro tom. Por outro lado, a recorrência exaustiva no emprego de tais sinais, também cria um efeito rítmico de leitura que está associado aos fatos narrados, servindo como recurso visual e expressivo ao interromper o “continuum” narrativo, numa espécie de contraponto musical.

Sendo assim, a pontuação auxilia na percepção do ritmo musical mencionado tanto no preâmbulo inicial que antecede a narrativa, como no próprio interior desta, intencionalmente referido, como acompanhamento rítmico das ações relatadas na obra. Durante a narrativa, o ritmo musical que acompanha as ações varia em função da intensidade emocional, do sentimento que os fatos relatados fazem emergir no narrador.

Em alguns momentos aparece a nostalgia do ritmo romântico de “Uma furtiva lacrima”: “fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira. Mas a sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era” (p.59), até os ruídos estridentes que marcam o sofrimento existencial lancinante do narrador em sintonia com o sofrimento da personagem. Os ruídos mencionados verbalmente ressoam no ritmo fragmentado, entrecortado da narrativa, com o auxílio da pontuação.

Portanto, os sinais de pontuação mencionados não servem apenas de recurso lógico/sintático na estruturação dos períodos, mas concorrem para a concretização de um projeto ético/estético de Clarice Lispector, nesta e em outras obras. Por isso é possível justificar sua indignação diante da tentativa de correção da pontuação original de seus textos, como a resposta dada ao editor francês que exigia para publicação do romance *Perto do coração selvagem* uma revisão da pontuação (MOSER, 2000, p.306).

Conclusão

Como propõe Bakhtin (2004) em suas anotações de aula sobre a estruturação sintática dos períodos, o ensino poderia ser efetuado por meio de contrastes entre formas

complexas próprias da escrita e as estruturas da oralidade mais comuns em textos jornalísticos e literários. Aproveitando a sugestão de seus comentários, é possível pensar numa aplicação pedagógica do ensino de pontuação a partir de textos literários. Uma das sugestões que se encontram nas reflexões bakhtinianas é a de trabalhar com a multiplicidade de opções que a língua oferece, por contraste, observando os efeitos obtidos em cada instância ou em cada forma de aplicação no texto.

Como teórico e professor, Bakhtin analisa uma sequência de estruturas sintáticas com o objetivo de demonstrar que a cada proposta enunciativa corresponde um tipo de construção. Também enfatiza a riqueza do estilo, em especial dos textos literários como objeto de estudo da linguagem. Sendo assim, a análise da pontuação nos enunciados literários permitiria observar os efeitos de sentido que a pontuação pode propiciar, como os desta obra de Clarice Lispector, discutindo as variáveis entre a norma e o uso em função de propostas enunciativas variáveis.

Uma alternativa para o ensino seria discutir a pertinência da pontuação na criação de efeitos a partir do texto original, tendo em vista outra proposta enunciativa dirigida a outra esfera de produção e circulação, pensada em função de um possível leitor. Esta seria uma forma de aplicação prática desses sinais de modo a quebrar a aridez da memorização abstrata.

Outra possibilidade seria a de propor a eliminação dos excessos de sinais de pontuação de fragmentos extraídos do texto original, substituindo-os por termos coesivos que dessem sequência ininterrupta ao período, permitindo com esse exercício perceber, no resultado final, a diferença de efeitos de sentido nas diversas formas de aplicação de tais sinais.

Segundo Rocha (2007b), corroborando a afirmação de Bakhtin, o melhor exemplo de estilos de pontuar está em textos literários e jornalísticos. Ele também discute a possibilidade de ausência de pontuação como estratégia autoral, criando efeitos especiais ao libertar a escrita da fala. Desse modo, por contraste, como sugere Bakhtin (2004), seria possível fornecer uma gama de alternativas de aplicação de tais sinais, em função de propostas enunciativas consistentes, escapando da memorização de regras de modo abstrato, descontextualizadas de situações enunciativas concretas como aparecem em exercícios de aplicação deslocados do contexto de produção e de circulação.

REFERÊNCIAS

- AUTHIER-REVUZ, J. As não-coincidências do dizer e sua representação metaenunciativa – Estudo linguístico e discursivo da modalização autonímica. In *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- BAKHTIN, M. M. Dialogic Origin and Dialogic Pedagogy of Grammar. Stylistic in teaching russian language in secondary school. Translated by Lydia Razran Stone. In *Journal of Russian and East European Psychology*, vol. 42, nº 6, november-december 2004, p.12-49.
- _____. Os gêneros do discurso. In *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.261-306.
- _____. O autor e a personagem na atividade estética. In *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.3-192.
- _____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990, 13-70.
- BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa*. Edição Revista e Ampliada. 37ª ed. 15ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005.
- CATACH, N. La ponctuation. In *Langue Francaise* 45, Paris: Larousse, 1980, p.16-27.
- CHACON, L. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- DAHLET, V. *As (man)obras da pontuação: usos e significações*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- EMERSON, C. *Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin*. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003a.
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. 9ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MOSER, B. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ROCHA, I. L. V. O sistema de pontuação na escrita ocidental: uma retrospectiva. *DELTA*. São Paulo, v. 13, n. 1, 1997. Disponível em <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 17 Dez. 2007a.
- _____. Flutuação no modo de pontuar e estilos de pontuação. *DELTA*. São Paulo, v. 14, n. 1, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 17 Dez. 2007b.
- VOLOSHINOV, V. (BAJTÍN, M. M). La palabra en la vida y la palabra en la poesia. Hacia una poética sociológica. In: BAJTIN, M. Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona/Puerto Rico: Anthropos/Eitorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

Recebido em 25/02/2012

Aprovado em 12/06/2012