

1. INTRODUÇÃO

Clarice Lispector, renomada autora da literatura brasileira, é objeto da presente pesquisa realizada sob a fundamentação teórica de Mikhail Bakhtin. A escolha de autoria e obras definiu-se, conforme explicita esse teórico russo, pela relação existente entre arte e responsabilidade.

A literatura de Clarice Lispector e sua vida apresentam-se aos olhos de colegas, amigos, críticos literários, biógrafos, pesquisadores e literatos, de um modo geral orientadas para certos elementos “unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa” (BAKHTIN, 2003, p. XXXIII). Os depoimentos relatados, a análise biográfica, as pesquisas e as críticas realizadas extraem desta relação um conjunto amplo de sentidos e significados.

Para penetrar a “unidade interna do sentido”, é preciso, segundo Bakhtin, unir “a ciência, a arte e a vida”; para este autor, a arte “é de uma presunção excessivamente atrevida, é patética demais, pois não lhe cabe responder pela vida” (BAKHTIN, 2003, p. XXXIII).

Criticando a pretensão de uma arte autônoma, mecânica, desvinculada da vida cotidiana e do indivíduo que a produz, Bakhtin afirma que o nexos entre vida, arte, ciência, autoria e obras está contido na noção de responsabilidade de tal modo que “todo o vivenciado e compreendido nela” (arte) “não permaneçam inativos” (BAKHTIN, 2003, p. XXXIII–XXXIV).

O compromisso do autor está vinculado a esta responsabilidade de sua produção, na reciprocidade entre vida e arte para que a arte não se torne estéril.

A inspiração que ignora a vida e é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração mas obsessão [...] é o seu verdadeiro patos apenas no sentido de que arte e vida desejam facilitar mutuamente a sua tarefa, eximir-se da sua responsabilidade, pois é mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte (BAKHTIN, 2003, p. XXXIV).

As biografias¹ publicadas sobre Clarice Lispector apresentam, em graus variáveis, a sua vasta produção literária como fonte de explicitação de sua existência. Oportunizam um quadro sócio-histórico temporal de registro sobre ficção e o ser e estar no mundo.

Existe uma confluência entre Bakhtin e Clarice Lispector, como se depreende nas palavras da autora: escrever consiste em manifestar uma “consciência social”. Para Clarice, “não importa o que se escreva, a consciência social está ali incluída até mesmo inconscientemente no indispensável ‘livre curso’ ao que der e vier. Mas — não à custa de ‘sejam quais forem os resultados’— se os resultados ferirem o meu próprio sentido de moral social” (CLB, 2004, p. 60).

Em termos de literatura e de vida intelectual, Clarice Lispector afirmou que “nunca tive, enfim, o que se chama verdadeiramente de vida intelectual. [...] Faltou-

¹ Trata-se de BORELLI, Olga. **Esboço para um possível retrato** (1981). GOTLIB, Nadia Battella. **Clarice: uma vida que se conta** (1995). Esta autora cita como fonte fundamental de pesquisa CORDOVANI, Gloria Maria. **Clarice Lispector: Esboço de uma bibliografia**. São Paulo: Faculdades de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1991. Dissertação de Mestrado. Esta autora informa que nesta obra “existem 1.220 referências bibliográficas, a maioria com resumo indicativo” (GOTLIB, 1995, p. 492). MANZO, Lícia. **Era uma vez: Eu. A não ficção na obra de Clarice Lispector** (2001). Esta autora referencia FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. **Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1995. Dissertação de Mestrado, indicando que se trata da “mais factual das biografias de Clarice Lispector” (MANZO, 2001, p. 03). Essas pesquisas, embora relevantes, não foram aqui utilizadas por não se tratar de um trabalho essencialmente biográfico e por considerarmos que as nossas referências asseguram nosso objetivo. É fonte de pesquisa biográfica ainda deste trabalho: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de literatura brasileira: Clarice Lispector**. Nº 17/18. Dez/2004. Neste caderno, sob o título *A descoberta do mundo* Nádía Battella Gotlib e a equipe do Instituto Moreira Salles informam sobre Clarice Lispector que **A Bio-Bibliography** (Westport: Greenwood Press) é “o mais completo documento do gênero referente à obra de Clarice Lispector até hoje publicado” (CLB, 2004, p. 41). Pode-se depreender que não há concordância entre os pesquisadores em relação às fontes biográficas mais relevantes.

me também encarar a literatura de fora para dentro, isto é, como uma abstração” (ANGIOLILLO. In CLB, 2004, p. 61).

Enfatizou que “[...] admito a literatura claramente participante. [...] Para mim o importante não são os fatos em si, mas a repercussão dos fatos nos indivíduos [...] faço livros comprometidos com o homem e a realidade do homem, porque realidade não é um fenômeno puramente externo” (LISPECTOR, 1999, p.118). Para Clarice, o escritor:

[...] deve estar no mundo como presença ativa, em comunicação com o que o cerca. Na atividade de escrever o homem deve exercer a ação por desnudamento, revelar o mundo, o homem aos outros homens. [...] A literatura deve ter objetivos profundos e universalistas: deve fazer refletir e questionar sobre um sentido para a vida e, principalmente, deve interrogar sobre o destino do homem na vida (BORELLI, 1981, p. 72-73).

E reitera “só me alegra muito a originalidade que venha de dentro para fora e não o contrário” (BORELLI, 1981, p. 75).

A vasta documentação existente sobre a autora e suas obras em dissertações de mestrado e teses de doutorado² concentra-se nas áreas de teoria literária, de literatura comparada, de literatura brasileira, de letras modernas, de língua e literatura francesa, de línguas clássicas, de literatura portuguesa, de língua e literatura inglesa, diminuindo a sua incidência nas áreas de comunicação e semiótica, de educação, de filosofia, de literatura hispano-americana e de comunicações e artes³ (CLB, 2004, p. 307, p. 314).

² Assinalamos a Fortuna Crítica apresentada em **Cadernos de literatura brasileira** como a mais atualizada até a presente data, tornando-se desnecessária a nossa tentativa de reproduzi-la.

³ Foram utilizados para esta pesquisa os sites www.ibict.br/comut/inicio.htm, www.universiabrasil.net e www.periodicos.capes.gov.

As obras de Clarice Lispector oferecem conteúdos para a análise da crítica social do kitsch, da estrutura narrativa, da retórica, de estudo de caso, de esboço bibliográfico, de identidade feminina, de relações familiares, de estética, de itinerários de leitura e tradução, de epifania, entre tantos exemplos. Aborda-se também sua leitura, seus leitores e críticos, sua correspondência e produção como jornalista. Algumas de suas produções foram adaptadas para o cinema, a televisão e o teatro⁴. O dialogismo existente em comunicação e semiótica, em literatura comparada e literatura brasileira conduz o debate para a comparação entre a autora e intelectuais como Virgínia Woolf, Teolinda Gersão, Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais, Tarsila do Amaral, Cacilda Becker, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett, Nicole Brossart, Julio Cortázar, Albert Camus, entre outros. Sob diferentes enfoques (dialética marxista, fenomenologia, psicanálise, análise do discurso francesa) Clarice Lispector é investigada.

As pesquisas acadêmicas são relatos competentes e compreensivos das diferentes áreas do conhecimento, abrangendo também ensaios fotográficos e o trajeto da tradução de suas obras. Seus livros foram traduzidos para o alemão, o dinamarquês, o espanhol, o francês, o hebraico, o holandês, o inglês, o italiano, o norueguês, o polonês, o russo, o sueco, o tcheco e o turco.

Autores de diferentes nacionalidades publicam resultados de pesquisas sobre a produção literária de Clarice Lispector. Nos meios acadêmicos autores nacionais pesquisam sua escritura, suas leituras, seus leitores, seus dados biográficos, oferecendo múltiplas interpretações que, conseqüentemente, delineiam uma gama

⁴ Vide documentários para o cinema e a televisão, vídeo, músicas e leituras no Brasil e no exterior em CLB, 2004, p. 338. Assinalamos que Caetano Veloso e Capinam compuseram a música **Clarice** (Gravação do disco de Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Philips, 1967). O romance **Água viva** ensejou a música *Que o Deus venha*, adaptação de Cazuza e Roberto Frejat (Gravação do disco Declare Guerra, do grupo Barão Vermelho. Rio de Janeiro: Som livre, 1986). Esta mesma música foi gravada por Cássia Eller no disco que leva o mesmo nome da cantora (Rio de Janeiro: Polygram, 1990).

de itinerários possíveis de pesquisas. Estabelecem-se, desse modo, relações entre sentidos, um “jogo dramático de vozes”, “uma forma especial de interação, que torna multidimensional a representação e que, sem buscar uma síntese do conjunto, mas ao contrário uma tensão dialética, configura a arquitetura própria de todo discurso” (CLB, 2004, p. 312-314).

O conjunto de interlocutores evidencia a complexidade da escritura de Clarice Lispector, não havendo possibilidade de exclusão de leituras ou de uma leitura dominante dos romances, contos, cartas, crônicas e livros infantis.

O campo delineado é o do dialogismo⁵, forjado entre as múltiplas vozes de Clarice Lispector (seus personagens, entrevistas, suas crônicas) e as múltiplas vozes de seus biógrafos, críticos e analistas.

Um discurso define sua identidade em relação a outro discurso, um espaço de reciprocidade de enunciados que estabelecem polêmicas, conflitos, simulação, dissimulação, oposição, antagonismo. Os discursos produzidos sobre a autora e suas obras formam enunciados que se entrecruzam, qualificando, desqualificando, polemizando em um processo de interação, composto pela compreensão e significação discursiva.

⁵ Os estudiosos de Bakhtin consensualmente destacam os vários entendimentos em diferentes países sobre as suas obras produzindo um quadro policrômico e, por vezes, contraditório. Julia Kristeva interpretou o dialogismo bakhtiniano como intertextualidade, o que propiciou a divulgação de sua obra neste viés. Os princípios de Bakhtin encontram uma identidade marcante na cultura brasileira e latino-americana em relação à carnavalização e à sátira. Robert Stam, cita como fonte dessas produções, **Problemas da poética de Dostoiévski; Questões da literatura e da estética: a teoria do romance e A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais**. Apresenta ainda, como influenciados por Bakhtin Affonso Romano de Sant' Anna, Boris Schnaiderman, Emír Rodríguez Monegal, Maria Lucia P. de Aragon, Haroldo de Campos, Suzana Camargo e João Luiz Vieira (STAM, 2000, p. 10-11).

Neste dialogismo⁶ podemos citar: **A paixão segundo Clarice, As vias dos textos, Cidade do olhar, Via do desejo, Laços de família — laços da tradução, Via-crúcis do narrador, As teias da paixão, A hora de Clarice Lispector, A hora da estrela de Clarice Lispector, No território da paixão, A paixão de Clarice Lispector, No coração de todas as coisas — Clarice Lispector, Uma teoria de prazer sob a estrela de Clarice, A hora do imprevisível, As mil pontas de uma estrela, A descoberta do óbvio**, por exemplo.

Esse complexo conjunto epistemológico de análise literária não é limitante e nem se constitui um óbice, visto que

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes- leitores. Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação (BAKHTIN, 1998, p. 358-359).

Discernimos que todas essas produções se situam como cronótopos do mundo real, dos leitores de Clarice Lispector e seus pesquisadores em múltiplas composições. Nas palavras de Bakhtin, mantêm-se todos relacionados entre si, embora algumas vezes sem possibilidade de fusão. A literatura, para esse autor, é construída em uma narrativa que é esclarecida na obra e na própria narração,

⁶ Referimo-nos aos títulos de suas obras, a saber: **A paixão segundo G.H., A via crucis do corpo** (mantivemos a grafia do conto original), **A cidade sitiada, Laços de família, A hora da estrela, Perto do coração selvagem, A descoberta do mundo**. Estão relacionados às suas obras termos “qualificativos”, e, entre tantos, escolhemos os que se seguem: experimentação, escritura (da morte, de silêncios, de salvação), consciência narrativa, mistério, solidão e resistência, estética da melancolia, mística, epifania, romantismo, remitologização, antropofagia, dissimulação, hermetismo, impossibilidades, feminino, identidade.

ligadas de forma inseparável. Formam um único “acontecimento” que diz respeito aos “dados materiais externos”, ao texto, ao “mundo representado, ao autor-criador e ao ouvinte-leitor” (BAKHTIN, 1998, p. 359).

Assim composta, uma obra apresenta-se em sua “totalidade e indivisibilidade” como também em sua “diversidade” (BAKHTIN, 1998, p. 359).

Há, entre Bakhtin e Clarice Lispector, uma concordância em relação à obra literária; Bakhtin assevera que o “auto/criador move-se livremente no seu tempo: ele pode começar sua narrativa pelo fim, pelo meio ou por qualquer instante dos acontecimentos representados, sem com isso destruir o curso objetivo do tempo no acontecimento representado” (BAKHTIN, 1998, p. 360). Clarice Lispector assim se pronuncia “eu sempre começo tudo como se fosse pelo meio [...]. Eu vou juntando as notas. E depois vejo que uma tem conexão com as outras e aí descubro que o livro já está pelo meio” (CLB, 2004, p. 78-79).

A vida e a obra de Clarice Lispector é encontrada em depoimentos de seus contemporâneos, em revistas, artigos de jornais, periódicos acadêmicos e livros publicados. Seu espólio literário está contido em dois arquivos: um público e outro privado que pertence aos seus herdeiros; vários tipos de documentos encontram-se em arquivos particulares ou em arquivos de literatos brasileiros que foram seus contemporâneos.

O caráter contraditório dos inúmeros depoimentos e a inacessibilidade a documentos essenciais para uma completa biografia é um aspecto que Lícia Manzo detecta e que é aceito por nós (MANZO, 2001, p. 4).

Clarice Lispector foi múltipla e em cada momento de sua vida apresentou uma face mais singular e determinada. As múltiplas Clarices apresentam contradições aparentemente insolúveis detectadas em sua escritura. Seu comportamento anti-

social, sua tendência ao isolamento, sua beleza física aliada às condições do seu nascimento e de sua infância, a doença de sua mãe, sua orfandade e seu defeito de dicção podem fornecer um quadro passível de mitificação: Clarice está sempre envolta em mistério.

Sem dúvida os traços de seu rosto, sua postura, o tom de sua voz, o cuidado ao vestir-se, sua introversão e autocentramento forjam uma Clarice permanentemente estrangeira em sua própria terra. Existe também a Clarice mãe e dona-de-casa, humana e simples em permanente contato com os filhos. Surge a Clarice despojada, pragmática, avessa a entrevistas, premiações e homenagens. Há ainda a mulher angustiada, tensa, sofrida em função do auto-imposto exílio no exterior, marcada pelas difíceis condições materiais de vida no Brasil, pela doença do filho e pelo acidente em que desfigurou especialmente sua mão direita e parte do seu corpo. Temos, então, a Clarice enigma, a mulher insolúvel.

Os depoimentos, por vezes reticentes, esboçam uma Clarice imersa em problemas psicológicos ingerindo tranqüilizantes e anti-depressivos, passando por internação em hospital, capaz de dramatizar sua angústia de forma compulsiva. Clarice é qualificada pelos outros como "Próxima. Distante. Vaidosa. Terna. Sofrida. Lisérgica. Vidente. Visionária. Intuitiva. Adivinha. Estrangeira. Enigmática. Simples. Angustiada. Dramática. Judia. Insolúvel" (GOTLIB, 1995, p. 54). Clarice enfatiza, ainda: "meus problemas são os de uma pessoa de alma doente e não podem ser compreendidos por pessoas, graças a Deus sãs" (GOTLIB, 1995, p. 212). A respeito de seu estilo e escritura no *Jornal do Brasil*, ela destaca:

Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica, nem de coluna, nem de artigo. Mas sei que hoje é um grito. Um grito! De

cansaço. Estou cansada! [...]. Amar nunca impediu que por dentro eu chorasse lágrimas de sangue. Nem impediu separações mortais. Filhos dão muita alegria. Mas também tenho dores de parto todos os dias. O mundo falhou para mim, eu falhei para o mundo. [...]. Tentei reconstruir minha casa, reconstruir meus filhos e a mim. Não consegui (LISPECTOR, 1999a, p. 102-103).

Colocar em relevo a subjetividade como elemento nuclear na escritura de Clarice Lispector, em versões psicológicas e psicanalíticas, recebe forte oposição de Mikhail Bakhtin.

Para o autor, a cisão entre objetividade/subjetividade invade de longa data o campo das ciências humanas e sociais. Em **Marxismo e filosofia da linguagem**, Bakhtin questiona as duas grandes linhas de estudo da linguagem que ele denomina como objetivismo abstrato e subjetivismo idealista⁷. Dialogando com essas linhas, Bakhtin formaliza as relações entre linguagem e sociedade, determinando que a objetividade se esclarece pelo grau e pela intensidade em que a linguagem determina a atividade mental e a consciência dos homens, tanto quanto pelo grau e pela intensidade em que a ideologia constitui a linguagem propiciando a sua emergência em função das estruturas sociais.

No objetivismo abstrato⁸, a lingüística estruturalista, sustentada pelos estudos filológicos e tendo como representante Ferdinand de Saussure concebe a linguagem

⁷ Para o autor, o subjetivismo idealista tem como representante Wilhelm Von Humboldt (1767–1835). Este político e filólogo alemão fundou a Universidade de Berlim e é um dos criadores da lingüística comparada. Para Bakhtin, A. A. Potebniá e seus adeptos adotavam as premissas de Humboldt na Rússia, à época de Bakhtin. São também seguidores dessa corrente: Karl Vossler (1872–1949), filólogo alemão, Wilhelm Wundt (1832–1920), psicólogo e filósofo alemão, Benedetto Croce (1866–1952), filósofo italiano, discípulo de Hegel. Croce enfatiza os princípios hegelianos nos quatro níveis em que o Espírito Absoluto se suprassume no mundo, correspondendo à estética, à lógica, à economia e à ética. Para Croce a lingüística é a ciência da expressão e coincide com a estética em que “o ato de fala individual constitui igualmente o fenômeno de base da língua” (BAKHTIN, 1995, p. 77).

⁸ O objetivismo abstrato está representado por Ferdinand de Saussure (1857-1913) e seus discípulos Charles Bally (1865-1947) e Albert Sechehaye, da Escola de Genebra. Para Bakhtin, as escolas lingüísticas russas de Fortunátov e de Kazan são a mais completa expressão da lingüística de Saussure.

como um sistema (fonético, gramatical e lexical) pré-existente no qual o indivíduo se insere, comunicando-se todos os homens de modo idêntico com os seus semelhantes. A linguagem encontra-se estruturada em normas (identidade normativa) que constitui uma unidade fonética sincrônica. Esta lingüística estruturalista tem sua origem na filologia, sendo abstrata, “extra-histórica, em relação à especificidade viva da língua falada” (CLARK e HOLQUIST, 2004, p. 243).

Para Saussure, a linguagem se constitui como um fato social, imposto pela sociedade aos indivíduos, pois as pessoas recebem um sistema lingüístico estruturado em uma dada comunidade. A língua deve ser estudada em unidades funcionais com fundamentação das leis naturais de ordem positivista.

No subjetivismo idealista, a linguagem tem sua origem no psiquismo individual: é a consciência de cada indivíduo que determina a linguagem que expressa a sua vontade, seu desejo e sua criação particular. A psicologia individual rege à criação lingüística. Bakhtin assinala que é nas inter-relações organizadas sócio-historicamente que o signo apresenta sentido, significado e funcionalidade. A consciência humana é forjada pela assimilação material dos signos organizados em variadas esferas sociais que instauram a linguagem.

Em Bakhtin, o campo da psicologia está subsumido no que ele denomina de translingüística, o campo semiótico:

A realidade do psiquismo interior é a do signo. Sem material semiótico não se pode falar em psiquismo. Pode-se falar de processos fisiológicos, de processos do sistema nervoso, mas não de processo do psiquismo subjetivo, uma vez que ele é um traço particular do ser, radicalmente diferente, tanto dos processos fisiológicos que se desenrolam no organismo, quanto da realidade exterior ao organismo, realidade a qual o psiquismo reage e que ele reflete, de uma maneira ou de outra (BAKHTIN, 1995, p. 49).

Bakhtin critica em Freud⁹ o seu determinismo biológico, a centralidade do sexo como ordem explicativa da mente, a não-historicização da sexualidade humana e a abstração do corpo físico dos indivíduos. Para esse pensador russo, a psicanálise é uma ideologia dominante em 1920; a psicologia objetiva estava representada pelos fisiologistas experimentais como Pavlov e a psicologia subjetiva por Freud. Bakhtin apresenta três incisivas críticas à psicanálise:

- a primeira diz respeito à compreensão do psiquismo humano como um conjunto de sentimentos, emoções, desejos, sensações e representações que comporiam a vida mental dos indivíduos. Este conjunto em Freud foi deslocado para o inconsciente, que afloraria mediante a introspecção. Como a introspecção é possível apenas como atividade consciente e como o inconsciente só existe para a consciência ativa do ser humano, a teoria freudiana não difere dos parâmetros existentes na psicologia subjetiva¹⁰. A composição do psiquismo na psicanálise apresenta *id*, *ego* e *superego* em um único mecanismo operacional dissociados da natureza física humana. Para Bakhtin, Freud psicologizou o orgânico; reduziu todos os outros instintos a uma única perspectiva: a sexual, o que biologicamente é incorreto.
- ocorrendo uma luta constante entre as forças da libido e o ego, entre a satisfação dos instintos, a censura a eles impostas e o arbítrio exigido do ego entre ambos,

⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Freudismo: um esboço crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹⁰ Em **Matrizes do pensamento psicológico**, Luís Cláudio Mendonça Figueiredo apresenta a constituição do espaço psicológico e as matrizes epistemológicas da psicologia européia, da americana, da psicanálise, especificando ainda as submatrizes que formam este campo. O autor detém-se nas raízes fenomenológicas e existencialistas e nos formalistas russos tanto quanto na lingüística de Saussure e da **Gramática gerativista transformacional** de Noam Chomsky. Esta obra é fundamental para a compreensão da teoria psicanalítica em seus fundamentos. Erasmo Miessa Ruiz, em **Freud no divã do cárcere: Gramsci analisa a psicanálise**, expõe de modo brilhante a crítica feita a Freud por Gramsci que, como Bakhtin considerava a psicanálise uma ideologia. Salientamos a construção dos testes psicológicos feitos através de signos e considerados como existentes em uma cultura universal, que merece uma pesquisa sustentada pela semiótica de Bakhtin, tratando-se de uma aporia inerente à mensuração psicológica. A aproximação entre marxismo e psicanálise surgiu com o livro de Luis Althusser, **Freud e Lacan, Marx e Freud**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

instaura-se o conceito de Darwin no campo do psiquismo humano, o da necessidade natural.

- o processo de cura da psicanálise é o da interpretação de enunciações. Para Bakhtin, o conceito de linguagem de Freud é equivocado: pretendendo ser tão objetivo na cura pela verbalização, utiliza-se de um meio ideologicamente comprometido. O inconsciente e o consciente postos em uma arena de conflitos, lutas, incompreensão, ilusão e hostilidade são na realidade antagonismos ideológicos e não forças internas passíveis de conciliação (CLARK e HOLQUIST, 2004, p. 200, p. 202).

Em Freud, a linguagem é considerada “o elemento extrapessoal que fundamenta sua explicação ‘objetiva’ do comportamento” (CLARK e HOLQUIST, 2004, p. 203). Se Freud já havia psicologizado a biologia, transformando aquilo que é objetivo (biologia) em subjetivo (psicologia), fez com a linguagem um movimento oposto: a dinâmica subjetiva, ideológica desta, transmuta-se em “objetividade especiosa” (CLARK e HOLQUIST, 2004, p.203).

É no âmago da consciência que a linguagem se situa sendo criada pelo dialogismo social, histórico e existencial. Para que a linguagem tivesse outra natureza, a do inconsciente, Freud pretendeu monologizá-la. A luta que é travada na linguagem no campo da psicanálise é a luta entre o paciente e o psicanalista, cada um deles procurando que o outro adote o seu ponto de vista, fato que se agrava quando fazem parte deste embate a posição social, o sexo, a idade e a profissão dos interlocutores. Para Bakhtin, ocorrem enunciações que transmitem a relação social entre médico e paciente.

A psicanálise apresenta uma dimensão lingüística, vista por Bakhtin como uma hermenêutica¹¹, que, na relação terapêutica entre médico e paciente, apresenta esta entonação social. Bakhtin esclarece que o inconsciente é composto por elementos lingüísticos e, como a linguagem é social e histórica, só pode existir na interlocução consciente. O inconsciente freudiano é ficcional, seu conteúdo é ideológico. Bakhtin contrapõe à relação inconsciente/consciente freudiana o consciente não oficial/consciente oficial comum, isto é, o discurso interno (ou fala interna) e o discurso externo (ou fala externa) do sujeito.

A fala interna estaria distante das normas aceitas na sociedade e a externa expressaria as ideologias impregnadas de valores sociais e de domínio geral; de qualquer modo, esses níveis são todos sociais, partilhados por um grupo ou classe social.

Em **Marxismo e filosofia da linguagem**, Bakhtin apresenta o que denomina de translingüística, preocupando-se com a comunicação como objeto de investigação no campo de estudo da linguagem. É na comunicação que os discursos são construídos, na interação entre os sujeitos e os objetos de conhecimento. A sociedade abriga inúmeros discursos “que se cruzam, se esbarram, se anulam e se complementam”, instaurando novos discursos que permitem alterar os significados dos discursos pronunciados. Entre o sujeito emissor e o sujeito receptor dos discursos constrói-se o cotidiano das pessoas, suas subjetividades e os sentidos de suas realidades (BACCEGA, 1995, p. 21).

A linguagem não está circunscrita ao inconsciente/consciente de cada indivíduo particular. Ela é produto de um conjunto organizado de seres humanos que

¹¹ A hermenêutica é a ciência que visa a reflexão sobre o sentido; uma arte que permite a interpretação das ciências como um todo estabelecendo fatos que visam interpretar os sentidos. JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

determinam as condições da comunicação que estão, por sua vez, relacionadas com a estrutura social.

Para a filosofia da linguagem, há uma influência recíproca entre a infra-estrutura e a superestrutura que compõe o material semiótico: “um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural/social) ”que “reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior” (BAKHTIN, 1995, p. 31). O que é ideológico tem um significado que “remete a algo situado fora de si mesmo”, isto é, o signo (BAKHTIN, 1995, p. 51). O universo de signos é o universo do ideológico, possuindo valor semiótico: “a realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais. As leis dessa realidade são as leis da comunicação semiótica e são diretamente determinadas pelo conjunto das leis sociais e econômicas” (BAKHTIN, 1995, p. 36).

A relação entre infra-estrutura e superestrutura a ser enfocada no campo da comunicação determina-se pela descoberta de “*como* a realidade (infra-estrutura) determina o signo, *como* o signo reflete e refrata a realidade em transformação” (BAKHTIN, 1995, p. 41).

A pesquisa nesta dinâmica exposta implica apresentar os “*diferentes modos de discurso*” que compõem a enunciação e em relação ao seu “conteúdo dos temas que aí se encontram atualizados num dado momento do tempo” (BAKHTIN, 1995, p. 42). Os temas por sua vez propiciam a análise dos seus tipos e formas. Os discursos inscritos nas relações ideológicas de classe propiciam a aferição da cultura que os determinou, a associação da comunicação com as formas de sua base material, com as visões de mundo de diferentes classes sociais, com o antagonismo de classes, com as diferentes formações ideológicas que correspondem às múltiplas formações discursivas entre outros aspectos. Para Bakhtin, “*formas do signo são condicionadas*

tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas condições em que a interação acontece” (BAKHTIN, 1995, p. 44).

Cada sujeito tem a seu dispor inúmeras possibilidades de combinação de ordem discursiva entre ele e seus interlocutores, entre ele e diferentes discursos, entre ele e um discurso particular, entre ele e conjuntos mais amplos de discursos que interagem com outros conjuntos discursivos abrangentes. Neste dialogismo, a perspectiva que orienta os interlocutores é sempre a perspectiva de classe social a que pertence.

A fundamentação teórica de Bakhtin centra-se no dialogismo como elemento próprio da linguagem e como fundamento do sentido do discurso. O dialogismo faz parte da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário, implica alteridade na relação entre eu e o outro na construção do sentido. Através do dialogismo definem-se o horizonte e o auditório social, isto é, o contexto que fornece conteúdo e forma à enunciação, o lugar do qual o discurso emerge, manifestando-se através do enunciado (BACCEGA, 2000, p. 53). A enunciação em Bakhtin é “compreendida como uma réplica do diálogo social, é a unidade de base da língua, trate-se de discurso interior [...] ou exterior. Ela é de natureza social, portanto ideológica” (BAKHTIN, 1995, p. 16).

Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente [...] a compreensão é uma forma de *diálogo*; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma *contrapalavra* [...]. É por isso que não tem sentido dizer que a significação pertence a uma palavra enquanto tal. Na verdade, a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva (BAKHTIN, 1995, p. 131-132).

Se Bakhtin critica o objetivismo abstrato e o subjetivismo idealista, adota uma concepção inovadora sobre linguagem, sem comprometer-se com estas linhas teóricas. Bakhtin é:

- um pesquisador do texto (discurso ou enunciado), sendo este o objeto das ciências humanas (BARROS. In: FARACO; TEZZA; CASTRO, 2001, p. 21-22).
- um teórico da linguagem, que constrói uma epistemologia a ela subjacente (BERNARDI. In: FARACO; TEZZA; CASTRO, 2001, p. 43).
- um criador da lingüística do discurso, fundamentado no caráter dialógico da linguagem (FIORIN. In: FARACO; TEZZA; CASTRO 2001, p. 127-128).
- construtor de uma visão de mundo explicitada na teoria da linguagem (TEZZA. In: FARACO; TEZZA; CASTRO, 2001, p. 275).

Bakhtin constrói:

- uma abordagem lingüística que dialoga com todas as áreas do conhecimento estabelecendo um campo social semiótico e tendo como objetivo as formas de construção da linguagem e dos seus sentidos (BRAIT. In: FARACO; TEZZA; CASTRO, 2001, p. 70-71).
- uma visão dialógica de sociedade e cultura que compreende uma multiplicidade de temas. (CASTRO. In: FARACO; TEZZA; CASTRO, 2001).
- uma antropologia filosófica que permite apreender a complexidade da realidade sócio-histórica humana (FARACO. In: FARACO; TEZZA; CASTRO 2001, p. 116-17).
- um teórico da comunicação social na interação entre interlocutores como acontecimento ocorrido em uma unidade de espaço — tempo (MACHADO. In: FARACO; TEZZA; CASTRO, 2001).

Em nosso entendimento, Bakhtin apresenta uma teoria sócio-interacional da linguagem, um sistema articulado na centralidade do dialogismo, da alteridade constitutiva da linguagem. Pela complexidade e profundidade de suas obras, pela sua recente repercussão no mundo acadêmico, pela diversidade da utilização do seu quadro teórico, podemos considerá-lo um teórico da *análise do discurso* denominada *semiótica discursiva*.

A profusão de temas abordados por Bakhtin apresenta um conjunto teórico coeso, com unidades suficientemente esclarecidas, capazes de orientar nosso percurso. Os autores que sustentam as nossas considerações, e que também fazem parte do escopo deste trabalho, constituem, juntamente com Clarice Lispector e a sua produção literária um *continuum* de espaço-tempo que ordenam os eventos, fixam os territórios, mapeiam o itinerário de modo organizado e sistemático. Eles oferecem o contexto da comunicação cultural e semiótica da literatura brasileira.

A intenção do autor, ao estabelecer a filosofia da linguagem, foi a de enriquecer a área do materialismo histórico na sua contribuição sobre ideologia com uma teoria do conhecimento. A filosofia da linguagem compreende todas as áreas do conhecimento humano como produtos ideológicos que pertencem a uma realidade seja ela natural ou sócio-histórica. Todo signo, fazendo parte de uma realidade material ao refletir e refratar uma realidade, é ideológico. Tudo o que é produzido pelo homem (tecnologia, produtos de consumo, instrumentos), tudo o que o homem observa como dado, tudo isso compõe o mundo dos signos, isto é, da ideologia e contém um caráter semiótico.

Bakhtin instaura um único plano para o entendimento dos símbolos, dos mitos, das ciências, das artes, das religiões, das leis, que é o campo semiótico da cultura. Existe uma funcionalidade que rege toda a vida social, mas cada área

específica necessita de um estudo particular, pois cada campo orienta-se de um determinado modo para refletir e refratar a realidade de uma maneira própria.

Ao caracterizar o signo como um fenômeno do mundo exterior e como um “fragmento material” da realidade, todas as leis, religiões, produções artísticas, produções científicas realizam-se e afirmam-se na consciência humana pela apreensão material do signo. Conseqüentemente a consciência de cada indivíduo é uma consciência ideológica e semiótica produzida de forma contínua no circuito da comunicação, na interação social.

Há uma cadeia ininterrupta de signos que são apreendidos através de outros signos, mas é no âmbito da interação social que o signo adquire valor. A sociedade e a linguagem formam um todo estruturado nas recíprocas relações que entre a infra-estrutura e a superestrutura se materializa na interação verbal, nas variadas formas e meios de comunicação. Neste todo orgânico, múltiplos discursos surgem na cadeia ideológica/semiótica.

Cada época apresenta um horizonte social definido que demarca os discursos produzidos, de tal modo que a cada momento histórico surgem signos específicos com seus índices de valor social. Os discursos podem ser analisados tendo em vista seus conteúdos, seus tipos e formas: dado o seu caráter funcional e dado o valor social que os signos adquirem. Cada classe social, em um determinado espaço/tempo, tem um enorme repertório de discursos à sua disposição como forma de comunicação que abriga um grupo de temas.

O dialogismo permanente entre os diferentes discursos instaura relações e sujeitos estabelecendo diferentes estâncias significativas, dialéticas, no interior do próprio discurso. É um processo permanente de interação, com várias possibilidades de combinação de signos para formar discursos, que cada classe social tem à sua

disposição, dispondo ainda da interação dos discursos originários apresentados nesse conjunto com os discursos surgidos de outros conjuntos e que formam a enunciação. Dela emerge o enunciado manifestado pelo indivíduo na modalidade possível, isto é, naquela que é característica da sua classe social e que nesta classe tem um valor.

Não existe, nas complexas e fragmentárias obras de Bakhtin, um método, se levarmos em consideração os princípios pragmáticos e estruturais que o conceito envolve. Para Cristovão Tezza, "a pretensão de Bakhtin era refundar a teoria do conhecimento sobre a qual a estética ganharia o seu sentido teórico", conduzindo a uma "visão de mundo" com elementos que se tornam unidades dialéticas a serem utilizadas em conformidade com as exigências científicas (TEZZA, 2003, p. 182).

O projeto de Bakhtin é epistemológico, cognitivo, dialético, exigindo a ultrapassagem do quantitativo ao qualitativamente novo, em constante movimento no dialogismo com seus interlocutores de origem.

Bakhtin estabeleceu um quadro referencial para opor-se teoricamente e para dar importância à literatura visando eliminar as teorias interessadas na exclusividade de um procedimento metodológico formal que conduziria a uma única verdade. É, pois, compreensível que a multiplicidade de assuntos abordados por Bakhtin e a inexistência de publicação de todas as suas obras em língua portuguesa permitam situá-lo em linhas de pesquisas específicas: Sobre autoria e polifonia (**Problemas da poética de Dostoievski**); sobre folclore e antropologia (**A cultura popular na Idade Média e no Renascimento — o contexto de François Rabelais**); sobre o romance (**A imaginação dialógica**); sobre o marxismo (**Marxismo e filosofia de linguagem**) (CLARK e HOLQUIST, 2004, p. 31).

Os textos de Bakhtin orientam-se para a unidade conteúdo/forma que essa pesquisa pretende abordar.

Conteúdo e forma estão interligados, pois o primeiro apresenta-se impregnado de tensão criadora com elementos próprios da vida, do mundo, que forjam os parâmetros éticos e cognitivos da personagem. O autor enforma esses elementos em função do material que tem à sua disposição de modo que, mutuamente condicionados, produzem uma peculiaridade específica; utilizando a linguagem em sua expressão, supera a língua "*como língua apenas*", atingindo o "*aperfeiçoamento imanente*" como exigência da própria criação (BAKHTIN, 2003, p. 177, p. 180). As obras de Clarice Lispector estão situadas, conforme a explicação de Bakhtin:

Com isso o artista e a arte criam, em linhas gerais, uma visão absolutamente nova de mundo, uma imagem do mundo. A realidade da carne mortal do mundo que não é conhecida de nenhum dos outros ativismos criativo-culturais. E essa determinidade externa (e interna-externa) do mundo, que encontra a sua expressão suprema e a sua consolidação na arte, sempre acompanha o nosso pensamento emocional sobre o mundo e a vida. A atividade estética reúne no sentido o mundo difuso e o condensa em uma imagem acabada e auto-suficiente, encontra para o transitório no mundo [...]. O equivalente emocional que o vivifica e protege [...]. O ato estético dá à luz o existir em um novo plano axiológico — o plano do pensamento sobre o mundo humanizado (BAKHTIN, 2003, p. 176-177).

Clarice Lispector, em relação à forma e ao conteúdo, afirma:

Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever [...] o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de

outro a forma [...] a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar [...] não se pode pensar num conteúdo sem sua forma (LISPECTOR, 1999a, p. 254-255).

Sob a lógica dialética da filosofia da linguagem, a presente pesquisa investiga a expressividade de determinadas obras de Clarice Lispector na relação conteúdo/forma amalgamado à ideologia constituinte da vida cotidiana. Toda obra surge em uma ligação orgânica com a ideologia do cotidiano que a torna significante. Sendo este o objetivo norteador da presente abordagem, pretendem-se apresentar os pressupostos de Bakhtin em relação à polifonia, como explicita Cristóvão Tezza:

[...] uma categoria filosófica – mais precisamente, uma categoria *ética*, inseparável da idéia de valor – que uma categoria literária, ou, muito menos, um *instrumento* de teoria literária a se usar aqui e ali sempre que se encontram duas ou três vozes à disposição do analista (TEZZA, 2003, p. 183-184).

Nos escritos de Bakhtin a respeito de problemas da obra de Dostoievski, em **Reformulação do livro sobre Dostoievski** e em **Problemas da poética de Dostoievski**, encontramos as orientações primordiais da lógica dialética existente no romance, que rompe com o cânon tradicional, dominante, compondo de modo singular conteúdo e forma, enriquecidos por referências religiosas, histórias comuns, sentimentos de culpa, em um nível artístico refinado (BAKHTIN, 1981, p. 9-10). A partir dessas considerações e sempre dialogando com outros autores Bakhtin fornece um quadro compreensivo de análise das obras de Clarice Lispector, a saber:

- as personagens apresentam discursos relativos a si mesmas, às circunstâncias que as cercam ao mundo em que vivem, havendo um dialogismo nesses discursos na relação espaço–tempo que ultrapassam o enredo.
- o enredo apresenta as personagens na confluência de consciências e mundos contraditórios, não tendo como função uma conclusão específica. As consciências, o mundo, o tempo e o espaço projetam-se para além da narrativa, em um horizonte que é dado no enredo, mas não se prende exclusivamente à sua estrutura.
- de modo objetivo todos esses elementos avançam para além do enredo, porque tocam especificamente a percepção cognitiva, emocional e afetiva das várias posições ideológicas dos leitores. O horizonte é o da compreensão responsiva e alcança pensamento, idéias, experiências, valores sociais múltiplos de Clarice Lispector (BAKHTIN, 2003, p. 196–198).

Na presente abordagem, procedeu-se ao levantamento sistemático de livros, dissertações de mestrado, teses de doutorado, de periódicos acadêmicos, com consultas em arquivos e centros de documentação para a coleta de dados. Assistiu-se ao *Especial Clarice Lispector* e ao *Panorama Especial com Clarice Lispector*.

Foram pesquisados jornais da época, entrevistas, procedendo-se à leitura sistemática de suas obras destinadas ao público adulto. Ordenadas cronologicamente, essas leituras foram acompanhadas de leituras dos autores que se detiveram em variadas análises, muitos deles contemporâneos de Clarice Lispector.

Destacamos, nessa linha do tempo, os críticos teóricos¹² Affonso Romano de Sant' Anna (**Análise estrutural de romances brasileiros**, 1973 e **Por um novo conceito de literatura brasileira**, 1976); Olga de Sá (**A escritura de Clarice Lispector**, 1979 e **A travessia do oposto**, 1993); Benedito Nunes (**O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**, 1973. **O mundo de Clarice Lispector**, 1976. **O dorso do tigre**, 1976. A paixão de Clarice Lispector em **Os sentidos da paixão**, 1987 e **A paixão segundo G.H. Ed. Crítica**, 1988); Francisco de Assis Almeida (**História crítica da literatura brasileira**, 1973); Alfredo Bosi (**História concisa da literatura brasileira**, 1994).

Clarice Lispector, durante toda a sua vida, teve contato com intelectuais nacionais e internacionais, fosse em função do cargo diplomático de seu marido, fosse pela repercussão de seus livros, fosse pela mediação de amigos¹³: literatos e jornalistas que a conduziram a inúmeros contatos.

A autora manteve ativa correspondência com vários de seus amigos intelectuais do Brasil no período em que residiu na Europa e nos Estados Unidos,

¹² A respeito dos críticos de Clarice Lispector e da recepção de sua obra, vide Sá, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979. JUNIOR, Benjamin Abdala e CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Vozes da crítica**. In: NUNES, Benedito (org.). **Clarice. A paixão segundo G.H. Edição crítica**. Paris: Brasília: Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX siècle: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq : Unesco- Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988, p. 196-209.

¹³ Fizeram parte deste círculo intelectual: Maria Bonomi, Santiago Dantas, Samuel e Bluma Wainer, Walther Moreira Salles, Lauro e Sara Escorel, Erico e Mafalda Veríssimo, Fernando Sabino, Lúcio Cardoso, João Cabral de Melo Netto, Alzira do Amaral Peixoto, Pedro e Miriam Bloch, Rubem Braga, Guimarães Rosa, Ziraldo, Nélide Piñon, Marly de Oliveira, Paulo Mendes Campos, Ferreira Gullar, Carlos Drummond de Andrade, Hélio Pellegrino, Andréa Azulay, Antonio Callado, Octavio Thirso, Francisco de Assis Barbosa, Ledo Ivo, Alberto Dinis, Carlos Scliar, Glauce Rocha, Oscar Niemeyer, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Manuel Bandeira, Otto Lara Resende, entre outros.

tanto quanto com seus familiares; escreveu livros infantis¹⁴, crônicas, colunas femininas em jornais com pseudônimos¹⁵, e realizou ainda várias traduções.

Dos dados documentais coletados, deu-se preferência às fontes primárias que permitiram a compreensão da produção literária histórica associada ao "*conhecimento (histórico) da produção do documento*" (MENESES, 1999, p. 24).

Pretendeu-se deste modo evitar a fragmentação do autor, das obras e do espaço histórico, para não incorrer em exposição meramente descritiva de dados factuais desconectados. Privilegiar essas fontes de contemporaneidade se fez necessário para não ocupar o contexto histórico com a subjetividade, com o simulacro (dramatização da memória) ou com direcionamentos: o culto aos mártires, aos heróis e personalidades.

Os estudiosos de Bakhtin têm o cuidado em identificar, no conjunto de obras produzidas pelo Círculo de Bakhtin, quais textos e livros seriam de sua autoria e quais seriam de Valentin Voloshinov e Pávriel Nicolaevich Miedviédiev. Voloshinov nasceu em 1895, foi poeta, lingüista, crítico musical, estudioso da psicologia e faleceu em 1936, sem esclarecimentos sobre sua morte. Miedviédiev nasceu em 1892, tendo desaparecido em 1930, "ilegalmente suprimido" de acordo com "a biografia oficial soviética" (TEZZA, 2003, p. 24).

¹⁴ Os livros infantis publicados por Clarice Lispector são: **O mistério do coelho pensante** que lhe forneceu o prêmio da Ordem Calunga, em 1967, como melhor livro infantil. **A mulher que matou os peixes** (1969), **A vida íntima de Laura** (1974). **Quase de verdade** (1977), publicado em 1978. **Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras**, publicado postumamente em 1987.

¹⁵ A respeito das atividades escritas por Clarice no jornalismo e nas páginas femininas vide: NUNES, Maria Aparecida. **Clarice Lispector "jornalista"**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1991. Dissertação de Mestrado. NUNES, Maria Aparecida. **Páginas femininas de Clarice Lispector**. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997. RANZOLIN, Célia Regina. **Clarice Lispector cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1986. Dissertação de Mestrado. Em relação às crônicas, vide LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. São Paulo: Siciliano, 1992.

As controvérsias em relação às respectivas autorias não encontram solução nas declarações de Bakhtin, que ora lhes atribui a escritura do texto, ora os considera como sua própria produção. Sem dúvida o Círculo de Bakhtin abrigou vários autores que endossaram as principais idéias de Bakhtin e nele estavam incluídos Voloshinov e Miedviédiev. O círculo foi extinto em 1929 com a prisão de Bakhtin e seu subsequente exílio no Cazaquistão. Em 1930 iniciam-se os expurgos do stalinismo que impossibilitou qualquer oposição ao marxismo oficial.

A autoria dos textos, o contraste e a concordância entre eles, a particularidade e a originalidade da escritura de cada autor não apresentam consenso entre os estudiosos da semiótica discursiva:

[...] houve mesmo quem visse na revelação apenas uma estratégia de mercado para revalorizar obras de autores desconhecidos dos anos 20 e 30 que, sem o empréstimo do nome de Bakhtin, dificilmente teriam público hoje. Além disso, a disparidade, multiplicidade e complexidade dessas obras, que discutem desde questões de biologia, passando de refundação epistemológica dos conceitos da lingüística, exigiram naturalmente tempo para serem devidamente apreciadas, compreendidas e assimiladas (ou não) na perspectiva do universo bakhtiniano (TEZZA, 2003, p. 25).

A intensa pesquisa de Katerina Clark e Michael Holquist, com inúmeras entrevistas dos contemporâneos e descendentes dos autores, apresenta depoimentos contraditórios e não conclusivos. Se existem intelectuais que contestam a autoria de Bakhtin, considerando impossível ocorrer as publicações sucessivas de seus livros em um curto período de tempo abrangendo diversas áreas do conhecimento, outros aceitam essa única autoria argumentando que as obras foram gestadas durante um longo período e apenas publicadas em curto tempo,

acrescentando que todos os escritos, apesar das diferenças, apresentam uma unidade temática a respeito da linguagem.

Considerado como pessoa contraditória, avessa ao contato social e à restrita obediência política, Bakhtin colaborou para o obscurecimento desta questão. Katerina Clark e Michael Holquist apresentam várias razões para a diversa e vasta produção de Bakhtin, principalmente o método de pesquisa, que consistia em anotações em caderno também utilizado por pessoas do seu círculo, cadernos cujos conteúdos poderiam pertencer a qualquer um deles sem distinção.

Se Bakhtin permitiu a publicação de seus escritos com os nomes de seus discípulos, informam os autores que essa prática era comum nessa época na Rússia, fosse para fugir das perseguições políticas em que poderiam estar incluídos, fosse para receber direitos autorais.

De fato, a questão de como poderia Bakhtin escrever tantos livros e artigos entre 1926 e 1929 deveria ser reformulada de modo mais apropriado, cabendo perguntar como Bakhtin, com sua frágil posição na vida intelectual soviética, teria podido possivelmente publicar tantos livros e artigos sob o seu próprio nome naqueles anos, quando a conjuntura política piorava para intelectuais de sua estirpe (CLARK e HOLQUIST, 2004, p. 126).

Aparentemente Bakhtin utilizou os nomes de seus amigos para auxiliá-los, principalmente a Miedviédiev em sua carreira acadêmica, recebendo, em troca, auxílio em relação à publicação¹⁶.

Duas características de Bakhtin parecem dar sustentação a esse aspecto: o texto partilhado no dialogismo e sua tendência para pregar peças, para brincadeiras

¹⁶ Para o detalhamento desses aspectos recomendamos CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2004 (p.171; p. 179, p. 30; p. 32).

de disfarce e para a comicidade. Bakhtin não considerava suas obras completas, por isso introduziu alterações em várias edições; por outro lado, vários dos seus escritos são apenas anotações. Por segurança, por receio de perseguição e censura, por idiossincrasia, por amizade ou por troca de favores, ou, ainda, por não considerar os seus escritos terminados, seja qual for a razão, esta questão é insolúvel nos dias atuais.

Outro problema surge em relação ao marxismo desses textos. Considerar esta produção de modo personalizado em seus diferentes graus de incorporação do marxismo induz a diferentes interpretações das raízes do materialismo histórico que é múltiplo e complexo¹⁷.

As especificações da diversidade autoral tanto quanto a fidelidade ao marxismo nos variados momentos da história da União Soviética fazem parte de conjecturas, especulações. Se Bakhtin afirmou, negou e se esquivou em relação à autoria e se os depoimentos existentes apresentam ambigüidade, vale assinalar que cabe a cada um de nós interpretar comparativamente os variáveis níveis de adoção do marxismo e as especificidades do texto na relação com o autor. Ora, trata-se então de uma questão que depende do grau de filiação e compreensão que individualmente temos do materialismo histórico e da língua russa. O texto abaixo, embora extenso, é um claro exemplo disso.

Para Katerina Clark e Michael Holquist:

A autoria de *O Marxismo e a Filosofia da Linguagem*, publicado em 1929, é claramente de Bakhtin. Afora o título, as passagens que reputadamente expressam marxismo, como na afirmação de que só

¹⁷ Katerina Clark e Michael Holquist creditam o uso da terminologia marxista como uma forma inteligente de tirar partido das imposições dogmáticas existentes e capacitando o autor a apresentar suas próprias concepções. Este marxismo de "fachada" seria necessário para fugir à censura e obter publicação (CLARK e HOLQUIST, 2004, p. 179, p. 194).

uma abordagem marxista pode fornecer uma explicação convincente da natureza da linguagem, e o emprego de termos marxistas, como *base* e *superestrutura*, ocorrem primordialmente nas primeiras vinte e cinco páginas do livro ou nos parágrafos finais sumarizadores dos subcapítulos-isto é, nos exatos lugares para os quais a atenção de um censor ou um editor estaria mais alertada. Quanto mais à frente se lê a obra, mais a terminologia marxista se desvanece da vista. Além disso, muito embora a referida terminologia apareça de quando em quando em assertivas acerca da abordagem metodológica, o livro mostra singular carência no tocante àquela espécie de análises econômicas e de classes que tais declarações sugeririam. O autor toma o cuidado de justificar tais ausências criticando o chamado “sociologismo vulgar”, que se achava oportunamente sob ataque na época, e propondo que “a classe não coincide com a comunidade de signo”. Em algumas partes, todavia, o vocabulário marxista se torna confuso. Em um caso, a “base” é equiparada à “existência efetiva” e, em outro, uma “tipologia” de formas de comunicação verbal é considerada “a tarefa mais urgente do marxismo” (CLARK e HOLQUIST, 2004, p. 190).

Discordando desta assertiva, pretendemos, no primeiro capítulo, apresentar as raízes de Bakhtin no materialismo histórico, recuperando relevantes escritos marxianos, conduzindo nossas considerações para os conceitos da semiótica discursiva visualizados na escritura de Clarice Lispector.

O conteúdo do segundo capítulo sob o título *Dialética, plurilingüismo e ideologia do cotidiano*, analisa esses elementos tendo como pressuposto a teoria de Mikhail Bakhtin em obras escolhidas da autora que permitem a investigação entre a literatura e a linguagem.

Conseqüentemente, no terceiro capítulo, *Dialogismo, narrador e polifonia*, são abordados esses conceitos para demonstrar as múltiplas vozes presentes na produção literária de Clarice Lispector.

Em nossas considerações finais serão salientados os aspectos essenciais da presente pesquisa e a relevância da semiótica discursiva para a análise das relações entre linguagem e sociedade.

CAPÍTULO I

2. LITERATURA E MARXISMO

Inúmeras áreas de investigação se apresentam respaldadas pelo materialismo histórico, pelo vasto campo epistemológico construído por Karl Marx e Friedrich Engels¹⁸. Ao longo do tempo, sob a mesma opção metodológica, desenvolveu-se de modo particularizado a teoria marxista que conduziu a diversas linhas de pesquisa, a controvérsias, a diferentes compreensões teóricas.

Podemos afirmar que temos hoje uma cultura marxista internacional que apresenta sínteses integradoras, produto de estudos sistemáticos. Historicizar o conjunto da cultura marxista permite que se analise

[...] um autor a partir de sua inserção no conjunto desta cultura, estabelecer comparações, relacionar problemáticas, entender deslocamentos de ênfases: apesar das cisões localizadas historicamente na sua origem, a cultura do marxismo é cumulativa não apenas no sentido óbvio do termo, isto é, dos teóricos que vêm mais longe assentando-se nos ombros de um antecessor, mas também no sentido de seus silêncios, de suas fraturas, de suas descontinuidades (GUIMARÃES, 1998, p. 14-15).

¹⁸ A contribuição de Karl Marx e Friedrich Engels esteve sob sanção na própria Rússia. David Riazanov, entre 1927–1935, preparou edições sobre os autores em russo, estando no cargo de diretor do Marx-Engels Institut. Embora fosse um erudito em marxismo, foram publicados doze volumes apenas, pois Riazanov foi afastado de seu cargo, tendo desaparecido em 1931 em um dos expurgos stalinistas. As edições no Brasil datam de 1923: (*O Manifesto Comunista*) e edições resumidas de *O Capital* (1932 a 1936). A partir de então os escritos de Marx e Engels foram editados de modo assistemático. Vide a esse respeito, BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

Didaticamente podemos cindir o marxismo em ocidental e oriental em sua riqueza epistemológica; no âmbito do marxismo ocidental, houve uma dificuldade de sistematização no Brasil pela tardia incorporação de edições de autores ingleses, franceses, alemães, italianos, espanhóis, por exemplo, e pela existência de uma ditadura militar que procurou extirpar esta teoria pelo risco ideológico oferecido (a luta de classes, a teoria da revolução proletária). Por outro lado, o marxismo apresentou um “caráter incompleto, difuso e fragmentado” no âmbito editorial, de tal sorte que somente após as décadas de 1960 e 1970 pôde-se elaborar um quadro mais preciso da diversidade dos autores marxistas e a crítica à ortodoxia stalinista. No atual debate sobre ciências humanas e ciências sociais, o pensamento marxista contemporâneo encontra-se em um lugar privilegiado: o da crítica da civilização atual, o da sistematização da teoria do conhecimento resgatando os estudos marxianos na sua orientação fundamental sobre a ideologia, a ciência, a história e as tensões constitutivas frente à racionalidade tecnológica capitalista.

Convém salientar que marxismo ocidental é uma designação que abrange vertentes desenvolvidas à margem da concepção stalinista, sendo muitas delas críticas a este dogmatismo. Houve, portanto, “continuidade de um pluralismo de interpretações filosóficas, ao mesmo tempo resistente e crítica a este processo de sistematização soviética” (GUIMARÃES, 1998, p. 40).

Se o marxismo ocidental esteve “aberto ao dissenso, à descontinuidade e às rupturas”, esteve também engajado teórica e metodologicamente à apreensão dialética da dinâmica da sociedade em todas as suas dimensões, sem profecias determinísticas, sem fórmulas rígidas, sem pretender a exclusividade da descoberta da verdade absoluta (GUIMARÃES, 1998, p. 40).

O marxismo instaurou-se como crítica permanente ao seu oposto: a sociedade capitalista em seus conflitos, complexidades, em permanente debate com o antagonismo de classe, com o movimento de emancipação humana, com as transformações econômicas deste modo de produção, com os direitos à cidadania, com o poder do Estado e das instituições políticas entre outros.

Os pontos de referência do marxismo apresentam-se como núcleos temáticos problematizadores viabilizando diálogos permanentes com as várias áreas da ciência. Um dos grandes legados do marxismo é relativo à cultura historicamente produzida pelos homens e seus discursos dominantes como espaço de alienação, de dominação e de reificação das relações sociais. E, portanto, como espaço necessário ao exercício de poder na distribuição de privilégios a uma única classe social. As análises marxistas contemporâneas exigem a retomada de textos marxianos orientados para a compreensão de sua escritura e sua contextualização, a compreensão da intencionalidade do autor tendo clareza dos seus objetivos e da legitimidade do texto no contexto atual e a eliminação da apologética doutrinária e reducionista¹⁹.

Levando-se em conta esses aspectos e o tema pesquisado, retomamos a obra **A sagrada família ou a Crítica da crítica crítica contra Bruno Bauer e consortes** na análise das relações de produção com a vida social e cultural em geral.

Em 1837, Karl Marx, estudante da Faculdade de Direito da Universidade de Berlim desde outubro de 1836, dedicou-se ao estudo da filosofia de Hegel²⁰

¹⁹ Para Michael Löwy, cabe ao marxismo renovado uma “abordagem aberta”, enriquecida com as inúmeras contribuições dos movimentos sociais atuais revisitando os interlocutores de Marx e Engels e os autores não marxistas dos diversos ramos científicos. O autor informa que o dialogismo que Marx estabeleceu com os autores de sua época não impediu “a unidade e a coerência teórica de sua obra” (LÖWY, 2000, p. 66).

²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), filósofo alemão, representante do idealismo pós-kantiano, influenciou o pensamento europeu da época. Seu sistema pretendeu a compreensão da realidade total na identificação desta realidade com o Absoluto ou Idéia, da qual a natureza e o espírito são apenas formas sucessivas. O Absoluto desenvolveu a si mesmo no processo dialético

aproveitando sua estadia para a recuperação de sua saúde em Stralau, próximo a Berlim. Os discípulos de Hegel dividiam-se entre os representantes de direita, denominados velhos hegelianos, que interpretavam de modo conservador as suas obras, justificando o pensamento ortodoxo cristão e o Estado, isto é, o regime político existente na monarquia prussiana, e os de esquerda, ou jovens hegelianos, que contestavam esses aspectos mostrando-se radicais em suas críticas. Esta cisão decorreu da interpretação da afirmação de Hegel "Tudo que é real é racional; tudo o que é racional é real", que dá margem a uma concepção conservadora ou uma concepção revolucionária (MANDEL, 2001, p. 23).

Os adeptos do conservadorismo político e religioso consideravam que as mudanças não deveriam ser produzidas visto que "o que é racional e necessário já está realizado. O que não está realizado não é nem racional (ainda) nem necessário, senão já teria sido realizado" (MANDEL, 2001, p. 24).

Os hegelianos de esquerda ponderavam que "Tudo o que é real sobrevive apenas na medida em que essa realidade corresponde a uma necessidade e, nessa medida, a sua racionalidade própria", considerando o verbo da frase de modo dialético, como um transformar-se historicamente, passível de declínio e de desaparecimento. A racionalidade estaria imersa em um devenir que se manifestaria na sua própria decomposição e eliminação dando lugar a uma nova racionalidade necessária à nova realidade emergente (MANDEL, 2001, p. 23-24).

de tese, antítese e síntese passando por três níveis: no primeiro, em uma relação do espírito consigo mesmo, o espírito subjetivo objeto da fenomenologia, da psicologia e da antropologia; no segundo nível, na forma de realidade do mundo por ele produzido, isto é, no espírito objetivo dado na moral, no direito que forja o Estado e é estudado pela filosofia natural; no terceiro nível, na forma de uma unidade em si e para si mesmo que ocorre na arte, na filosofia e na religião. Entre 1790 a 1800, os escritos de Hegel são teológicos. O período de 1801 a 1806 é denominado de Jenense, dedicado a escritos sobre lógica, metafísica, filosofia da natureza e do espírito. Foi autor de **Fenomenologia do Espírito** (1807), **Ciência da lógica** (1812), **Enciclopédia das Ciências Filosóficas** (1807-1827-1830), **Filosofia do Direito** (1821), **Filosofia da História do Mundo** (830-1831).

Essas duas perspectivas de análise surgiram da concepção dialética idealista de Hegel: o pensamento e o seu movimento não estão ligados à realidade material e o real em Hegel é uma abstração metafísica reconhecida como o ideal. Hegel, ao descrever a dialética histórica, reduziu-a à Idéia, ao Absoluto e, conseqüentemente, todo projeto histórico de liberdade humana estava circunscrito à liberdade espiritual.

Não são mais o homem e a mulher concretos que vivem, trabalham, são explorados, sofrem ao mesmo tempo que pensam e têm sua “vida interior” e seus “estados de alma”, que são protagonistas da história, objetos de estudo e sujeitos do movimento de emancipação. São os “seres espirituais” que ocupam mais freqüentemente seu lugar, ou seja, as idéias, as ideologias, incluindo as religiões (MANDEL, 2001, p. 23).

O antagonismo dos discípulos de Hegel centrou-se na religião: Hermann Friedrich Wilhelm Hinrichs (1794-1861), Georg Andres Gabler (1786-1853), Karl Friedrich Göschel (1784-1862), entre outros, divergiam de David Friedrich Strauss (1808-1874), Bruno Bauer (1809-1880) e Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872), que adquiriram notoriedade na crítica à religião e aos evangelhos. Sob este debate ocorreu uma divisão de ordem política, pois a monarquia absolutista prussiana sustentava-se na religião, na revelação divina que justificava a sua própria existência e seu exercício de poder.

Karl Marx participou do Clube dos Doutores formado pelos jovens hegelianos e, após a defesa de sua Tese de Doutorado em 1841, manteve esta filiação intelectual. Uniu-se a liberais alemães para a difusão dessas idéias como chefe de redação do Jornal *Gazeta Renana*, de curta existência (janeiro de 1842 a março de

1843), extinta devido, principalmente, às pressões e à censura do governo prussiano.

Neste período, Marx passou a divergir dos pressupostos teóricos dos jovens hegelianos, alguns deles abrigados no círculo intelectual denominado Livres, do qual fazia parte Kaspar Schmidt (1806-1856), com o pseudônimo de Max Stirner.

Casando-se em junho de 1843, Karl Marx mudou-se para Paris em outubro desse ano com o intuito de criar um órgão divulgador das idéias políticas democratas e radicais. Em fevereiro de 1844 surge o **Anais Franco Alemães**, do qual era redator junto com Arnold Ruge (1802-1880). Devido a obstáculos de difusão, de publicação, de divergências teóricas com Arnold Ruge e tendo o jornal sido declarado ilegal na Alemanha, ele foi extinto. Data deste período (1842) seu encontro com Friedrich Engels (1820-1895). Marx entrou em contato com as idéias dos socialistas utópicos franceses, com a classe operária, mantendo uma ampla rede de contatos e amizades com democratas, socialistas e círculos radicais políticos.

Marx produziu, nessa época, **Os manuscritos econômico-filosóficos ou Manuscritos de Paris** e, em agosto de 1844, ele declarou o seu rompimento com os jovens hegelianos. Estando Engels em Paris, ambos decidem desmascarar esses intelectuais, visto haverem adotado uma posição política infletida à direita, abandonando o radicalismo anterior e considerando a massa (o proletariado) um elemento sem força política, dotado de passividade ao progresso. Os irmãos Bauer preconizavam que o progresso se construiria através da Crítica crítica e Bruno Bauer expressava suas opiniões na *Gazeta Geral de Literatura* em Charlottenburg. Em novembro de 1844, Marx e Engels finalizaram o texto que foi publicado em fevereiro

de 1845 em Frankfurt am Main com o título **A sagrada família, ou a Crítica da crítica crítica contra Bruno Bauer e consortes.**

Karl Marx recebe ordem de expulsão da França feita pelo governo Guizot²¹ em fevereiro de 1845, refugiando-se em Bruxelas, onde residiu até 1848.

Os Manuscritos de Paris contém a interpretação filosófica do materialismo histórico, a crítica ao idealismo subjetivista, a análise da história da filosofia (do século XVII à primeira metade do século XIX) e a concepção dialética como movimento da unidade e da luta dos contrários. Marx e Engels elaboraram as teses sobre a sociedade de classes, a história, as relações entre Estado e sociedade civil e a influência do povo no desenvolvimento histórico, especialmente o operariado. Pretenderam uma interlocução dialógica com os irmãos Bauer, com Feuerbach²², com Pierre-Joseph Proudhon²³ e com Flora Tristan²⁴, tecendo considerações sobre socialismo, direito, política, nacionalidade e emancipação judaica.

Os judeus alemães, com apoio político dos liberais democratas, há cinqüenta anos lutavam pela sua emancipação civil. Bruno Bauer, expressando, em 1843, o conservadorismo filosófico alemão, rejeitava esta emancipação, visto que os judeus não aceitavam desvencilhar-se do judaísmo, considerando ainda que os cristãos não poderiam conceder-lhes a liberdade não sendo eles próprios livres. A crítica de Marx

²¹ François-Pierre-Guillaume Guizot (1787-1874), historiador, político burguês, conservador, Primeiro Ministro da França, autor **da História da Revolução na Inglaterra**, da **História da civilização européia**, da **História das origens do Governo Representativo**.

²² Lüdwig Andreas Feuerbach (1804-1872), filósofo polêmico, jovem hegeliano, autor de **Pensamentos sobre a morte e a imortalidade**, de **Proposições básicas da filosofia do futuro**, de **Teses preliminares para a reforma da filosofia**, de **A essência do cristianismo**. "Em 1850, Feuerbach, assumindo o materialismo médico de Moleschott, resumiu seu ponto de vista de que o homem é determinado pela natureza e pela qualidade do seu alimento, e não pelas homilias contra o pecado, no trocadilho alemão de que 'o homem é aquilo que come (BOTTOMORE, 1988, p. 150-151).

²³ Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), socialista utópico francês, um dos precursores do anarquismo. Sua corrente foi influente na França entre 1842 e 1871 (MANDEL, 2001, p.115). Marx polemizou com Proudhon, a quem conheceu em 1844 a partir da publicação deste autor da obra **Sistema das contradições econômicas** ou filosofia da miséria. A crítica à Proudhon foi publicada em 1847 com o título de **Miséria da filosofia: resposta à filosofia da miséria do Sr. Proudhon**. São Paulo: Flama, 1976.

²⁴ Flora Tristan (1803-1844), feminista radical e socialista utópica (MANDEL, 2001, p. 117).

a Bruno Bauer tem como ponto nuclear a igualdade civil, a perspectiva ideológica da religião e a constatação de que os indivíduos têm o direito à opção religiosa que é de âmbito privado, não cabendo ao Estado aí intervir. O debate travado negava as afirmações teológicas de Bauer e apresentava as assertivas do materialismo histórico, mais claramente defendidas nos **Manuscritos econômico-filosóficos**.

A Sagrada Família é o marco fundador da concepção teórica sobre a função do proletariado, é o esboço da concepção materialista da história, operacionalizando conceitualmente a propriedade privada, o capital, o trabalho assalariado e a industrialização.

É na **Sagrada família** que encontramos dois capítulos pouco referenciados do materialismo histórico, ambos escritos por Marx: *A Crítica crítica sob as feições do mercador de mistérios (ou a Crítica crítica personificada pelo Sr. Szeliga)* e *a Vida terrestre e transfiguração da Crítica crítica (ou a Crítica personificada por Rodolphe, príncipe de Gerolstein)*. Nos dois capítulos, Karl Marx elabora uma análise do discurso dialogando com o crítico literário Szeliga a respeito do romance **Mistérios de Paris**, de Eugène Sue.

Publicado a partir de 1842, na França, no *Le Journal des Débats* este romance vendeu mais de três mil exemplares. Na época os principais meios de difusão da cultura eram os livros e os jornais; a partir de 1840, a invenção do linotipo possibilitou o aumento das tiragens e a velocidade da impressão, que, por sua vez, estimulou as assinaturas de jornais.

O crescimento gradativo da classe trabalhadora ensejou o aparecimento de círculos de estudos socialistas, de bibliotecas operárias e também de publicações exclusivas a ela dirigidas. É nesse momento que alguns autores se tornam famosos,

como: Honoré de Balzac (1799-1850), Victor Hugo (1802-1885), Alexandre Dumas (1802-1870), Walter Scott (1771-1832) e Eugène Sue (1804-1857).

Mistérios de Paris era produzido na forma de folhetim, característica da divulgação da literatura nessa época. O enredo era alterado seguindo as solicitações dos leitores (BOSI, 1978, p. 61).

Os temas dos folhetins eram de uma forma geral "a vida na cidade", na Europa e no Brasil²⁵, como é possível detectar em **Memórias de um sargento de milícias** (1854), de Manuel Antonio de Almeida, **Lucíola** (1862) e **Senhora** (1875), de José de Alencar. No mais das vezes, acentua-se a dicotomia entre o urbano sofisticado e o campo associado à natureza como refúgio, salvação e resgate da identidade humana.

Engels criticou, em abril de 1888, o romance **A city girl**, de Margaret Harkness, em carta a ela dirigida. Marx e Engels pensaram na possibilidade de a literatura²⁶ forjar a representação ficcional do realismo dos acontecimentos históricos e marxistas posteriores dedicaram-se à discussão sobre o realismo literário originário do marxismo. O texto de Marx e Engels sobre a literatura e a arte²⁷ é pouco conhecido. Houve um interesse genuíno de Marx e Engels pelas artes, pela literatura e pela estética em textos dispersos. O desenvolvimento posterior de uma

²⁵ José de Alencar (1829-1877); Manuel Antonio de Almeida (1831-1861).

²⁶ A rigor, Franz Mehring (1846-1919) e Gheorghî Valentinovitch Plekhanov (1856-1918) foram os primeiros teóricos marxistas que se propuseram a elaborar uma teoria marxista literária; o primeiro dedicou-se à literatura e o segundo à análise do drama, da pintura e da música. Plekhanov escreveu que "o marxismo é toda uma visão de mundo" e introduziu a expressão *materialismo dialético* para designá-la. Foi revolucionário, criou Axelrod, o grupo Emancipação do Trabalho em Genebra, que foi o principal núcleo do marxismo russo no final do século XIX. Mehring foi jornalista liberal, crítico da política imperial de Bismarck. E socialista a partir de 1890, membro da ala esquerda do Partido Social-Democrata alemão (SPD). Com Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, criou o Spartakusbund. Morreu de desgosto ao saber do assassinato de Rosa e Karl em 1919. Contribuiu para a criação de uma sociologia da literatura e da história intelectual marxista.

²⁷ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre a literatura e a arte**. São Paulo: Global, 1980.

teoria da arte produziu-se sustentado na teoria da alienação²⁸, no fetichismo da mercadoria, na reificação, como encontramos descrito em **O capital. Crítica da economia política**, livro primeiro, Volume I, capítulo I - A mercadoria. Nas asserções de Theodor Adorno²⁹ e Max Horkheimer, a metamorfose dos produtos culturais na sociedade capitalista, em mercadorias determinadas pela lei do valor reduz as produções culturais e artísticas a coisas com a função de promover a alienação e a aceitação da ordem política dominante. Nesta vertente da indústria cultural³⁰ destaca-se também Walter Benjamin (1892-1940), com temas desenvolvidos sob a concepção marxista da cultura com **Origem do drama trágico alemão** (1925). **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica** (1968-1969). **Trabalho das passagens ou das arcadas** (ensaios produzidos entre 1927-

²⁸Alienação, "ação pela qual (ou estado no qual) um indivíduo, um grupo, uma instituição ou uma sociedade se tornam (ou permanecem) alheios, estranhos, enfim, alienados aos resultados ou produtos de sua própria atividade (e à atividade ela mesma), e/ou à natureza na qual vivem, e/ou a outros seres humanos, e também a si mesmos (às suas possibilidades humanas constituídas historicamente). Fetichização é o processo através do qual os objetos materiais adquirem características naturais e tornam-se portadores de valor em conformidade com as relações sociais dominantes. As propriedades dos objetos materiais não são naturais, são sociais, não visíveis imediatamente e descobertas pela análise teórica. Reificação é "o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso 'especial' de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista" (BOTTOMORE, 1988, p. 5, 149, 314).

²⁹Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), intelectuais que constituíram a Escola de Frankfurt, defensora de um marxismo não dogmático na Alemanha, nas décadas de 1920-1930. A partir do Instituto de Pesquisa Social, desenvolveram a **Teoria Crítica**, abrigando diferentes estudos teóricos sobre filosofia, sociologia, psicologia, cultura, razão instrumental, filosofia da estética, indústria do entretenimento (indústria cultural) música, literatura, política, arte, ideologia, economia, burocracia, Estado, relações familiares e identidade humana. (BOTTOMORE, 1988, p. 127 a 130).

³⁰Georg Lukács (1885-1971), filósofo, líder do Movimento Comunista Húngaro. É autor de **A alma e as formas** (1910); **História da evolução do drama moderno**(1911); **Cultura estética** (1913); **A teoria do romance** (1916); **A filosofia da arte de Heidelberg** e a **Estética de Heidelberg**, publicadas postumamente. Entre suas obras destaca-se ainda **O romance histórico** (1937) e uma coletânea de seus estudos literários desenvolvido entre 1930 e 1945, apresentada em três volumes: **Problemas do realismo, Goethe e a sua época** e **Thomas Mann, A natureza específica da estética** (1963), **Para uma ontologia do ser social** (1971), **História e consciência de Classe: estudos de dialética marxista** (1923). Lukács influenciou inúmeros intelectuais e os teóricos da escola de Frankfurt.

1940) nos quais se incluem **Paris, a capital do século XIX**, **Parque central**, **Teses de filosofia da história**.

Joseph Marie Eugène Sue nasceu em 17 de janeiro de 1804 em Paris. Seu pai foi cirurgião de Napoleão Bonaparte, e a imperatriz Joséphine Beauharnais (1763-1814) foi sua madrinha. Seguiu a carreira médica como seus ancestrais, exercendo a função de cirurgião da Marinha, percorrendo a Ásia, a América e as Antilhas. Com o falecimento de seu pai em 1829, tomou posse de uma grande fortuna.

A sua experiência na Marinha forneceu material para seus romances **Kernock, o Pirata** (1830), **Atar-Gull** (1831), **A Salamandra** (2 vol., 1832), **Plick Plock** (1831). Publicou romances históricos como **O judeu errante** (10 vol., 1844-1845), **Lautréamont** (2 vol., 1837)³¹, **Jean Cavalier ou Os fanáticos de Cevennes** (4 vol., 1840), **Arthur** (1838-1839), **A coucaratcha** (4 vol., 1832-1834), **O Commandeur de Malte** (1841) e **Matilde** (1841), entre outros.

São consideradas suas obras primas **O judeu errante**, **Mistérios de Paris** (10 vol., 1842-1843) e **Os mistérios do povo ou história de uma família proletária através dos anos** (1857). Sue alcançou um enorme sucesso³² e faleceu no exílio,

³¹ Lautréamont foi escolhido por Isidore Lucien Ducasse como título nobiliárquico ao escrever **Cantos de Maldoror**. Isidore Ducasse, uruguaio, nasceu em Montevideu em 1809 e morreu em Paris 24 anos depois sendo nesta cidade enterrado. Relata-se que ao ser transferido do túmulo, o corpo desapareceu. Seu livro provocou enorme impacto literário, sendo conhecido somente após dezesseis anos de seu falecimento. Sua vida e sua morte são uma incógnita até os dias de hoje. O Conde de Lautréamont é considerado um escritor satânico no seu elogio à perversidade, ao erotismo sado-masoquista e na sua fidelidade ao Senhor dos infernos, ao uso de drogas. **Cantos de Maldoror** é considerado, na língua espanhola, como a união de duas palavras: mal e horror.

³² A influência de Eugène Sue foi tão grande que o poema **Bandido negro**, de Castro Alves, tem como epígrafe um fragmento de uma obra desse autor, a saber: "Corre, corre, sangue de captivo / Cahe, cahe, orvalho de sangue/ Germina, cresce, colheita vingadora/ A ti, segador a ti. Está madura./ Aguça tua fouce, aguça, aguça tua fouce. Eugène Sue-Canto dos filhos de Agar" (ALVES, 1955, p. 109).

aos 53 anos de idade, em 1857 em Annecy, Haute - Savoie, banido por Napoleão III³³, por defender as idéias de Charles Fourier³⁴.

Mistérios de Paris retrata o submundo desta cidade com pobres, ladrões, prostitutas, a burguesia ávida de lucros e a aristocracia em fase de desintegração. Os personagens³⁵ estão recobertos por um moralismo dicotômico: o bem e o mal sustentam-se através de Rodolphe, príncipe de Gerolstein, o herói milionário, Chouette e o Mestre-escola, exemplo da perversidade humana. Vício e virtude caminham lado a lado em núcleos de pessoas abomináveis e pessoas puras como Fleur-de-Marie, le Chourineur, Rigolette. O enredo é mirabolante, com inúmeras peripécias; resumidamente, trata-se da história do príncipe Rodolphe que, casando-se clandestinamente com a condessa M'Gregor, tem sua união declarada nula. A condessa entrega o fruto dessa união, uma menina, a Jacques Ferrand, um tabelião que, por sua vez, a deixa aos cuidados de seu criado Pierre Tournemine. Ao ser levado à prisão, Tournemine a entrega a Gervais, conhecida como Chouette. A condessa tenta reatar com Rodolphe após a morte de sua segunda esposa, apresentando uma criança qualquer como legítima herdeira do príncipe.

Em Paris, Rodolphe procura se penitenciar da agressão feita a seu pai, mesmo período em que é obrigado a desfazer-se de seu primeiro casamento se transformando em um salvador moral irreduzível. Encontra Fleur-de-Marie, que se

³³ Existe uma semelhança na composição dos personagens entre esta obra e o submundo de Edgar Allan Pöe, de Victor Hugo em **Os miseráveis** e de Camilo Castelo Branco em **Os mistérios de Lisboa**.

³⁴ Charles Fourier (1772-1837), junto com o conde francês Saint-Simon (1760-1825), o advogado francês Etienne Cabet (1788-1856), a operária francesa Flora Tristan (1803-1844), compõem o denominado socialismo utópico que pretendia colocar em prática as descrições literárias de Thommaso Campanella (1568-1639); Thomas More (1478-1535), Francis Bacon (1561-1626), de James Harrington (1611-1677), Joaquim de Fiore (1145-1202). Charles Fourier criticava a sociedade burguesa na divisão social do trabalho e nas suas conseqüências. "Para ele, a solução da questão social reside na criação de *falanstérios*, pessoas gerindo-se elas mesmas e trabalhando, ao mesmo tempo, como agricultores, artesãos e artistas" (MANDEL, 2001, p. 52)

³⁵ O personagem Cabrião deu origem a um jornal de humor entre 1866-1867 em São Paulo, chamado Cabrião que utilizava a forma de folhetim. Os personagens Cabrião e Pipelet satirizavam a política nacional. O jornal parodiava **Mistérios de Paris**, pois o Cabrião original era egoísta e sarcástico.

tornara prostituta. As armadilhas de Rodolphe para transformar os personagens de maus a virtuosos são extraordinárias. Fleur-de-Marie, a filha do príncipe, fato que Rodolphe desconhece, é confiada a um padre e, seguindo os ensinamentos cristãos, renega a sua vida anterior, sentindo-se desonrada. Vergonha e culpa são sentimentos adquiridos pela nova consciência de Fleur-de-Marie e, em função disso, abdica do casamento com o príncipe Henri.

O crítico literário Szeliga apresenta esta obra como uma epopéia em que a vida material não tem significado; o mundo profano é insondável, é efêmero face ao mundo sagrado que abriga verdades eternas. Szeliga justifica a obra literária como um ato puramente ficcional, pois a arte estaria separada da vida e da sociedade. Marx esclarece que a única separação que existe entre o efêmero e o eterno é a crítica de Szeliga com o folhetim de Eugène Sue.

Szeliga, em sua crítica, transforma todas as situações descritas em mistérios supondo que no relato "A sua arte consiste não em desvendar o que está oculto, mas em ocultar o que já está desvendado" (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 82).

As descrições de Eugène Sue, das classes sociais menos favorecidas, dos bicos, dos subúrbios, dos esconderijos de criminosos, são aceitas por Szeliga como mistérios que conduzem os indivíduos para atitudes anti-sociais. Marx considera, entretanto, que "o essencial nestas coisas não é o seu valor real, perceptível aos sentidos, mas a essência da minha representação" (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 85). O romance de Eugène Sue é um aglomerado de representações apresentadas de modo abstrato, exigindo uma crítica que se dirija para "o contrário da abstração", renunciando à abstração construída (MARX in: MARX e ENGELS, s.d., p. 86).

As classes sociais aí representadas significam para Szeliga uma transição, um mistério. Marx indica tratar-se de um artifício de linguagem: como compreender esses mistérios pela explicação reiterativa que são mistérios, que são enigmas? Se o mistério é indecifrável, ele escapa “a qualquer penetração, o negativo opondo-se assim ao verdadeiro, ao real, ao positivo. [...] Mas renuncia assim, por completo, à possibilidade de ser compreendido” (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 91).

Para Marx, é necessário caracterizar o conteúdo real da ascensão social e, do mesmo modo, o surgimento de uma sociedade de classes.

Szeliga, no entanto,

Atribui à sociedade aristocrática uma série de qualidades que ninguém pensaria encontrar nela, e isso permite-lhe descobrir o “mistério” da ausência das qualidades em questão. E logo se apressa a apresentar esta descoberta como o “mistério” da sociedade culta. Assim se explica que o Senhor Szeliga levante, por exemplo, as seguintes questões: “será que a razão *universal* (a lógica especulativa?) é o conteúdo das “*conversas* entre gente culta?” E serão “*unicamente* o ritmo e a *magnitude* do amor” que fazem da sociedade “um todo harmonioso?” Será que “aquilo a que chamamos *cultura geral* é a forma do geral, do *eterno*, do *ideal*?” (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 92)

As personagens femininas que são adúlteras, segundo Szeliga, são compelidas a procurar o prazer fora de casamentos sem afeto. A ênfase recai sobre o amor como necessidade e como essência da própria vida. Ao justificar o mistério do amor, Szeliga apresenta a sensualidade como a sua essência, própria também “da moralidade da sociedade alta” (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 97). Marx discorda, lembrando que Eugène Sue apresenta o amor relacionado a perigos, emoções, impedimentos, aventuras e à “atração do fruto proibido”, fato que Szeliga

nega, embora Eugène Sue o declare explicitamente" (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 97).

Szeliga descreve a transição da plebe para a aristocracia através da personagem Cecily, que se destaca nos salões de Paris por pertencer a um outro nível social. Cecily é uma escrava que fora criada e educada em meio à natureza. Cecily é apaixonada por David, um médico negro, porém em contato com o mundo "civilizado dos brancos", Cecily o rejeita. Eugène Sue define essa metamorfose da personagem como sendo uma "perversidade natural" e Szeliga justifica que "O mistério de Cecily é ser *mestiça*. O mistério de sua sensualidade é o *ardor dos trópicos*" (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 103).

Embora Jacques Ferrand seja um hipócrita e um falso cristão, e sua honestidade e devoção sejam apenas aparentes, Szeliga concede ao cristianismo e à moral a capacidade de fundar preceitos universais. Szeliga explica a conduta dos personagens secundários capazes de delinqüir, de mentir, de intrigar, como o mistério em encontrar prazer e fazer o mal.

O príncipe Rodolphe, quando converte o assassino Chourineur em um serviçal submisso, é considerado por Szeliga como um herói que recuperou uma alma perdida. Sendo Rodolphe o redentor da humanidade, a sua filha Fleur-de-Marie é apresentada por Szeliga na identidade com a mãe de Deus. Marx assim o critica:

O senhor Szeliga segue fielmente os passos da especulação hegeliana, quando considera segundo a "*ordem lógica*" a filha como mãe de seu pai. Na filosofia da história de Hegel, assim como na sua filosofia da natureza, o filho engendra a mãe, o espírito, a natureza, a religião cristã, o paganismo, o resultado final, o princípio (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 254).

Não existe essa referência na personagem de Eugène Sue. Trata-se de uma prostituta explorada, que conserva "uma pobreza de alma, uma candura e uma beleza humanas que a impõem no meio em que vive" (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 255). Fleur-de-Marie é dotada de força de vontade, otimismo e capacidade de adaptação.

Marx retoma o texto de Eugène Sue para detectar a humanidade de Fleur-de-Marie, que, consciente da adversidade de sua vida, considera-se livre, honesta e boa, jovem e cheia de esperanças. Através da fanática e hipocondríaca Madame Georg e do supersticioso abade Laporte, Fleur-de-Marie procura tornar-se uma santa e sua expiação é imensa. Abandona o mundo terreno ingressando em um convento onde morre na tristeza por não alcançar a santidade (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 257).

Marx examina em detalhes a personagem Rodolphe em seus propósitos: o Mestre-escola, assassino, dotado de força descomunal, é cegado pelo médico David, persuadido por Rodolphe. "É o conhecido processo cristão de arrancarmos o nosso próprio olho, se ele é motivo de escândalo, de cortarmos a nossa próprias mãos, se a mão é motivo de escândalo [...].É necessário matar a natureza humana, para curar a sua doença" (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 270).

A vingança de Rodolphe é declarada em um discurso religioso e Marx detecta nesta jurisprudência teológica a sua compatibilidade com a teoria penal de Hegel. (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 271-272). O Mestre-escola declara-se arrependido de seus crimes, orientando-se em sua cegueira pela moral cristã. Preso em Bras-Rouge, sofre humilhações constantes de seus ex-comparsas.

[...] carregado de correntes, meio devorado pelos ratos, semi-morto de fome e quase enlouquecido pelas torturas da Chouette e de

Totillard, bramindo como uma besta. Tortillard entrega-lhe a Chouette. Observemo-lo, nas suas atitudes para com a Chouette. Não se contenta com *copiar Rodolphe*, o herói, apenas exteriormente, arrancando os olhos a Chouette; copia-o, também, *moralmente*, reproduzindo a hipocrisia de Rodolphe e cobrindo a sua crueldade de um manto de palavras devotas (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 276).

Porém

Os urros de animal selvagem, a raiva furiosa, a terrível volúpia de vingança com que o Mestre-escola acolhe a Chouette, desmentem todo este fraseado moralista. Traem qual a verdadeira natureza das suas reflexões, enquanto estava aprisionado (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 278).

Deste modo, a ação moral de Rodolphe induz o Mestre-escola a matar Chouette e ao manicômio de Bicêtre. Em suas considerações, Marx identifica uma perfeita identidade entre o comportamento vingativo de Rodolphe e os artigos divulgados nos jornais da época sobre virtude, recompensa, moral e punição, apresentando um quadro comparativo entre os procedimentos judiciais estabelecidos pela *Crítica crítica* de Bruno Bauer.

Em Rodolphe, a caridade torna-se um pretexto para sentir o prazer, para o divertimento e a satisfação do amor próprio. A organização da beneficência em divertimento é assinalada por Marx como já existente na Alemanha, na França e na Inglaterra nas várias modalidades: as subscrições filantrópicas, os eventos sociais burgueses com a finalidade de arrecadação. Rodolphe assume ainda as idéias de Fourier em relação à emancipação feminina, que não ultrapassa a crítica ao vínculo de escravidão social das mulheres. A divergência entre o bem e o mal é constante

nos seus personagens como Murph e Polidori, preceptores de Rodolphe. O bom preceptor é

[...] *honesto, simples, lacônico*: tem plena consciência da sua superioridade frente ao mal, que vitupera com adjetivos lacônicos, tal como *vergonhoso, infame*, e tem, além disso, "*horror*" a tudo o que é *baixo* (MARX. In: MARX e ENGELS, s.d., p. 308).

O mau preceptor, Polidori, é caracterizado como

[...] um prodígio de inteligência, de saber, de cultura e, conjuntamente, "da mais perigosa imoralidade"; possui, sobretudo, algo que Eugène Sue-membro da jovem e piedosa burguesia francesa, não poderia esquecer: "o mais terrível cepticismo" (MARX . In: MARX e ENGELS, s.d., p. 308)

Rodolphe é hipócrita, obcecado por si mesmo, preocupado em assumir constantemente uma posição relevante, justificando suas ações violentas como necessárias ao bem de todos.

O propósito de Marx é desmascarar os argumentos tautológicos de Szeliga, seu raciocínio circular demonstrando que a estrutura do romance dicotômica, na luta entre o bem e o mal, a riqueza e a pobreza tem um caráter ideológico.

Os personagens interagem em uma realidade visível, material, mas, após a intervenção direta ou indireta de Rodolphe, essa realidade se converte em invisível, imaginária, ideal.

Operacionaliza-se, em **Mistérios de Paris**, esta inversão, cabendo aos personagens explicar-se diante desta "nova" realidade, expondo as suas "novas"

formas de pensar. São inúmeros os discursos nesta obra que apresentam este aspecto, dotados de uma lógica que remete a outros sistemas fundados na lógica da salvação religiosa. Marx torna visível o universo ideológico que permite a existência "real" de um mundo até então invisível, sem correspondência com a realidade representada.

Esta obra literária é uma diretriz ideológica para a aceitação de normas, regras e sanções sociais existentes que legitimavam as idéias da burguesia da época.

Em **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**, Mikhail Bakhtin historiciza as linhas estilísticas do romance europeu, considerando ainda as suas variantes. Nas palavras do autor,

Adotou-se corretamente a denominação "romance de provações" para o romance barroco. Nesse sentido, ele apresenta-se como um aperfeiçoamento do romance sofista, que também foi um romance de provações [...]. Mas aqui, no romance barroco, a prova do heroísmo e da fidelidade do herói, a irrepreensibilidade multilateral, une de modo bem mais orgânico o material grandioso e variadíssimo do romance. Tudo aqui é uma pedra de toque, um meio para provar todos os aspectos e qualidades do herói, exigidos pelo ideal barroco de heroísmo (BAKHTIN, 1998, p. 182).

Esta é a mais perfeita explicação do romance de Eugène Sue que Bakhtin assinala existir no século XIX: a personagem eleita, o líder que é um reformador da moralidade, vocacionado para a provação, autônomo, orgulhoso, solitário, característica do folhetim francês (BAKHTIN, 1998, p.143, p. 144).

Bakhtin denomina a obra de Eugène Sue de "romance sócio-aventureiro *de bas - fond*" (BAKHTIN, 1998, p. 185). Creditando ao romance barroco um "discurso

patético" definido pela apologética e pela polêmica, nele a idealização abstrata do herói torna seu discurso "inteiramente suficiente a si próprio e a seu objeto", dotado de intencionalidade (BAKHTIN, 1998, p. 187).

A linguagem do patos no romance é quase sempre um sucedâneo de um gênero que se tornou inacessível a uma época dada e a uma dada força social: é o discurso do pregador sem púlpito, é o discurso do juiz terrível sem poder judiciário e punitivo, do profeta sem missão, do político sem força política, do crente sem igreja, etc. (BAKHTIN, 1998, p. 187).

Do mesmo modo Marx critica o herói Rodolphe em sua vocação para reformar, julgar, punir:

A idéia da penalidade, que Rodolphe aplica cegando o Mestre-escola, esse isolamento do homem reduzido apenas à sua alma e separado do mundo exterior, a junção da pena jurídica e da tortura teológica, tudo isto tem a sua realização mais efectiva no *sistema celular* (MARX. In: MARX E ENGELS, s.d., p. 283).

Essas assertivas, nas palavras de Bakhtin, são assim descritas:

Não há linguagem para o patos puramente individual do homem que escreve o romance: ele deve subir na cátedra a contragosto, assumir a postura do pregador, de juiz, etc. Não se pode dar um passo no discurso patético sem atribuir-se hipocritamente a si mesmo algum poder, título, posto, etc. Nisso é que se encontra a "maldição" do discurso patético no romance (BAKHTIN, 1998, p. 87-188).

O romance barroco tem um carácter representativo que exige um herói irrepreensível, advindo da alta hierarquia social, conectando herói e autor; o autor expressa-se diretamente através de seu herói.

As modalidades do romance barroco desenvolvidas posteriormente são encontradas nos "romance-problema, o romance de aventura, o romance histórico, psicológico, social" (BAKHTIN, 1998, p. 181). Sendo o tipo mais dominante o romance de provações, ele pode se agregar ao de aventuras em sua complexidade: ora as aventuras mostram como pano de fundo as provações do herói, ora o herói e suas provações é que são determinantes, como no romance de aventuras inglês e americano ou nas variantes do folhetim francês. Este tipo de romance, mesmo sendo "da mais baixa cepa", remete aos romances historicamente produzidos em períodos anteriores: as autobiografias e lendas do período romano-helenista, à hagiografia cristã, ao romance de cavalaria³⁶.

Os argumentos de Marx demonstram o conteúdo ideológico de um folhetim do século XIX, a tautologia do crítico Szeliga e a impossibilidade epistemológica de Bruno Bauer na produção de uma teoria filosófica.

Na tradição marxista, a arte sempre foi considerada um elemento mediador da formação humana. Os dogmatismos soviético e chinês orientaram-se para o carácter revolucionário da arte e para a participação político-partidária dos artistas. Desenvolveu-se na Rússia a concepção da arte revolucionária e da arte proletária, que, a princípio, abrigou artistas de vanguarda com produções inovadoras e que

³⁶ Bakhtin toma como exemplo o romance **Rocambole**, criado por Pierre Alexis Ponson du Terrail (1829-1871), considerado uma cópia do sucesso obtido por Eugène Sue em **Mistérios de Paris**. Rocambole é considerado o primeiro super-herói literário antecessor de Arsène Lupin e The Saint. As aventuras de Rocambole compreendem oito títulos, sendo publicados inicialmente no jornal diário La Patrie a partir de 1857. Sua última parte, **A corda do enforcado**, não foi concluída devido à morte do autor. O romance teve continuidade com diferentes autores a partir de 1875. Desta série foram produzidos filmes e episódios para a televisão, para o rádio, desenhos animados e história em quadrinhos. A palavra rocambolesco tornou-se de uso comum para significar todo tipo de aventura fantástica. www.Coolfrenchcomics.com/rocambole.htm.

desapareceram a partir da imposição doutrinária oficial de Stalin. Os estudos sobre a arte foram desenvolvidos no marxismo ocidental principalmente por Bertold Brecht (1898-1956) e pelos representantes da Escola de Frankfurt. Essas contribuições abrigaram polêmicas e diferentes procedimentos analíticos em uma rede dialógica de influências recíprocas e de desencontros teóricos. As reflexões sobre arte e o valor da estética da expressividade humana apresentou grande complexidade³⁷, tarefa que Mikhail Bakhtin se propôs a desvendar mantendo os conceitos fundamentais do materialismo histórico.

A fundamentação de Bakhtin expressa como filosofia da linguagem é encontrada em **A ideologia alemã**. Tendo como objetivo apresentar os equívocos dos jovens hegelianos e principalmente Bruno Bauer, David Strauss, Ludwig Feuerbach e Max Stirner, essa obra de Marx foi escrita entre 1845 e 1846. Deste texto destacamos os seguintes aspectos:

- Sobre a materialidade social da linguagem:

A linguagem é tão velha como a consciência — a linguagem **é** a consciência real prática que existe também para outros homens e que, portanto, só assim existe também para mim, e a linguagem só

³⁷ Inúmeros autores dedicaram-se a estética marxista e ao realismo na arte. Vide a esse respeito BOTTOMORE, 1988, p. 140, bibliografia do verbete **estética**. São salientados os seguintes autores: Vladimir Maiakovski (1893-1930), poeta russo que com David Burliuk, fundou o cubo-futurismo soviético. Partidário da revolução bolchevique, nela se engajou fundando em 1923 a revista LEF (LIÉVI FRONT, frente de esquerda) que agregava artistas e escritores. Divulgou suas idéias em viagens pela Europa Ocidental, México e Estados Unidos. Partilhava com os demais intelectuais russos a mudança integral da sociedade russa através da tecnologia seguindo as orientações de Lenin sobre a utilização da ciência para a edificação de um mundo socialista perfeito. Suicidou-se em 1930 (TEZZA, 2003, p. 90). Piero-Paolo Pasolini (1922-1975), escritor, poeta e diretor do cinema italiano. Expressou em seus filmes aspectos polêmicos sobre o cristianismo, o ateísmo, o fascismo, o erotismo, a homossexualidade. Morreu assassinado em circunstâncias misteriosas Jean-Luc Godard (1930-1970), cineasta francês, provocou enorme impacto na filmografia mundial e em Robert Altman, Martin Scorsese, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino e Wong Kar-Wai. A perspectiva de Pasolini e de Godard era de uma crítica severa à sociedade capitalista, destacando as questões políticas e ideológicas, pretendendo a produção de filmes revolucionários para uma revolução estética, oposta à sociedade de consumo capitalista.

nasce, como a consciência, da necessidade, da carência física do intercâmbio com outros homens. Onde existe uma relação ela existe para mim, o animal com nada se (relaciona), nem sequer se relaciona. Para o animal, a sua relação com outros não existe como relação. A consciência é, pois, logo desde o começo, um produto social, e continuará a sê-lo enquanto existirem homens (MARX e ENGELS, 1984, p. 33-34).

- Sobre os produtos do pensamento humano

[...] são os homens que desenvolvem a sua produção material e o seu intercâmbio material que, ao mudarem esta sua realidade, mudam também o seu pensamento e os produtos do seu pensamento. Não é a consciência que determina a vida, é a vida que determina a consciência (MARX e ENGELS, 1984, p. 23).

- Sobre os discursos produzidos na sociedade:

A produção de idéias, representações, da consciência está a princípio diretamente entrelaçada com a atividade material e o intercâmbio material dos homens, linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens aparecem aqui ainda como efluxo direto do seu comportamento material. O mesmo se aplica à produção espiritual como ela se apresenta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc., de um povo (MARX e ENGELS, 1984, p. 22).

Engels enfatizou a natureza social da linguagem tendo como gênese o trabalho humano, conceito que Lukács explorou como função essencial para o surgimento da estrutura da linguagem e da lingüística. O aspecto relevante sobre a ideologia na obra citada deu margem à interpretação da linguagem como elemento componente da superestrutura. A concepção adotada por Marr em 1930, na Rússia,

defende a linguagem como um fato ideológico-social, constituindo-se como uma das partes da superestrutura. O surgimento da linguagem estaria relacionado à divisão da sociedade em classes, justificando que todas as línguas seriam explicadas por terem sido construídas em diferentes momentos do desenvolvimento histórico.

Na década de 1920, a lingüística russa abrigava o formalismo e o marrismo, que receberam severas críticas de Mikhail Bakhtin. A polêmica com Nicolau Marr, cuja teoria predominava, só findou em 1950 quando Stalin, em seu artigo **A propósito do marxismo em lingüística**, rejeitou a hipótese de Nicolau Marr. Sendo a ideologia uma superestrutura, as mudanças sócio-históricas que ocorrem na base se refletem na ideologia e, conseqüentemente, na linguagem que a divulga. A afirmação de Stalin de que cabe interpretar a linguagem do mesmo modo em que são interpretadas as ferramentas de trabalho jamais foi aceita por Bakhtin, pois se pretendia, desse modo, tornar a linguagem neutra em relação à luta de classes e, conseqüentemente, deslocando-a para uma homogeneização e uma abstração.

A luta de classes se processa na própria linguagem:

Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Conseqüentemente, em *todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios* (BAKHTIN, 1995, p. 46).

A referência de Bakhtin é o *Prefácio de 1859 à Contribuição à Crítica da Economia Política*. Nele encontramos a mesma afirmação contida na ideologia alemã: "Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência" (MARX. In: MARX e

ENGELS, 1980b, p. 301). Bakhtin concorda: “Não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário, *é a expressão que organiza a atividade mental*, que a modela e determina sua orientação” (BAKHTIN,1995, p. 112).

Coincidem o *Prefácio de 1859* e o capítulo dois, *A relação entre a infra-estrutura e as superestruturas* contido em **Marxismo e filosofia da linguagem**: ao produzirem a vida material, os homens sujeitam-se a relações específicas que independem das suas vontades, às relações de produção que estão diretamente relacionadas à fase em que as forças produtivas materiais se encontram. Todas as relações de produção formam uma base, a estrutura econômica social e sobre ela se erige uma superestrutura jurídico-política que estabelece a correspondência com formas específicas de consciência social. Na produção material de suas vidas, os homens determinam o processo "da vida social, política e espiritual em geral" (MARX. In: MARX e ENGELS, 1980b, p. 301).

Informa Bakhtin que cabe à filosofia da linguagem desvencilhar-se do conceito mecanicista entre essas duas instâncias para acompanhar as influências recíprocas entre elas em um processo dialético de evolução social "que procede da infra-estrutura e vai tomar forma nas superestruturas" (BAKHTIN,1995, p. 40). Entre essas esferas, que são diferenciadas de modo quantitativo e qualitativo, há que se determinar para cada uma seu conjunto de regras específicas, suas leis, seguindo os movimentos da transformação ocorrida: "no processo real de comunicação e de interação verbal, na semiótica" (BAKHTIN, 1995, p. 39, p. 41).

Bakhtin centra-se na ideologia, na comunicação verbal e no materialismo histórico para propor uma concepção da linguagem como filosofia que exige reflexões sobre diferentes áreas do conhecimento. Parece-nos que a sua intenção

ao discorrer sobre diferentes assuntos era apresentar a importância da filosofia da linguagem em diferentes domínios, visto que todos eram criações ideológicas.

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia (BAKHTIN, 1995, p. 31).

O universo dos signos é vasto: os produtos de consumo, os produtos naturais, a tecnologia, os instrumentos de produção, os símbolos, os ornamentos todos com valor ideológico. O campo dos signos é o campo da ideologia, de modo que todas as representações sociais históricas, as religiões, as ciências, as leis, são produzidas neste âmbito, mas cada qual orientando-se de um modo específico para refletir e refratar a realidade, dada a função específica que estabelece na vida social em geral. A pluralidade da vida social pode ser estudada na acepção desta variedade como fenômenos ideológicos que se explicitam na sua identidade como semiótica.

Na materialidade da existência, o mundo social, exterior ao indivíduo, é o mundo dos signos e a consciência humana surge nesta realidade e se institui "*como realidade mediante a encarnação material em signos*" (BAKHTIN, 1995, p. 33).

Toda consciência humana é social, material, ideológica, realizada em uma cadeia contínua semiótica, na compreensão de signos que remetem a outros signos em permanente interação. É no circuito da comunicação que os signos surgem para

efetivar a interação. Toda realidade, portanto "é a realidade objetiva dos signos sociais" (BAKHTIN, 1995, p.36).

Considerando a palavra como "o modo mais puro e sensível da relação social", seja como fenômeno próprio da ideologia, seja como função sógnica, esclarece Bakhtin que ela se reveste de neutralidade (signo neutro) na medida em que não cumpre por si mesma uma função ideológica (BAKHTIN, 1995, p. 36).

A palavra é polivalente, e sua flexibilidade permite usos diferenciados na função ideológica, como signo interior e como signo exterior existente na moral, na ciência, na estética, na religião.

A dialética é explícita na unidade e pluralidade da palavra-consciência individual, forjada no contato entre seres humanos, na comunicação da vida cotidiana e na cadeia sógnica semiótica.

Ao instituir-se como signo interior torna-se o elemento fundamental para operacionalizar a interação verbal, a emissão de discursos, os processos de entendimento das criações ideológicas verbais e não-verbais existentes na pintura, na escultura, na arquitetura, na música, nos rituais e no comportamento humano.

As palavras adquirem significado na relação entre interlocutores; os inúmeros contextos em que uma palavra pode ser utilizada adquirem uma pertinência específica, pois somente nessa condição de interlocução é que ocorre seu registro, seu efeito.

[...] o centro de gravidade da língua não reside na conformidade à norma da forma utilizada, mas na nova significação que essa forma adquire no contexto. [...] O essencial na tarefa de descodificação não consiste em reconhecer a forma utilizada, mas compreendê-la num contexto concreto preciso, compreender sua significação numa enunciação particular (BAKHTIN, 1995, p. 92-93).

A interação verbal realiza-se em uma situação social concreta, portanto toda palavra está dirigida a um interlocutor real que se expressará em um horizonte social determinado. Cada época e cada classe social se comunica nesse horizonte. A palavra flexiona-se por quem a emite em função de quem é o seu interlocutor, da situação que ocupa em uma hierarquia social, em função dos laços afetivos estabelecidos, da profissão, entre outros.

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente *o produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor (BAKHTIN, 1995, p. 113).

No circuito da comunicação e na interlocução, o indivíduo escolhe entre os signos à sua disposição na sociedade para expressar-se em função da "*situação social mais imediata*" e do "*meio social mais amplo*" (BAKHTIN, 1995, p. 113). Toda elocução está ligada a uma situação mais imediata em sua forma e conteúdo, em seu estilo que também recebe da sociedade a formação da sua atividade mental. Se as pessoas recebem distintos graus de orientação social que formam as suas experiências mentais, isto significará que nas suas elocuições, surgirão vários níveis em relação à clareza e à diferenciação dessa orientação nas suas consciências.

A consciência humana, sua atividade mental tem sua organização fornecida pela coletividade social, o nós. Para aqueles que acreditam que existe uma atividade mental individual definida, Bakhtin argumenta que

A atividade mental de tipo individualista caracteriza-se por uma orientação social sólida e afirmada. Não é do interior, do mais profundo da personalidade, que se tira a confiança individualista em si, a consciência do próprio valor, mas do exterior; trata-se da explicitação ideológica do meu *status* social, da defesa pela lei e por toda a estrutura da sociedade de um bastião objetivo, a minha posição econômica individual (BAKHTIN, 1995, p. 117).

O indivíduo voltado para a atividade mental do eu ou para a atividade mental para si está subsumindo a atividade mental do nós, pois esta última permite "diferentes graus e diferentes tipos de modelagem ideológica" (BAKHTIN, 1995, p. 115).

Assim, a personalidade que se exprime, apreendida, por assim dizer, do interior, revela-se um produto total da inter-relação social. A atividade mental do sujeito constitui, da mesma forma que a expressão exterior, um território social. Em consequência, todo o itinerário que leva da atividade mental (o "conteúdo a exprimir") à sua objetivação externa (a "enunciação") situa-se completamente em território social (BAKHTIN, 1995, p. 117).

Assim instituída, a consciência ou a atividade mental pode produzir uma vida interior organizada, estável e definida, compatível ideologicamente com as orientações recebidas e adaptada às várias modalidades de nossa expressão. A vida cotidiana apresenta uma totalidade de atividade mental centrada que tem como expressão a ideologia do cotidiano. Sobre ela "os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se, estabelecendo uma relação viva e orgânica com ela e também exercendo sobre ela enorme influência. Fora desse plano, qualquer preceito moral ou obra literária deixa de existir" (BAKHTIN, 1995, p. 119).

A literatura subsiste como elemento vivo da ideologia do cotidiano à medida que recebe "uma avaliação crítica viva". Toda obra literária encontra-se em uma situação social própria (BAKHTIN, 1995, p. 119).

A obra estabelece assim vínculos com o conteúdo total da consciência dos indivíduos receptores e só é apreendida no contexto dessa consciência que lhe é contemporânea. A obra é interpretada no espírito desse conteúdo da consciência [...] e recebe dela uma nova luz. É nisso que reside a vida da obra ideológica. Em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada (BAKHTIN, 1995, p. 119).

Existem estratos superiores da ideologia do cotidiano que se apresentam como criativos, responsáveis, dotados de sensibilidade maiores que o sistema ideológico já estabelecido. Elas demonstram as mudanças ocorridas na infraestrutura e efetivam "as revisões parciais ou totais do sistema ideológico", digladiam-se com a ideologia dominante, infiltram-se no sistema de comunicação e acabam por submeter-se "à influência dos sistemas ideológicos estabelecidos, e assimilam parcialmente as formas, práticas e abordagens ideológicas nele acumulados" (BAKHTIN, 1995, p. 120-121).

Bakhtin centra seus estudos nas ciências humanas, declarando que nelas o objeto é o discurso, isto é, o homem que produz múltiplos discursos e, assim fazendo, conhece-se através deles. A semiótica discursiva do autor considera que cada ciência humana tem um objeto próprio, produzindo, portanto, diferentes discursos que se interagem para explicar o ser humano. Para o autor, torna-se

evidente que as ciências humanas ocupam-se do processo de significação e que são produtos ideológicos, formando um sistema de signos.

As ciências humanas são produtos do dialogismo, e é na compreensão responsiva que elas conduzem entre o homem e o mundo, entre o sujeito e o objeto. A linguagem existe de modo dinâmico e vivo nessa interação com a realidade dos signos.

Na filosofia da linguagem, "o texto é considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, como um 'tecido' organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sócio-histórico" (BARROS. In: BARROS e FIORIN, 2003, p. 1).

Sendo o dialogismo o elemento fundante da linguagem e que, concomitantemente, fornece sentido ao discurso, a filosofia da linguagem apreende uma visão de mundo abrangente, decorrendo que, na interação entre eu e o outro, inúmeras vozes sociais apresentam-se para conversar, persuadir, interpretar, negar, divergir, reformular, corrigir, repetir, produzir efeitos, parafrasear.

Nessa perspectiva, o sujeito deixa de ser o centro da interlocução, que passa a estar não mais no eu nem no tu, mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto. Descentrado, o sujeito divide-se, cinde-se, torna-se um efeito de linguagem, e sua dualidade encaminha a investigação para uma teoria dialógica da enunciação (BARROS. In: BARROS e FIORIN 2003, p. 3).

Em **Marxismo e filosofia da linguagem**, a enunciação está determinada pelas circunstâncias da comunicação e essas se relacionam com as estruturas sociais. O dialogismo "diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma

comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva da natureza interdiscursiva da linguagem" (BRAIT, 1997, p. 98).

Mantém Bakhtin uma absoluta fidelidade aos textos de Marx e Engels na importância da enunciação para a compreensão da linguagem. A língua literária é uma das línguas do plurilingüismo, expressando a contradição da estratificação socioideológica de classe, de profissões, de gêneros, de gerações.

A literatura de Clarice Lispector trata de uma época, de um grupo social e de um gênero definidos, entranhando vida e obra orientados para múltiplas compreensões do discurso, conforme assinala Bakhtin em uma consciência artística ativa que determina tanto a sua posição como escritora diferenciada no meio de outros romances da época quanto possibilitam várias interpretações. Conteúdo e forma, em suas obras, apresentam o plurilingüismo social, permitindo que cada leitor detecte vozes socio-históricas, particularmente significativas. A narrativa literária de Clarice Lispector oferece a compreensão para alguns autores que a pesquisaram em um viés preponderantemente biográfico. Retomamos sua biografia como elemento de análise das contradições detectadas.

Seu nascimento ocorreu em viagem quando sua família emigrava da aldeia de Tchetchelnik, em 10 de dezembro de 1920. De origem judaica³⁸, seu pai, Pedro Lispector, e sua mãe, Marieta, as irmãs Tânia e Elisa Lispector³⁹, vieram para o

³⁸ A família de Clarice Lispector deixou a Ucrânia por ocasião do término da I Guerra Mundial, quando este país estava sob o domínio da Alemanha, período em que os judeus sofriam duras perseguições.

³⁹ Elisa Lispector cursou a Escola Normal e o Conservatório de Música. Como funcionária pública federal ocupou importantes posições em conferências internacionais. Cursou sociologia na Faculdade Nacional de Filosofia e foi aluna de Crítica da Arte da Fundação Brasileira de Teatro, tendo se dedicado ao jornalismo. Escreveu **Além da fronteira** (1945), **No exílio** (1948), **Ronda solitária** (1954). Com **O muro de pedras** (1963) recebeu o prêmio José Lins do Rego e o Prêmio Coelho Neto de 1964 da Academia Brasileira de Letras. Publicou ainda **O dia mais longo de Tereza** (1965) e **Sangue no sol** (1970). Faleceu em 06 de janeiro de 1989 no Rio de Janeiro.

Brasil a convite de José Rabin, casado com Zina, irmã de Marieta, que já residia há algum tempo na cidade de Maceió.

Viveu três anos e meio nesta capital, mudando-se depois com a família para o Recife. Aos nove anos de idade sua mãe faleceu; dizia-se que a mãe de Clarice havia ficado parálitica por causa do seu nascimento. Fato este que Clarice atesta

[...] fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdôo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. Então, sim: eu teria pertencido a meu pai e a minha mãe (LISPECTOR, 1999a, p. 111).

Em 1935, mudou-se com as irmãs e o pai para o Rio de Janeiro, ingressando em 1939, no curso de Direito da Faculdade Nacional de Direito do Rio de Janeiro. Com o falecimento de seu pai em 1940, Clarice e sua irmã Elisa foram residir com sua irmã Tânia, casada. Passa a trabalhar, neste mesmo ano, na *Agência Nacional*, como redatora e repórter, convivendo com Antonio Callado, Francisco de Assis Barbosa e Lúcio Cardoso⁴⁰, por quem nutriu uma grande paixão não correspondida:

⁴⁰ Joaquim Lúcio Cardoso Filho (1914-1968), foi um escritor prolífero desde os quinze anos de idade. Escreveu **Maleita e salgueiro** (1935), **A luz do subsolo** (1936), **Mãos vazias** (1938), **O desconhecido** (1940), **Dias perdidos** (1943), **Inácio** (1944), **A professora Hilda** (1945), **O anfiteatro** (1946), **Poesias e novas poesias** (1941 - 1944). Escreveu obras de teatro: **Os comediantes** (1943), **A corda de prata** (1947), **O filho pródigo** (1947), **Angélica** (1950). Foi roteirista de cinema e mais conhecido por **Crônica da casa assassinada** (1959) e por **Diário** (1961). Clarice Lispector contou com a ajuda de Lúcio Cardoso para a publicação de seu primeiro livro, **Perto do coração selvagem**. O título foi elaborado a partir da epígrafe "*Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida*", retirado de **O retrato**, obra de James Joyce, epígrafe que originou o título do livro, escolhido por Lúcio Cardoso.

"Lúcio e eu sempre nos admitimos: ele com sua vida misteriosa e secreta, eu com o que ele chamava de 'vida apaixonante'. Em tantas coisas éramos tão fantásticos que, se não houvesse a impossibilidade, quem sabe teríamos nos casado" (LISPECTOR, 1999a, p. 167).

Até esse período Clarice efetuou várias atividades como secretária, tradutora de textos científicos, como redatora e repórter da *Agência Nacional*. Casou-se, em 1943, com o colega de Curso de Direito, Maury Gurgel Valente, diplomata. Neste mesmo ano publicou seu primeiro romance, **Perto do coração selvagem**, que, na ocasião, não foi bem acolhido pela crítica, que credita a Clarice a influência de James Joyce, Katherine Mansfield (**Felicidade**)⁴¹, Marcel Proust e Virgínia Woolf. A autora admite uma identificação literária com Katherine Mansfield:

Quando recebi meu primeiro ordenado como jornalista, entrei de cabeça levantada numa livraria para comprar um livro. Tudo o que folheava não me agradava. De repente vi o livro da editora Globo chamado *Felicidade*, abri-o e tomei um susto: 'Isso sou eu!'. Era Katherine Mansfield. Gostei sem saber que ela era famosa (CLB, 2004, p. 60).

De fevereiro a julho de 1944 residiu com o marido em Belém, no Pará, onde conheceu Benedito Nunes, posteriormente um dos maiores analistas da escritura clariceana. Enviado em 1944 em missão diplomática para Nápoles, o casal reside nesta cidade até 1946, ano em que foi publicado **O lustre**.

Manteve relações de amizade com intelectuais brasileiros e uma correspondência ativa com amigos e familiares. No Brasil da época surge a "Geração dos 45", composta de jovens poetas, entre eles Ledo Ivo e João Cabral de

⁴¹ Trata-se do livro que tem o título em inglês **Bliss**, traduzido por Érico Veríssimo, publicado em 1940, no Brasil.

Melo Neto, propondo uma renovação literária, e Afrânio Coutinho passava a ser o grande nome da crítica literária. Além disso, desde 1940 ocorrera na literatura brasileira o regionalismo (literatura voltada para os problemas regionais) e a análise psicológica e intimista.

Em 1946 Clarice permaneceu um mês no Brasil constatando que seu livro, **O Lustre**, ocupara um segundo plano de aceitação ao público, ofuscado pela estréia de João Guimarães Rosa, como o romance **Sagarana**. Data desta época a amizade travada com Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos e Hélio Pellegrino. Sua estadia em Nápoles forneceu os elementos necessários à construção do conto *O crime*, mais tarde publicado como *O crime do professor de matemática*. O estímulo para a escritura desse conto se originou na partida de Clarice da Itália, quando teve que abandonar seu cachorro, Dilermando, por não poder transportar animais na mudança. Escreveu ainda a crônica *Aldeia nas montanhas da Itália*.

Em maio deste mesmo ano voltou à Europa, permanecendo na França alguns dias antes de seguir para Berna. Embora tenha mantido contato permanente com o país através de correspondência constante com amigos e familiares, Berna desencadeia angústia e solidão em Clarice. Escreve **A cidade sitiada**, produzido com dificuldade, pois nesse período a autora descrê de sua capacidade como escritora. Informa "não escrevi uma linha, o que me perturba o repouso. Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não dá descanso" (BORELLI, 1981, p. 114).

A vontade de ler diminui, Clarice pouco se relaciona com as demais pessoas e entedia-se com os eventos diplomáticos (BORELLI, 1981, p. 119). O período em Berna é rememorado no Brasil em várias crônicas publicadas mais tarde no Jornal

do Brasil, como *Noite na montanha*, *O medo de errar*, *Suíte da primavera Suíça*, *A italiana*, *Lembrança de uma primavera Suíça*, *Domingo de noite*, *A catedral de Berna*, por exemplo.

Com o nascimento de seu primeiro filho, Pedro, em 1948, na cidade de Berna, Clarice mesma dedica-se à maternidade lutando contra a angustiante solidão e as dúvidas sobre sua capacidade de escrever. O romance **A cidade sitiada** é publicado em 1949 no Brasil, ano em que retornou ao país revendo amigos e parentes no Recife. Parte para a Inglaterra em 1950, permanecendo lá seis meses. Em 1951 ocorreu mais um regresso da família ao Brasil, período de publicação dos contos *Mistérios em São Cristovão*, *Os laços de família*, *Começos de uma fortuna*, *Amor*, *Uma galinha* e *O jantar*.

Em 1952 foi colunista do *Jornal Comício*, responsável por uma página feminina sob o título “Entre mulheres”, assinando sua matéria com o pseudônimo de Tereza Quadros. Nesta coluna surgiu sob a forma de receita para matar baratas, um esboço que, mais tarde, dará origem ao conto *A Quinta história* e um esboço de *Um dia cheio*, que originará *Uma tarde plena*.

Em 1952 segue para os Estados Unidos. Em dez de fevereiro de 1953 nasceu Paulo, seu segundo filho, em Washington. Dá continuidade ao romance **A maçã no escuro**, iniciado na Inglaterra.

Em breve estadia em terras brasileiras, recebe encomenda de um editor para produzir contos. De volta aos Estados Unidos, abandona a escritura do romance e produz os contos *Feliz aniversário*, *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*, *A imitação da rosa*, *A mensagem*, *Os desastres de Sofia*, *Tentação*, *Os obedientes*, reelaborando *O crime do professor de matemática*.

Datam de 1955 os contos *Preciosidade* e *A menor mulher do mundo*; de 1956, *O búfalo* e a conclusão de **A maçã no escuro**. Segundo Clarice, Erico Veríssimo "parece estar gostando muito. Ele está fazendo várias anotações e vamos ver se concordo. Este livro teve umas oito cópias, cada uma um pouco diferente da outra" (BORELLI, 1981, p. 142).

No ano de 1959, separada judicialmente do marido, Clarice retornou ao Brasil definitivamente com os filhos, tornando-se responsável pela coluna *Feira de utilidades*, no *Jornal Correio da Manhã*, com o pseudônimo de Helen Palmer. Seus contos são divulgados na Revista *Senhor*. No *Diário da noite*, Clarice torna-se a ghost-writer da artista Ilka Soares, na coluna *Só para mulheres*.

A maçã no escuro é publicada em 1961, concomitante ao lançamento de **Encontro marcado**, de Fernando Sabino, **Grande sertão: veredas** e **Corpo de baile** de Guimarães Rosa. Assinou a coluna *Children's corner* da Revista *Senhor* publicando as crônicas *Mineirinho* e *Brasília: cinco dias*.

A paixão segundo G.H., considerado o seu livro mais complexo, surgiu com **A legião estrangeira**, em 1964, obtendo o romance um grande sucesso. O ano de 1966 marca a vida de Clarice Lispector: um incêndio em seu apartamento provocou queimaduras em seu corpo, atrofiando a sua mão direita.

Seu primeiro livro infantil, **O mistério do coelho pensante**, foi publicado em 1967, baseado em fatos reais acontecidos em sua infância, escrito a pedido do filho Paulo. Foi cronista do *Jornal do Brasil* de agosto de 1967 a dezembro de 1973, embora considerasse que não tinha muito "jeito para isso". Na crônica *Amor imorredouro*, publicada em 9 de setembro de 1967, Clarice confessa:

Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófita no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo a alma. Falei nisso com um amigo que respondeu: mas escrever é um pouco vender a alma. É verdade (LISPECTOR, 1999a, p. 29).

A dúvida de Clarice é constante, na sua tentativa de ser cronista:

Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica [...]. Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo [...]. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou contente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com o Rubem Braga porque sozinha não consegui entender (LISPECTOR, 1999a, p. 112-113).

O gênero infantil é retomado por Clarice em **A mulher que matou os peixes**, em 1968. Relata novamente o seu relacionamento, desta vez com o filho Pedro. Dois anos após ingressar no *Jornal do Brasil* como cronista, lançou o livro **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres** (1969), que trazia, em sua elaboração, vários trechos das crônicas publicadas pela autora.

No final da década de 1970, Clarice Lispector e Olga Borelli⁴² se conheceram. Olga procurou Clarice para que ela autografasse livros infantis para os menores abandonados da Fundação Romão de Matos Duarte onde Olga era voluntária.

⁴² Olga Borelli, e Clarice Lispector mantiveram uma sólida amizade que durou até os últimos momentos da vida de Clarice. Após a sua morte organizou os fragmentos que compuseram a obra **Um sopro de vida** e publicou,

Nos anos de 1968-1969, Clarice Lispector foi responsável pela coluna *Diálogos Possíveis com Clarice Lispector*, na Revista *Manchete*. Esta revista circulava na classe média e alta do país divulgando as crônicas de Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino. Muitas das entrevistas realizadas por Clarice e publicadas na Revista *Manchete* foram mais tarde reproduzidas no *Jornal do Brasil* como partes de suas crônicas.

A autora teria pouca vocação para entrevistadora, solicitando ao entrevistado que ele mesmo escrevesse as perguntas e as respostas, fato assinalado por Affonso Romano de Sant' Anna (MANZO, 2001, p. 191).

Outra obra escrita por Clarice no período que foi cronista foi o livro **Atrás do pensamento: monólogo com a vida**, posteriormente denominado de **Objeto gritante**, e, por último, publicado em final de agosto de 1973, após três anos de elaboração, com o título de **Água viva**. A demora na elaboração ocorreu devido à tentativa da autora de retirar do enredo a sua própria biografia.

A produção literária de Clarice aumentou em seus últimos anos de vida; em 1974 surgiu **A vida íntima de Laura** (infantil). **Onde estivestes de noite** (coletânea de contos) e **A via crucis do corpo** (coletânea de contos).

Em início de 1977 trabalhou como entrevistadora para a revista *Fatos & Fotos* - gente e escreveu para a revista feminina *Mais*. Elaborou ainda sob encomenda **Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras** (1984), e seu quarto livro infantil **Quase de verdade**.

Concedeu uma entrevista para a TV Cultura de São Paulo em fevereiro de 1977, e ao final, solicitou que a sua divulgação ocorresse após a sua morte. A

sobre Clarice Lispector, o livro **Esboço para um possível retrato**. Morreu em sete de outubro de 2002, na cidade de São Paulo.

entrevista, conforme pedido da autora, só foi ao ar em 18 de dezembro de 1977, nove dias após seu falecimento.

Chama à atenção nesta filmagem a introversão e a pungência do olhar de Clarice em sua declaração "Bem, eu agora morri... Vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta... Estou falando de meu túmulo..." (GOTLIB, 1995, p. 460).

Em 17 de junho de 1977 seguiu para a Europa com Olga Borelli, pretendendo ambas uma permanência de trinta dias; porém, em apenas uma semana retornam à pedido de Clarice. Era comum na autora essa mudança de atitude, confirmada por Affonso Romano de Sant' Anna:

Ela vivia pedindo à gente para convidá-la para jantar. Convidamos, chamamos as pessoas que ela queria. Depois de quinze ou vinte minutos de jantar, ela falou que estava cansada, com dor de cabeça, que queria ir embora. Aí, eu a levei. Ficou todo mundo perplexo. Mas ela era assim mesmo (GOTLIB, 1995, p. 399).

Segundo Olga Borelli, Clarice

[...] exigia e absorvia bastante todas as pessoas de quem gostava. Tinha grande dificuldade para dormir e inúmeras madrugadas telefonava-me para se dizer angustiada e tensa. Acho que jamais esquecerei uma época em que fui para Salvador dar um curso. Uma noite ao chegar no hotel, recebi recado para lhe telefonar com a maior urgência. Sua voz ao telefone estava estranha: 'Olga estou tão aflita. Numa angústia enorme. Não sei o que pode acontecer comigo. Volte o mais breve que você puder'. Cancelei tudo e vim encontrá-la na hora do almoço rindo, bem disposta. Sabe o que me disse? Que eu a levava muito a sério e que tinha apenas me precipitado ao voltar. É claro, fiquei chateadíssima, mas aprendi muito com a história (GOTLIB, 1995, p. 399-400).

Publica, em 1977, **A hora da estrela**, último livro publicado em vida. Em 28 de outubro foi submetida a uma cirurgia para a extração de um adenocarcinoma de ovário. Transferida em 17 de novembro para o Hospital da Lagoa, nele faleceu a 9 de dezembro de 1977, véspera de seu aniversário quando completaria 57 anos. Em observância ao Shabat judaico, foi enterrada no dia 11 de dezembro no Cemitério Comunal Israelita, no Caju. Clarice já havia declarado: "Espero viver sempre às vésperas. E não no dia" (BORELLI, 1981, p.15). Clarice deixa transparecer em seu livro **A maçã no escuro**, através da personagem Martim, a idéia de que "A coisa é tão bem feita [...] que ninguém morre um dia antes. Morre-se exatamente no instante da própria morte, nem um minuto antes, a coisa é perfeita" (LISPECTOR, 1998d, p. 193).

Um sopro de vida permaneceu inacabado cabendo a Olga Borelli organizar os fragmentos escritos. Olga Borelli relata um fato notável ocorrido antes da sua morte:

Ainda na mesma manhã, após sofrer uma hemorragia interna muito forte, Clarice levantou-se em desespero e caminhou em direção à porta, tentando deixar o quarto. Ao ser reconduzida então a sua cama por uma enfermeira, voltou-se para ela e sentenciou: "*Você matou meu personagem*" (MANZO, 2001, p. 222).

São publicados postumamente **Um sopro de vida**, **Quase de verdade** (infantil), **Para não esquecer** (1978), **A bela e a fera** ou **A ferida grande demais**

(1979), **A descoberta do mundo** (1984)⁴³ e **Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras** (1987).

Na relação entre vida e obra, várias contradições surgiram, originárias tanto da própria autora (cujas razões pessoais nos são desconhecidas), como de seus inúmeros críticos, analistas e biógrafos, resultando em um emaranhado de interpretações, ora apresentadas.

CONTRADIÇÕES EM CLARICE LISPECTOR

DADOS	CONTRADIÇÕES	AUTORA / DEPOIMENTOS
Haia Lispector nasceu em 10 de dezembro de 1920. Chegou ao Brasil com o navio Cuyaba. Nasceu em Tchetchelnik (Ucrânia) em emigração familiar. O pai Pinkouss, a mãe Mania, as irmãs Leia (9 anos) e Tania (5 anos), haviam residido em Savran (onde Leia nasceu) e Teplic (onde Tania nasceu). Passam por Bucareste na Romênia, local em que recebem um passaporte pelo Consulado da Rússia. Embarcam em Hamburgo, na Alemanha, chegando a Maceió em março de 1921. São recebidos por Zina, irmã de Mania, casada com José Rabin. Os nomes são mudados para Pedro (pai) Marieta (mãe), Elisa (Leia) e Clarice (Haia). (Haia significa vida ou	Clarice, bem como os estudiosos de sua biografia, registram diferentes datas de nascimento: 1920, 1921, 1925, 1926, 1927. (GOTLIB, 1995, p. 57). Licia Manzo afirma que a chegada de Clarice ao Brasil teria sido em março de 1922, com um ano e três meses de idade. Traduções nos documentos de nascimento indicam 10/12/1920 e 10/10/1920 como datas de nascimento (GOTLIB, 1995, p. 21). Alfredo Bosi aponta o nascimento de Clarice Lispector como ocorrido em 1926 (1994, p. 423).	Nasci na Ucrânia. Quando?... não, não quero dizer (GOTLIB, 1995, p. 60).

⁴³ Este livro foi composto pelas crônicas divulgadas por Clarice no *Jornal do Brasil*, onde trabalhou por quase seis anos, organizado por Paulo Gurgel Valente, seu filho.

<p>clara, que originou Clarice). (CLB, 2004, p. 8-9).</p>		
<p>Filha de imigrantes judeus russos, seus pais falavam a língua lídiche em casa. Aprendeu português em 1928 no grupo escolar João Barbosa em Alagoas Pernambuco. Estudou lídiche e hebraico no Collegio Hebreo Lídiche Brasileiro em Maceió.</p>	<p>Autores conjecturam e interpretam a dicção de Clarice: uma desestabilização pelo bilingüismo e até uma paralisia como sintoma de conflito psíquico com a língua da mãe.</p> <p>A língua "presa" significa pertencer ao território estrangeiro. Pedro Bloch, médico foniatra, nega o defeito físico e informa ter obtido a correção na emissão dos rr. Clarice retoma sua fala característica posteriormente, temendo perder um traço de sua personalidade.</p> <p>Claire Varin afirma que "A língua lídiche semeia a desordem em sua língua falada mais secretamente, pois o 'r' francês nos conduz a uma falsa pista" (Sousa. In: CLB, 2004, p. 144).</p>	<p>"A minha primeira língua foi o português. Se eu falo russo? Não, não, absolutamente [...]. Eu tenho a língua presa". (GOTLIB, 1995, p. 65). Muitas pessoas pensam que eu falo desta maneira por causa de um sotaque russo. Mas eu tenho a língua presa. Há a possibilidade de cortar, mas meu médico falou que dói muito. Tem uma palavra que eu não posso falar, senão todo mundo cai para trás: aurora" (CLB, 2004, p. 91).</p>
<p>Autobiografia</p>	<p>De acordo com a pesquisadora Lícia Manzo, "Através de sua obra, Clarice escreve e cria a si mesma, e é da tensão constante entre a Clarice - autora e a Clarice - personagem que se constrói o inesgotável material dramático de seus textos" (MANZO, 2001, p. 83).</p> <p>José Américo Pessanha destaca em relação ao livro Água viva: "continuará a falar de si mesma, sem as máscaras das personagens, ou as criará, assim 'multiplicando seu mistério e sua perplexidade'" (CLB, p. 33).</p> <p>Nas crônicas publicadas no <i>Jornal do Brasil</i> de 1967 a 1973, Clarice relembra fatos vividos na infância, lugares onde residiu, relações familiares, de amizade, sociais, de vínculo empregatício.</p>	<p>"[...] eu não quero contar minha vida para ninguém [...] não pretendo jamais publicar uma autobiografia" (GOTLIB, 1995, p. 113).</p> <p>"Tem uma coisa que eu queria contar mas não posso. E vai ser muito difícil alguém escrever a minha biografia"(LISPECTOR, 1980, p. 155).</p> <p>"Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia". (LISPECTOR, 1999a, p. 27)⁴⁴.</p> <p>"Entrei num restaurante com uma amiga e logo deparei com Carlinhos de Oliveira, o que me deu alegria. Olhei depois em torno. E quem é que eu vejo? Chico Buarque de Holanda (LISPECTOR, 1999, p. 73).</p> <p>"Nunca tinha ido a um baile infantil, nunca me havia</p>

		<p>fantasiado. Em compensação, deixavam-me ficar até umas onze horas da noite à porta do pé da escada do sobrado onde morávamos, olhando ávida os outros se divertirem" (LISPECTOR, 1999a, p. 83).</p> <p>"Nesta dormente primavera, no campo o sonho das cabras. No terraço do hotel o peixe no aquário. E nas colinas o fauno solitário. Dias, dias e depois — no campo o vento, o sonho imprudente das cabras, o peixe oco no aquário — tua súbita tendência primaveril ao roubo, e o fauno já corado em saltos solitários. Sim, mas até que venha o verão e amadureça para o outono cem mil maçãs" (LISPECTOR, 1999a, 39-40).</p>
Aprendizado da língua inglesa	Clarice teria chegado a estudar inglês (CLB, 2004, p. 60).	<p>"Sabe como é que eu aprendi francês? Lendo francês [...] Peguei um livro em francês e me pus a ler [...]. A conversação... bem, eu estive três anos na Suíça, e a minha empregada falava francês comigo. O inglês também foi assim, eu nunca fiz curso". (CLB, 2004, p. 60).</p>
Vocação para advocacia: Termina o curso de Direito em 1943, aos 23 anos de idade.	Segundo Olga Borelli "O grande problema estava ligado à questão dos direitos autorais. Ela não conseguia mesmo organizar-se e 'administrar' a trajetória comercial de seus livros" (BORELLI, 1981, p. 46).	<p>"Quando eu era pequena, era muito reivindicadora dos direitos da pessoa, então diziam que eu seria advogada. Isso me ficou na cabeça e, como eu não tinha orientação de nenhuma espécie sobre o que estudar, fui estudar advocacia [...]. No terceiro ano eu reparei que nunca lidaria com papéis e que a minha idéia - veja o absurdo da adolescência - era estudar advocacia para reformar as penitenciárias [...]. Então eu vi que aquilo já não me interessava e arranjei um emprego em um jornal" (CLB, 2004, p. 59).</p> <p>"O meu diploma (de direito), foi conseguido somente por pirraça. Uma amiga, cujo nome não vou dizer, disse quando</p>

		<p>estávamos no 3º ano: 'você é dessas que começam um monte de coisas e não terminam nenhuma'. Isso me aborreceu e, para provar que ela estava errada, comecei a estudar das sete da manhã até às 11 da noite, parando apenas meia hora para almoçar e uma hora para jantar" (CLB, 2004, p. 59).</p> <p>"Minhas obras estão em livros de universidades, de escolas primárias, por causa dos livros infantis, mas tudo isso ocorre sem a minha autorização e sem qualquer pagamento. Não sei quem edita, e só sei da existência disso por acaso. Foi o que aconteceu com um determinado editor, que publicou um conto meu numa antologia que chegou à oitava edição, sem minha autorização e sem me pagar nada. Ainda por cima, desse conto foi tirada a parte final, o que é mutilação" (BORELLI, 1981, p. 45).</p> <p>"Detesto discutir contratos e quando discuto saio perdendo" (BORELLI, 1981, p. 46).</p>
<p>Perto do Coração Selvagem é publicado (1943) pela editora <i>A noite</i> sem a cobrança de direitos autorais.</p>	<p>Divulga-se, pelos meios de comunicação, que este livro teria sido escrito aos dezessete anos. Clarice escreve seu primeiro romance Perto do Coração selvagem de março a dezembro de 1942, publicado em 1943, aos 23 anos de idade.</p>	<p>Respondendo à pergunta de Olga Borelli, em carta datada de 29 de setembro de 1975, Clarice justifica que "A crítica, quase sempre, confunde as coisas, e acaba interpretando ao contrário o que, na verdade, quero dizer [...]. Um exemplo de que sempre me utilizo para justificar minha posição em relação ao assunto, é o da crítica ao meu primeiro livro publicado: <i>Perto do coração selvagem</i>, lançado em 1944, quando eu contava dezessete anos (GOTLIB, 1995, p. 435).</p> <p>"Quando eu publiquei o meu primeiro livro, saída da adolescência, eu não tinha cultura alguma" (CLB, 2004, p. 60).</p> <p>Em entrevista corrida em 20 de</p>

		outubro de 1976, a Affonso Romano de Sant'Anna afirmou: "Em Perto do coração selvagem você já era Clarice Lispector. E era uma menina de 17 ou 18 anos". Clarice confirma: "É. Tinha 17 anos. Engraçado que eu não tinha tido influências" (NUNES, 1996, p. 302).
<p>O lustre</p> <p>A autora afirma sobre O lustre que quando seguiu para Belém (Pará) e, em seguida para Nápoles o livro estava praticamente pronto.</p>	<p>Alfredo Bosi afirma que a escritura de O lustre foi realizada na volta de Clarice ao Brasil, em 1946. Gotlib justifica que Clarice teria começado a escrever O lustre antes de Perto do coração selvagem e na Itália, embora já estivesse praticamente pronto no Brasil. O período de elaboração teria sido no Rio, de março de 1943, na Itália em novembro de 1944.</p> <p>Lícia Manzo enfatiza que "foi quase integralmente escrito em solo brasileiro" (2001, p. 36). Esta autora se refere ao período em que Clarice viveu no Pará.</p>	<p>"A última verdadeira linha que escrevi foi encerrando em Nápoles 'O lustre', que estava pronto no Brasil" (BORELLI, 1981, p. 118).</p>
<p>A crítica literária</p>	<p>Diz não se importar com a crítica. Porém, ao escrever seu primeiro livro, pede a Álvaro Lins que opine se deveria publicá-lo.</p> <p>Gotlib afirma que, em carta endereçada a Lúcio Cardoso, em 21 de março de 1944, Clarice demonstra preocupação com a crítica.</p> <p>Álvaro Lins falará da influência de Clarice Lispector: "Considera este romance 'original' nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal, reconhecendo que é a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance a que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virginia Woolf" (GOTLIB, 1995, p. 181).</p>	<p>Olga Borelli esclarece que "O crítico pediu-lhe que telefonasse uma semana depois. Findo o prazo, disse-lhe que não entendera o livro e recomendou-lhe que conversasse com outro crítico" (BORELLI, 1981, p. 46).</p> <p>"Eu paro de escrever cada vez que leio uma crítica a um trabalho meu ou que vou a uma noite de autógrafo cheia de escritores" (BORELLI, 1981, p. 69).</p> <p>"[...] as críticas, de um modo geral, não me fazem bem: a do Álvaro Lins me abateu e isso foi bom de certo modo" (BORELLI, 1981, p. 105).</p> <p>"Lúcio, você diz, no seu artigo, que tem ouvido muitas objeções ao livro. Eu estou longe, não sei de nada, mas imagino. Quais foram? É sempre curioso ouvir [...] a verdade é que senti vontade de escrever a carta por causa de</p>

		uma impressão de insatisfação que tenho depois de ler certas críticas [...] é um certo desgosto e desencanto" (GOTLIB, 1995, p. 176-177).
Estilo e escritura	Olga Borelli afirma que Clarice não sofreu nenhuma influência em sua escritura. "Sua linguagem era fruto de uma experiência direta dela consigo mesma e com o mundo" (BORELLI, 1981, p. 67).	'Escrever é um fardo. A minha libertação seria poder não escrever" (GOTLIB, 1995, p. 434). "Nunca me senti realizada como escritora, e tenho a impressão de que será assim até eu morrer" (BORELLI, 1981, p. 69). "[...] escrever muito e sempre pode corromper a palavra" (CLB, 2004, p. 66). "Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados" (LISPECTOR, 1998, p.19). "Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens" (LISPECTOR, 1998, p. 21). "eu não queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro" (LISPECTOR, 1999, p. 76).
Amigos	Ao ser interrogada em relação à sua solidão transposta na obra, Olga Borelli informa que Clarice "Nunca achou que escrevesse para desabafar. 'Para isso', repetia sempre, 'tenho amigos'" (BORELLI, 1981, p. 69).	Em entrevista concedida em 1965 — Clarice se você pudesse roubar alguma coisa, o que roubaria?— Roubaria gente, pessoas, companhia." (GOTLIB, 1995, p. 434). "Não quero mais uma vida particular pois quando eu fico muito sozinha, eu não existo. Eu só existo no diálogo" (BORELLI, 1981, p. 48).
A fama	Olga Borelli expressa o desejo que Clarice tinha de ser admirada e ter um grande público: "sonhava também que era carregada em triunfo pela multidão — somente por ela ser ela mesma" (BORELLI, 1981, p. 13). Em outro momento, Olga Borelli destaca que "A popularidade sempre a afetou muito.	"Se eu fosse famosa, teria minha vida particular invadida, e não poderia mais escrever. O autor que tenha medo da popularidade, senão será derrotado pelo triunfo" (BORELLI, 1981, p. 26).

	Desagradava-lhe a bajulação. Afligia-se com tudo que a expusesse. Sempre que isso acontecia em excesso, evitava cuidadosamente encontrar qualquer pessoa e ficava sem escrever por longo tempo" (BORELLI, 1981, p. 24).	
O mistério	Borelli afirma que Clarice sempre dizia que "seu mistério era não ter mistério" (BORELLI, 1981, p. 81).	"Dentro de mim há tal mistério que as novidades vêm de mim mesma" (BORELLI, 1981, p. 58). "Sou tão misteriosa que não me entendo" (LISPECTOR, 1999, p. 116).
Livre produção	A obra Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras , foi produzido para integrar um calendário patrocinado pela fábrica de brinquedos Estrela (GOTLIB, 1995, p. 445). A via crucis do corpo foi escrito sob encomenda do editor Álvaro Pacheco, tendo como tema o erotismo.	"Sem me surpreender não consigo escrever. E também porque para mim escrever é procurar" (BORELLI, 1981, p. 53). "Eu escrevo quando quero, porque me dá prazer" (BORELLI, 1981, p. 75). "Não faço contratos, nem escrevo livros por encomenda ou prazo fixo. Nada disso" (CLB, 2004, p. 66). "não escrevo por encomenda e sim por impulso" (GOTLIB, 1995, p. 417).
Releitura de suas obras	Paulo Gurgel Valente afirma com relação à obra A maçã no escuro : "suas 500 páginas datilografadas foram reescritas pelo menos 11 vezes" (CLB, 2004, p. 45).	"Eu ainda não me lembro [...] mas eu nunca reli. Eu não releio. Eu enjôo" (CLB, 2004, p. 82).
A cidade sitiada		"[...] foi ter escrito um de meus livros menos gostado, A cidade sitiada" (CLB, 2004, p. 80). "Considero A cidade sitiada como um dos meus melhores trabalhos" (CLB, 2004, p. 81).

A vida e a obra em interação dinâmica, forjadas na ideologia do cotidiano, propiciam uma multiplicidade de interpretações que é acentuadamente contraditória. Há, em Clarice Lispector, a elaboração da linguagem em relações abrangentes como interior/exterior, individual/coletivo, solidão/comunhão, identidade-não-

identidade, apresentando constantemente o dialogismo entre autor, personagens e os conflitos sócio-históricos com reiterativas interrogações.

Eu não sou uma intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousa clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contra-tom o baixo grosso da dor [...]. Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta[...]. Cada coisa é uma palavra. E, quando não se a tem, inventa-se-a (LISPECTOR, 1998a, p. 16-17).

A linguagem literária de Clarice Lispector apresenta ainda estratégias discursivas já detectadas na literatura estrangeira (Tolstói, Marcel Proust e Bertold Brecht).

Carlo Ginzburg, em *Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário*, o primeiro ensaio de uma série de nove que compõe o livro **Olhos de madeira**, apresenta esta categoria de análise do formalismo russo. Retoma uma carta enviada por Viktor Chklovski a Roman Jakobson em 1922, na qual declara: "Sabemos como é feita a vida, e até como são feitos Dom Quixote e o automóvel" (GINZBURG, 2001, p.15)⁴⁵.

Informa Ginzburg que esta declaração apresenta o que é "típico" do formalismo russo: "a crítica literária entendida como conhecimento rigoroso, a arte como mecanismo" (GINZBURG, 2001, p. 15). Este autor detecta a lógica formalista que produz o conceito de estranhamento: os atos humanos habituais procedem do

⁴⁵ A referência de Chklovski é **Uma teoria da prosa**, em 1917, livro que publicou e que continha dois capítulos, denominados *Como é feito Dom Quixote* e *a Arte como procedimento*.

inconsciente e do automatismo, fato constatável pelas leis da percepção apresentadas pela psicologia. Conseqüentemente, o uso da linguagem no cotidiano, em que surgem frases e palavras truncadas, encontram sua explicação no automatismo, de modo que:

- o automatismo do cotidiano, anula a dinâmica da vida desde as suas forças inconscientes, tornando-nos insensíveis.
- a arte objetiva-se na sensibilidade das coisas, ressuscitando a nossa percepção em relação à vida. A arte tem um fim em si: o processo prolongado da percepção obtida pela autonomia da forma e pelo estranhamento. Chklovski utiliza um texto de Tolstoi e "adivinhas com subentendidos eróticos" para ressaltar o estranhamento em um conto que relata o direito à propriedade pela percepção de um cavalo e pela utilização de palavras como *pena* e *tinteiro* para conotar o ato sexual⁴⁶.

O formalismo russo afirmava que o fenômeno artístico se define pelo uso intencional de qualquer ação capaz de retirar o automatismo perceptivo. O mesmo texto de Ginzburg é retomado por Cristovão Tezza, na obra **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Tezza consigna a Chklovski a adoção do postulado de que a forma tem um "conteúdo intrínseco, fora de correlação", posicionando-se "contra o simbolismo (através da forma se percebe o fundo) e contra o esteticismo (a forma isolada do fundo)" (TEZZA, 2003, p. 117).

O formalismo russo asseverava que a percepção da forma é a percepção artística e que "[...] o processo de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado" (TEZZA, 2003, p. 117). Tezza e Ginzburg concordam em que os formalistas pretenderam a eliminação do automatismo perceptivo como função da

⁴⁶ Trata-se da seguinte adivinha: "Sabes, Stavr, ainda te lembras / De quando aprendemos juntos a escrever? / Eu tinha um tinteiro de prata / E tua pena era de ouro/ Era raro eu molhar minha pena no tinteiro, / Mas tu sempre molhavas nele a tua" (GINZBURG, 2001, p. 18).

arte, chamando a atenção para a palavra, para o "olhar para si mesmo", aspecto fundante da linguagem poética, distinta da linguagem vulgar, prosaica, prática. A partir dessa dicotomia, os formalistas criaram novas categorias de análise: a "desautomatização" e o "estranhamento" (TEZZA, 2003, p. 118).

Sabemos que houve uma heterogeneidade de intelectuais russos entre 1910-1920, que foram denominados formalistas "a contragosto", aglutinados no Círculo Lingüístico de Moscou, notabilizado por Roman Jakobson (1915) e pela Sociedade para o Estudo da Língua Poética, mais conhecida pela sua sigla russa OPOYAZ (1916) (TEZZA, 2003, p. 86).

A diversidade dos autores forjou vertentes do formalismo de modo que os conceitos de estranhamento, literaturidade e funções da linguagem surgiram das metáforas utilizadas: máquina, organismo, sistema (TEZZA, 2003, p. 88)⁴⁷.

Uma das vertentes formalistas opunha a poesia à prosa, considerando que a prosa abrigaria o reino da palavra morta, da palavra envelhecida, utilizando-se largamente da metáfora da máquina. Compatibilizava-se com as orientações políticas da época, as leninistas, voltadas para a apropriação da ciência e das técnicas modernas de produção, visando à formação de uma sociedade socialista compatível com as idéias progressistas e cientificistas da década de 1920.

Era uma expressão filosófica forte o suficiente para sustentar a reação de uma obra como *Nós*, do engenheiro naval Eugênio Zamiatin, [...], uma projeção futurista da sociedade igualitária que combinam certo experimentalismo "cubista", na representação de

⁴⁷ Cristovão Tezza sustenta-se em STEINER, P. (**Il formalismo russo**. Bologna: Il Molino, 1991) em relação às metáforas de máquina, organismo e sistema. Informa que "em cada uma dessas imagens vemos tanto uma concepção particular de 'literaturidade', isto é, o que faz com que uma obra literária seja 'literária', a preocupação fundamental dos formalistas, quanto o pressuposto filosófico (ou, às vezes, declaradamente, a falta dele) que sustenta tal ponto de vista" (TEZZA, 2003, p. 88).

uma vida mecanizada, com uma intuição sombria sobre o destino humano. *Nós* foi publicado em 1920; deste livro derivaram diretamente os clássicos *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, de 1932, e 1984, de George Orwell, publicado em 1948 (TEZZA, 2003, p. 90).

A máquina, para Viktor Chklóvski, implica identificar a arte com a construção tecnológica, com a sua estrutura que apresenta uma lógica interna relatada de modo *abstrato*, pretendendo alçar à racionalidade científica. Em outra vertente formalista se destacava Vladimir Propp, e nela é o organismo que fornece consistência ao “método morfológico”, na comparação entre as formas orgânicas encontradas na natureza e na literatura.

O estratagema, em suma, será extrair dos contos populares a estrutura narrativa abstrata em que o que importa são as funções, e não os personagens, entendendo-se os contos como organismos fundamentalmente estáveis. Assim, as estruturas narrativas são “espécies”, em que a diversidade de “indivíduos” não compromete a estabilidade essencial da estrutura, afinal, “biológica” (TEZZA, 2003, p. 94).

A terceira vertente utilizará a metáfora de sistema, tendo como representante Iuri Tinianov, procurando resolver o que as metáforas anteriores não haviam conseguido, isto é, explicar o trajeto histórico da literatura, que, neste caso, é solucionado pelo conceito de sistemas que se substituem através do tempo. A partir de 1930, Roman Jakobson apresentará uma síntese consistente desse movimento diverso, situando historicamente dois sistemas que se desenvolvem de modo paralelo à lingüística e a poética, utilizando-se da noção da sincronia.

Em síntese, os pontos de liga entre os diferentes formalismos que apareceram na Rússia entre 1915 e 1930 estão, primeiro, no dogma da *literaturidade* — é preciso especificar o objeto literário no que ele tem de estrita e autonomamente literário; e, segundo, na idéia de que esse objeto obedece às leis regulares e sistemáticas, exclusivas dele (TEZZA, 2003, p. 98).

O formalismo⁴⁸ recebeu críticas de Bakhtin e forte oposição do marxismo oficial soviético na década de 30; ao conceder primazia à forma e desconsiderar o conteúdo, descartava a importância daquele contexto cultural orientado justamente para as discussões sobre o conteúdo de temas abrangentes, salientando-se os ideológicos.

Percebe-se que, sem contar com uma teoria da linguagem, a literaturidade nos formalistas soviéticos dependerá do conceito utilizado, do alcance deste conceito e da argumentação utilizada, sustentados sempre em abstrato.

Para Carlo Ginzburg existe uma tradição histórica literária que se dedica à apresentação:

- das percepções simplesmente, sem suas explicações causais, como se fossem "vistas pela primeira vez", como fazia Marcel Proust em uma "imediatez impressionista" (GINZBURG, 2001, p. 36-37).
- da causa verdadeira como "antídoto das falsas representações", como "meio para superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade", encontrada em textos de Leon Tolstói, que critica aspectos sociais e morais (GINZBURG, 2003, p. 36-37).

Neste debate, Ginzburg utiliza uma terceira via, o conceito de *distanciamento*, isto é, tomar distância das coisas, decompor os objetos tirando deles a aura da

⁴⁸ Informa-nos Cristovão Tezza que o formalismo soviético foi retomado no Ocidente por Roman Jakobson (1950) e por Tzvetan Todorov (1960), ambos exilados, e por Julia Kristeva (TEZZA, 2003, p. 94, p. 164).

percepção automática e cotidiana, reconhecendo o mundo segundo uma norma ética de valores "desvendando a realidade aparente" (TEZZA, 2003, p. 119).

Outra é a perspectiva bakhtiniana: a unidade conteúdo e forma mantém-se objetivamente orientada para o autor na medida que o material utilizado por ele é direcionado para um fim artístico, é enformado e seu conteúdo provoca "tensão vital", ou seja, apresenta os conteúdos éticos e cognitivos da personagem (BAKHTIN, 2003, p.177).

Material, conteúdo e forma condicionam-se mutuamente. A linguagem é para o autor "um meio de expressão artística", o material deve ser superado, isto é, deve ser aperfeiçoado para além da sua utilização técnica, de modo que seja perceptível a "lógica imanente da criação" (BAKHTIN, 2003, p.178-179).

[...] e antes de tudo precisamos compreender a estrutura dos valores e do sentido em que a criação transcorre e toma consciência de si mesma por via axiológica, compreender o contexto em que se assimila o ato criador. A consciência criadora do autor-artista nunca coincide com a consciência lingüística, a consciência lingüística é apenas um elemento, um material, totalmente guiado pelo desígnio puramente artístico (BAKHTIN, 2003, p. 179).

A forma estética significante e o conteúdo que é o elemento ético-cognitivo expressam o ato e o conhecimento na linguagem literária, isto é, a natureza e a humanidade social no processo de reconhecimento do objeto estético. Induz, portanto, a uma compreensão responsiva que parte do simples para chegar ao complexo, mediando a relação dada entre autor, personagem e leitor.

Como ocorre na criação literária de Clarice Lispector, apresentada a seguir:

OBRAS	RECONHECIMENTO
<p style="text-align: center;"><i>O ovo e a galinha</i></p> <p>"O meu mistério é que eu ser apenas um meio, e não um fim, tem me dado a mais maliciosa das liberdades: não sou boba e aproveito. Inclusive, faço um mal aos outros, que, francamente. O falso emprego que me deram para disfarçar a minha verdadeira função, pois aproveito o falso emprego e dele faço o meu verdadeiro; inclusive o dinheiro que me dão como diária para facilitar a minha vida de modo a que o ovo se faça [...]. E também o tempo que me deram, e que nos dão apenas para que no ócio honrado o ovo se faça, pois tenho usado esse tempo para prazeres ilícitos e dores ilícitas, inteiramente esquecida do ovo. Esta é minha simplicidade" (LISPECTOR, 1998c, p. 57).</p>	<p>O signo <i>ovo</i> associado à criação, germe de outros seres, alimentação, medeia a relação entre o sujeito livre e o sujeito aprisionado, signo dos conflitos interiores, uma dualidade que é resolvida no final do conto pelo distanciamento e pelo esquecimento. O ovo e a galinha formam os pólos do conflito no preparo do café da manhã que permite a introspecção sobre morte, vida, sobrevivência e sobre relações afetivas humanas.</p>
<p style="text-align: center;">A paixão segundo G.H.</p> <p>"Eu tenho à medida que designo — e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la — e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas — volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu" (LISPECTOR, 1994, p. 180).</p> <p>"[...] enfim, quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois 'eu' é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior — é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana — e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já</p>	<p>A barata é associada a seres mitológicos antigos: salamandras, quimeras, grifos e leviatãs. G.H. passa do ódio à barata à solidariedade, do nojo à sedução e ao comer a barata comunga de sua natureza ingressando no mundo proibido, no inferno dos imundos.</p> <p>A referência a quimera (monstro com cabeça de leão, corpo de cabra, cauda de dragão, que expele fogo), a salamandra (tritão que vive no fogo e que tem o poder tanto de apagá-lo como de manifestá-lo), ao grifo (ave com bico, asas de águia e corpo de leão, símbolo ligado a terra e ao céu), ao leviatã (serpente da água, símbolo das tempestades, monstro do caos, da destruição), diz respeito a um mundo muito antigo, dos mitos, distante da contemporaneidade.</p> <p>A personagem é tentada e comete um ato impuro, transgredindo a própria humanidade. Estabelece um colóquio com Deus, instaurando um intertexto com a Bíblia. Através dessa via-crúcis purifica-se e retoma sua natureza humana. A paixão está associada à paixão de Cristo, que no relato bíblico abrange desde a sua prisão até a sua morte na cruz.</p>

<p>é inumano" (LISPECTOR, 1994, p. 182-183).</p>	
<p style="text-align: center;"><i>O búfalo</i></p> <p>"O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e à distância encarou-a. Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo. Enfim provocado, o grande búfalo aproximou-se sem pressa. Ele se aproximava, a poeira erguia-se. A mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco. Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente [...] Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato" (LISPECTOR, 1998b, p.134-135).</p>	<p>Este animal é associado a bondade, calma, força, capacidade de trabalho e sacrifício, a rusticidade. Torna-se uma mediação para a descoberta da personagem de sua capacidade de odiar. O búfalo, que em determinados rituais religiosos antigos surge como vítima e sua força e potência designa ao cultivo da terra, rompe o círculo de amor abnegado da personagem em relação aos que lhe eram próximos. Olga de Sá analisa este conto na perspectiva erótica, carnal, de relação sexual observando que, "A mediação se faz pelo olhar; aliás, é uma mediação erótica e epifânica [...]. Numa espécie de dança erótica do olhar, uma tauromaquia, cujos agentes não são toureiro/touro, mas mulher/búfalo: o punhal foi cravado pela mulher, mas ela também ficou presa. <i>Enfeitiçada</i>" (SÁ, 2004, p. 184-185).</p>
<p style="text-align: center;"><i>O relatório da coisa</i></p> <p>"A dona do relógio me disse hoje que ele é que é dono dela. Ela me disse que ele tem uns furinhos pretos por onde sai o som macio como uma ausência de palavras, som de cetim. Tem um disco interior que é dourado. O disco exterior é prateado, quase sem cor — como uma aeronave no espaço, metal voando. Espera é ou não é? Não sei responder porque sofro de urgência e fico incapacitada de julgar esse item sem me envolver emocionalmente. Não gosto de esperar" (LISPECTOR, 1999b, p. 63-64).</p>	<p>A marca do relógio Sveglia (do verbo despertar, acordar, despertador), altera-se de um objeto utilitário para considerações da "<i>imagem móvel da imóvel eternidade</i>". Deste modo a angústia do cotidiano, do efêmero, os fatos vividos no tempo real são apresentados concomitantemente aos momentos sonhados, aos momentos de devaneio. Há uma tentativa em apreender o tempo, nomeando o que é próprio do contexto social humano, daquilo que, segundo a autora, não é sua característica comum contextual (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 876).</p>

Os conteúdos éticos e cognitivos das personagens, esta tensão vital de conteúdo e forma surge nas obras de Clarice Lispector também na epifania como:

[...] o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os

objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência, dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase... é uma obra, ou parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação (NUNES, 1996, p. 244)

Affonso Romano de Sant' Anna⁴⁹ concorda com Benedito Nunes ao afirmar que o momento epifânico diz respeito a “[...] uma obra ou parte de uma obra onde a consciência se abre para o mundo em momentos luminosos” (SANT’ANNA. In: LISPECTOR, 1977, p. 5).

Na literatura, a epifania é estratégia conhecida em que a revelação extraordinária é apreendida pela personagem nos cinco sentidos: audição, visão, olfato, tato e paladar.

Epifania, em sua referência religiosa, significa aparição ou manifestação divina e, ainda, uma festa específica que comemora esta aparição ou manifestação. Se ocorre uma revelação de uma divindade, conforme é apresentado no sentido religioso, o termo revelação associado a epifania, passou historicamente a fazer parte do fluxo geral da comunicação, dando condições para a sua apreensão na literatura como revelação, iluminação, compreensão instantânea, tomada de consciência de um fato real até então desconhecido, semelhante ao insight cognitivo de Arquimedes⁵⁰.

⁴⁹ Affonso Romano de Sant' Anna (1937) é considerado um dos maiores estudiosos da epifania na obra de Clarice Lispector; poeta, ensaísta, cronista e crítico literário, recebeu inúmeros prêmios de importantes instituições culturais brasileiras.

⁵⁰ Este matemático grego (século III a.C.) formulou a lei fundamental da hidrostática: todo corpo mergulhado em um líquido está sujeito a uma força (empuxo) que atua de baixo para cima, igual ao volume de líquido deslocado. Conta a lenda que Arquimedes teve esta súbita percepção quando estava imerso em uma banheira. Neste momento exclamou heureka (do verbo heurisko) significando achei, descobri usado universalmente para comemorar momentos de inusitada revelação.

OBRAS	SIGNOS	EPIFANIA
<p style="text-align: center;"><i>Amor</i></p> <p>"O mal estava feito [...] A piedade sufocava, Ana respirava pesadamente [...]. O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas nas ruas eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir" (LISPECTOR, 1998b, p. 22-23).</p> <p>"Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que essa não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca" (LISPECTOR, 1998b, p.23).</p> <p>"O cego interrompera a mastigação e avançava, as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia" (LISPECTOR, 1998b, p. 22).</p> <p>"A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu" (LISPECTOR, 1998b, p. 26).</p> <p>"Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água</p>	<p style="text-align: center;">Ovo</p> <p>O ovo é um símbolo comum a diferentes raças e etnias como origem do mundo, mas o processo desse acontecimento apresenta grande diversidade em várias culturas. Considerado como "renovação periódica da natureza [...], renascimento e a repetição [...] ciclo biológico". O ovo revela os "valores de repouso, como a casa, o ninho, a concha, o seio da mãe", a segurança a que se aspira abandonar para deixar do aprisionamento e tornar-se livre. Quebrar a casca do ovo significa extravasar os conflitos interiores, dados pela oposição conforto — aventura, introversão — extroversão, na aceitação do desafio de viver. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 674-675).</p> <p style="text-align: center;">Náusea</p> <p>Um mundo em putrefação, monstruoso, simboliza o ritual de iniciação para o desligamento da materialidade do mundo, sendo a náusea uma reação natural a essa entronização. Simboliza ainda um jazigo como local de transformação do ser, como passagem da morte para a vida ocorrendo uma metamorfose "material, moral, intelectual" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 631).</p> <p style="text-align: center;">Cego</p> <p>A cegueira implica ignorar a realidade, negar a evidência. O cego está associado ao profetismo, àquele que participa do mundo divino; àquele que vê com outros olhos, um outro mundo e também à sabedoria da velhice. A cegueira significa a expiação a um delito cometido, ao pecado, evocando um ser diferente, estranho. "Os adivinhos são geralmente cegos, como se fosse preciso ter os olhos fechados à luz física a fim de perceber a luz</p>	<p style="text-align: center;">EPIFANIA</p> <p>No conto <i>Amor</i>, a personagem Ana, uma dona de casa, tem a sua vida extremamente organizada. Ao voltar das compras, sentada no bonde que a conduz para casa, reflete sobre sua vida como mãe e esposa, cuidadosa com as obrigações domésticas "O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava, anunciando mais que o fim da tarde, o fim da hora instável" (LISPECTOR, 1998b, p. 21). Ao contemplar um cego mascando chicletes, se assusta e grita fazendo com que o bonde freie subitamente. Sua sacola é atirada ao chão quebrando os ovos que estavam dentro. As gemas, expostas, provocam uma tomada de consciência: sente-se nauseada com a piedade que sente pelo cego. Debilitada, desce em um ponto errado, vagando pelo Jardim Botânico, visto como um mundo em decomposição. A lembrança dos filhos a faz retornar ao lar, tomada de uma "misericórdia violenta" (LISPECTOR, 1998b, p. 27). Ana retoma o seu estado anterior quando seu marido a leva para dormir "afastando-a do perigo de viver" (LISPECTOR, 1998b, p. 29). O olhar do cego permite que Ana tome consciência de sua própria cegueira, deste viver na escuridão. Os ovos quebrados simbolizam um novo nascimento, rompendo o próprio casulo, deixando correr, esvair aquilo que estava preso, contido.</p>

<p>escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver" (LISPECTOR, 1998b, p. 27).</p>	<p>divina" CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 218).</p>	
<p>A hora da estrela</p> <p>"Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão — os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas" (LISPECTOR, 1998a, p. 28).</p> <p>"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 mesma uma esperança tão violenta como jamais sentira..." (LISPECTOR, 1998a, p. 79).</p> <p>"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! 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, 1998a, p. 79).</p>	<p>Morte</p> <p>Fim daquilo que é positivo (o belo, o bem), e da existência, indica evolução, chegada ao inferno ou paraíso. Processo de passagem, de iniciação, "revelação e introdução", a morte tem o sentido de libertação do que é negativo e regressivo e liberação das forças "de ascensão do espírito" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 621).</p> <p>Cavalo</p> <p>Além da superficial associação à potência do carro em sua capacidade de desenvolver velocidade faz parte da epifania celeste, símbolo solar, montaria dos deuses. É traduzido como violência, vivacidade e força mortífera que anuncia a morte, a guerra e o sangue derramado. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 210-212).</p>	<p>A personagem Macabéa, em A hora da estrela, é a imagem da migrante nordestina, pobre e deslocada na cidade grande. Aconselhada pela amiga Glória, vai a uma cartomante, que lhe revela um futuro próspero e feliz. Macabéa, distraída em seus pensamentos com esta possibilidade, ao atravessar a rua, é atropelada, tornando-se estrela, o centro das atenções, escapando do anonimato ao ser assistida por uma multidão em sua própria morte.</p>
<p><i>A repartição dos pães</i></p> <p>"Era Sábado e estávamos convidados para o almoço de</p>	<p>Ceia</p> <p>O título remete à partilha dos pães, considerado um milagre de</p>	<p>A personagem recebe um convite para um almoço comparecendo por obrigação. Ao se deparar com a mesa</p>

<p>obrigação. Mas cada um de nós gostava demais de Sábado para gastá-lo com quem não queríamos [...] E nós ali presos, como se nosso trem tivesse descarrilado e fôssemos obrigados a pousar entre estranhos. Ninguém ali me queria, eu não queria a ninguém" (LISPECTOR, 1998c, p. 88).</p> <p>"Passamos afinal à sala para um almoço que não tinha a bênção da fome. E foi quando surpreendidos deparamos com a mesa. Não podia ser para nós..." (LISPECTOR, 1998c, p. 89).</p> <p>"Era uma mesa para homens de boa-vontade. Quem seria o conviva realmente esperado e que não viera? Mas éramos nós mesmos. Então aquela mulher dava o melhor não importava a quem? [...]. Junto do prato de cada convidado, a mulher que lavava pés de estranhos pusera — mesmo sem nos eleger, mesmo sem nos amar — um ramo de trigo ou um cacho de rabanetes ardentes ou uma talhada vermelha de melancia com seus alegres caroços" (LISPECTOR, 1998c, p. 89).</p> <p>"Comíamos. Como quem dá água aos cavalos [...]. Pão é amor entre estranhos" (LISPECTOR, 1998c, p. 90-91).</p>	<p>Jesus, relatado em Mateus 14, 13-21, Marcos 6, 30-44, Lucas 9, 10-17 e João 6, 1-15.</p> <p style="text-align: center;">Ágape</p> <p>Tem como referência uma confraternização, um encontro em que a alimentação está associada a afeto, amor, à caridade. Remete às ceias do cristianismo primitivo, de encontro e comemoração, de convite à caridade realizado até o século IV, como recordação da última ceia de Cristo. As referências no conto são bíblicas: pão, vinho, leite, uva.</p> <p style="text-align: center;">Lavar os pés</p> <p>Lavar os pés antes das refeições, hábito comum à época da vida de Cristo. Jesus lavou os pés de seus discípulos num gesto de amor. João, 12, 1-8.</p> <p style="text-align: center;">Cavalo</p> <p>No simbolismo universal, o cavalo encontra-se associado também à epifania da água, que, neste caso, tem o caráter de fraternidade humana.</p> <p style="text-align: center;">Cores</p> <p>As cores têm significado simbólico dependente das culturas. As imagens coloridas dos alimentos reportam-se às forças positivas e negativas, diurnas e noturnas (preto e branco), implicam dualismo do ser, alternância de forças. Estão representados os elementos relativos ao fogo: vermelho e laranja; ao ar: amarelo e roxo; à água: verde e à terra: preto. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 275).</p>	<p>farta e bem arrumada, transforma-se com a compreensão do ágape. A refeição havia sido preparada pela cozinheira num gesto de amor ao próximo, e a mesa revelava o apuro condizente com a ocasião. A personagem toma consciência deste momento que é único, é o momento da graça, da partilha e da comunhão com os outros.</p>
<p style="text-align: center;"><i>A imitação da rosa</i></p> <p>"Mas agora que ela estava de novo 'bem', tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço no dele, e depois</p>	<p style="text-align: center;">Rosas</p> <p>Símbolo de perfeição, da "taça de vida", da alma, do amor e do coração. Ligadas à regeneração, aos mistérios da iniciação. Flores em geral significam o amor e a</p>	<p>Laura procura apegar-se às minúcias da rotina do cotidiano para manter-se mentalmente sadia, ancorando-se em seus hábitos detalhistas e perfeccionistas. A visão da</p>

<p>jantariam com Carlota e João, recostados na cadeira com intimidade" (LISPECTOR, 1998b, p. 34).</p> <p>"E as rosas faziam-lhe falta. Haviam deixado um lugar claro dentro dela. Tira-se de uma mesa limpa um objeto e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira. As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela [...]. Mas, com os lábios secos, procurou um instante imitar por dentro de si as rosas. Não era sequer difícil" (LISPECTOR, 1998b, p. 50).</p> <p>"Seu cansaço ia gradativamente se clareando. Sem cansaço nenhum, aliás" (LISPECTOR, 1998b, p. 50).</p> <p>"Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranqüila como num trem. Que já partira" (LISPECTOR, 1998b, p. 53).</p>	<p>harmonia próprios da "natureza primordial" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 437). As rosas selvagens significam a instabilidade, o caráter fugidio do estado emocional.</p>	<p>beleza e perfeição de um buquê de rosas que envia para uma amiga provoca um encantamento que a conduz ao devaneio. Ao se desfazer das rosas, perde o falso equilíbrio e retorna à doença. Revela-se, deste modo, a doença mental como conforto e tranqüilidade não obtidos na vida real. Este conto aborda a divergência entre o cotidiano determinado, organizado, e a vida com seus imprevistos: a sanidade e a doença de Laura.</p>
<p><i>Laços de família</i></p> <p>"Catarina olhava a mãe, e a mãe olhava a filha, e também a Catarina acontecera um desastre? Seus olhos piscaram surpreendidos, ela ajeitava depressa as malas, a bolsa, procurando o mais rapidamente possível remediar a catástrofe. Porque de fato sucedera alguma coisa, seria inútil esconder: Catarina fora lançada contra Severina, numa intimidade de corpo há muito esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe" (LISPECTOR, 1998b, p.96).</p> <p>"Quem saberia jamais em que momento a mãe transferia ao filho a herança. E com que sombrio prazer. Agora mãe e</p>	<p>Mãe</p> <p>Mãe é a matriz da vida, associada ao mar e à terra, vida e morte. "A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é também, em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia..." (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 580).</p>	<p>Catarina se dirige à estação com a mãe que está partindo. Relembra a caminho da estação, as discussões da sua mãe com seu marido e, como acontece na hora da despedida, o marido era o "bom genro" e a sogra "se transformara em sogra exemplar". A mãe observa que o neto está magro e nervoso. No diálogo que se estabelece, Catarina percebe que a mãe está "envelhecida e pobre", e nessa distração a caminho da estação, um impacto repentino joga a mãe contra a filha, num contato físico já esquecido. Catarina sente-se despertada pelo sentido da maternidade e, de volta à casa, levando o filho para passear, estabelece um novo vínculo com a criança,</p>

<p>filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado. Depois ninguém saberia de que negras raízes se alimenta a liberdade de um homem [...]. Quem sabe se sua mulher estava fugindo com o filho da sala de luz bem regulada, dos móveis bem escolhidos, das cortinas e dos quadros? (LISPECTOR, 1998b, p. 101).</p>		<p>distante das influências do marido.</p>
<p><i>A bela e a fera ou a ferida grande demais</i></p> <p>“Não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca” (LISPECTOR, 1999c, p. 95).</p> <p>“O ganha-pão do mendigo era a redonda ferida aberta. E ainda por cima, devia ter medo de ficar curado, adivinhou ela, porque, se ficasse bom, não teria o que comer...” (LISPECTOR, 1999c, p. 98).</p> <p>“Sempre tivera medo das coisas belas demais ou horríveis demais: é que não sabia em si como responder-lhes e se responderia se fosse igualmente bela ou igualmente horrível.” (LISPECTOR, 1999c, p. 101).</p> <p>“Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha...” (LISPECTOR, 1999c, p. 103).</p>	<p><i>A bela e a fera</i></p> <p>O título alude à história infantil <i>A bela e a fera</i>.</p> <p>Mutilação física</p> <p>A pobreza do outro, sua ferida e a ausência de uma perna e da maioria dos dentes, bem como seu aspecto andrajoso simboliza a angústia, o disfarce tantas vezes encontrado nos contos infantis referentes a príncipes, princesas, bruxas e demais personagens das histórias infantis. A perna é o símbolo do vínculo social, de virilidade. A deformidade implica em reação de repulsa, de medo diante de algo que também pode ser perigoso. Indica a necessidade de ultrapassar as aparências e chegar a um conhecimento profundo sobre a vida e os seres humanos CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 710).</p>	<p>Carla, casada com um banqueiro, com excelente condição financeira, ao sair do cabeleireiro, depara-se com um mendigo pedindo esmola. Chocada com a pobreza, não sabe quanto deve dar e se propõe a entregar toda a quantia de que dispõe. O mendigo tem uma ferida aberta que a reporta para um mergulho em sua própria existência, fazendo-a recordar-se do seu casamento por interesse. Na pobreza do mendigo, vê sua própria existência, empobrecida e distante da realidade em que vive a maioria dos seres humanos. Se pergunta se o mendigo já desfrutara do que ela, de classe alta, desfruta.</p>
<p>A paixão segundo G.H.</p> <p>"Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher. Não ter naquele dia nenhuma</p>	<p>A paixão segundo G.H.</p> <p>Como o título, todo o texto apresenta inúmeras referências à Bíblia. O paralelismo bíblico, a</p>	<p>G.H. é uma escultora que pretende limpar o apartamento de cobertura onde vive, começando pelo quarto da empregada,</p>

<p>empregada, iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar. Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha verdadeira vocação" LISPECTOR, 1994, p. 37).</p> <p>"Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito" (LISPECTOR, 1994, p. 41).</p> <p>"Eu não precisava ter tido a coragem de comer a massa da barata. Pois me faltava a humildade dos santos: eu havia dado ao ato de comê-la um sentido de 'máximo'. Mas a vida é dividida em qualidades e espécies, e a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata [...]. Entendi que eu já havia feito o equivalente de viver a massa da barata [...]" (LISPECTOR, 1994, p. 173).</p> <p>"A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta.[...] A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada" (LISPECTOR, 1994, p. 178-179).</p>	<p>relação entre imanência e transcendência encontra-se suficientemente esclarecido por Olga de Sá (SÁ. In NUNES, 1996, p. 217-240). Concordamos com Olga de Sá e Affonso Romano de Sant'Anna no que se refere ao simbolismo inerente a este rito como rito de passagem que se opõe ao ágape cristão (SANT'ANNA,1996, p. 241-264). A autora propõe uma antítese entre a humanidade e a animalidade participando, como em um sabá, de uma vivência impura para atingir a própria essência humana.</p>	<p>imaginando ser este o cômodo mais sujo e desorganizado. Surpreendida em vê-lo bem arrumado e limpo, abre a porta do armário deparando-se com uma barata. Ao fechar a porta, esmaga o animal, passando a confabulações que culminam em um estado de alteração fisiológica (suor, vômito). Ingere a massa da barata, tendo uma vertigem e, através dessa via-crúcis, purifica-se aceitando a sua condição humana. O prédio em que reside, de 13 andares, representa a hierarquia de classes que constitui a sociedade. Janair (a empregada) e a barata (os oprimidos).</p>
<p><i>Os desastres de Sofia</i></p> <p>"Não o amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta</p>	<p>Sofia</p> <p>O nome da personagem está associado à sabedoria, implicando a busca da verdade, a especulação que tem como</p>	<p>Sofia, enamorada de seu professor, descobre o prazer de irritá-lo compondo um jogo de sedução através do tormento. O auto-controle do</p>

<p>desastradamente proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros tão curvos" (LISPECTOR, 1998c, p. 98-99).</p> <p>"Cada dia renovava-se a mesquinha luta que eu encetara pela salvação daquele homem. Eu queria o seu bem [...]. Contundida, eu me tornara o seu demônio e tormento, símbolo do inferno que devia ser para ele ensinar aquela turma de risonhos desinteressados" (LISPECTOR, 1998c, p. 99).</p> <p>"E meu estômago se encheu de uma água de náusea. Não sei contar" (LISPECTOR, 1998c, p. 110).</p> <p>"Meu amargo ídolo que caíra ingenuamente nas artimanhas de uma criança confusa e sem candura, e que se deixara docilmente guiar pela minha diabólica inocência" (LISPECTOR, 1998c, p. 113-114).</p> <p>"Pois logo a mim, tão cheia de garras e sonhos, coubera arrancar de seu coração a flecha farpada. [...]. Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem" (LISPECTOR, 1998c, p. 116).</p>	<p>objetivo a descoberta das causas ou princípios das coisas.</p> <p style="text-align: center;">Lobo</p> <p>O lobo está correlacionado ao Lobo da estepe, de Herman Hesse e Thomas Hobbes (1588-1679). "O homem é o lobo do homem" simboliza a ferocidade do animal devorador com o sentido de iniciação sexual, como se encontra no conto de Charles Perrault (1628-1703), na história infantil Chapeuzinho Vermelho.</p>	<p>mestre estimula o "jogo de torná-lo infeliz" (LISPECTOR, 1998c, p. 101). Ao escrever uma redação proposta pelo professor, o desfecho inusitado da história provoca seus elogios, e Sofia descobre "de que modo eu curava: quem me amasse, assim eu teria curado quem sofresse de mim" (LISPECTOR, 1998c, p. 115).</p>
--	---	--

No decorrer desse capítulo pudemos demonstrar a importância da literatura na teoria marxista e a concordância das análises da linguagem entre Karl Marx, Friedrich Engels e Mikhail Bakhtin, autor que manteve na filosofia da linguagem uma profunda fidelidade aos textos marxianos.

Os aspectos fundantes da filosofia da linguagem, ao serem destacados, situaram o nosso debate em torno da materialidade da linguagem, da importância da literatura e da relação vida e obras de Clarice Lispector analisadas sob o prisma bakhtiniano.

Puderam-se aprofundar as contradições de Clarice Lispector, especificando sua estratégia de escritura e colocando em relevo os signos nela existentes. Retomamos os fundamentos de Bakhtin relativos à forma estética significativa e ao conteúdo como elemento ético cognitivo: ambos inserem-se no movimento de uma literatura já preexistente à criação de qualquer autor. Cabe a ele "lutar contra ou a favor das velhas formas literárias, utilizá-las e combiná-las, vencer a sua resistência ou encontrar nelas apoio" (BAKHTIN, 1998, p. 38).

Esta luta é acompanhada de outra, mais relevante, "determinante e primária", relativa ao conteúdo e à forma. Entende-se, aqui, o conteúdo constituído pelo elemento ético-cognitivo, isto é, pela realidade do conhecimento na relação "com o mundo e os seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético", e, neste mundo, na "relação com todos os valores do conhecimento e do ato ético" (BAKHTIN, 1998, p. 35).

Por outro lado, a forma estética só é significativa à medida que se torna "expressão de uma relação substancial com todos os valores do conhecimento e do ato", mesmo que seus limites estejam circunscritos às experiências pessoais, éticas e biográficas do autor (BAKHTIN, 1998, p. 35).

Nega-se, conseqüentemente, o psicologismo, o subjetivismo, a introspecção, o monologismo, como elementos fundantes da análise semiótica. A luta, a tensão, a preocupação do autor, sua escritura determinam-se no dialogismo, na interação significativa de conteúdo e forma relacionados ao contexto sócio-histórico, à

realidade do conhecimento, ao ato ético e aos seus valores. Vida e obra se entrelaçam, criando, como fez Clarice Lispector, "uma realidade inteiramente nova", criando "*a unidade concreta e intuitiva*" entre a natureza e humanidade social, colocando "*o homem na natureza compreendida como seu ambiente estético*", humanizando a natureza e naturalizando o homem (BAKHTIN, 1998, p. 33).

No próximo capítulo, a ênfase recairá sobre a dialética e o plurilingüísmo, destacando-se os signos de algumas obras na perspectiva da ideologia do cotidiano.

II CAPÍTULO

3. DIALÉTICA, PLURILINGÜISMO E IDEOLOGIA DO COTIDIANO

Considerando-se que o marxismo ocidental instituiu-se como movimento teórico, político e partidário aberto à dissensão, aberto a movimentos de ruptura, conforme afirmamos anteriormente, manteve-se, contudo, coeso em sua concepção materialista da história e na concepção dialética, considerada por seus adeptos como notável contribuição.

A partir de 1995 ocorreu uma retomada dos textos marxianos e engelianos na Inglaterra, na França, na Itália e na América Latina, retomada que atingiu o partidarismo político, as teorias filosóficas, sociológicas, históricas e político-econômicas, produzindo um redimensionamento desses escritos anos após a "decomposição do chamado socialismo real", isto é, dos "sistemas burocráticos da Europa e da União Soviética" (LÖWY. In: LÖWY E BENSAÏD, 2000, p. 248).

O marxismo ocidental, no seu aspecto político, além de abrigar uma esquerda radical, passou a amparar movimentos não radicais, e, à medida que a globalização apresentava as suas conseqüências planetárias⁵¹, passou a acolher o ecossocialismo, o marxismo analítico⁵² na Inglaterra e uma enorme produção teórica fundada no materialismo histórico e na dialética (LÖWY. In: LÖWY e BENSAÏD, 2000, p. 232-233; p. 253).

⁵¹ Vide, a esse respeito: LÖWY, Michael; BENSAÏD, Daniel. **Marxismo, modernidade e utopia**. São Paulo: Xamã, 2000.

⁵² Marxismo analítico: movimento anglo-saxão considerado como cientificista, economicista e marcado pela ideologia do liberalismo centralizada no mercado como artífice da economia mundial (LÖWY e BENSAÏD, 2000, p. 252).

Nessas produções estão descartadas as concepções ortodoxas deterministas e dogmáticas. "São obras que mostram que existe em Marx outra visão dialética, uma visão aberta da história, uma visão da revolução e do socialismo como possibilidade e não como inevitabilidade" (LÖWY. In: LÖWY e BENSALD, 2000, p. 253).

Podemos situar esse marxismo como crítico que ampara diferentes temas contemporâneos (gênero, racismo, violência) tanto quanto as contribuições de teóricos marxistas do século XX, revisitados.

O ponto nuclear do marxismo é a dialética. Na sua crítica ao freudismo, Bakhtin já havia assinalado que Freud ignora a dialética das forças materiais reais que se refratam ideologicamente, que se deformam nas reflexões mentais e que são denominadas por Freud como "dinâmica psíquica" (BAKHTIN, 2004, p.99).

O procedimento analítico de Bakhtin apresenta concordância com a exposição marxiana sobre a dialética. Nos escritos marxianos a dialética⁵³ é caracterizada como um método e como filosofia do marxismo, distinta do conceito da ciência marxista, isto é, o materialismo histórico.

O materialismo dialético implica reconhecer "que tudo o que existe é matéria, ou, pelo menos, depende da matéria" (BOTTOMORE, 1988, p. 254). Negando a separação do espírito e da matéria, trata-se de um monismo, isto é, um único modo de explicar no aspecto ontológico, o primado do ser social em relação ao ser biológico; este monismo histórico assegura que o modo de produção do ser humano

⁵³ Atribui-se a Gheorghii Valentinovitch Plekhanov (1896-1918) a denominação *materialismo dialético* em 1891. Plekhanov foi um revolucionário, um militante dos trabalhadores urbanos e um defensor do marxismo no período czarista. Traduziu o **Manifesto comunista** para o russo em 1882 e criou, com os marxistas da primeira geração, o Grupo Emancipação do Trabalho em Genebra, responsável pela tradução das obras de Marx e Engels para o russo e pelo desenvolvimento teórico de Lenin até 1914. Intelectual brilhante, é considerado o mentor do marxismo soviético, tendo vivido no exílio trinta e cinco anos, somente retornando à Rússia em março de 1917. Foi autor de **A concepção materialista da história** (1895).

e de sua reprodução física, espiritual e social ocorre através "do processo de trabalho no desenvolvimento da história humana" (BOTTOMORE, 1988, p. 255).

Percebe-se que o materialismo histórico e a dialética se interpenetram, a cientificidade do historicismo de ordem epistemológica e, portanto, cognitiva, relaciona-se com as leis ou movimentos também científicos da dialética, compondo o realismo científico: a relação do homem com a natureza é de dependência do primeiro para com a segunda. O homem transforma a natureza através do trabalho e, ao fazê-lo, organiza um conjunto de relações e mediações dessas relações sociais na história.

Toda atividade humana é transformadora e é prática, ocorrendo sempre na vida social; o homem apresenta uma atividade objetiva na qual produz a si mesmo formando um processo de objetificação de reprodução ou transformação das formas sócio-históricas.

A concepção materialista da história nega a primazia das idéias sobre a vida social e opõe à abstração filosófica "a pesquisa historiográfica completa", centrando-se na práxis humana como produtora e reprodutora da vida social (BOTTOMORE, 1988, p. 255).

Sendo a matéria o elemento fundante do marxismo, nele considera-se que dialeticamente o material e o ideal são opostos que existem numa unidade contraditória

[...] o conflito de contrários faz avançar a realidade num processo histórico de transformação progressiva e constante, tanto evolucionária como revolucionária, e, em suas transformações revolucionárias ou descontínuas, dá origem à novidade qualitativa autêntica (BOTTOMORE, 1988, p.259).

As diretrizes dialéticas conduzem à afirmação de que a lógica formal, sustentada pelo princípio de não-contradição, deve obrigatoriamente permanecer apenas na detecção mais imediata do fenômeno ou do objeto do conhecimento, mas, como a essência de ambos só se manifesta para além dessa percepção imediata, é requerida a ação da lógica dialética para desvendá-los, fundada no princípio da contradição da realidade (lei da unidade de contrários). A lógica dialética comporta um conjunto de movimentos ou unidades que superam a relação de causa e efeito:

O pensamento que destrói a pseudoconcreticidade para atingir a concreticidade é ao mesmo tempo um processo no curso do qual sob o mundo da aparência se desvenda o mundo real; por trás da aparência externa do fenômeno se desvenda a lei do fenômeno; por trás do movimento visível, o movimento real interno; por trás do fenômeno, a essência (KOSIK, 1986, p. 16).

Os movimentos ou leis fundamentais do materialismo dialético dizem respeito além da unidade dos contrários a:

- lei da transformação da quantidade em qualidade, que explicita como as mudanças quantitativas originam mudanças qualitativas revolucionárias;
- lei da negação da negação, que esclarece como, no conflito de contrários, um nega o outro, sendo por sua vez negado "por um nível superior de desenvolvimento histórico que preserva alguma coisa de ambos os termos negados" (tese, antítese e síntese) (BOTTMORE, 1988, p. 259).

A lógica dialética exige a sua negação interna, demandando uma atenção perspicaz para este aspecto. A lógica formal pode detectar um fenômeno que é aparentemente unitário, porém essa unidade é negada:

[...] de uma entre várias maneiras. Ou ela se soma ao sistema introduzindo uma multiplicidade onde antes havia unidade; agora há o sistema e a determinação que surgiu de dentro do próprio sistema; ou destrói o sistema e com isso se afirma como uma unidade onde antes havia uma unidade diferente (BOTTOMORE, 1988, p. 219).

O uso da dialética requer abstrações complexas e pode focalizar o campo científico teórico e prático, a tecnologia, a política, a história, as práticas sociais, enfim, diferentes discursos relativos à cultura, às artes, ao aspecto objetivo e subjetivo do ser e do existir humano.

O método de investigação e o método de exposição podem incorporar esses movimentos de modo coerente.

A dialética de Marx é científica porque explica as contradições do pensamento e as crises da vida sócio-econômica em termos das relações essenciais, contraditórias e particulares que as geram. [...] a dialética de Marx é histórica porque a mesma tem raízes nas — e é (condicionalmente) um agente das — mudanças nas relações e circunstâncias que descreve (BOTTOMORE, 1988, p. 104).

A análise dialética apreende doutrinas, teorias, concepções e seus intérpretes na interação com estruturas, relações, condições históricas, práticas sociais apresentando as contradições estruturais e suas relações de força que fazem emergir o fenômeno real. A dialética é epistemológica, porque é método científico; é ontológica, porque detecta as leis existentes em uma parte da realidade e/ou na totalidade sócio-histórica que produz o ser humano. Sendo um método científico, a dialética é epistemológica; as leis que detecta em uma parte da realidade e/ou na totalidade da realidade formam a dialética ontológica.

Localizamos, no capítulo anterior, as estratégias da escritura de Clarice Lispector, o reconhecimento e a epifania que estabelecem sentidos e significados em suas obras literárias. São elas as mediações, as “conexões por meio de algum intermediário”, que instauram nessa escritura a relação entre o sujeito e o mundo como objeto de conhecimento. Trata-se de uma mediação “interna” que faz uso de signos sócio-históricos anteriormente especificados (BOTTMORE, 1988, p. 263).

No conjunto de sua obra, é possível perceber a existência da unidade dialética simples-complexo inserida na relação conteúdo/forma, como em *Seco estudo de cavalos*, *Um dia a menos* e *Preciosidade*. O trânsito do simples ao complexo está na unidade contraditória que introduz uma multiplicidade de significados ancorados em signos, determinando-se nesta multiplicidade.

No conto *Seco estudo de cavalos*, o signo cavalo determina-se como multiplicidade de sentidos da animalidade como liberdade, agressividade, simplicidade, violência, sensibilidade, beleza, doçura, selvageria, perigo e mistério, esplendor e força demoníaca, alguns deles associados à composição do ser humano.

Em *Um dia a menos* a autora expõe um dia comum de Margarida Flores que sem a proteção da empregada Augusta, sente-se abandonada. Suas reminiscências sobre um passado destituído de objetivos, comparado à vida monótona, cotidiana e solitária, conduzem a personagem ao suicídio:

Depois. Depois. Pois então. Assim mesmo. Não é? [...]. Depois. Depois não tinha problemas de dinheiro. Depois havia o telefone [...]. Depois. Depois resolveu arrumar a gaveta das calcinhas e sutiãs [...]. Depois. Depois viu com grande satisfação, no relógio da cozinha, que já eram onze horas da manhã (LISPECTOR, 1999c, p. 86, p. 87).

Um aparente viver simples e comum apresenta-se complexo e múltiplo nas relações estabelecidas pela personagem consigo mesma, com o mundo, com a empregada e com a desconhecida Constança que, via telefone, interrompe sua rotina por alguns minutos.

A narrativa, em *Preciosidade* é sobre uma adolescente deslocada no ambiente que a cerca, sentindo-se desconfortável nas suas relações sociais, com o seu corpo e sua feminilidade:

Numa fração de segundos a tocaram como se a eles coubessem todos os sete mistérios. Que ela conservou todos, e mais larva se tornou, e mais sete anos de atraso [...]. Mas pela pressa com que a magoaram soube que eles tinham mais medo do que ela [...]. Ficou de pé, ouvindo com tranqüila loucura os sapatos deles em fuga. A calçada era oca ou os sapatos eram ocos ou ela própria era oca” (LISPECTOR, 1998b, p. 90).

Os outros, a escola, o caminho, a alimentação, a família, o céu, a rua, a cidade, os números e os sapatos novos, transfiguram-se em três possibilidades: um encontro com o sexo oposto, um possível estupro, o desnudamento de sua feminilidade ao deparar-se com o outro, ou, ainda, uma tomada de consciência de sua individualidade.

O movimento do simples ao complexo abrange também o erotismo⁵⁴ na vida cotidiana apresentada nos contos *Miopia progressiva*, *As águas do mar* (*As águas do mundo*)⁵⁵ e *O primeiro beijo*. Em *Miopia progressiva*, o sentimento de um menino por sua prima mais velha o conduz à descoberta da própria sexualidade: “Adaptou-

⁵⁴ *O búfalo*, já analisado no capítulo anterior e *A procura de uma dignidade*, destacado no Capítulo III, inscrevem-se nesse movimento dialético.

⁵⁵ *As águas do mar* encontra-se no livro **Onde estivestes de noite** (1974) e trata-se do mesmo conto denominado *As águas do mundo*, publicado em **Felicidade clandestina** (1971). Este conto também faz parte do livro **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres** (1969).

se ao amor de uma mulher, amor novo que não parecia com o amor dos outros adultos: era um amor pedindo realização” (LISPECTOR, 1999c, p. 23). Esta clara compreensão reverte metaforicamente à sua condição física de míope, de pouca capacidade para enxergar:

A prima não queria nada dele [...]. Nesse dia, pois, ele conheceu uma das raras formas de estabilidade: a estabilidade do desejo irrealizável. A estabilidade do ideal inatingível [...]. E pela primeira vez teve então amor pela paixão. “E foi como se a miopia passasse e ele visse claramente o mundo” (LISPECTOR, 1999c, p. 23-24).

Em *As águas do mar*, o que seria um mero banho de mar de uma personagem feminina compõe um encontro erótico entre ela e seu amante, o mar, as ondas figurando como penetração sexual:

Era isso o que lhe estava faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem [...]. Ela é a amante que sabe que terá tudo de novo. O sol se abre mais e arrepia-a ao secá-la, ela mergulha de novo; está cada vez mais sôfrega e menos aguda. [...] como contra os costados de um navio, a água bate, volta, bate” (LISPECTOR, 1999b, p.89, p.90).

O primeiro beijo, do mesmo modo, narra o beber da água de um chafariz, por um menino sedento, que, no encontro de sua boca com a boca da estátua, se dá conta de sua primeira ereção “A vida era inteiramente nova, era outra [...]. Até que vinda da profundidade de seu ser, jorrou de uma fonte oculta nele a verdade. Que logo

o encheu de susto e logo também de um orgulho antes jamais sentido: ele... Ele se tornara um homem” (LISPECTOR, 1999c, p.159).

Em **A via crucis do corpo** encontramos contos que se mantêm na unidade simples/complexo e outros que se inserem na unidade sagrado/profano. A unidade simples/complexo aparece em dois contos muito semelhantes: *Praça Mauá* e *Ele me bebeu*.

O sagrado e o profano surgem na epígrafe, como preâmbulo a um livro erótico. Neste título e nas epígrafes depreende-se a sacralização do corpo profano, mas os contos *Dia após dia*, *O homem que apareceu* e *Por enquanto* são desprovidos de erotismo. Os contos *Antes da ponte Rio-Niterói*, *Melhor do que arder*, *Mas vai chover*, *A língua do P* e *O corpo* não se inserem na análise dialética do simples para o complexo, sendo simples descrições.

No primeiro conto deste livro, Miss Algrave, solteira, puritana e preconceituosa, descobre a sua sexualidade em um encontro amoroso com um extra-terrestre. A Sra. Cândida Raposo, de 81 anos, em *Ruído de passos*, procura um médico que a auxilie na contenção de seu desejo sexual. Assegurada por este de que não haveria medicação que eliminasse este impulso, se satisfaz, à noite, de modo solitário. Envergonhada, pensa na morte como uma bênção, momento em que escuta os passos do marido falecido.

Praça Mauá relata como Luísa, mulher do carpinteiro Joaquim, jovem e bonita, trabalhando como dançarina em uma boate e se prostituindo com o pseudônimo de Carla, se desentende com o travesti Celsinho, enciumado por Carla estar recebendo a atenção de um freguês. Celsinho a acusa de não ser mulher por não saber sequer fritar um ovo. Carla transforma-se imediatamente em Luísa,

abandona a boate, pois “Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima [...] não disse uma palavra. Ergueu-se, esmagou o cigarro no cinzeiro e, sem explicar a ninguém, largando a festa no seu auge, foi embora” (LISPECTOR, 1974, p. 84). Perplexa e sozinha vai para a escuridão da Praça Mauá: “Ficou de pé, de preto [...] às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio. Era verdade: não sabia fritar um ovo” (LISPECTOR, 1974, p. 84).

No conto *Ele me bebeu* Aurélia Nascimento e Serjoca, seu amigo maquilador conhecem Affonso Carvalho, na hora do *rush* no Rio de Janeiro. Affonso é um rico industrial, que lhes dá carona e os leva para jantar em sua casa. Marcam um almoço em um restaurante, ocasião em que Aurélia percebe que a maquiagem feita por Serjoca havia bebido a sua aparência. Affonso, antes interessado em Aurélia, dá toda a sua atenção a Serjoca. Aurélia descarta uma nova aproximação e, chegando em casa, após o banho, se esbofeteia diante do espelho, sentindo que, nesse momento, como o seu sobrenome já indicara, se produzia finalmente seu nascimento. “Então — então de súbito deu um bruta bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se” (LISPECTOR, 1974, p. 57-58). Um simples acontecimento corriqueiro apresenta várias implicações: a maquiagem como máscara social, como futilidade mundana e como ocultamento da verdadeira personalidade.

Em *Via crucis*⁵⁶ Maria das Dores, casada e virgem, engravida, fato que desencadeia nos personagens a adoção dos comportamentos da família de Cristo. Seu marido torna-se São José, e a criança seria chamada de Emanuel (Deus conosco). Maria das Dores não deseja que ele siga a via-crúcis, escolhendo, como madrinha da criança, a Virgem Maria, e, como padrinho, Cristo. O casal se dirige

⁵⁶ Mantivemos a grafia do conto original.

para a fazenda da tia de Maria das Dores em Minas Gerais. No relato alinhava-se a conduta de São José (barba e cabelos compridos, vestindo uma túnica de estopa e carregando um cajado) com um significado bíblico. Os preparativos para a chegada da criança em termos contemporâneos (quarto com cortinas azuis) apresenta um conjunto sógnico com o nascimento de Jesus (manjedoura, estábulo, animais, céu estrelado). Ao final, o sentido implícito é de que todo ser humano tem a sua própria via-crúcis e seu próprio calvário.

Vemos que a forma estética significativa e o conteúdo (elemento ético-cognitivo) conectam dialeticamente o sagrado ao profano⁵⁷ em títulos, em contos, em nome da personagem, como em **A maçã no escuro**, fruto proibido relatado em Gênesis, que evoca o pecado, o prazer, a expulsão do paraíso; em Macabéa, personagem de **A hora da estrela**, nome originário dos Macabeus, relato bíblico contido em Macabeus 1 e 2, que relata a revolta desse povo contra os selêucidas helênicos sob Antíoco IV, em 166 a.C.; em *A repartição dos pães* associado ao milagre de Jesus, em **A via crucis do corpo** relativo a sua caminhada ao calvário e em O livro dos prazeres que remete aos livros da Bíblia (Livro de Josué, Livro de Jó, Livro de Judite). Contudo, Macabéa não é uma mulher heróica, que enfrenta a realidade através da luta, ao contrário, é passiva e conformada com a sua condição social; **A maçã no escuro** relata um crime que não ocorreu. Emerge uma contradição na escritura da autora: o livro publicado sob encomenda com o objetivo explícito de relatar erotismo, não atende a esta exigência. O erotismo surge em contos esparsos sem intenção pré-determinada.

⁵⁷ Vide, a este respeito, SÁ, Olga. Paródia e metafísica. In: NUNES, Benedito (org.). **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Paris: Brasília: Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX siècle: Conselho Nacional do desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq: UNESCO - Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.

A literatura de Clarice Lispector apresenta esta realidade humana repleta das contradições sócio-históricas entre o mundo terreno e o mundo divino, entre as vias espiritual e carnal, entre o sujeito individual e o coletivo. O que nas histórias analisadas é elemento do mundo e nele existe como determinado em sua simplicidade: amigo, mulher, religião, em sua forma aparente e fixada apresenta-se não mais particularizado, mas complexo e múltiplo, posto que está relacionado ao movimento e ao conhecimento literário da própria realidade.

Se a compreensão do sentido axiológico da escritura de Clarice Lispector em relação com o mundo do conhecimento e do ato ético em termos de erotismo não atingem o grau e a pertinência esperada, é porque este é o limite das experiências pessoais da autora. A contradição que brota em **A via crucis do corpo** é claramente perceptível na explicação que antecede os contos: nela a autora tece considerações sobre a indecência e a contundência das histórias relatadas, a possibilidade de ser criticada e de sentir-se envergonhada diante dos filhos, mas, entretanto, o erotismo descrito é mínimo.

O simples para o complexo mantem nas gradações afetivas⁵⁸ dos seguintes contos: *Felicidade clandestina* e *Uma história de tanto amor*.

A menina de *Felicidade clandestina* anseia ler **Reinações de Narizinho**, de Monteiro Lobato, anseio que aumenta progressivamente. Solicita seu empréstimo inúmeras vezes a uma colega, cujo pai é dono de uma livraria, a amiga o nega através de subterfúgios, torturando-a emocionalmente. Esta artimanha é descoberta pela mãe da suposta amiga, que lhe empresta o livro, ocasião em que o prazer proporcionado à personagem é comparado ao êxtase do encontro entre dois amantes:

⁵⁸ Detivemos-nos na análise apenas desses dois contos, por entendermos que essa amostra denota as intenções da nossa pesquisa.

Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito [...]. Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. [...] li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes [...]. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante (LISPECTOR, 1999c, p. 12).

A relação do humano com o animal se estabelece em *Uma história de tanto amor*, em que a personagem vive um intenso afeto por duas galinhas. Em sua ausência, uma delas é servida como refeição para a família, provocando ódio e indignação da menina. As explicações da mãe sobre a necessidade de matar e comer animais implica canibalização, isto é, a ingestão do outro como posse e manutenção dentro de si de tudo o que esse outro representa:

[...] comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida. Tinham feito Eponina ao molho pardo. De modo que a menina, num ritual pagão que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos, comeu-lhe a carne e bebeu-lhe o sangue. Nessa refeição tinha ciúmes de quem também comia Eponina (LISPECTOR, 1999c, p. 143).

O dialogismo, que implica uma compreensão responsiva-ativa do outro, pode voltar-se, no discurso falado, para um interlocutor real, seu ouvinte ou para o leitor em seu horizonte axiológico e nos mais variados aspectos que envolvem o objeto na sua expressividade social.

Há o reconhecimento desta instância interativa, como se lê na dedicatória do autor em **A hora da estrela**, que é dupla "[...] dedico esta coisa aí ao antigo

Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós [...]. Dedico-me...". Seqüencialmente, a autora cita a cor vermelha, seres míticos, pobreza, compositores musicais de renome em uma auto-dedicatória, finalizando com "todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé..." (LISPECTOR, 1998a, p. 9).

O universo do leitor, sua expressividade social, é recomendado pela autora como se observa no início de **A paixão segundo G.H.**, quando a autora se dirige aos seus *Possíveis leitores*:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. (LISPECTOR, 1994, p. 13).

Em **A hora da estrela**, o narrador confessa:

Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história — determino com falso livre-arbítrio — vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. (LISPECTOR, 1988a, p. 12-13).

Clarice esclarece, em **Um sopro de vida**: "Escolhi a mim e ao meu personagem — Angela Pralini — para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida" (LISPECTOR, 1978, p. 18).

É evidente que a autora apreende a literatura na interação comunicativa, em uma relação dialógica própria da linguagem e que implica o eu, o outro, o nós, integrados em compreensão simultânea, na complexidade de um encadeamento sógnico.

Os signos explicitados fazem parte do horizonte axiológico do leitor e da autora. Ambos partilham a consciência lingüística sócio ideológica, como a religião cristã dominante⁵⁹ e a cultura urbana como se apresenta a seguir.

⁵⁹ A religião judaica da autora e suas inúmeras relações sógnicas encontradas no catolicismo (na Bíblia, em orações, por exemplo) em nosso entendimento expressam apenas a sua integração à cultura da época. Sua religião e as reiteradas referências a números em sua obra podem indicar uma fundamentação na Cabala, livro que apresenta especulações místico-esotéricas filosóficas retiradas da doutrina judaica e de outras religiões. A Cabala compreende descrições metafísicas, que, surgidas nos séculos I e II d.C., receberam textos adicionais na Idade Média na Europa (o Bahir, o Sefer Na-zohar). Impressa em aramaico em 1558 em Mântua, a partir da expulsão dos judeus em 1492 da Península Ibérica, esta obra recebeu novos conceitos místicos e novas formas de interpretação através de Moisés Ben Jacob Cordovero e de Isaac Luria, na cidade de Safed (Galiléia), que postularam doutrinas bem definidas: a filosófica contemplativa e a mística ativa. Na Cabala, letras e números são manipulados para interpretar significados ocultos e para praticar magia. As 22 letras do alfabeto hebraico e dez algarismos são combinados e interpretados de três modos: notarikon (criação de significados tomando palavras por acrósticos que expressariam algo oculto); guematria (as letras recebem valores de números e se interpreta por analogia as palavras com idêntico valor); temurah (interpretação feita pela troca de palavras por anagramas). Uma correta análise neste aspecto, portanto, só pode ser realizada por quem conhece hebraico e a doutrina judaica, com experiência na manipulação deste.

SIGNOS⁶⁰ PRESENTES NAS OBRAS DE CLARICE LISPECTOR⁶¹

OBRAS	Números
Perto do coração selvagem (1986)	<p>“A covardia é morna e eu a ela me resigno, depondo todas as armas do herói que vinte e sete anos de pensamento me concederam” (p. 89).</p> <p>“No dia 3, continuou Joana e fazia a voz clara, leve, com pequenos intervalos redondos, no dia 3 houve uma grande parada em benefício dos que nasciam” (p. 176).</p> <p>“O que as ligava afinal? As três graças diabólicas” (p. 178).</p> <p>“Otavio lia enquanto o relógio estalava os segundos e rompia o silêncio da noite com 11 badaladas” (p.186).</p>
A maçã no escuro (1999d)	<p>“[...] ao fim de sete dias, sucedera essa coisa de que inesperadamente se toma consciência: um passado” (p. 84).</p>
A paixão segundo G.H. (1994)	<p>“E também para que depois, na sétima hora como no sétimo dia, ficasse livre para descansar” (p.37).</p> <p>“[...] há sete mil anos, eu havia lido, naquela região do medo desenvolveu-se uma agricultura próspera” (p. 113).</p>
A hora da estrela (1998a)	<p>“A história [...] vai ter uns sete personagens...” (p.12-13).</p> <p>“Nesta manhã de dia 7, o êxtase inesperado para o seu tamanho pequeno corpo” (p. 42).</p> <p>“Ouvira na Rádio Relógio que havia sete bilhões de pessoas no mundo” (p. 58).</p>
Um sopro de vida (1978a).	<p>“Quero calcular através dela o resultado de sete vezes a raiz quadrada de 15 elevada à terceira potência” (p. 24).</p> <p>“Meu fôlego de sete gatos amedronta os que poderiam vir” (p. 67).</p> <p>“Possuo sete cavalos de puro sangue. Seis brancos e um preto” (p. 76).</p>

⁶⁰ Não podemos negar que outras recorrências sígnicas estejam presentes nas obras da autora, como, por exemplo, o sangue, o vinho e a chuva, com uma incidência menor, que podem ser encontradas em **A hora da estrela**, **Um sopro de vida**, **Uma aprendizagem** ou **O livro dos prazeres**, entre outras obras. Para os objetivos da presente pesquisa detemo-nos no que consideramos quantitativamente e qualitativamente relevante.

⁶¹ A partir desse momento, visando facilitar a compreensão do leitor, utilizamos, nas obras, a data da publicação dos livros e, em signos, o título e a página da citação.

	<p>“Grave como um menino de 13 anos” (p. 94).</p> <p>“Ângela tem a espontaneidade de uma iniciativa ou é apenas o meu eco repetido em sete cavernas até morrer? (p. 104).</p>
Onde estivestes de noite (1999b)	<p>"Angela tinha perdido sete quilos" (p. 23).</p> <p>"O número sete acompanhava-a, era o seu segredo, a sua força" (p. 32).</p> <p>Maria Rita confessa "tenho setenta e sete anos. — Eu tenho trinta e sete [...]. Eram sete horas da manhã" (A partida do trem, p. 27).</p> <p>O número 13 é Deus" (<i>O relatório da coisa</i>, p. 63).</p>
Felicidade clandestina (1998c)	<p>“Três vezes tentou renitente uma saída entre dois quadros, três vezes teve que retroceder caminhos” (<i>Uma esperança</i>, p. 92).</p> <p>“Foi pena o professor não ter chegado a ver aquilo em que quatro anos depois inesperadamente eu me tornaria: aos treze anos...” (<i>Os desastres de Sofia</i>, p. 102-103).</p>
Laços de família (1998b).	<p>"A queda do primeiro dos sete mistérios que tão secretos eram que deles ficara apenas uma sabedoria: o número sete [...]. Quando ela conservou todos [...] mais sete anos de atraso" (<i>Preciosidade</i>, p. 89-90).</p>
A bela e a fera ou A ferida grande demais (1999c)	<p>“Ele beija-a no rosto e diz que o acorde às sete horas em ponto” (<i>A fuga</i>, p. 75).</p> <p>“E depois, em três trilhões de trilhões de ano — não haveria uma moça exatamente como ela” (<i>A bela e a fera ou A ferida grande demais</i>, p. 96).</p> <p>“[...] o mendigo também tem sexo, disse que tinha onze filhos” (<i>A bela e a fera ou A ferida grande demais</i>, p. 100).</p>
Para não esquecer (1978b)	<p>“Quero que isso aconteça na igreja dos vitrais às 7 horas da noite. Ou às 7 horas da manhã [...]. Vejo que escrevi sete em número: 7. Pois Brasília é 7. É 3. É quatro. É oito, nove — pulo os outros, e no treze me encontro com Deus” (<i>Brasília: Esplendor</i>, p.49).</p>
OBRAS	Morte
Perto do coração selvagem (1986)	<p>“Eu mesma posso morrer de sede diante de mim” (LISPECTOR, p. 191).</p>

A maçã no escuro (1999d)	<p>"[...] ela é moça, é por isso que tem medo da morte" (p. 75).</p> <p>"Mas ele era uma dessas pessoas que morrem sem se saber o que realmente aconteceu com elas" (p. 91).</p> <p>"E também ela se tornava de novo mesquinha a ponto de ter medo de morrer..." (p. 102).</p> <p>"E a morte? Não, ela não tinha tempo, o tempo era curto..." (p. 155).</p>
A paixão segundo G.H. (1994)	<p>"Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa" (p. 21).</p>
A hora da estrela (1998a)	<p>"Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedirei música, música, música" (p. 82).</p> <p>"[...] há momentos em que a pessoa está precisando de uma pequena mortezinha e sem nem ao menos saber [...] pois ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto" (p. 83-84).</p> <p>"A morte é um encontro consigo. Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto. O melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa" (p. 86).</p>
Um sopro de vida (1978a).	<p>"Vivo porque nasci. E morrerei sem que a morte me simbolize" (p. 37).</p> <p>"Quando eu morrer não saberei o que fazer de mim. Deve haver um modo de não se morrer, só que eu ainda não descobri. Pelo menos não morrer em vida: só morrer depois da morte" (p. 159).</p> <p>"Na hora da minha morte — que é que eu faço? Me ensinam como é que se morre. Eu não sei [...]. Eu me curei da minha morte. Nunca mais morri [...] Não se morre eternamente. É só uma vez, e dura um instante" (p. 160).</p>
Onde estivestes de noite (1999b)	<p>"Meditativa, concluiu que iria morrer secretamente assim como secretamente vivera. Mas também sabia que toda morte é secreta" (<i>A procura de uma dignidade</i>, p. 18).</p> <p>"Desde que descobrira — mas descobrira realmente com um tom espantado — que iria morrer um dia, então não teve mais medo da vida, e, por causa da morte, tinha direitos totais" (<i>A partida do trem</i>, p. 24).</p> <p>"Não se pode prolongar o êxtase sem morrer [...] dona</p>

	<p>Maria Rita sempre fora uma pessoa comum, achava que morrer não era coisa normal. Morrer era surpreendente. Era como se ela não tivesse a altura do ato da morte..." (<i>A partida do trem</i>, p. 26).</p> <p>"Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim. Sinto falta dele como quem morre" (<i>Seco estudo de cavalos</i>, p. 42).</p> <p>Arriscaram tudo, já que fatalmente um dia iam morrer, talvez dentro de dois meses, talvez sete anos [...] queriam aproximar-se dela para amá-la morrendo mas ela com um gesto mantinha todos à distância. Eles queriam amá-la de um amor estranho que vibra em morte. Não se incomodavam de amá-la morrendo" (<i>Onde estivestes de noite</i>, p. 44).</p> <p>"Basta ver o modo como nos organizamos em sociedade e intrinsecamente, de si para si. Mas um erro Ele não comete: Ele não morre" (<i>O relatório da coisa</i>, p. 61).</p> <p>"Depois de morta é para a realidade que vou" (<i>É para lá que eu vou</i>, p. 70).</p> <p>"Não quero morrer [...] E eu? Morta de calor, não morta de mar azul [...] não entendo mesmo a morte. [...] Mas eu me curvo diante da morte [...] só se deve morrer de morte morrida" (<i>O morto no mar da Urca</i>, p. 72-73).</p> <p>"Se és morte como te alcançar? [...] Viver na orla da morte e das estrelas é vibração mais tensa do que as veias podem suportar" (<i>Silêncio</i>, p. 75).</p> <p>"[...] a morte é de grande escuridão. Ou talvez não, não sei como é, ainda não morri, e depois de morrer nem saberei, quem sabe se não tão escura. A morte, quero dizer" (<i>Um caso complicado</i>, p. 83-84).</p>
Felicidade clandestina (1998c)	"Sei que nunca poderei pegar num rato sem morrer de minha pior morte" (<i>Perdoando Deus</i> , p. 44).
Laços de família (1998b).	<p>"A morte era o seu mistério" (<i>Feliz aniversário</i>, p. 67)</p> <p>"[...] o corpo sacudia-se como o de quem ri, aquela sensação de morte sem aviso de quem não rasgou antes os papéis da gaveta, não a morte dos outros, a sua, sempre a sua" (<i>O búfalo</i>, p. 129).</p>
A bela e a fera ou A ferida grande demais (1999c)	"Eu desconfio que a morte vem. Morte? [...]. Será que a morte é um blefe? Um truque da vida? É perseguição?" (<i>Um dia a menos</i> , p. 85).
Para não esquecer (1978b)	"Eu sei morrer. Morri desde pequena. E dói mas a

	gente finge que não dói [...] E agora vou morrer um pouquinho. Estou tão precisada" (<i>Brasília: Esplendor</i> , p. 52).
Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1998c)	<p>"A humanidade lhe era como morte eterna que no entanto não tivesse o alívio de enfim morrer. Nada, nada morreria na tarde enxuta, nada apodrecia" (1998c, p. 23).</p> <p>"Ulisses empurrava-a para o abismo — em breve ela teria que soltar a mão menos forte do que a empurrava, e cair, a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre" (1998c, p. 32).</p> <p>"Quando eu morrer quero cravos presos no meu vestido branco" (p. 108).</p>
OBRAS	Deus
Perto do coração selvagem (1986)	<p>"[...] oh Deus [...] Se existisse Deus, é que ele teria desertado daquele mundo subitamente, excessivamente limpo, como uma casa ao Sábado [...]" (p. 33).</p> <p>"[...] ó Deus, Deus, Deus, vinde a mim para me salvar..." (p. 214).</p>
A maçã no escuro (1999d)	<p>"E só Deus não tem nojo" (p. 95).</p> <p>"Oh Deus, não era nada fácil para aquele homem exprimir o que queria" (p. 131).</p> <p>"No seu desamparo teve a tentação de apelar para Deus, mas, não tendo hábito nem crença, sentiu o temor de provocar presença tão grande, agora já mais cauteloso em não tocar na rosa proibida do jardim" (p.175).</p>
A paixão segundo G.H. (1994)	<p>"O Deus é maior que minha culpa essencial. Então prefiro o deus, à minha culpa [...] Eu tinha medo da face de Deus, tinha medo da minha nudez final na parede" (p. 101).</p> <p>"Oh Deus, eu estava começando a entender com enorme surpresa: que minha orgia infernal era o próprio martírio humano [...] E no soluço o Deus veio a mim, o Deus me ocupava toda agora. Eu oferecia o meu inferno a Deus [...] O Deus, que nunca podia ser entendido por mim senão como eu O entendi" (p. 134).</p> <p>"Deus, ou o que És chamado: eu só peço agora uma ajuda: mas que agora me ajudes não obscuramente como me és, mas desta vez claramente e em campo aberto" (p. 135).</p>
A hora da estrela (1998a)	"Enquanto isso as nuvens brancas e o céu é todo azul.

	<p>Para que tanto Deus. Por que não um pouco para os homens" (p. 27).</p> <p>"Meu fôlego me leva a Deus? Estou tão puro que nada sei. Só uma coisa eu sei: não preciso ter piedade de Deus. Ou preciso?" (p. 84).</p>
<p>Um sopro de vida (1978a).</p>	<p>"Deus não foi feito para nós. Nós é que fomos feitos para Ele. O jeito, embora Ele não cuide de nós é adorá-lo e nas piores circunstâncias ter o coração pleno de prazer em louvá-lo [...] Eu inventei deus — e não acredito n'Ele [...] Deus é uma palavra? Se for estou cheio dele: milhares de palavras metidas dentro de um jarro fechado e que às vezes eu abro — e me deslumbro. Deus — palavra é deslumbrador" (p. 126).</p> <p>"Deus não é o princípio e não é o fim. É sempre o meio" (p. 127).</p> <p>"Será que Deus sabe que existe? Acho que Deus não sabe que existe. Tenho quase certeza de que não. E daí vem a sua veemente força [...] Sabe o que é Deus? Deus é o tempo" p.130).</p> <p>"Eu me consagrei a Deus? [...] Deus é como ouvir música: repleta o ser" (p.131).</p>
<p>Onde estivestes de noite (1999b)</p>	<p>"A velha era nada. E olhava para o ar como se olha para Deus. Ela era feita de Deus" (<i>A partida do trem</i>, p. 34).</p> <p>"Aí eles começaram a balbuciar mas para dentro porque a Ela-Ele era cáustica quanto a não disturbarem uns aos outros na sua lenta metamorfose. 'Sou Jesus! Sou judeu', gritava em silêncio o judeu pobre"(<i>Onde estivestes de noite</i>, p. 45).</p> <p>Padre Jacinto ergueu com as duas mãos a taça de crista que contém o sangue escarlate de Cristo [...] AMÉM. Os fiéis distraídos fizeram o sinal da cruz. AMÉM. DEUS." (<i>Onde estivestes de noite</i>, p. 56).</p> <p>"[...] Deus não tem nome: conserva o anonimato perfeito: não há língua que pronuncie o seu nome verdadeiro" (<i>O relatório da coisa</i>, p. 61).</p> <p>"Dona Frozina usa o nome de Deus mais do que deveria. Não se deve usar o nome de deus em vão" (<i>As maniganças de Dona Frozina</i>, p. 68).</p> <p>"Mas eu, que estava provando o vestido no calor da manhã, pedi uma prova de Deus. E senti uma coisa intensíssima, um perfume intenso demais de rosas. Então tive a prova, as duas provas; de Deus e do vestido" (<i>O morto no mar da Urca</i>, p.73).</p>

	"Quantas horas se perdem na escuridão supondo que o silêncio te julga — como esperamos em vão por ser julgados pelo Deus"(Silêncio, p. 75).
Felicidade clandestina (1998c)	"[...] eu me senti a mão de Deus, que era a Terra, o mundo [...] que Deus sem nenhum orgulho e nenhuma pequenez se deixaria acarinhar, e sem nenhum compromisso comigo" (<i>Perdoando Deus</i> , p.41). "Mas que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar?" (<i>Perdoando Deus</i> , p. 43). "Nunca Deus foi tão tomado pelo que ele é" (<i>A repartição dos pães</i> , p. 90-91). "Oh Deus, dai-nos o nosso futuro!" (<i>A mensagem</i> , p. 129).
Laços de família (1998b).	"É isso ainda não era nada, só Deus sabia [...] Que maçada. Enfim, ai de mim, seja lá o que Deus bem quiser" (<i>Devaneio e embriaguez de uma rapariga</i> , p.16, p. 17). "Contaria que o filho dissera: mamãe, quem é Deus. Não, talvez: mamãe, menino quer Deus" (<i>Os laços de família</i> , p. 100).
A bela e a fera ou A ferida grande demais (1999c)	"Deus nunca está só. Tinha Deus, pois não era a única coisa que tinha?" (<i>Um dia a menos</i> , p. 87). "Socorre-me Deus, disse baixinho" (<i>A bela e a fera ou A ferida grande demais</i> , p. 97). "Eternidade, Vida. Mundo. Deus. Eternidade. Vida. Mundo [...] Oh, meu deus, me perdoe, mas a culpa é do verão" (<i>História interrompida</i> , p.17)
Para não esquecer (1978b)	"Comecei a rezar na rua, a rezar para que Deus me mandasse um anjo que me salvasse, fiz promessa de não comer quase nada de manhã" (<i>Mal-estar de um anjo</i> , p. 29). "Deus ouve, mas eu me ouvirei? [...] Não quero pedir a Deus que me aplaque, amo tanto a Deus que tenho medo de tocar nele com o meu pedido, meu pedido queima, minha própria prece é perigosa de tão ardente... (<i>Uma ira</i> , p. 61).
Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1998c)	"[...] os humanos davam para o Deus —como? E ela nem mesmo queria mais saber o que era. Só que sentiu que o Deus também precisava dos humanos — e então negou-se a ele" (1998c, p. 65).

	<p>“O seu deus até agora fora terrestre, e não era mais. De agora em diante, se quisesse rezar, seria como rezar às cegas ao cosmos e ao Nada” (1998, p. 66).</p> <p>“E, oh Deus, não queria ir a Ele através da condição misericordiosa de Cristo talvez não passasse de novo do medo de amar” (p. 67).</p>
OBRAS	Espelho
Perto do coração selvagem (1986)	<p>“[...] a verdade revelada pelo espelho pode, evidentemente, ser de uma ordem superior” (p. 394).</p> <p>"Procurou-se muito no espelho, amando-se sem vaidade" (p. 104).</p>
A maçã no escuro (1999d)	"Se se olhasse ao espelho veria grandes olhos olhando-a mas não se veria"(p. 88).
A paixão segundo G.H. (1994)	"Eu vivia mais dentro de um espelho" (p. 32).
A hora da estrela (1998a)	<p>"Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada..." (p. 25).</p> <p>"No espelho distraidamente examinou de perto as manchas no rosto" (p. 27).</p> <p>"[...] em rapidíssimos traços desenharei a vida pregressa da moça até o momento do espelho do banheiro" (p. 28).</p>
Um sopro de vida (1978a).	<p>"Ângela é um espelho" (p.24).</p> <p>"Tentar possuir Angela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa. No entanto bastava eu ficar de costas para o espelho e teria a rosa..." (p. 43).</p>
Onde estivestes de noite (1999b)	<p>"Por fora — viu no espelho — ela era uma coisa seca como um figo seco" (<i>A procura de uma dignidade</i>, p. 17).</p> <p>"Com medo do espelho que a refletia" (<i>Onde estivestes de noite</i>, p. 50).</p>
Felicidade clandestina (1998c)	<p>"Nem meu espelho reflete mais um rosto que seja meu" (<i>O ovo e a galinha</i>, p. 58).</p> <p>"Foi num arrepio que me adivinhei de repente como um espelho" (<i>Os desastres de Sofia</i>, p. 107).</p>
Laços de família (1998b).	"Estava a se pentear vagorosamente diante da penteadeira de três espelhos [...] Os olhos não se abandonavam, os espelhos vibravam ora escuros, ora luminosos" (<i>Devaneio e embriaguez de uma rapariga</i> , p. 9).

	<p>"E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração (<i>Amor</i>, p. 29).</p> <p>"Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo?" (<i>A imitação da rosa</i>, p. 35).</p>
A bela e a fera ou A ferida grande demais (1999c)	"Quando se viu no espelho — a pele trigueira pelos banhos de sol faziam ressaltar as flores douradas perto do rosto nos cabelos negros — conteve-se para não exclamar um 'ah!'" (<i>A bela e a fera ou A ferida grande demais</i> , p. 95).
Para não esquecer (1978b)	"O que é um espelho? Não existe a palavra espelho — só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos" (<i>Os espelhos</i> , p. 9).
Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1998c)	<p>"Olhou-se ao espelho e só era bonita pelo fato de ser uma mulher" (p. 16).</p> <p>"Sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só, olhou-se avidamente de perto no espelho e se disse deslumbrada: como sou misteriosa, sou tão delicada e forte... (p. 19).</p> <p>"[...] ao se ter olhado antes ao espelho, achou-a tão de algum modo bonita, que tinha que dar esse aspecto de beleza a alguém" (1998, p. 27).</p>
OBRAS	GALO / GALINHA
Perto do coração selvagem (1986)	<p>"[...] ver as galinhas porque ela hoje comera galinha assada" (p. 27).</p> <p>"[...] amanhã, amanhã bem cedo ver as galinhas vivas" (p.29).</p>
A maçã no escuro (1999d)	<p>"[...] os galos corriam, às vezes abriam as asas, as galinhas sem ocupação dos ovos eram livres, tudo isso era a própria manhã e quem não fosse rápido a perderia" (p. 140).</p> <p>"[...] na manhã alegre duas galinhas aos gritos foram agarradas e apareceram mortas na cozinha" (p. 207).</p>
A paixão segundo G.H. (1994)	
A hora da estrela (1998a)	<p>"O cantar do galo na aurora sanguinolenta dava um sentido fresco à sua vida murcha" (p. 31).</p> <p>"Onde caberia um galo a cocoricar naquelas paragens ressequidas de artigos por atacado de exportação e importação?" (p. 30).</p>

	<p>"[...] dava aperto no coração, um ou outro delicioso embora um pouco doloroso cantar de galo. Era do nunca que vinha o galo" (p. 31).</p> <p>"E as galinhas, que faziam elas? [...] os galos pelo menos cantavam" (p. 33-34).</p>
Um sopro de vida (1978a).	<hr/>
Onde estivestes de noite (1999b)	<p>"Embaixo, na cidadezinha adormecida, um galo voava e empoleirava-se no bordo de uma janela. As galinhas espiavam" (<i>Seco estudo de cavalos</i>, p. 140).</p> <p>"Em plena noite fechada de um verão escaldante um galo soltou seu grito fora de hora e uma só vez para alertar o início da subida pela montanha" (<i>Onde estivestes de noite</i>, p. 43).</p> <p>"O galo é Svégliã" (<i>O relatório da coisa</i>, p. 61).</p> <p>"Nenhum galo" (<i>Silêncio</i>, p. 74).</p>
Felicidade clandestina (1998c)	<p>"O ovo é a alma da galinha. A galinha desajeitada [...] A galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo atravessasse os tempos a galinha existe [...] O corpo da galinha é a maior prova de que o ovo não existe [...] ser uma galinha é isso. A galinha tem o ar constrangido" (<i>O ovo e a galinha</i>, p. 50,p. 51,p. 52). "A galinha é diretamente uma escolhida — vive como em sonho" (<i>O ovo e a galinha</i>, p. 53).</p> <p>"A galinha é ansiosa, enquanto o galo tem angústia quase humana [...] O galo é quem fica procurando amar uma e não consegue!" (<i>Uma história de tanto amor</i>, p.140, p. 141). "As galinhas pareciam ter uma pré ciência do próprio destino [...] uma galinha é sozinha no mundo" (<i>Uma história de tanto amor</i>, p. 142-143).</p>
Laços de família (1998b).	<p>"— Ai que não me maces! Não me venhas a rondar como um galo velho!" (<i>Devaneio e embriaguez de uma rapariga</i>, p. 11).</p> <p>"Era uma galinha de Domingo [...] a galinha é um ser [...] sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma" (<i>Uma galinha</i>, p. 31).</p> <p>"E, de volta à paz noturna da Tijuca __ não mais aquela luz cega das enfermeiras penteadas e alegres saindo para as folgas depois de tê-la lançado como a uma galinha indefesa no abismo da insulina" (<i>A imitação da rosa</i>, p. 40).</p>

A bela e a fera ou A ferida grande demais (1999c)	"Gostaria de comer outra coisa e não a galinha de ontem mas aprendera a não desperdiçar comida" (<i>Um dia a menos</i> , p. 92).
Para não esquecer (1978b)	
Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1998c)	"Os ouvidos se afirma, a cabeça se inclina, o corpo todo escuta: nenhum rumor. Nenhum galo possível" (p. 36). "Logo eu que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas, mexendo o pescoço feio e procurando minhocas" (p. 98).
OBRAS	Ovo
Perto do coração selvagem (1986)	"[...] um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?" (p. 16). "Ovo quente na mão" (p. 26).
A maçã no escuro (1999d)	"[...] as galinhas sem ocupação dos ovos eram livres" (p. 140).
A paixão segundo G.H. (1994)	"[...] eu levasse na palma em concha de minha mão a gema pura de um ovo sem fazê-la perder seu invisível porém real contorno — invisível, mas há uma pele feita de quase nada circundando a gema leve e mantendo-a sem se romper para continuar a ser uma redonda gema" (p. 46).
A hora da estrela (1998a)	"[...] oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas" (p. 59). "[...] a moça às vezes comia num botequim um ovo duro [...] A tia lhe ensinara que comer ovo fazia mal para o fígado" (p. 34).
Um sopro de vida (1978a).	"Comi só frutas e ovos [...] só brotando nu como o ovo" (p. 38). "Atravessar este livro acompanhando Ângela é delicado como em caminhada eu levasse na palma em concha de minha mão a gema pura de um ovo [...] a gema leve" (p. 46). "[...] de repente nasce um ovo. Ovo alquímico. E eu nasço e estou partindo com meu belo bico a casca seca do ovo" (p. 116).
Onde estivestes de noite (1999b)	"[...] o ovo vinha rodopiando bem lento do horizonte para o espaço" (<i>Onde estivestes de noite</i> , p. 52).

	"O ovo é puro Sveglia. Mas só o ovo inteiro, completo, branco, de casca seca, todo oval. Por dentro dele é vida; vida molhada. Mas comer gema crua é Sveglia" (<i>O relatório da coisa</i> , p. 61).
Felicidade clandestina (1998c)	"Lá estava uma nódoa amarelada, de um ovo que comera há duas semanas" (<i>O grande passeio</i> , p. 29). "Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. —Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo [...] o ovo não tem um si mesmo" (<i>O ovo e a galinha</i> , p. 49).
Laços de família (1998b).	"O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida [...] Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede" (<i>Amor</i> , p. 22). "De pura afobação a galinha pôs um ovo [...] Sentou-se sobre o ovo e assim ficou, respirando, abotoando e desabotoando os olhos" (<i>Uma galinha</i> , p. 31). "Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo" (<i>Preciosidade</i> , p. 93).
A bela e a fera ou A ferida grande demais (1999c)	
Para não esquecer (1978b)	"Esse ovo branco sou eu ou uma criancinha que nasce hoje?" (<i>Brasília: esplendor</i> , p. 49).
Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1998c)	"Esgueirou-se entre as centenas de pessoas na feira e isso era um crescimento dentro dela. Parou um instante junto da barraca dos ovos. Eram brancos" (p. 123).
OBRAS	Cego
Perto do coração selvagem (1986)	"[...] um cego ouvindo música distante" (p. 176).
A maçã no escuro (1999d)	"Seu rosto era então visto em toda a sua nudez como a de um cego" (p. 112).
A paixão segundo G.H. (1994)	"Será ir apenas indo, e como uma cega perdida num campo. Essa coisa sobrenatural que é viver" (p. 22). "Estou mais cega do que antes" (p. 26). "Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar" (p. 81).
A hora da estrela (1998a)	
Um sopro de vida (1978a).	"Me disseram que os aleijados se rejubilam assim

	como me disseram que os cegos se alegram" (p. 11).
Onde estivestes de noite (1999b)	"O sal, o iodo, tudo líquido, deixam na por uns instantes cega, toda escorrendo" (<i>As águas do mar</i> , p.89).
Felicidade clandestina (1998c)	"[...] cada vez que a confusão aumentava e ele enxergava pouco, tirava os óculos, fitava o interlocutor com uma fixidez reverberada de cego" (<i>Miopia progressiva</i> , p. 24). "Então, pois, que eu use o <i>magnificat</i> que entoa às cegas sobre o que não se sabe nem vê" (<i>Perdoando Deus</i> , p.44). "Eu o olhava surpreendida, e para sempre não soube o que vi, o que eu vira poderia cegar os curiosos" (<i>Os desastres de Sofia</i> , p.111).
Laços de família (1998b).	"Era um cego [...] o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles [...] olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê" (<i>Amor</i> , p. 21). "A piedade do cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu [...] Um cego me levou ao pior de mim mesma" (<i>Amor</i> , p. 26, p.27).
A bela e a fera ou A ferida grande demais (1999c)	"Era uma vez um rapaz cego que... Cego por quê? Não, ele não era cego" (<i>Gertrudes pede um conselho</i> , p. 19-20).
Para não esquecer (1978b)	"Brasília é o fantasma de um velho cego com cajado fazendo toc-toc-toc" (<i>Brasilia: Esplendor</i> , p. 42). "Como seria a ira divina, se esta minha me deixa cego de força total? [...] Só outra coisa eu conheci tão total e cega e forte como esta minha vontade de me espojar na violência" (<i>Uma ira</i> , p. 62).
Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1998c)	
OBRAS	Tempo
Perto do coração selvagem (1986)	"Não tenho nada o que fazer" (p.15). "Papai, que é que eu faço? Vá estudar. Já estudei. Vá brincar" (p. 13).
A maçã no escuro (1999d)	"Era à base de um curral que o tempo é indefinidamente substituído pelo tempo" (p. 98). "Quanto a Martim, ele tinha tempo. Na verdade parecia

	<p>ter descoberto o tempo" (p. 105).</p> <p>"Martim tomou consciência de que agora era apenas o guardião de um pequeno tempo que não lhe pertence. E sua tarefa maior era com o tempo" (p. 135).</p> <p>"Mas não se sentia revoltado por ser o guardião de tempo tão curto: o tempo de uma vida inteira também seria curta" (p. 139).</p> <p>"[...] cada minuto podia ser o tempo inteiro" (p.141).</p>
A paixão segundo G.H. (1994)	"Quero o tempo presente que não tem promessa, que é, que está sendo. Este é o núcleo do que eu quero e temo" (p. 92).
A hora da estrela (1998a)	<p>"Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final" (p. 16).</p> <p>"[...] vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento" (p.18).</p> <p>"Pelo menos o futuro tinha a vantagem de não ser o presente" (p.39).</p>
Um sopro de vida (1978a).	<p>"[...] por um triz é o futuro. Tempo para mim significa a desagregação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico como se o tempo tivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a este fruto toda a sua polpa. O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe [...] Na eternidade não existe o tempo. Noite e dia são contrários porque são o tempo e o tempo não se divide [...] Hoje é hoje" (p. 12).</p> <p>"O futuro é um passado que ainda não se realizou" (p. 50).</p> <p>"Para suavizar essa minha vida que pinga lenta de gota em gota [...] cada minuto que vem é um milagre que não se repete" (p.110).</p> <p>"Enquanto escrevo pingam os minutos irreversíveis. É o tempo passando" (p. 157).</p>
Onde estivestes de noite (1999b)	<p>"[...] ninguém podia viver no tempo, o tempo era indireto e por sua própria natureza sempre inalcançável" (<i>Onde estivestes de noite</i>, p. 45).</p> <p>"Nós dividimos o tempo quando ele na realidade não é divisível. Ele é sempre imutável" (<i>O relatório da coisa</i>, p.57).</p>

	"Aposto — pensou — 'que nada mais me acontecerá durante muito tempo, aposto que agora vou entrar no tempo das vacas magras'. Que era em geral seu tempo" (<i>Uma tarde plena</i> , p. 81).
Felicidade clandestina (1998c)	"O tempo passava inútil, a urgência os chamava — eles não sabiam para o que caminhavam, e o caminho os chamava" (<i>A mensagem</i> , p. 124).
Laços de família (1998b).	
A bela e a fera ou A ferida grande demais (1999c)	"E depois? Depois. Depois" (<i>A bela e a fera ou A ferida grande demais</i> , p. 85-86). "Depois. Depois? Depois resolveu ler revistas velhas" (<i>A bela e a fera ou A ferida grande demais</i> , p. 88-89). "Depois. Depois. Depois eram quatro horas. Depois cinco" (p. 92).
Para não esquecer (1978b)	"A missão é suicida: nós nos voluntariamos para o futuro. [...] O que temos tirado para nós mesmos do presente não tem de forma alguma desgastado a eternidade" (<i>Discurso de inauguração</i> , p. 99).
Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1998c)	"Haviam se passado momentos ou três mil anos? Momentos pelo relógio em que se divide o tempo, três mil anos pelo que Lóri sentiu quando com pesada angústia, toda vestida e pintada, chegou à janela. Era uma velha de quatro milênios" (p. 22).
OBRAS	Cavalo
Perto do coração selvagem (1986)	"[...] sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo" (p. 75). "[...] nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo" (p. 216).
A maçã no escuro (1999d)	"E afinal o último movimento frenético estacou como uma convulsão de cavalo" (p. 48). "O cavalo sente quando o cavaleiro tem medo" (p. 70). "[...] um relinchar de cavalo atravessou o campo e Francisco deu-lhe ordem de parada" (p.87). "[...] os cavalos mexiam as patas com galanteria e destreza" (p.115). "Também ele, montado no cavalo, com ar apreensivo de quem pode errar, estava atentamente procurando copiar para a realidade o ser que ele era, e nesse

	<p>parto estava se fazendo a sua vida" (p. 116).</p> <p>"De modo que, com o relinchar dos cavalos, eles simplesmente se voltaram um para o outro e, sem que tivesse havido um instante sequer de interrupção na conversa..." (p. 119).</p>
A paixão segundo G.H. (1994)	<hr/>
A hora da estrela (1998a)	<p>"Quando vejo o meu cavalo livre e solto no prado—tenho vontade de encostar meu rosto no seu vigoroso e aveludado pescoço e contar-lhe a minha vida" (p. 32).</p> <p>"[...] o único animal que não cruza com filho era o cavalo" (p. 37).</p>
Um sopro de vida (1978a).	<p>"[...] um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta" (p. 50).</p> <p>"O cavalo, a menos que seja alado, tem seu mistério resolvido em nobreza e o tigre é um grau mais misterioso do que o cão porque seu jeito é mais primitivo ainda" (p. 57).</p> <p>"Cavalo de fogo é o rubi em que eu mergulho tão profundo que se me rompo toda" (p. 121).</p>
Onde estivestes de noite (1999b)	<p>"Mas seu pêlo é lindo como o de um energético cavalo" (<i>A partida do trem</i>, p. 33).</p> <p>"Vi uma vez um cavalo cego" (<i>Seco estudo de cavalos</i>, p. 37).</p> <p>"Sveglia marcha como um cavalo branco solto sem sela [...] E teve um sonho terrível. Um cavalo branco queria agredi-lo e ele fugia como um louco [...]. O cavalo branco era lindo e enfeitado com prata [...] O cavalo pegou-o bem no pé, pisando-o" (<i>O relatório da coisa</i>, p. 59).</p>
Felicidade clandestina (1998c)	<p>"Comíamos. Como quem dá água ao cavalo" (<i>A repartição dos pães</i>, p. 90).</p> <p>"Era tão bonito para mim como seria para um esquilo ou um cavalo" (<i>Os desastres de Sofia</i>, p. 104).</p>
Laços de família (1998b).	<p>"Então, já sem fome, o grande cavalo apóia a cabeça na mão" (<i>O jantar</i>, p. 80).</p>
A bela e a fera ou A ferida grande demais (1999c)	<hr/>
Para não esquecer (1978b)	<p>"Brasília é corrida de cavalos. Eu não sou cavalo não" (<i>Brasília: esplendor</i>, p. 90).</p>

<p>Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1998c)</p>	<p>“Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem — pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela — apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo [...]. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito” (p. 28).</p> <p>“Ulisses ia gostar, ia pensar que o cavalo era ela própria. Era?” (p. 29).</p>
<p>OBRAS</p>	<p>Paráfrase bíblica</p>
<p>Perto do coração selvagem (1986)</p>	<hr/>
<p>A maçã no escuro (1999d)</p>	<p>"[...] um dia teria que começar pelo exato começo, ele que agora começava pelo domingo" (p. 30).</p> <p>"E movia-se lento como um homem que semeia" (p. 83).</p> <p>"[...] o melhor momento de minha vida foi quando um homem disse daí pão aos que têm fome" (p. 118).</p> <p>"Essa necessidade que uma pessoa tem de subir uma montanha — e olhar. Esse era o símbolo que ele tocara desde que saíra de casa" (p. 127).</p> <p>"Mas também se dizia que aquele que perde a sua vida, ganha a sua vida" (p. 138).</p>
<p>A paixão segundo G.H. (1994)</p>	<p>"Santa Maria, mãe de Deus, ofereço-vos a minha vida em troca de não ser verdade aquele momento de ontem" (p. 80)</p> <p>"[...] o que sai da barata é: 'hoje', bendito o fruto de teu ventre..." (p. 87).</p> <p>"Mãe: matei uma vida, e não há braços que me recebam agora e na hora do nosso deserto, amém" (p. 98).</p>
<p>A hora da estrela (1998a)</p>	<p>"Arrepende-te em Cristo e Ele te dará a felicidade" (p. 37).</p> <p>"Macabéa, Ave Maria, cheia de graça, terra serena da promessa, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nóbis, e eu me uso como forma de conhecimento" (p. 82).</p>
<p>Um sopro de vida (1978a).</p>	<p>"Graças a Deus, tenho o que comer. O pão nosso de cada dia" (p. 12).</p> <p>"Eu como escritor espalho sementes. Ângela Pralini</p>

	<p>nasceu de uma semente antiga que joguei na terra dura há milênios" (p. 26-27).</p> <p>"[...] um dia um homem andou, andou e andou e parou e bebeu água gelada de uma fonte. Então sentou-se numa pedra e repousou o seu cajado" (p.161).</p>
Onde estivestes de noite (1999b)	<p>"Era a véspera do apocalipse. Quem era o rei da terra? Se você abusar do poder que você conquistou, os mestres o castigarão" (<i>Onde estivestes de noite</i>, p. 48-52)</p> <p>"Ah nunca faria isso depois que há milênios já andaram sobre as águas" (<i>As águas do mar</i>, p. 90).</p>
Felicidade clandestina (1998c)	<p>"Era uma mesa para homens de boa-vontade [...] a mulher que lavava pés de estranhos pusera mesmo sem nos eleger, mesmo sem nos amar um ramo de trigo ou um cacho de rabanetes ardentes..." (p. 89).</p>
Laços de família (1998b).	<p>"[...] quando o galo cantar pela terceira vez renegarás tua mãe" (<i>Feliz aniversário</i>, p. 61).</p> <p>"[...] e, do teu abandono nas ruas, num pulo me lamberias a face com alegria e perdão. Eu te daria a outra face a beijar" (<i>Mistérios em São Cristóvão</i>, p. 124).</p>
A bela e a fera ou A ferida grande demais (1999c)	
Para não esquecer (1978b)	
Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1998c)	<p>"Então ela, que nunca mais falara com o Deus cósmico, disse-Lhe em súbita cólera: eu nada Vos dou porque nada me deste" (p. 64).</p> <p>"Ela sabia que ia tentar rezar e assustava-se. Como se o que fosse pedir a si mesma e ao Deus precisasse de muito cuidado: porque o que pedisse nisso seria atendida" (p. 55).</p> <p>"(...) eu nada vos dou porque nada me destes" (p. 64).</p>
OBRAS	Linguagem
Perto do coração selvagem (1986)	<p>"As palavras são seixos rolando no rio" (p. 209).</p> <p>"Papai, inventei uma poesia [...] 'Vi uma minhoca pequena coitada da minhoca acho que ela não viu' [...] Como é que se faz uma poesia tão bonita? Não é difícil, é só ir dizendo" (p. 12-13).</p> <p>"Parou, releu [...] Só pensar, só pensar e ir escrevendo" (p. 130).</p>

A maçã no escuro (1999d)	<p>"Assim, ao remexer agora com fascínio ainda cauteloso na linguagem morta, ele tentou por pura experiência dar o título antigamente tão familiar de 'crime' a essa coisa tão sem nome que lhe sucedera" (p. 35).</p> <p>"De qualquer modo agora que Martim perdera a linguagem, como se tivesse perdido o dinheiro, seria obrigado a manufaturar aquilo que ele quisesse possuir" (p. 40).</p> <p>"Na linguagem não havia uma palavra sequer que desse nome ao fato de, no agigantamento de si próprio, ele ter alcançado o alto da montanha" (p. 53).</p>
A paixão segundo G.H. (1994)	<p>"Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez" (p. 24).</p>
A hora da estrela (1998a)	<p>"[...] como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido [...] quando escrevo não minto [...] Não não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados" (p. 18-19).</p> <p>"Sua vida já estava mudada. E mudada por palavras [...] desde Moisés se sabe que a palavra é divina" (p. 79).</p>
Um sopro de vida (1978a).	<p>"Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Possivelmente a minha própria vida" (p. 11).</p> <p>"Escrevo quase que totalmente liberto do meu corpo. É como se este estivesse em levitação" (p. 13).</p> <p>"Escrever existe por si mesmo? Não. [...] Escrevo como escrevo sem saber como e por quê [...]. Escrever é uma indagação" (p. 14).</p>
Onde estivestes de noite (1999b)	<p>"Depois de uma palavra dita. Às vezes no próprio coração da palavra" (<i>Silêncio</i>, p. 76).</p> <p>"A palavra consolo aconteceu sem eu sentir, e eu não notei, e quando fui procura-la, ela já se havia transformado em carne e espírito, já não existia mais como pensamento" (<i>Tanta mansidão</i>, p. 86).</p> <p>"As palavras já ditas me amordaçaram a boca. O que é que uma pessoa diz à outra?" (<i>Tempestade de almas</i>, p. 91).</p>
Felicidade clandestina (1998c)	<p>"As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será</p>

	tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito" (<i>Os desastres de Sofia</i> , p. 99).
Laços de família (1998b).	"Ai, palavras, palavras, objetos do quarto alinhados em ordem de palavras, a formarem aquelas frases turvas e maçantes que quem souber ler lerá" (<i>Devaneio e embriaguez de uma rapariga</i> , p. 16).
A bela e a fera ou A ferida grande demais (1999c)	"'Libertar' era uma palavra imensa, cheia de mistérios e dores [...]. Tudo era confuso e só se exprimia bem na palavra 'liberdade' e nos passos pesados e firmes, no rosto fechado que adotava" (<i>Gertrudes pede um conselho</i> , p. 21). "As palavras vagas, as frases arrastadas sem significado..." (<i>Mais dois bêbados</i> , p. 80).
Para não esquecer (1978b)	"Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas" (<i>Mas já que se há de escrever</i> , p. 15). "Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu" (<i>A pesca milagrosa</i> , p. 20).
Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1998c)	E escreverei sem estilo, disse como se falasse sozinho. Escrever sem estilo é o máximo que, quem escreve, chega a desejar" (p. 152).
OBRAS	dente, dentadura, gengiva
Perto do coração selvagem (1986)	<hr/>
A maçã no escuro (1999d)	"Pois pela primeira vez na vida sabia quanto era. O que doía como a raiz de um dente" (p. 174).
A paixão segundo G.H. (1994)	<hr/>
A hora da estrela (1998a)	"Devo acrescentar um algo que importa muito [...] é que esta é acompanhada de princípio ao fim por uma levíssima e constante, dor de dentes, coisa de dentina exposta" (p. 24). "No Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. Este dente lhe dava posição na vida" (p. 46).
Um sopro de vida (1978a).	"Raízes semoventes que não estão plantadas ou a raiz de um dente?" (p. 15). "Ninguém descansa em cadeira de dentista" (p.155).

Onde estivestes de noite (1999b)	<p>“Mas por dentro não era esturricada. Pelo contrário. Parecia por dentro uma gengiva úmida, mole assim como gengiva desdentada” (<i>A procura de uma dignidade</i>, p. 17).</p> <p>“Houve um momento de perturbação porque Ângela Pralini riu também e a velha continuava a rir mostrando a dentadura bem areada [...]. No riso ela se revelava uma dessas velhinhas cheias de dentes” (<i>A partida do trem</i>, p. 20, p. 22).</p>
Felicidade clandestina (1998c)	<p>“Houve o dente de ouro, com o qual ele não havia contado” (<i>Miopia progressiva</i>, p. 22).</p> <p>“Comeu o pão como um rato, arranhando até o sangue os lugares da boca onde só havia gengiva” (<i>O grande passeio</i>, p. 32).</p>
Laços de família (1998b).	<p>“Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes...” (<i>Amor</i>, p. 25).</p> <p>“Catarina! Disse a velha de boca aberta e olhos espantados, e ao primeiro solavanco a filha viu-a levar as mãos ao chapéu: este caíra-lhe até o nariz, deixando aparecer apenas a nova dentadura” (<i>Os laços de família</i>, p. 98).</p>
A bela e a fera ou A ferida grande demais (1999c)	<p>“Tomou o chá fervendo, mastigando pequenas torradas secas que arranhavam as gengivas” (<i>Um dia a menos</i>, p. 89).</p> <p>“O mundo gri-ta-va!!! Pela boca desdentada desse homem” (<i>A bela e a fera ou a ferida grande demais</i>, p. 100).</p>
Para não esquecer (1978b)	<hr/>
Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres (1998c)	<hr/>

Todos esses aspectos apresentados confluem para uma corrente ininterrupta de interação da comunicação de Clarice Lispector com seus leitores, na partilha da valoração social dos signos, na constituição do processo dialógico entre interlocutores, que são “espaços de tensão entre enunciados”. O leitor, em sua compreensão responsiva, emerge nesta tensão, partilhando também de um “dizer

com outros dizeres” na multiplicidade de vozes sociais, construindo sentidos e significados (FARACO, 2003, p. 67).

Em **O discurso no romance**, Bakhtin enumera as “unidades estilísticas de composição” que forjam o romance⁶², sendo a última a que especificamente nos interessa, os “discursos dos personagens estilisticamente individualizados” (BAKHTIN, 1998, p.74).

Tratando da estilística romanesca, o autor adverte que estas unidades podem combinar-se entre si, sendo “relativamente independentes”, de modo que o romance apresente uma “unidade superior”, um conjunto de estilos combinados, cuja linguagem “é um sistema de línguas” (BAKHTIN, 1998, p. 74).

Os discursos dos personagens estilisticamente organizados integram-se na escritura de Clarice Lispector com a “narração familiar do narrador”, isto é, na reiteração do cotidiano que se apresenta como estrutura fundante da revelação de sua originalidade. Em Clarice Lispector ocorre “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente”, de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna, segundo Bakhtin é essencial ao romance:

[...] é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades

⁶² São as seguintes unidades anteriores: “1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes); 2.A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral (*skaz*); 3. Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.); 4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.” (BAKHTIN, 1998, p.74). Por *skaz* compreende-se a “Modalidade narrativa em que o discurso se reveste da oralidade daquele que narra, distanciando-se do próprio autor. É um discurso com dupla orientação: uma voltada para o discurso falado (de onde assimila a entoação, a construção sintática e a matriz lexical) e outra voltada para o discurso do outro (o porta-voz de uma visão de mundo)” (MACHADO, 1995, p. 315).

básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance (BAKHTIN, 1998, p. 74).

O plurilingüismo social é dialogizado, pois implica um jogo de "intenções verbais", isto é, de orientações sobre o objeto, um claro-escuro que muitas vezes o encarceram em uma restritividade como é o caso da crítica moral e social e do impressionismo⁶³, assinalados no capítulo anterior por Carlo Ginzburg. (BAKHTIN, 1998, p. 86).

Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico (BAKHTIN, 1998, p. 86).

A palavra encontra-se imersa nesta riqueza verbal, ativa, inesgotável por vezes ainda não dizível, por vezes intensa contradição, por vezes induzindo a uma restrição e por vezes latente em seu sentido.

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode

⁶³ Informa Bakhtin: "Neste sentido, o conflito com a restritividade do objeto (a idéia do retorno à consciência primeira, primitiva, do retorno do objeto a si mesmo, à sensação pura, etc.) é o traço mais característico do sistema de Rousseau, do naturalismo, do impressionismo, do acmeísmo, do dadaísmo, do surrealismo e de movimentos análogos" (BAKHTIN, 1998, p. 86).

deixar de ser participante ativo do diálogo social (BAKHTIN, 1998, p. 86).

Convém ressaltar que, se para Bakhtin existe uma comunidade semiótica que apreende todas as classes sociais e se cada classe, ao se servir da mesma língua, retira dela índices de valor próprios, referentes à sua específica classe social, e se o signo é a arena em que a luta de classes se efetiva, há então um constante confronto social no plurilingüismo. Bakhtin não consignou a uma classe particular a capacidade de emitir um discurso ideologicamente verdadeiro, como o proletariado no conjunto de sua obra.

Contudo, afirma Carlos Alberto Faraco, em **Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin**, que o autor destacou em **A palavra e sua função social** — com publicação datada de 1930 — , que o proletariado seria a classe que apresentaria “uma maior correspondência” entre “o verbal e a realidade objetiva” (FARACO, 2003, p. 69).

Trata-se evidentemente de uma concessão necessária à sobrevivência intelectual e física de Bakhtin no período stalinista, de ordem secundária, não integrante do seu objeto de estudo. De fato, não há indícios, em sua vida e obras , de que tenha adotado a perspectiva marxista de atribuir ao proletariado a capacidade de instaurar uma revolução e no processo do devir histórico construir uma sociedade sem classes. O que Bakhtin enfatiza é a estratificação interna, as diferentes vozes que surgem no romance, em constante movimento dialógico, que se realiza nos processos centralizadores e descentralizadores da linguagem.

Bakhtin acredita nas “forças histórico-reais do porvir verbal e ideológico de certos grupos sociais” como capazes de criar e formar a linguagem unificada e

centralizada em “*ideologias verbais*”, sendo elas as forças centrípetas da língua (BAKHTIN, 1998, p. 81).

Historicamente, essas forças centrípetas opõem-se e superam o plurilingüismo, assegurando deste modo padrões, normas, cânones “corretos”.

Porém, tais normas não são um imperativo abstrato, mas sim forças criadoras da vida da linguagem. Elas superam o plurilingüismo [...] criando no interior deste plurilingüismo nacional um núcleo lingüístico sólido e resistente da linguagem literária oficialmente reconhecida, defendendo essa língua já formada contra a pressão do plurilingüismo crescente (BAKHTIN, 1998, p. 81).

Não tendo surgido em abstrato, correspondem aos processos de centralização social, cultural e política como forças centrípetas, que, imersas em um ambiente de plurilingüismo contraditoriamente o negam.

A dialeticidade da língua no cotidiano de uma classe social, de um período, de gênero está contida na “análise concreta e detalhada de qualquer enunciação, entendendo-a como unidade contraditória e tensa de duas tendências opostas da vida verbal”, ou seja, as forças centrípetas e as centrífugas, essas últimas expressas no plurilingüismo.

Na obra literária, o plurilingüismo dialogizado trata as palavras como evocadoras de contextos, como provindas de intencionalidades que produzem orientações; as palavras fazem referência a aspectos determinados: definem uma pessoa, um período, um evento, uma obra específica, um autor.

A palavra é própria do autor ou do falante no momento em que ela adquire intencionalidade no discurso, orientando-se expressivamente no circuito da comunicação. A obra de arte “literariamente ativa” apresenta uma “consciência

linguística, sócio-ideológica e concreta" que, envolvida no plurilingüismo dialogizado, permite ao autor eleger uma linguagem como sua (BAKHTIN, 1998, p. 101).

O autor apossa-se também das múltiplas formas discursivas, da pluridiscursividade, que é acolhida em sua obra de tal modo que todas as linguagens literárias e extra-literárias nela surgem, auxiliando na "tomada de consciência e individualização" (BAKHTIN, 1998, p. 104).

O autor centraliza as vozes, os discursos, a estratificação da linguagem segundo suas intenções particulares.

Deste modo, o prosador pode se destacar da linguagem da sua obra, e o faz em diversos graus de algumas das suas camadas e elementos. Ele pode utilizar a linguagem sem se entregar totalmente a ela; ele a torna quase ou totalmente alheia, mas ao mesmo tempo obriga-a, em última instância, a servir às suas intenções. O autor não fala na linguagem da qual ele se destaca em maior ou menor grau, mas é como se falasse através dela, um tanto reforçada, objetivada e afastada dos seus lábios (BAKHTIN, 1998, p. 105).

Dito de outra forma:

O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções [...]. Por conseguinte, as intenções do prosador *refratam-se* e o *fazem sob diversos ângulos*, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilingüismo (BAKHTIN, 1998, p. 105).

O plurilingüismo existe concretamente na própria enunciação, pois esta encarna uma única língua nacional em forças e tendências centralizadoras,

compostas também por forças descentralizadoras e estratificadoras. A enunciação é uma unidade contraditória dessas duas tendências da vida verbal:

A própria língua literária, sob este ponto de vista, constitui somente uma das línguas do plurilingüismo e ela mesma por sua vez estratifica-se em linguagens (de gêneros, de tendências, etc.). E esta estratificação e contradição reais não são apenas a estática da vida da língua, mas também a sua dinâmica: a estratificação e o plurilingüismo ampliam-se e aprofundam-se na medida em que a língua está viva e desenvolvendo-se, ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação (BAKHTIN, 1998, p. 82).

Esse aspecto encontra-se delineado nas personagens de Clarice Lispector, na multiformidade do plurilingüismo desses personagens formando a estratificação da linguagem literária em diferentes graus de posições ideológico-verbais (BAKHTIN, 1998, p. 116).

A linguagem literária é constituída por um conjunto ideológico de vozes que se expressam através do narrador, do autor, dos personagens, no “discurso de outrem” que produz o discurso do romance.

As palavras dos personagens, possuindo no romance, de uma forma ou de outra, autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem numa linguagem de outrem, também podem refratar as intenções do autor e, conseqüentemente, podem ser, em certa medida, a segunda linguagem do autor. Além disso, as palavras de um personagem quase sempre exercem influência (às vezes poderosa) sobre as do autor, espalhando nelas palavras alheias (discurso alheio dissimulado do herói) e introduzindo-lhe a estratificação e o plurilingüismo (BAKHTIN, 1998, p. 119-120).

As personagens femininas de Clarice Lispector apresentam as estratificações da mulher abordadas em classes sociais distintas (classe alta, classe média e classe baixa), em faixas etárias particulares (infância, adolescência, maturidade, velhice), em relacionamentos contraditórios e aparentemente insolúveis. Nessas estratificações, as personagens inscrevem-se na vivência do cotidiano, forjadas no plurilingüismo:

Os registros sociais apresentados, através das personagens, são dicotômicos: liberada/submissa, jovem/velha, intelectual/aculturada e por registros axiológicos: há uma construção de conceitos de valor em que transitam todos os personagens à procura de autonomia e liberdade e não ultrapassam os limites do que é socialmente permitido. Os personagens debatem-se entre a consciência oficial e a não oficial expondo sentimentos contraditórios nos quais estão presentes tanto suas intenções quanto aquelas refratadas da autora (BAKHTIN, 2004, p. 86, p. 90).

É notável e inusitado, no complexo jogo valorativo construído, essa consciência de plurilingüismo como a consciência lingüística social da autora que, através das mulheres retratadas, interpela, solicita adesão e ou recusa, apresenta divergências, conflitos, aparentes harmonias.

Convém lembrar que, no romance,

[...] o plurilingüismo é sempre personificado, encarnado nas imagens individuais das pessoas com as dissonâncias individuais das pessoas com as dissonâncias e as discordâncias individuais. Mas aqui essas contradições das vontades e das inteligências individuais são imersas num plurilingüismo social e reinterpretadas por ele (BAKHTIN, 1998, p. 128).

Em **Perto do coração selvagem**, Otávio, noivo de Lídia, opta por casar-se com Joana, ainda que não entenda suas razões para tal. Pergunta-se: “O que me liga a ela?” Entretanto, tem pena de Lídia e procura justificar a sua escolha:

Daí em diante não havia escolha. Caíra vertiginosamente de Lídia para Joana. Sabendo disso ajudava-se a amá-la [...] Não era como mulher, não era assim, cedida, que ele a queria... Precisava-a fria e segura. Para que ele pudesse dizer como em pequeno, refugiado e quase vitorioso: a culpa não é minha... (LISPECTOR, 1986, p. 102).

O narrador afirma que Otávio “a queria não para fazer sua vida com ela, mas para que ela lhe permitisse viver. Viver sobre si mesmo, sobre seu passado, sobre as pequenas vilezas que cometera covardemente e a que covardemente continuava unido” (LISPECTOR, 1986, p. 103).

Casado com Joana, torna-se amante de Lídia, a quem engravida. Terminado o casamento, Joana envolve-se com diferentes homens à procura de realização pessoal. Joana é a mulher intelectual, crítica, que busca a verdade, que se interroga constantemente frente à existência temporal e à espiritualidade. Lídia é paciente, apaixonada, submissa, que aceita ser amante do marido de Joana, Otávio, nas condições por ele impostas. É a mulher que sabe esperar, que confia, que não tem receio do prazer. Joana reconhece em Lídia uma mulher diferente dela:

De tarde pôde enfim observar Lídia e soube que estava longe dela [...]. Que diria aquele murmúrio que ela adivinhava no interior de Lídia? [...] Onde estava afinal a divindade dela? Até nas mais fracas havia a sombra daquele conhecimento que não se adquire com a inteligência [...]. Às vezes encontrava-se o mesmo poder em

mulheres apenas ligeiramente mães e esposas, tímidas fêmeas do homem (LISPECTOR, 1986, p. 150).

Joana dialoga consigo mesma: “Não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante” (LISPECTOR, 1986, p. 216).

A velhice é retratada nas personagens Sra. Jorge B. Xavier (*A procura de uma dignidade*), Dona Maria Rita (*A partida do trem*), Mocinha ou Margarida (*Viagem à Petrópolis ou O grande passeio*)⁶⁴, Severina (*Os laços de família*), Dona Cândida Raposo (*Ruído de passos*), Maria Angélica de Andrade (*Mas vai chover*) e na personagem Anita, do conto *Feliz aniversário*.

Se essas personagens são também solitárias, se todas levam uma existência rotineira e monótona, sem objetivo, e isso lhes dá uma unidade, diferem em seus anseios: As sras. Jorge B. Xavier, Maria Angélica de Andrade e Dona Cândida Raposo angustiam-se ante o desejo sexual presente, mesmo estando todas em idade avançada. Mocinha é a mulher senil, faminta, abandonada, ausente da realidade em que vive. Severina, mãe de Catarina, é pobre, é a sogra indesejada que sozinha segue o seu destino. Em *Feliz aniversário*, Anita que completa 89 anos, tem à sua volta a insensibilidade dos filhos e membros de uma família que se invejam mutuamente. Sente-se frustrada pela família que formara, sem afetos, movida por interesses individuais, enquanto que ela, a mãe, se tornara dispensável.

A Sra. Jorge B. Xavier, ante a impossibilidade de realizar seus desejos, deixa-se conduzir para a morte:

⁶⁴ Este conto foi, primeiramente, publicado no volume de contos **Felicidade clandestina** (1971) com o título *O grande passeio*. Em 1977, foi reeditado, com o título de *Viagem a Petrópolis* no livro **A legião estrangeira**.

Foi então que a Sra. Jorge B. Xavier bruscamente dobrou-se sobre a pia como se fosse vomitar as vísceras e interrompeu sua vida com uma mudez estraçalhante: tem! Que! Haver! Uma! Porta! De saiiiiida! (LISPECTOR, 1999b, p. 18).

Na voz do narrador, a personagem “quis ter sentimentos bonitos e românticos em relação à delicadeza de rosto de Roberto Carlos. Mas não conseguiu: a delicadeza dele apenas a levava a um corredor escuro de sensualidade” (LISPECTOR, 1999b, p. 17).

Dona Cândida Raposo confessa ao médico a sua libido e conjectura: “E... e se eu me arranjasse sozinha?” (LISPECTOR, 1974, p. 70). Na interpretação do médico não adiantaria D. Cândida Raposo pagar para alguém ter relações com ela e enfatiza “A senhora tem que se lembrar que tem oitenta e um anos de idade” (LISPECTOR, 1974, p. 70). Sob esse mesmo prisma, podemos visualizar a personagem Maria Angélica, que se apaixona por Alexandre, com dezenove anos, o seduz: “Deixe eu lhe dar um beijinho! [...] Eu te amo! Venha para a cama comigo!” (LISPECTOR, 1974, p. 97). Para Alexandre, Maria Angélica representa a estabilidade financeira, e quando ela lhe nega a quantidade de dinheiro pedida, ele enfurece: “Sua velha desgraçada! Sua porca, sua vagabunda! Sem um bilhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices!” (LISPECTOR, 1974, p. 99).

Maria Rita, com boas condições financeiras, é desprezada pela filha, que só se preocupa com o seu trabalho na *Public Relations*. Em busca de conforto e carinho, parte para a casa do filho, onde espera ser bem recebida e lá poder permanecer até o fim de sua vida. No trem, durante a viagem, encontra-se com Ângela Pralini, jovem, que está fugindo do namorado que a anula. Esse homem intelectualizado mostra-se autoritário, egoísta e inafetivo. O narrador a descreve como “bem vestida e com jóias. Das rugas que a disfarçavam saía à forma pura de

um nariz perdido na idade, e de uma boca que outrora devia ter sido cheia e sensível”. O narrador apresenta a filha de Maria Rita, que, despedindo-se da mãe, deu-lhe um “beijo gelado” e “foi embora antes do trem partir”, revelando a insensibilidade da filha para com a mãe (LISPECTOR, 1999b, p. 19).

Em suas indagações, D. Maria Rita pensava: “depois de velha começara a desaparecer para os outros, só a viam de relance” (LISPECTOR, 1999b, p. 24). Ângela Pralini, companheira de viagem, ao descer do trem, vendo que D. Maria Rita continuava dormindo, sentiu-se perturbada imaginando a sua reação de espanto quando acordasse. O narrador reforça que “ninguém sabia se ela adormecera por confiança nela. Confiança no mundo” (LISPECTOR, 1999b, p. 35).

Mocinha (nome próprio que a personagem idosa recebe em sutil ironia) perdeu o marido e os dois filhos. O narrador apresenta-a: “O corpo era pequeno, escuro, embora ela tivesse sido alta e clara [...] Só ela restara com os olhos sujos e expectantes quase cobertos por um ténue veludo branco” (LISPECTOR, 1999c, p. 29). Ela vivia como agregada de uma família que “achava graça em Mocinha mas esquecia-se dela a maior parte do tempo” (LISPECTOR, 1999c, p. 30). Residentes em Botafogo, no Rio de Janeiro, resolvem mandá-la para a casa da cunhada alemã, em Petrópolis. Chegando à casa, é acolhida pela esposa de Arnaldo que ordena a Mocinha aguardar a sua chegada. Enquanto isso, Mocinha aprecia o café da manhã, sentindo uma fome imensa:

O cheiro de café dava-lhe vontade, e uma vertigem que escurecia a sala toda. Os lábios ardiam secos e o coração batia todo independente. Café, café, olhava ela sorrindo e lacrimejando [...] a empregada trouxe um prato de queijo branco e mole. Sem uma palavra, a mãe esmagou bastante queijo no pão torrado e empurrou-o para o lado do filho” (LISPECTOR, 1999c, p. 35).

O marido da cunhada alemã, Arnaldo, fica enfurecido com a tentativa da família em colocá-lo como responsável por Mocinha. Manda-a de volta, pois sua casa “não é asilo”. Indefesa diante de Arnaldo, o narrador destaca que Mocinha “não conseguia ter uma imagem precisa das figuras dos homens, mas viu a si própria com blusas claras e cabelos compridos” (LISPECTOR, 1999c, p. 37). Mocinha, sentindo-se abandonada caminha cansada e sem rumo:

[...] sentou-se numa pedra que havia junto de uma árvore, para poder apreciar. O céu estava altíssimo, sem nenhuma nuvem [...]. A estrada branca de sol se estendia sobre um abismo verde. Então, como estava cansada, a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu (LISPECTOR, 1999c, p. 38).

Severina visita a filha, o genro e o neto, por duas semanas, demonstrando sua aversão a Antônio, o marido da filha. Como mãe, adverte Catarina sobre os cuidados necessários com a saúde de seu neto, desafiando Antônio, em seu tom de voz. Assegura à Catarina “que o menino está magro” (LISPECTOR, 1998b, p. 95).

O relacionamento distante entre mãe e filha evidencia-se no tratamento formal que se estabelece entre as duas. Após o término da visita, a filha conduz Severina para a estação ferroviária. Segundo o narrador, Catarina olhava a mãe, e a mãe olhava a filha: “[...] o trem não partia e ambas esperavam sem ter o que dizer” (LISPECTOR, 1998b, p.96). Com a partida da mãe, Catarina:

[...] recuperara o modo firme de caminhar: sozinha era mais fácil [...] caminhava serena, moderna nos trajes, os cabelos curtos pintados de acaju [...] a força refluía em seu coração com pesada riqueza. Estava muito bonita nesse momento, tão elegante; integrada na sua

época e na cidade onde nascera como se a tivesse escolhido (LISPECTOR, 1998b, p.98).

Ao voltar para casa, Catarina, consciente da sua maternidade, sai para passear com o filho, sem o consentimento do marido, até então, detentor das decisões tomadas em relação à família. Na voz do marido, a mulher e o filho estavam agora “fora do seu alcance [...] sua mulher estava fugindo com o filho da sala de luz bem regulada, dos móveis bem escolhidos, das cortinas e dos quadros” (LISPECTOR, 1998b, p. 101).

A mulher dona-de-casa, dominada pela rotina, organizada através dos afazeres domésticos, surge em Ana (*Amor*) e Laura (*A imitação da rosa*). Ana:

[...] viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado [...] Na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — ela o abafava com a mesma habilidade que as lidas em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família [...] quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranqüila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera (LISPECTOR, 1998b, p. 20-21).

Laura, após um tratamento em hospital psiquiátrico, tenta retomar a sua rotina, mas, percebendo a inutilidade dos seus propósitos, posiciona-se sentada como as rosas que comprara. A monotonia na qual está envolvida é o contraponto ao domínio masculino familiar, pois “Antes que Armando voltasse do trabalho a casa

deveria estar arrumada e ela própria já no vestido marrom para que pudesse atender o marido enquanto ele se vestia” (LISPECTOR, 1998b, p. 34). Segundo o narrador, Laura era “castanha como obscuramente achava que uma esposa deveria ser” (LISPECTOR, 1998b, p. 41). Laura sempre “invejara as pessoas que diziam 'não tive tempo'”, pois ela sentia prazer “em arrumar gavetas, chegava a desarrumá-las para poder arrumá-las de novo” (LISPECTOR, 1998b, p.41, p.42). Em suas divagações, Laura identifica as diferenças entre ela e a amiga Carlota: “ela, Laura, um pouco lenta, e por assim dizer cuidando em se manter sempre lenta; Carlota não vendo perigo em nada. E ela cuidadosa” (LISPECTOR, 1998b, p. 36).

Mulheres em seu cotidiano são apresentadas de modo dicotômico, como Carla de Sousa e Santos (*A bela e a fera ou A ferida grande demais*) e Macabéa (**A hora da estrela**), a primeira é o retrato da riqueza, da fartura, “Até suou frio na testa, por tanto lhe ser dado e por ela avidamente tomado [...] Ela tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o 'de' e o 'e': marcavam classe e quatrocentos anos de carioca” (LISPECTOR, 1999c, p. 96). A segunda representa o seu oposto, a pobreza “Nascera raquítica, herança do sertão [...] até mesmo o fato de vir a ser mulher não parecia pertencer à sua vocação” (LISPECTOR, 1998a, p. 28). A primeira é ativa, “era uma potência. Uma geração de energia elétrica. Ela, que para descansar usava os vinhedos do seu sítio” (LISPECTOR, 1999c, p. 96). Macabéa, porém, para matar a sua fome:

[...] roubou escondido um biscoito [...] No dia seguinte [...] não sei se por causa do fígado atingido pelo chocolate ou por causa do nervosismo de beber coisa de rico, passou mal. Mas teimosa não vomitou para não desperdiçar o luxo do chocolate (LISPECTOR, 1998a, p. 68).

Nessa mesma linha de passividade se inscreve Margarida Flores (*Um dia a menos*), que “Teve preguiça do longo dia que se seguiria: nenhum compromisso, nenhum dever, nem alegrias, nem tristezas” (LISPECTOR, 1999c, p. 85).

Entretanto Vitória e Ermelinda (**A maçã no escuro**) constroem o caminho inverso. São elas que dominam o homem, que obedece a suas ordens:

A base da fazenda era o autocontrole daquela mulher, que Francisco desprezava como se despreza o que não flui. Mas, dela, ele só esperava a força, senão ele não teria por que obedecê-la. Assim ele desviou o olhar para não perceber a sua fraqueza [...] Do momento em que ela fosse boa, começaria a decadência dele. Ele respeitava na mulher a força com que esta não o deixava ser nada mais nem nada menos do que era (LISPECTOR, 1999d, p. 64).

Homens pobres, maltrapilhos, deficientes, repulsivos são capazes de tirar a mulher do estado rotineiro de conforto individual. É o que acontece com Carla Souza e Santos e Ana, mulheres extremamente centradas em suas vidas particulares. O mendigo, ao se deparar com Carla, pensava apenas “comida, comida, comida boa, dinheiro, dinheiro”; seu ganha-pão “era a redonda ferida aberta”. Enquanto que para o marido de Carla o ganha pão “era a Bolsa de Valores, a inflação, e lucro” (LISPECTOR, 1998c, p. 98).

O encontro de Ana com o cego faz com que ela descubra que “pertencia à parte forte do mundo” (LISPECTOR, 1998b, p. 27). Porém, quando se encontra com seu marido, este a conduz ao quarto para dormir, fazendo com que todas as imagens do dia se apaguem.

A dualidade masculino/feminino é reiterada no aspecto de dominação masculina. A sabedoria, a paciência, o amor surgem em Ulisses, em **Uma**

aprendizagem ou O livro dos prazeres. Professor de filosofia, apaixonado por Lóri, dedica-se a conduzi-la a um amadurecimento na aprendizagem do saber bem viver. Lóri “reconhecia com gratidão a superioridade geral dos homens que tinham cheiro de homens e não de perfume, e reconhecia com irritação que na verdade esses pensamentos que ela chamava de agudos ou sensatos já eram resultado de sua convivência mais estreita com Ulisses” (LISPECTOR, 1998c, p. 20).

Ulisses se dirige a Lóri

Eu não dou conselhos a você. Eu simplesmente — eu — eu acho que o que eu faço mesmo é esperar. Esperar talvez que você mesma se aconselhe, não sei, Lóri, juro que não sei, às vezes me parece que estou perdendo tempo, às vezes me parece que pelo contrário, não há modo mais perfeito, embora inquieto, de usar o tempo: o de te esperar” (LISPECTOR, 1998c, p. 53).

Cabe a Lóri tomar por si mesma suas decisões. Ulisses a informa que, então, podem efetivar o relacionamento amoroso. É no dialogismo que Ulisses pacientemente constrói uma relação cognitiva e afetiva, mantendo-se no domínio da situação durante o processo: “Você está pronta, Lóri. Agora eu quero o que você é, e você quer o que eu sou” (LISPECTOR, 1998c, p. 136).

Para Ana e para a Sra. Xavier, é o homem quem orienta e ajuda a encontrar a saída. O marido de Ana a conduz para o quarto, protegendo-a contra as descobertas do dia: “É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver” e, assim, “soprou a pequena flama do dia” (LISPECTOR, 1998b, p.29). A Sra. Xavier, perdida nos labirintos do estádio do Maracanã, não consegue encontrar a porta de saída. Encontra um homem que a

conduz: “então simplesmente o homem entrou com ela no primeiro corredor e na esquina avistavam-se os dois largos portões abertos. Apenas assim? tão fácil assim?” (LISPECTOR, 1999b, p.12).

Contudo a personagem Martim (**A maçã no escuro**), um engenheiro, que se refugia numa fazenda, pensando ter assassinado sua mulher, é submisso às personagens femininas como forma de expiação ao seu pecado:

Em júbilo trêmulo, o homem sentiu que alguma coisa enfim acontecera. Deu-lhe então uma aflição intensa como quando se é feliz e não se tem em que aplicar a felicidade, e se olha ao redor e não há como dar esse instante de felicidade — o que até agora tinha acontecido com mais freqüência àquele homem em noites de sábado (LISPECTOR, 1999d, p. 98).

Vitória, a dona da fazenda, sentia-se inquieta com a presença de Martim. Não havia do que reclamar, pois seu serviço era bom. Então, o modo calmo e passivo de Martim provocava-lhe um desejo, cada vez maior, de mandar: “E nascia-lhe o desejo de inventar novas ordens apenas para experimentar o que sucederia: ela era a perturbada dona daquilo tudo, e perturbava-se [...]. Ela mal podia esperar pelo dia seguinte, e sua sensação de poder já era tão grande que se tornara inconfortável e inútil” (LISPECTOR, 1999d, p. 99).

As personagens aqui analisadas situam-se no que Mikhail Bakhtin denomina de ideologia do cotidiano, notadamente nos aspectos relativos à valoração axiológica (BAKHTIN, 1995, p. 119).

As obras de Clarice Lispector constituem um elo vivo com a ideologia predominante no cotidiano: expressam o plurilingüismo e a inter-relação entre os seus discursos e o mundo real. “A obra estabelece assim vínculos com o conteúdo

total da consciência dos indivíduos receptores e só é apreendida no contexto dessa consciência que lhe é contemporânea” (BAKHTIN, 1995, p. 119).

O horizonte axiológico social constitui a “consciência” dos personagens, impregnando-se “com a ideologia cambiante do cotidiano”, nas múltiplas vozes sociais (BAKHTIN, 1995, p. 119).

No cotidiano, no imediato e familiar, Clarice Lispector apresenta as múltiplas vozes sociais que se entrelaçam à voz do narrador, em que não há um reducionismo ao cotidiano, mas, sim, dele se nutre para proporcionar graus de compreensão responsiva dos leitores. Deste modo, ocorre “a objetividade da compreensão” da palavra, “a sua vivacidade e seu aprofundamento dialógicos” (BAKHTIN, 1998, p. 151). Para o autor, pode-se falar da palavra do outro somente com a ajuda da própria palavra do outro, é verdade que trazendo a ela nossas próprias intenções e esclarecendo-a à nossa maneira, pelo contexto (BAKHTIN, 1998, p. 153).

No imediato, no cotidiano, os personagens e o narrador transitam; na rotina surgem os discursos interiores diante de uma situação que é social. O autor enforma o plurilingüismo dialogizado de modo distinto: interior/exterior, social/individual, destacando os conteúdos da consciência de cada personagem em um diálogo ininterrupto entre leitor-personagem/narrador.

A ênfase nos elementos dos personagens que induzem ao esclarecimento dos seus pensamentos, emoções, conflitos, sensações, percepções pode conduzir a uma interpretação centrada da introspecção, no monólogo interior.

Na semiótica discursiva, toda introspecção⁶⁵, que tem um signo interior, isto é, a própria atividade mental, pode ser signo exterior e todo discurso interior tem

⁶⁵ Em **Marxismo e filosofia da linguagem**, Mikhail Bakhtin aparentemente concede à psicologia uma cientificidade semiótica. Contudo os parágrafos finais sugerem ambigüidade ou ironia. Reproduzimos o texto assinalado: “A introspecção constitui um ato de compreensão e, por isso, efetua-se, inevitavelmente, com uma certa tendência ideológica. Desse modo, ela serve os

condições de exteriorizar-se oralmente (na clínica, no confessionário, nos contatos familiares ou com amigos) e por escrito (biografia, cartas, diários, prosa e poesia). Na auto-explicação, o sujeito introspectivo exprime-se em conformidade com a “expressão exterior”, ideologicamente estável (BAKHTIN, 1995, p. 61).

A introspecção:

[...] constitui para o indivíduo, a compreensão de seu próprio signo interior. É isso que a distingue da observação de um objeto ou de qualquer processo físico. A atividade mental não é visível nem pode ser percebida diretamente, mas, em compensação é compreensível. O que significa que, durante o processo de auto-observação, a atividade mental é recolocada no contexto de outros signos compreensíveis. O signo deve ser esclarecido por outros signos (BAKHTIN, 1995, p. 61).

A densidade epistemológica de Bakhtin nos obriga a detalhar didaticamente as suas considerações sobre introspecção:

- a introspecção pode orientar-se tanto como ato de compreensão, quanto como a “uma auto-objetivação ética, de costumes” a que o signo interior se integra (normas éticas), sendo explicado e compreendido nesta perspectiva;
- a introspecção pode orientar-se de modo semelhante ao processo cognitivo (BAKHTIN, 1995, p. 62).

Em todos os casos o seu processo é de explicitação do signo interior para o exterior, para atingir “maior grau de clareza semiótica” e, conseqüentemente,

interesses da psicologia quando apreende uma certa atividade mental no contexto dos outros signos interiores e de maneira a favorecer a unicidade da vida psíquica. Nesse caso, a introspecção esclarece os signos interiores com a ajuda do sistema cognitivo dos signos psicológicos; ela esclarece e diferencia a atividade mental, e tende, assim, a fornecer uma explicação psicológica satisfatória dessa atividade. É desse tipo a tarefa que se designa à cobaia que participa de uma experiência psicológica. As declarações da cobaia constituem uma explicação psicológica, ou ao menos um esboço de explicação” (BAKHTIN, 1995, p. 61-62).

tornando-se “objeto da observação exterior, de caráter ideológico (sob uma forma semiótica)” (BAKHTIN, 1995, p. 62).

Sendo assim

[...] a introspecção, enquanto conceito ideológico está integrada na unicidade da experiência objetiva [...] na análise de um caso concreto, é impossível traçar uma fronteira precisa entre os signos interiores e exteriores, entre a introspecção e a observação exterior, que fornece *um comentário ininterrupto, tanto semiótico quanto concreto* a respeito dos signos interiores, na medida em que eles são decodificados (BAKHTIN, 1995, p. 62).

Os signos interiores ou exteriores estão relacionados a uma situação social, uma totalidade de fatos que forjam a experiência exterior que clarifica o signo exterior.

Os signos interiores, dispostos em palavras, em discursos, ainda que sejam tomados como monólogos convergem apreciativamente para diálogos concatenados em “estreita dependência das condições históricas da situação social e de todo o curso pragmático da existência” (BAKHTIN, 1995, p. 64).

Essa interação permite compreender que o signo ideológico realiza-se no psiquismo e este último vive do “suporte ideológico” (BAKHTIN, 1995, p. 64).

Utilizando a lógica formal, separando o conteúdo da forma, o simples do complexo, descartando a “*convergência apreciativa (emocional) de concatenação de diálogos*” e a interdependência entre discurso interior e exterior, é possível realizar uma análise da escritura de Clarice Lispector nas perspectivas psicológicas, existencialistas e fenomenológicas (BAKHTIN, 1995, p. 63).

Nosso entendimento é que autor, personagens e narrador fundem-se em extratos biográficos, em extratos da vida interior e exterior, em sínteses dialéticas que transitam entre o psíquico (discurso interior) e o ideológico (discurso exterior) em diálogos que apresentam “valores sociais de orientação contraditória” (BAKHTIN, 1995, p. 66).

Esses valores são encontrados nos discursos das mulheres idosas que apresentam um aguçado instinto sexual: A Sra. Jorge B. Xavier sente um desejo carnal pelo ídolo da música popular brasileira: “Era fome baixa: ela queria comer a boca de Roberto Carlos”. Impelida pela negação ao seu impulso, ela compreende “que era capaz de Robertinho não querer aceitar o seu amor porque tinha ela própria consciência de que este amor era muito piegas, melosamente voluptuoso e guloso” (LISPECTOR, 1999b, p. 17-18).

D. Cândida Raposo sente-se fora do seu contexto axiológico, pois “o desejo de prazer não passava. Teve enfim a grande coragem de ir a um ginecologista. E perguntou-lhe envergonhada [...] — Quando é que passa? — Passa o quê, minha senhora? — A coisa” (LISPECTOR, 1974, p.69). Maria Angélica de Andrade, não controlando seus impulsos internos, expõe seus sentimentos com toda vitalidade ao jovem Alexandre “Não posso me controlar! [...] Não estou doida! Ou melhor: estou doida por você!” (LISPECTOR, 1974, p. 97).

Tais valores contraditórios são perceptíveis nas relações familiares, como se pode verificar nos contos *Feliz aniversário*, *Os laços de família*, *A bela e a fera* ou *A ferida grande demais*, *A partida do trem* e *O grande passeio*. No primeiro, de forma superficial, os filhos se reúnem para comemorar o aniversário da mãe, cumprindo apenas um papel social, “como se todos tivessem tido a prova final de que não adiantava se esforçarem [...] continuaram a fazer a festa sozinhos, comendo os

primeiros sanduíches de presunto mais como prova de animação que por apetite, brincando de que todos estavam morrendo de fome” (LISPECTOR, 1998b, p. 57). Catarina vive um casamento opressivo, no qual o marido é quem toma todas as decisões, tendo o poder até mesmo de ridicularizá-la: “Às vezes ele procurava humilhá-la, entrava no quarto enquanto ela mudava de roupa porque sabia que ela detestava ser vista nua. Por que precisava humilhá-la? [...]. Mas tinha se habituado a torná-la feminina deste modo: humilhava-a com ternura...” (LISPECTOR, 1998b, p. 102).

Carla de Sousa e Santos vive um casamento de fachada, cuja união se dera por mero interesse financeiro: “Agora entendia por que se casara da primeira vez e estava em leilão: quem dá mais? Quem dá mais? Então está vendida. Sim, casara-se pela primeira vez com o homem que 'dava mais', ela o aceitara porque ele era rico e era um pouco acima dela em nível social. Vendera-se” (LISPECTOR, 1999c, p. 101).

O filho é visto como o refúgio para Maria Rita, que sai da casa da filha em busca de um lugar onde possa viver: “Ela já não dependia de ninguém: uma vez que a tinham tocado, podia-se ir embora” (LISPECTOR, 1999b, p. 23). Ângela Pralini, neste mesmo conto, foge de Eduardo, seu namorado que, preso em sua própria intelectualidade, esquecia-se dela, o que fazia era “pensar, pensar e pensar” (LISPECTOR, 1999b, p. 27).

Detectamos as dificuldades da autora na tentativa de fornecer objetivação e materialização do discurso interior ao exterior, procurando definir, de modo mais estável, a sua expressividade⁶⁶. Clarice apresenta essa luta travada com a palavra:

⁶⁶ Em Bakhtin, a “palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais”. O autor afirma que “sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam valores sociais de orientação contraditória” (BAKHTIN, 1995, p. 66).

[...] ao escrever, grudada e colada, está a intuição. É perigoso porque nunca se sabe o que virá — se se for sincero. Pode vir o aviso de uma destruição, de uma autodestruição por meio de palavras [...] não se brinca com o escrever: a caça pode ferir mortalmente o caçador (LISPECTOR, 1999a, p. 183).

Em **A hora da estrela**, o narrador revela que “a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo” (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

A autora confessa:

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição [...] Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva [...]. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador (LISPECTOR, 1999a, p. 134).

Na crônica *As três experiências* ela assinala

A palavra é meu domínio sobre o mundo [...] escrever é alguma coisa extremamente forte mas que pode me trair e me abandonar: posso um dia sentir que já escrevi o que é o meu lote nesse mundo e que eu devo aprender também a parar. Em escrever eu não tenho nenhuma garantia (LISPECTOR, 1999a, p. 101).

Em **Um sopro de vida** Clarice enfatiza a necessidade de escrever “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria

vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz” (LISPECTOR, 1978a, p. 11).

Com o mesmo sentimento afirma:

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto [...] para escrever tenho que me colocar no vazio [...] Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras — quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo [...] Escrevo quase que totalmente liberto do meu corpo (LISPECTOR, 1978a, p.13).

A autora, no entrecruzamento de vozes, no plurilingüismo, foca o discurso interior e a atividade mental centralizadas no viver rotineiro, formando um quadro que sugere a ideologia do cotidiano. A rotina, os gestos e os enunciados movimentam-se nos discursos interiores que fluem para o exterior com diferentes nuances.

São apresentados pela autora níveis da ideologia do cotidiano inferiores, descritos por Bakhtin como atividade mental fortuita, limitada, confusa, que se orienta acidentalmente para o social, desprovida de unidade e lógica, como acontece, por exemplo, nos contos *Um dia a menos* e *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*. Esses contos atingem um auditório social próprio na interação com o leitor, na sua compreensão responsiva (dedução, indução, apreciação).

Em outros momentos, a escritura de Clarice Lispector refrata as mudanças sócio-históricas expressando a emergência de novas forças sociais: o crescimento urbano, a migração nordestina, a independência econômica feminina, indícios de ruptura das formas tradicionais de relações conjugais, por exemplo. A literatura de Clarice Lispector se insere numa nova corrente da ideologia do cotidiano, submetendo-se, entretanto, “à influência dos sistemas ideológicos estabelecidos”

(BAKHTIN, 1995, p. 121). Dessa forma os níveis da ideologia do cotidiano, explicitados na maioria de suas obras, atingem também a sua camada superior, aquela que permanece em contato direto com os sistemas ideológicos, caracterizando-se pela substancialidade, pela “responsabilidade” e “criatividade”⁶⁷ (BAKHTIN, 1995, p. 120).

Clarice fornece a orientação social dos seus personagens e do narrador, extraíndo, de seus discursos interiores, seus estratos mais bem formados, movimentando-os para a exteriorização, à disposição de um auditório social. Sua escritura estabelece, deste modo, um “elo orgânico vivo” com a ideologia do cotidiano, em termos de auditório social e de “avaliação crítica viva” no vínculo estabelecido com a consciência de seus leitores. Auditório social, avaliação crítica e a consciência dos leitores permanecem numa “situação social determinada”, que ocorre “na língua da ideologia do cotidiano” (BAKHTIN, 1995, p. 119).

Em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada. É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nessa época [...] Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significativa (BAKHTIN, 1995, p. 119).

⁶⁷ Bakhtin utiliza a ideologia do cotidiano para esclarecer suas camadas no conjunto teórico da psicanálise como foi descrito na Introdução. “Chamamos *discurso interior e exterior* a 'ideologia do cotidiano' que penetra integralmente o nosso comportamento [...] no seio da ideologia do cotidiano é que se acumulam aquelas contradições que, após atingirem certo limite, acabam explodindo com o sistema da ideologia oficial” (BAKHTIN, 2004, p. 88). O que Freud considera consciente expressa “os momentos mais estáveis e dominantes da consciência de classe. Estão próximos da ideologia constituída e enformada dessa classe, das suas verdades, sua moral e visão de mundo. Nessas camadas da ideologia do cotidiano, o discurso interior se regulariza com facilidade e se converte livremente em discurso exterior, em todo caso, não teme vir a ser discurso exterior”. Quanto ao inconsciente em Freud, suas camadas “estão muito distantes do sistema estável da ideologia dominante”, sugerindo uma decomposição deste sistema. “A censura freudiana exprime com muita precisão o ponto de vista da ideologia do cotidiano do pequeno-burguês” (BAKHTIN, 2004, p. 89).

Demonstramos o jogo dramático da escritura de Clarice Lispector na integração das forças vivas do plurilingüismo, no movimento dialético de conteúdo/forma, de simples/complexo, instaurados na ideologia do cotidiano, orientados para o horizonte axiológico social do leitor.

A consciência lingüística sócio ideológica da autora, que emerge desse conjunto orientado para a compreensão responsiva dos leitores, não é desprovida de desassossego, pois reflete a complexidade do sujeito que, inserido no mundo, determina-se como criador e intérprete da historicidade da existência humana.

No próximo capítulo, esses aspectos serão detalhados na apresentação do dialogismo, do narrador e da polifonia, no aprofundamento da produção literária de Clarice Lispector.

III CAPÍTULO

4. DIALOGISMO, NARRADOR E POLIFONIA

Grande parte dos estudos teóricos divulgados no Brasil fundamentados em Mikhail Bakhtin dão importância à recepção de suas obras no território nacional e a sua contribuição nas áreas da lingüística, destacando-se neles o pioneirismo de Affonso Romano de Sant'Anna, de Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos (STAM, 2000, p.10), (BRAIT, 2001).

Robert Stam informa que a influência de Bakhtin no Brasil, União Soviética, Japão, Estados Unidos e Europa Ocidental “fez-se sentir amplamente nos estudos literários e culturais” (STAM, 2000, p. 9). Nos países de língua inglesa e no Brasil, do conjunto teórico de Bakhtin até então conhecido (década de 80), houve preponderância de estudos sobre a carnavalização⁶⁸ e a sátira na área da literatura (STAM, 2000, p.10).

Teórico da literatura, da lingüística contemporânea, teórico do texto, são algumas designações encontradas entre os autores que nele se fundamentam.

Historicamente Bakhtin passou a ser conhecido através da divulgação dos ensaios de Julia Kristeva (1967 e 1970) e do livro de Tzvetan Todorov (1981)⁶⁹. Julia Kristeva é criticada por Robert Stam, visto que “Sua tradução do 'dialogismo' de

⁶⁸ “Travestimento, ambigüidade da linguagem na transposição, para a literatura, de um sistema de imagens sincrético, como o é o sistema de imagens moldado pela cultura popular” (MACHADO, 1995, p. 309).

⁶⁹ Julia Kristeva: Bakhtine, le mot, le dialogue, et le roman (1967) e Une poétique ruinée (1970) (STAM, 2004, p.10). TODOROV, Tzvetan. Mikhail Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Écrits du cercle de Bakhtine. Paris: Editions du Seuil, 1981.

Bakhtin como 'intertextualidade' provocou uma proliferação de estudos sobre intertextualidade, muitos dos quais mantinham apenas uma tênue conexão com o pensamento de Bakhtin” (STAM, 2000, p. 10).

José Luis Fiorin endossa este aspecto:

Quando o semiótico russo foi introduzido no Ocidente, provocou vivo interesse. No entanto, seu pensamento foi um pouco empobrecido. À rica e multifacetada concepção do dialogismo em Bakhtin se opôs o conceito reductor, pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade. Foi Kristeva quem, no ambiente do estruturalismo francês dos anos 60, pôs em voga esse conceito (FIORIN. In: BARROS e FIORIN, 2003, p. 29).

A filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin “considera o dialogismo o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso” que ocorre entre interlocutores e entre discursos (BARROS. In: FARACO; TEZZA; CASTRO, 2001, p. 33). Contudo, a existência do conceito de intertextualidade conforme foi esclarecido pode conduzir a uma compreensão equivocada⁷⁰. Bakhtin considera dialogismo tanto a interação entre dois interlocutores que são sujeitos sociais como a interação entre discursos também produzidos sócio-historicamente. Irene A. Machado afirma que esta categoria/conceito apresenta-se como “um modo de sistematização do conhecimento” ordenando a relação entre as partes de uma totalidade, construindo a percepção, e conseqüentemente, erigindo-se como “categoria estética” e “princípio filosófico orientador do método de pesquisa” (MACHADO, 1995, p.36). Carlos Alberto Faraco entende o dialogismo do método de pesquisa

⁷⁰ Vide, a esse respeito, FARACO, Carlos Alberto. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO; TEZZA; CASTRO, 2001 e BRAIT, Beth. **As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso**. In BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz. Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 2003.

[...] como uma *Weltanschauung*, como um olhar compreensivo e abrangente do ser do homem e de seu fazer cultural [...] que pensa a cultura como um vasto e complexo universo semiótico de interações axiologicamente orientadas; e entende o homem como um ser de linguagem [...], cuja consciência, ativa e responsiva (e não mero reflexo do exterior, nem origem absoluta da expressão, mas locus dinâmico do encontro dialógico do externo e do interno), se constrói e se desenvolve alimentando-se dos signos sociais, em meio às inúmeras relações sociointeracionais, e opera internamente com a própria lógica da interação sociossemiótica, donde emergem seus gestos singulares (FARACO. In: FARACO; TEZZA; CASTRO, 2001, p.118).

Diana Luz Pessoa de Barros salienta que

Outro aspecto do dialogismo a ser considerado é o do diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define. Esse sentido de dialogismo é mais explorado e conhecido e até mesmo apontado como o princípio que costura o conjunto das investigações de Bakhtin [...]. Deve-se observar que a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade “interna” das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos (BARROS. In: BARROS e FIORIN, 2003, p. 4).

Nas palavras de Cristóvão Tezza, ao final dos anos 1970, no Brasil, Bakhtin:

[...] o autor “da moda”— mais um formalista russo, com uma biografia misteriosa —, passou a ser rápida e antropofagicamente um teórico mal-lido, mal-compreendido e mal-contestado [...]. Mas Bakhtin, como sempre em sua vida, resistiu a tudo até mesmo à ironia (ou ao fato mais engraçado que irônico) de se ver apresentado em várias edições (como nessa *Estética da criação verbal*, que inclui *O autor e o herói*) por um teórico como Todorov, essencialmente (ou *epistemologicamente*) o seu antípoda (TEZZA. In: FARACO; TEZZA; CASTRO, 2001, p.274).

Concordamos com esse autor no que se refere ao aspecto antropofágico de compreensão e adoção dos textos de Mikhail Bakhtin, sugerindo que Bakhtin fosse

[...] um autor fragmentário que interpretou por alto ou por baixo esse ou aquele assunto — Rabelais, Dostoievski, Goethe — tomados errática e contraditoriamente ao longo da vida, como quer Tzvetan Todorov. Ou então corremos o risco de afirmar afoitos, como Julia Kristeva [...], que Bakhtin, sem conhecer Freud, chegou a conclusões muito semelhantes às dele... (TEZZA. In: FARACO; TEZZA; CASTRO, 2001, p. 275-276).

Não bastasse o problema de autoria dos textos do Círculo de Bakhtin, salientado na introdução desta pesquisa e que provoca uma desnecessária polêmica, somam-se outros elementos reducionistas e empobrecedores deste conjunto teórico, a saber:

- a tentativa de enquadrar Bakhtin em fôrmas conceituais como filósofo, teórico da cultura, do discurso e do texto.
- a tentativa de vinculá-lo à concepção marxiana de revolução proletária capacitadora da construção de uma sociedade sem classes⁷¹.
- a procura sistemática em situá-lo como continuador dos formalistas russos, ou em apresentá-lo como enraizado em diversas vertentes filosóficas em termos de fontes e procedências teóricas⁷².

Edward Lopes, ao explicitar a interpretação de Kristeva sobre a intertextualidade, afirma que Tinianov já apresentara este conceito em 1919, que ele existia no ideário formalista, na descrição feita por Victor Chklovski em 1917 (Sobre

⁷¹ Vide a este respeito: FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin. Paraná: Criar Edições, 2003.

⁷² Vide a esse respeito: TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003 (p. 247 a 261).

a teoria da prosa) e por Boris Eichenbaum (A teoria do método formal), de 1925. Portanto, já era conhecido dos estudiosos russos “Três anos antes de aparecer a *Poética* de Bakhtin — na qual se faz o primeiro balanço ordenado do método formalista, cobrindo os anos que vão de 1916 a 1925” (LOPES. In: BARROS e FIORIN, 2003, p. 72).

Conclui o autor que

Tudo isso está a demonstrar que a idéia da dialogicidade, ou da intertextualidade, como agora se prefere dizer, não é criação de Bakhtin; nem, tampouco, seria dele a melhor definição do procedimento, que talvez tenha sido fornecida pelo mesmo Chklovski, na sua *Sobre a Teoria da Prosa...* (LOPES. In: BARROS e FIORIN, 2003, p. 73).

As conclusões do autor são de que Bakhtin é um formalista e que **Problemas da obra de Dostoievski**, de 1929, incompreensivelmente não referencia os autores citados, não lhes concedendo o devido mérito em relação aos conceitos de dialogismo, de paródia e de intercitação por eles desenvolvidos⁷³.

Irene A. Machado, em **O romance e a voz**, que esclarece a semiótica discursiva de Mikhail Bakhtin, assinala uma possibilidade velada de que ele se aproximasse teoricamente do formalismo russo. No glossário, no verbete dialogismo, após esclarecer o conceito, afirma a autora:

⁷³ “[...] especialmente notáveis são as ausências de V. Chklovski — cujo excelente *Sobre a Teoria da Prosa* data de 1928 — e I. Tinianov, cujo ensaio precursor *Dostoievski e Gogol: para uma teoria da paródia*, publicado em 1919 — trabalho pioneiro no campo da citação e da paródia —, que Bakhtin conheceu mas não menciona” (LOPES. In: BARROS e FIORIN, 2003, p. 80). Para essa afirmação, o autor referencia o livro de SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979 e, do mesmo autor, **Paródia e Mundo do Riso**, um artigo publicado na revista *Tempo Brasileiro* em 1980.

A lingüística já havia formulado, antes de Bakhtin, alguns procedimentos do dialogismo como: discurso citado (R. Jakobson); *paródia, estilização, skaz, diálogo interior* (I. Tinianov e B. Eikhenbaum); *discurso dialogizado* como a forma mais natural de discurso (Iakubinski); *monólogo versus diálogo* (V.V. Vinogradov) (MACHADO, 1995, p. 310).

Esta autora, ao explicar sobre o discurso citado, afirma:

Na teoria do romance de Bakhtin, a correspondência harmoniosa entre os discursos representados foi traduzida pelo princípio da literaturidade: tanto o discurso do autor como o de seus personagens se exprimem de acordo com os recursos da linguagem enobrecida escrita (MACHADO, 1995, p. 111).

A literaturidade é um conceito do formalismo russo, um dogma que aglutinou, juntamente com os conceitos de estranhamento e de funções da linguagem, as diversas correntes formalistas no século XX⁷⁴ (TEZZA, 2003, p. 87-88).

Para Iná Camargo Costa, o contexto sócio-político-econômico do período posterior à revolução bolchevique de 1917 fez emergir o “marxismo legal”, que pretendia “um fundamento legal para a sua doutrina” fornecido pela filosofia neokantiana, “a única filosofia aparentemente compatível com aquele marxismo”. Para esta autora, a estética de Bakhtin enraíza-se na filosofia kantiana (COSTA. In: BRAIT, 1997, p. 294).

⁷⁴ Literaturidade implica apresentar “o que faz com que uma obra literária seja literária” (TEZZA, 2003, p. 88). Vide ainda a relevância sobre o formalismo (Chklovski, Tomachivski, Eikhenbaum, Tinianov e Propp) In: MACHADO, Irene A. (1995. p. 21, p. 85, p. 90).

Como Bakhtin não pretende ser um filósofo no sentido estrito do termo, nem mesmo no sentido neo-kantiano, mas antes um continuador do pensamento kantiano, desenvolvendo-o no âmbito da teoria literária, que constituiria uma parte, talvez a mais importante, da estética sistemática a que se refere no ensaio em pauta, em momento nenhum se coloca a tarefa [...], de primeiro retomar em chave crítica os problemas extremamente complexos deixados em aberto nas obras de Kant para depois dar-lhes nova formulação ou solução. Pelo contrário, toma as respostas de Kant como ponto de partida, fundamento e sobretudo pressuposto de sua própria elaboração, de modo que não chega a tratá-los diretamente ou sequer a referi-los. Entenda-se: como ele estava em casa, qualquer um de seus interlocutores era capaz de imediatamente compreender os seus termos (COSTA. In: BRAIT, 1997, p. 296).

O Círculo de Bakhtin, para Adail Sobral travou diálogos com Kant⁷⁵:

Há nas obras do Círculo diálogos “maiores”, diálogos “menores” e diálogos “indiretos”, o que aumenta a complexidade da tarefa. É exemplo dos diálogos “maiores” o que o Círculo trava com Kant (1724-1804); os diálogos “menores” são múltiplos, indo da simples citação e alguma descrição do que é citado; e o diálogo “indireto” mais relevante é o que o Círculo trava com racionalistas e empiristas via Kant (SOBRAL. In: BRAIT, 2005, p. 123).

E, ainda:

No tocante às teses do Círculo de Bakhtin, vem de Kant, em oposição a vários kantianismos e neokantianismos, a incorporação, por meio da reinterpretação, das noções de simultaneidade dos momentos e de arquitetônica, bem como da revolucionária idéia de que o mundo não é dado como tal ao homem, mas apreendido pelas categorias humanas, ainda que mantenha, dentre as postuladas por Kant, apenas as do tempo/espaço e da causalidade. Nessa proposta,

⁷⁵ KANT, Immanuel (1724-1804), filósofo alemão, exerceu enorme importância sobre vários campos do conhecimento no Ocidente (conhecimento científico, estética, filosofia, matemática, física). O idealismo transcendental ou crítico de Kant é comparado à revolução de Copérnico da história da filosofia ocidental. Para esta autora o dialogismo em Bakhtin “incide” sobre o conceito de diálogo de Martin Buber (1878-1965), filósofo judeu nascido na Áustria (MACHADO, 1995, p. 37).

Bakhtin aproxima-se de Schopenhauer, que em sua crítica a Kant, privilegia essas categorias e trata as outras como resultado da predileção kantiana pela simetria. Não obstante, Bakhtin recusa a proposta Schopenhaueriana da arte como “redenção” e fuga do mundo hostil, devido ao fato de isso implicar a negação do caráter ativo do sujeito que percebe. Embora mantenha de Kant as categorias do tempo, do espaço e da causalidade, bem como de arquitetônica, Bakhtin recusa o sujeito transcendente e o inevitável teoreticismo dos imperativos kantianos e de suas teses universalizantes. Recusa ainda a “solução de compromisso” que Kant propõe entre racionalismo e empirismo (e que acaba por pender para o racionalismo) (SOBRAL. In: BRAIT, 2005, p. 146-147).

Ocorre que:

Cada país e cada escola, porém, tem seu próprio “Bakhtin”, e não raro se observa a existência de Bakhtins diversos no mesmo país. Assim, encontramos Bakhtin, o formalista, e Bakhtin, o antiformalista, e lado a lado, com Bakhtin o fenomenologista, Bakhtin, o marxista, e Bakhtin, o pós-estruturalista (STAM, 2000, p. 9).

- a atribuição exclusiva do conceito de polifonia às obras de Dostoievski, a sua compreensão “como sinônimo de *heteroglossia* (ou *plurilingüismo*)” por ser admitido “no quadro de referência do lingüista francês O. Ducrot, nem sempre claramente distinguido, entre nós, de seu sentido em Bakhtin⁷⁶” (FARACO, 2003, p. 17).

Faraco argumenta que a polifonia é aplicável a um universo em que todas as vozes são plenivalentes e não a um universo de múltiplas vozes. Retoma os argumentos de Cristóvão Tezza de que a polifonia pode ser considerada “à primeira

⁷⁶ Para Carlos Alberto Faraco, “Bakhtin era um filósofo no sentido heideggeriano do termo” (FARACO, 2003, p. 36). Tzvetan Todorov, no Prefácio à **Estética da criação verbal**, considera que Bakhtin, em seu “primeiro livro consagrado à relação entre autor/herói, denotaria um período fenomenológico” (TODOROV. In: BAKHTIN, 2003, p. 25-26).

vista como um termo técnico adequado à análise literária [...]”, mas assim determinado, considera-o “pouco produtivo como tal” (FARACO, 2003, p. 75).

Faraco apresenta dois argumentos de Cristóvão Tezza à respeito de polifonia: o primeiro é que Bakhtin, após escrever sobre a polifonia em Dostoievski, jamais discutiu este termo em suas obras posteriores; o segundo refere-se à entrevista de Bakhtin a Zbigniew Podgórzec, em que teria afirmado que a polifonia existiria unicamente em Dostoievski. Para Cristóvão Tezza, a polifonia constitui uma visão de mundo e uma categoria ética. Faraco a apreende, contudo “como a metáfora que recobre a sua utopia e que ele viu materializada no projeto artístico de Dostoievski — um mundo de vozes plenivalentes em relações dialógicas infindas” (FARACO, 2003, p. 76).

Se polifonia é parte do vocabulário utópico de Bakhtin, Faraco assim descreve esta utopia:

Vivemos num mundo pesadamente monológico, Bakhtin foi, portanto, muito além da filosofia das relações dialógicas criada por ele e por seu Círculo e se pôs a sonhar também com a possibilidade de um mundo polifônico, de um mundo radicalmente democrático, pluralista, de vozes eqüipolentes, em que, dizendo de modo simples, nenhum ser humano é reificado; nenhuma consciência é convertida em objeto de outra; nenhuma voz social se impõe como a última e definitiva palavra. Um mundo em que qualquer gesto centrípeto será logo corroído pelas forças vivas do riso, da carnavalização, da polêmica, da paródia, da ironia (FARACO, 2003, p.76).

Para o autor, a utopia de Bakhtin está relacionada à subversão hierárquica visualizada na carnavalização, uma força que, negando o mundo sócio-histórico monológico, oferece “a possibilidade de um outro mundo”, onde o “senso carnavalesco do mundo” se torna “um poderoso instrumento”, oposto ao

monologismo capaz de materializar uma “força cultural”, a do riso, dessacralizadora da ordem instituída, fazendo-se Bakhtin “o filósofo da carnavalização” (FARACO, 2003, p. 77).

No dialogismo instaurado entre os autores, observa-se a tentativa de construir o sentido do discurso que conduz o leitor obrigatoriamente à procura de novos textos para esclarecer estas contradições epistemológicas.

Foi na efervescência da Revolução de outubro de 1917, na Rússia, que convergiram os debates sobre a revolução cultural da literatura, das práticas lingüísticas, da materialidade da linguagem, com propostas definidas pelos marxistas partidários da concepção da arte proletária como essencialmente revolucionária (Escola de Bogdanov e Lunatcharski), pelos futuristas, centrados na oposição à cultura burguesa (Maiakovski), pelos simbolistas (Blok, por exemplo) e pelos formalistas do Círculo Lingüístico de Moscou e da Opoyaz⁷⁷ (ORLANDI, In: BRAIT, 1997, p. 41-42).

Até o aparecimento do autoritarismo stalinista inúmeros debates ideológicos sobre a linguagem foram travados: entre a “cidade/campo”, isto é, entre o trabalho industrial, a arte proletária e a cultura camponesa; entre o “ocidentalismo moscovita” e o “ocidentalismo/slavista⁷⁸”, este último com dois posicionamentos, “a ideologia religiosa ortodoxa e o populismo fascinado pela ‘alma’ camponesa (Gorki)” (ORLANDI, In: BRAIT, 1997, p. 42).

Nesta cultura, as discussões e críticas se fazem no plano das contradições materiais existentes com o intuito de organizar uma nova sociedade de modo

⁷⁷ Aleksander Blok (1880-1921), representante do simbolismo, poeta, autor de **Dvenadtsat** (1918) que relata a visão apocalíptica da revolução.

⁷⁸ O eslavofilismo foi um movimento político do século XIX que pretendia unificar todos os povos eslavos da Europa Oriental (Bulgária, Eslovênia, Romênia, Sérvia, Croácia, Bósnia, Herzegovina, Polônia, Rússia). Os eslavófilos russos eram contrários à ocidentalização do país, afirmando a supremacia do cristianismo oriental sobre a igreja cristã latina.

científico, revolucionário com formas adequadas de organização do trabalho que propiciasse a coesão nacional e atendesse às forças emergentes do proletariado e das massas camponesas. Após a morte de Lênin, em 1924, tanto os formalistas quanto o Círculo de Bakhtin foram expurgados e, sucessivamente, fundando-se o *Diamat*, uma “codificação elaborada por Stalin do ‘marxismo russo’ (unificado pelo dogmatismo)” (GUIMARÃES, 1998, p. 37)⁷⁹

A crítica literária nos parâmetros do *Diamat* assume cada vez mais uma concepção naturalista, produzindo uma dicotomia entre “arte e vida social, dissociando forma e conteúdo”, determinando a primazia do conteúdo sobre a forma, adotando uma errônea concepção do materialismo histórico (ORLANDI. In: BRAIT, 1997, p. 45).

O princípio dialógico permaneceu como objeto teórico nas obras de Bakhtin até a sua morte e sua pertinência parece estar demonstrada na seqüência de autores que o interpretam: vozes que se equivocam e polemizam, vozes que catalogam, vozes que empobrecem, que reduzem, vozes distantes historicamente do contexto cultural russo.

Concordamos com Adail Sobral na sua definição de dialogismo como:

- a) [...] princípio geral do agir — só se age em relação de contraste com relação a outros atos de outros sujeitos: o vir-a-ser, do indivíduo e do sentido, está fundado na diferença;
- b) como princípio da produção dos enunciados/discursos, que advém de “diálogos” retrospectivos e prospectivos com outros enunciados/discursos;

⁷⁹ “A ciência soviética devia, portanto, se submeter não somente a uma doutrina filosófica (a *diamat*, tal como Stalin a havia formulado no *Resumo da história do PCUS*) mas também a uma ideologia política (a dos 'dois mundos da guerra fria') e mesmo à 'inha' conjuntural estabelecida pelo Comitê Central do Partido. Atrás da fachada pseudomarxista de um reducionismo sociológico grosseiro (o 'caráter de classe' das correntes na biologia) se ocultava, na realidade, uma operação de instrumentalização ideológica total da ciência por um aparelho burocrático totalitário” (LÖWY, 1987, p. 164)

c) como forma específica de composição de enunciados/discursos, opondo-se nesse caso à forma de composição monológica, embora nenhum enunciado/discurso seja constitutivamente monológico nas duas outras acepções do conceito (SOBRAL. In: BRAIT, 2005, p. 106).

De modo semelhante se pronuncia Diana Luz Pessoa de Barros ao considerar o dialogismo instituído no diálogo entre diversos textos que circulam culturalmente. Para a autora, um texto é composto de muitas vozes que falam e reproduzem “o diálogo com outros textos” (BARROS. In: BARROS e FIORIN, 2003, p. 4).

Em Bakhtin, “a *vida* da linguagem” é a comunicação dialógica personificada em enunciados de diferentes sujeitos que ocupam variadas posições expressadas na linguagem (BAKHTIN, 1981, p. 159).

O dialogismo em Clarice Lispector surge nas suas narrativas, mantendo a interlocução entre autores, no “interior” do seu discurso e entre discursos de sua própria produção literária.

[...] a questão do autor em relação a seu discurso, do narrador em relação à sua narrativa, enfim do sujeito ou dos sujeitos discursivos em relação aos discursos, instaura o tema do sujeito que fala numa perspectiva que, privilegiada na teoria do romance, alastra-se para todo e qualquer discurso (FIORIN. In: BARROS e FIORIN, 2003, p. 14).

A criatividade literária de Clarice Lispector apresenta elementos refratados da vida para a arte distintos da autora-pessoa. Como autora criadora, Clarice exerce

uma função estética formal, isto é, dá forma ao objeto estético que se materializa na relação axiológica com os personagens e seus mundos.

Em sua literatura, conteúdo e forma resultam em um objeto estético determinado pelo posicionamento axiológico da autora e das estratégias narrativas (mediações) da composição dos personagens e da linguagem utilizada, formando um quadro dinâmico de múltiplas inter-relações de compreensão responsiva. Existe, na sua criação artística, esta capacidade de transpor a realidade vivida para a obra, operando esteticamente sobre sistemas de valorações sociais vividos que conduzem à criação de novos sistemas organizados para a composição de um mundo novo.

É o autor que fornece esta organização estética da unidade entre forma e conteúdo. Se o autor-pessoa já está refratado como sujeito semiótico, ele produz outra refração no momento que se torna criador.

Mesmo quando existe uma implícita declaração do autor sobre seus personagens, sobre o processo de criação dos personagens que apresentam caráter biográfico, o autor pode se apresentar na voz do narrador, mas jamais se confunde com o autor que vive uma realidade concreta, que age no mundo como sujeito ético cognitivo com valores axiológicos próprios, como sujeito sócio-histórico e semiótico. O autor é um elemento estético que dialoga com seus personagens e se define nas relações que com eles mantêm. Não há possibilidade, portanto, de reduzir todos os personagens a uma única pessoa porque, assim fazendo, a estética do romance deixaria de existir. Os personagens não são objetos do discurso do autor, mas, sim, sujeitos do discurso.

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos

elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador (BAKHTIN, 1998, p. 118)⁸⁰.

Nas palavras de Bakhtin, o primeiro movimento do vivenciamento assim ocorre:

Durante essa compenetração devo abstrair-me do significado autônomo desses elementos transgredientes a ele, utilizá-los apenas como indicativo, como dispositivo técnico da compenetração; sua expressividade externa é o caminho através do qual eu penetro em seu interior e daí quase me fundo com ele (BAKHTIN, 2003, p. 24).

Porém, após realizar obrigatoriamente este debruçar-se sobre o outro, cabe ao autor elaborar um segundo movimento:

A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material da compenetração; tanto essa enformação quanto esse acabamento transcorrem pela via em que preenchemos o material da compenetração, isto é, o sofrimento de um dado indivíduo, através dos elementos transgredientes a todo o mundo material da sua consciência sofredora, elementos esses que agora têm uma nova função, não mais comunicativa e sim de *acabamento* (BAKHTIN, 2003, p. 25).

Se a vivência de Clarice Lispector no plano de sua vida material, como a de todos nós, produziu-se em intenso dialogismo em um constante devir, se o universo

⁸⁰ Mikhail Bakhtin focaliza autor e personagens em **O discurso no romance**, em **Problema da poética de Dostoievski** e em **O autor e a personagem na atividade estética** (BAKHTIN, 1998, 1981, 2003).

sígnico existente em sua literatura demonstra sua interação na ideologia do cotidiano com mediações específicas, os procedimentos que ela utiliza apresentam o inacabamento do devir dos seus personagens e do devir do narrador.

O inacabamento é a “eliminação de todos os centros, mas determinado pela posição ocupada pelo autor — e que regula o que ele percebe — o procedimento estético que agrega inúmeros, múltiplos “pontos de visão” (MACHADO. In: BRAIT, 1997, p. 149-150).

A percepção do autor é a apreensão do seu lugar, de sua posição através do outro que lhe fornece a estrutura do eu em mim, do outro em mim e do eu no outro. As personagens de Clarice Lispector não são produtos de sua consciência como autora, mas, sim, seres plenivalentes com consciência própria, com discursos particulares e que constroem no “interior” de si mesmas seus discursos individuais. Conflitos, memórias, pensamentos, processo de auto-análise, matizes de avaliação crítica, dúvidas das personagens desenrolam-se no processo em que tomam consciência de si mesmas, na interlocução com os outros discursos. O autor coloca-se fora do campo da vivência da personagem para orientar a sua vivência e a concluir.

Em *Feliz aniversário*, a voz do narrador caracteriza o poder aquisitivo dos membros da família, as suas desavenças internas, a ausência de afetividade, o constrangimento e a encenação do aniversário, dos quais a aniversariante tem consciência e, em razão disso, permanece taciturna.

Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara; a quem respeitara e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos e lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como

pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão (LISPECTOR, 1998b, p. 60).

O narrador expõe o sentimento dos personagens, seus pensamentos e seus comportamentos, a insegurança dos filhos em relação à predileção materna pelo filho Jonga, falecido, e a constatação de que a mãe os considera pessoas mesquinhas. Ao final do conto há um entrecruzamento de vozes, no momento da despedida de todos os personagens, momento em que o narrador descreve a cena e, ao mesmo tempo, relata juízos de valor que os personagens emitem uns sobre os outros.

A voz do narrador em **A hora da estrela**, quando se interroga, apresenta o ponto de vista: “Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final [...] É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional (LISPECTOR, 1998a, p. 16, p. 17).

A personagem principal deste livro é datilógrafa, nasceu no sertão nordestino e, tendo perdido os pais na infância, foi criada pela tia que a maltrata. Viaja para o Rio de Janeiro à procura de um emprego, instalando-se em uma pensão junto com mais quatro moças. Namora Olímpico, nordestino, que acalenta o sonho de ser advogado, é ladrão e é assassino. Embora namore Macabéa, interessa-se por Glória, sua melhor amiga, já que esta tem um corpo saudável e pode procriar. Seu Raimundo, dono do escritório em que a personagem trabalha, exige um serviço de qualidade que Macabéa não consegue realizar. Passando fome constantemente, fica adoentada e recorre a um médico para resolver esta situação. Aconselhada por

Glória, Macabéa vai a uma cartomante, que, consternada com a sua má sorte, lhe descortina um futuro promissor.

A contradição se anuncia na conversa de Macabéa com o médico, que declara “Essa história de regime de cachorro-quente é pura neurose e o que está precisando é de procurar um psicanalista!” Segundo o narrador, “Ela nada entendeu, mas pensou que o médico esperava que ela sorrisse. Então sorriu”. E o médico acrescenta: “— Você está com começo de tuberculose pulmonar”. O narrador declara que “Ela não sabia se isso era coisa boa ou coisa ruim” e, assim, ela disse: “Muito obrigada, sim?” (LISPECTOR, 1998a, p. 68).

As consciências autônomas das personagens também surgem no encontro de Macabéa com Olímpico em uma praça pública, estão presentes em toda narrativa da obra, da qual destacamos o seguinte diálogo:

Macabéa: — O que quer dizer rua Conde do Bonfim? O que é conde? É príncipe?

Olímpico: — Conde é conde, ora essa. Eu não preciso de hora certa porque tenho relógio.

Narrador: Não contou que o roubara no mictório da fábrica [...].

Macabéa: — Sabe o que mais eu aprendi? Eles disseram que se deveria ter alegria de viver. Então eu tenho. Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei.

Olímpico: — Era samba?

Macabéa: — Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu

Macabéa: — Eu acho que até sei cantar essa música. Lá-lá-lá-lá-lá.

Olímpico: — Você até parece uma muda cantando. Voz de cana rachada.

Macabéa: — Deve ser porque é a primeira vez que canto na vida (LISPECTOR, 1998a, p. 50-51).

Do mesmo modo ocorre em **Um sopro de vida**, obra em que o narrador se mantém presente do início até o final da narrativa em constante contraposição com a personagem.

Ângela — é claro — tem um consciente que não se dá bem com o seu inconsciente. Ela é dupla? E a vida dela é dupla? Assim: de um lado a atração pelo intelectualizado, de outro, é aquela que procura a escuridão aconchegante e misteriosa e livre, sem medo do perigo (LISPECTOR, 1978a, p. 122).

A personagem se manifesta:

Sou fraca, dúbia, há uma charlatã dentro de mim embora eu fale a verdade. E sinto-me culpada de tudo. Eu que tenho crises de cólera, “cóleras sagradas”. E não encontro o recolhimento da paz. Por piedade, me deixem viver! Eu peço pouco, é quase nada mas é um tudo! Paz, paz, paz! (LISPECTOR, 1978a, p. 127).

Macabéa manifesta a origem religiosa do seu nome que acha esquisito:

[...] minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se eu vingasse, até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo (LISPECTOR, 1998a, p. 43).

Olímpico declara como nome próprio: “Olímpico de Jesus Moreira Chaves”, e o narrador argumenta que ele

[...] mentiu [...], porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai. Fora criado por um padrasto que lhe ensinara o modo fino de tratar pessoas para se aproveitar delas e lhe ensinara como pegar mulher [...]. Macabéa fingia enorme curiosidade escondendo dele que ela nunca entendia tudo muito bem e que isso era assim mesmo. Mas ele, galinho de briga que era arrepiou-se todo com a pergunta tola e que ele não sabia responder (LISPECTOR, 1998a, p. 44).

O narrador, que já caracterizara Macabéa, sua origem, sua aparência física, suas condições econômicas e familiares, sua pouca cultura, irá se deter na caracterização de Olímpico:

[...] ele não era inocente coisa alguma, apesar de ser uma vítima geral do mundo. Tinha, descobri agora, dentro de si a dura semente do mal, gostava de se vingar, este era o seu grande prazer e o que lhe dava força na vida (LISPECTOR, 1998a, p. 47).

A voz de Olímpico nos informa como ele se considera: “sou muito inteligente, ainda vou ser deputado”. Manifesta a preocupação com sua aparência em relação aos outros: “A cara é mais importante do que o corpo porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo” (LISPECTOR, 1998a, p. 46, p. 52).

O narrador registra, na seqüência do romance, o cotidiano dos personagens, suas emoções, desejos, o mundo material que habitam, o passado que viveram, suas contradições, suas interações sociais; esclarece ainda a imagem que os

personagens têm de si mesmos tanto quanto a imagem que os outros têm deles. Ao caracterizar Glória, o narrador lhe confere dotes que são importantes para um nordestino:

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada *ela era loura*, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter um grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera, quando lhe fora apresentada por Macabéa: “*sou carioca da gema!*” [...]. *O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país.* Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de feia, *Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade* (LISPECTOR, 1998a, p. 59) (grifos nossos).

Os sujeitos do discurso são vozes que constituem o romance e são sujeitos plenivalentes. Seus enunciados apresentam confronto, pontos de vista particulares sobre o mundo e sobre si mesmos “enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e a realidade circundante” (BAKHTIN, 1981, p. 3; p. 39).

Clarice Lispector esteticamente apresenta nas personagens o modo pelo qual elas tomam consciência de si mesmas e nesse processo “nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade por ela” (BAKHTIN, 1981, p. 41).

Em relação à consciência, Bakhtin esclarece que:

A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa. O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo das obras (BAKHTIN, 2003, p. 11).

O narrador se distancia da personagem em **Um sopro de vida**: “Recuo meu olhar minha câmera e Ângela vai ficando pequena, pequena, menor — até que a perco de vista” (LISPECTOR, 1978a, p. 162).

Em **A hora da estrela**, o narrador argumenta que tanto a personagem quanto ele não fazem falta a ninguém e que qualquer outro narrador poderia contar essa história, porém “Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998a, p. 14). Em **Um sopro de vida**, o narrador adverte a personagem “Ângela, se controle para não escrever uma história lacrimogênica de um rapaz pobre com sua mãe morta” (LISPECTOR, 1978a, p. 108). Nesta mesma obra, o narrador enfatiza: “Participo da inquietação tremulante de Ângela mas não a imito” (LISPECTOR, 1978a, p.127).

Clarice Lispector relata como a personagem, em sua vivência cognitiva e ética, age e “seu ato se orienta em um acontecimento aberto e ético da vida no mundo dado do conhecimento” (BAKHTIN, 2003, p. 11). Em **Um sopro de vida**, Ângela Pralini é escritora e pintora, informa ao leitor que tem uma vida atribulada, que é fichada “no Felix Pacheco⁸¹”, que seu cachorro se chama Ulisses e que reside

⁸¹ Felix Pacheco é um Instituto da Polícia Civil do Rio de Janeiro, assim denominado em homenagem ao escritor, poeta, jornalista e político, membro da Academia Brasileira de Letras de mesmo nome,

no Rio de Janeiro; a personagem tece relatos mesclados de acontecimentos do cotidiano, emoções e percepções do seu processo de escrever (LISPECTOR, 1978a, p. 39; p. 49; p. 55; p. 57; p. 58). Neste livro, o narrador declara-se apaixonado pela personagem que inventou (LISPECTOR, 1978a, p. 125). Contudo, a enxerga de forma distanciada de si mesmo:

Ângela escreve como vive: projetando-se. Mas eu já estou livre: escrevo para nada. Eu abro caminho por mim mesmo. Vivo sem modelos. Escrevo sem modelos. Ser livre é o que me dá essa grande responsabilidade [...]. Estou falando eu ou está falando Ângela? [...]. Uma coisa é certa e é inútil tentar modificar: é que Ângela herdou de mim o desejo de escrever e de pintar [...]. O que quer Ângela da vida? Aos poucos descobrirei. Ao mesmo tempo em que descobrirei o que quero da vida. Só que Ângela é impulsionada pela ambição e eu por uma casta humildade (LISPECTOR, 1978a, p. 81-82).

A personagem se distingue do narrador e apresenta seu próprio ponto de vista:

[...] vejo tudo com perspectivas novas: a mesa onde escrevo se alonga além do comprimento de uma mesa, minha caneta é enorme de longa e preciso para escrever me manter muito longe da mesa para que a ponta da caneta atinja o papel que é mais branco que o papel. Do abajur jorra um grande triângulo de luz sobre o papel e minha mão e eu faço sombra descomunal na parede. Tudo se alargou. Eu, o papel, a luz e a caneta estão soltos num espaço solto no campo ilimitado onde se alteiam trigais dourados (LISPECTOR, 1978a, p. 85).

Na concepção estética de Bakhtin, o autor percebe a partir de um ponto único que abrange uma estrutura com inúmeros “pontos de visão”, que permitem a percepção de um eu que se percebe através do outro (MACHADO. In: BRAIT, 1997, p. 150).

O “primeiro momento da atividade estética”, para Bakhtin, implica vivenciar o outro, adotando o “horizonte vital concreto desse indivíduo”, levando em consideração a “expressividade externa do outro” (BAKHTIN, 2003, p. 23-24). O vivenciamento do outro posiciona a interação do eu tanto ética quanto estética na vivência e demanda uma exterioridade.

O autor tem uma compenetração e uma consciência, de fora, exterior ao outro, mas essa exterioridade é a consciência do autor/criador (consciência do mundo “diretriz ético-cognitiva no mundo dos personagens”). Somente assim o autor pode construir o todo pelas relações entre as partes que exigem relações dialógicas complexas do eu-para-mim, do outro-para-mim e do eu-para-o-outro (BAKHTIN, 2003, p. 4, p. 5, p. 11, p. 13. p. 15, p. 22).

O autor executa o acabamento como ato estético pelo seu excedente de visão⁸² e não no plano vivencial nas relações entre o eu e o outro. É o excedente de visão que condiciona a percepção do vivenciamento⁸³ nas categorias do eu-para-mim, do outro-para-mim e do eu-para-o-outro.

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse — *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo — é condicionado pela singularidade e pela

⁸² “O autor vê e sabe tudo aquilo que seu personagem vê e sabe mais aquilo que está fora de seu campo visual e vivencial — aquilo que excede sua visão. Este é um princípio estético que se aplica não somente à composição da obra em si, como também às culturas (MACHADO, 1995, p. 311).

⁸³ Vivenciamento deriva de vivenciar, que significa “viver, sentir ou captar em profundidade: *vivenciar* uma situação” (FERREIRA, 1999, p. 2.082).

insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim (BAKHTIN, 2003, p. 21).

O autor necessita logicamente manter uma relação de tenso distanciamento espacial/temporal/axiológico com todos os elementos da personagem para integrá-la e completá-la utilizando em um plano exterior tudo o que a compõe e que não são acessíveis a ela e “nela mesma” (BAKHTIN, 2003, p. 12).

As considerações de Bakhtin sobre o eu-para-mim se efetivam na obra de Clarice Lispector. Para Bakhtin:

O autor guia a personagem e sua orientação ético-cognitiva no mundo essencialmente acabado da existência, a qual, descartando o sentido imediatamente seguinte do acontecimento, é de índole axiológica pela diversidade mais concreta da sua presença (BAKHTIN, 2003, p. 11).

O narrador informa:

A diferença entre mim e Ângela se pode sentir. Eu enclausurado no meu pequeno mundo estreito e angustiante, sem saber como sair para respirar a beleza do que está fora de mim. Ângela, ágil, graciosa, cheia do badalar dos sinos. Eu, parece que amarrado a um destino. Ângela com a leveza de quem não tem um fim (LISPECTOR, 1978a, p. 28-29).

E enfatiza sobre Ângela: “Ela ignora que é auto-suficiente até certo grau. Então depende do outro com arritmia e não consegue jamais a completa dependência que seria a entrega de si mesma, o abandono da alma” (LISPECTOR, 1978a, p. 55).

No eu-para-mim, Bakhtin esclarece que:

Não posso viver do meu próprio acabamento e do acabamento do acontecimento, nem agir; para viver preciso ser inacabado, aberto para mim — ao menos em todos os momentos essenciais —, preciso ainda me antepor axiologicamente a mim mesmo, não coincidir com a minha existência presente (BAKHTIN, 2003, p. 11).

O narrador de Clarice Lispector afirma:

Eu, alquimista de mim mesmo. Sou um homem que se devora? Não, é que vivo em eterna mutação, com novas adaptações a meu renovado viver e nunca chego ao fim de cada um dos modos de existir. Vivo de esboços não acabados e vacilantes. Mas equilíbrio-me como posso entre mim e eu, entre mim e os homens, entre mim e o Deus (LISPECTOR, 1978a, p. 85).

O narrador se auto-interroga como sujeito ativo no mundo:

Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer “realidade”. O que narrarei será meloso? Tem tendência mas então agora mesmo seco e endureço tudo. E pelo menos o que escrevo não pede favor a ninguém e não imploro socorro: agüenta-se na sua chamada dor com uma dignidade de barão (LISPECTOR, 1998a, p. 17).

O outro-para-mim é objeto de extensas explicações nos escritos de Bakhtin. Vemos, em Clarice Lispector, que as personagens estão definidas pela sua consciência concludente e pelo seu interesse estético. Clarice torna-se o outro em relação a si mesma, e este ver-se a si própria é a visão feita através dos olhos do outro.

Do ponto de vista estético, o outro-para-mim, isto é, a personagem, deve estar separada do eu/autor: o autor vê em si mesmo “o outro inteiramente” e, assim fazendo, define-se “em valores puros para o outro”. A consciência imanente do autor não é a consciência da personagem; o autor, ao dar acabamento à personagem, situa-se fora dessas consciências, apoiando-se em algo que está fora da personagem (o excedente de visão), proporcionando elementos transgredientes, isto é, que excedem, ultrapassam os limites da consciência da personagem, ultrapassam o que ela “conscientizou” em seu mundo, e também ultrapassam este mundo ficcional:

[...] o autor não é o agente da vivência espiritual, e sua reação não é um sentimento passivo nem uma percepção receptiva; ele é a única energia ativa e formadora, dada não na consciência psicologicamente agregativa, mas em um produto cultural de significação estável, e sua reação ativa é dada na estrutura — que ela mesma condiciona — da visão ativa da personagem como um todo, na estrutura da sua imagem, no ritmo do seu aparecimento, na estrutura da entonação e na escolha dos elementos semânticos (BAKHTIN, 2003, p. 6).

O narrador se pronuncia sobre sua personagem: “Ângela mexe na minha fauna e me inquieta. Depende de mim o seu destino? Ou já estava bastante desligada de meu sopro a ponto de continuar-se a si mesma? Quando penso que eu

poderia fazer com que ela morresse, estremeço todo”. E acrescenta: “O drama de Ângela é o drama de todos: equilibrar-se no instável. Pois tudo pode acontecer e danificar a vida mais íntima da pessoa” (LISPECTOR, 1978a, p. 54, p. 60). Aqui o narrador considera-se “um escritor enredado e perdido. Escrever é difícil porque toca nas raias do impossível” (LISPECTOR, 1978a, p. 62).

O narrador se inquieta: “Estou cuidando demais da vida de Ângela e esquecendo a minha. Virei uma abstração de mim mesmo: sou um signo, eu simbolizo alguma coisa que existe mais do que eu, eu sou o tipo dos sem tipos” (LISPECTOR, 1978a, p. 67).

Mesmo quando existe uma implícita declaração do autor sobre o processo de criação dos personagens, que apresentam caráter biográfico, o autor diferencia-se delas pois externa impressões, definições, conceitos, crítica, emite juízos de valor de modo independente, isto é, como criador. O aspecto biográfico foi salientado pela autora, como se mostra a seguir na voz do narrador masculino:

Como é que eu sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo (LISPECTOR, 1998a, p. 12).

O autor é o sujeito que age na unidade do todo e das partes, “unidade tensamente ativa” que fornece o “todo acabado” da obra e dos personagens, mas, este todo é “transgrediente” a cada parte dos personagens e da obra. A compenetração do autor sobre as personagens que permite concluí-las, acabá-las como um todo não é dado por elas, por princípios que adotam, mas, sim, fornecido

“de cima para baixo”, pela consciência criadora e ativa do autor (BAKHTIN, 2003, p. 10-11)⁸⁴.

A personagem Angela declara sobre si mesma:

Eu me tornei intolerável para mim mesma. Vivo numa dualidade dilacerante. Eu tenho uma aparente liberdade mas estou presa dentro de mim. Eu queria uma liberdade olímpica. Mas essa liberdade só é concedida aos seres imateriais. Enquanto eu tiver corpo ele me submeterá às sua exigências. Vejo a liberdade como uma forma de beleza e essa beleza me falta (LISPECTOR, 1978a, p. 55).

Deste modo, na escrita de Clarice Lispector, “cada opinião se torna de fato um ser vivo e é inseparável da voz humana materializada” (BAKHTIN, 1981, p. 11). O autor se realiza no seu próprio ponto de vista, apresentando, ao mesmo tempo, o ponto de vista do narrador — no discurso elaborado, na linguagem utilizada e no objeto da narração:

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e — um rufar de tambor — no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo [...]. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. E adianto um fato: trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia? (LISPECTOR, 1998a, p. 22).

⁸⁴ A referência de Bakhtin é sobre a unidade dialética do todo e das partes: “A totalidade social na teoria marxista é um complexo geral estruturado e historicamente determinado. Existe nas e através das mediações e transições múltiplas pelas quais suas partes específicas ou complexas — isto é, as 'totalidades parciais' — estão relacionadas entre si, numa série de inter-relações e determinações recíprocas que variam constantemente e se modificam. A significação e os limites de uma ação, mediada, realização, lei, etc. não podem, portanto ser avaliados, exceto em relação à apreensão dialética da estrutura da totalidade. Isso, por sua vez, implica necessariamente a compreensão dialética das mediações concretas múltiplas [...] que constituem a estrutura de determinada totalidade social (BOTTMORE, 1988, p. 381).

Em seguida declara:

Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. E fazer que quando ela acordasse encontrasse simplesmente o grande luxo de viver (LISPECTOR, 1998a, p. 59).

A paixão do narrador por Ângela, em **Um sopro de vida**, transforma-se em ódio:

Descobri que soprei na carne de Ângela, foi para ter a quem odiar. Eu a odeio. Ela representa a minha terrível fé que renasce todos os dias de madrugada. E é frustrador ter fé. Odeio essa criatura que simplesmente parece acreditar. Estou enjoado de seu Deus vazio que ela preenche com êxtases nervosos. Quando começou o ódio em mim a acontecer e a viver? E fico todo tonto com os eflúvios de um sentimento que eu ignorava em mim até se bem me lembro (LISPECTOR, 1978a, p. 132).

O narrador esclarece o outro-para-mim:

Ângela Pralini é festa de nascimento. Não sei o que esperar dela: terei apenas que transcrevê-la? Tenho que ter paciência para não me perder dentro de mim: vivo me perdendo de vista. Preciso ter paciência porque sou vários caminhos, inclusive o fatal beco-sem-saída. Sou um homem que escolheu o silêncio grande. Criar um ser que me contraponha é dentro do silêncio [...]. Mas consigo ver, embora mal e mal, Ângela de pé junto a mim. Ei-la que se aproxima um pouco mais. Depois senta-se ao meu lado, debruça o rosto entre as mãos e chora por ter sido criada. Consolo-a fazendo-a entender que também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado (LISPECTOR, 1978a, p. 25).

E tenta definir o eu-para-mim e o eu-para-os-outros:

Às vezes sinto que Ângela é eletrônica. É uma máquina de alta precisão ou nascida em proveta? Ela é feita de molas e parafusos? Ou é a metade viva de mim? Ângela é mais do que eu mesmo. Ângela não sabe que é personagem. Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém. É incômodo ser dois: eu para mim e eu para os outros [...]. Ângela é minha necessidade (LISPECTOR, 1978a, p. 26).

Os elementos que formam o todo artístico da obra são as vozes que estabelecem relações de reciprocidade, de conflito, de diferenciação, estabelecidas na alteridade. Ao término da história **A hora da estrela**, o narrador revela a tragicidade de Macabéa e se despede dos leitores:

Macabéa me matou [...]. O final foi bastante grandiloqüente para a vossa necessidade? Morrendo ela virou ar. Ar enérgico? Não sei. Morreu em um instante. O instante é aquele átimo de tempo em que o pneu do carro correndo em alta velocidade toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo [...]. Eu vos pergunto: — Qual o peso da luz? E agora — agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas — mas eu também?! (LISPECTOR, 1998a, p. 86-87).

Em **Um sopro de vida**, o narrador situa seu excedente de visão:

Cada novo livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vendados [...] Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. Mas

meus personagens não têm culpa disso e eu os trato o melhor possível. Eles vêm de lugar nenhum. São a inspiração. Inspiração não é loucura. É Deus. Meu problema é o medo de ficar louco. Tenho que me controlar. Existem leis que regem a comunicação. A impessoalidade é uma condição (LISPECTOR, 1978a, p.15).

O posicionamento do narrador é claro, quando, no meio desta obra, despede-se da personagem e do leitor:

Querer entender é uma das piores coisas que podiam me acontecer [...]. Estou exausto de Angela. E de mim sobretudo. Preciso ficar só de mim, a ponto de não contar nem com Deus. Para isso, deixo em branco uma página ou o resto do livro — voltarei quando puder (LISPECTOR, 1978a, p. 134).

Bakhtin situa a criação estética do autor na vivência ativa que se dá quando ele vivencia o seu objeto e a si mesmo no objeto “e não no processo de seu vivenciamento; vivencia-se o trabalho criador, mas o vivenciamento não escuta nem vê a si mesmo, escuta e vê tão somente o produto que está sendo criado ou o objeto a que ele visa” (BAKHTIN, 2003, p. 5).

Clarice Lispector esteticamente apresenta nas personagens o modo pelo qual elas tomam consciência de si mesmas e nesse processo “nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem, mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade por ela” (BAKHTIN, 1981, p. 41).

Não podemos negar o caráter polifônico de sua obra, visto que:

Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência, ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão, ao lado de da sua concepção de mundo, outra concepção de mundo (BAKHTIN, 1981, p. 42).

Sem dúvida o posicionamento axiológico da autora exhibe, como narrador, nuances de oposição, de crítica, de ironia, de angústia e solidão como movimento empático⁸⁵ em relação ao outro, tratando-se de uma forma composicional, que operando sobre sistemas de valores, gera outros novos sistemas de valores (FARACO. In: BRAIT, 2005, p. 38).

O ato criativo literário exhibe a posição dos eu criador refratado e refratante: “Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo ao autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida” (FARACO. In: BRAIT, 2005, p. 39).

O aspecto biográfico da literatura da autora, inúmeras vezes assinalado por diversos autores, é retomado em Ricardo Iannace⁸⁶ quando descreve a trajetória de Clarice leitora e escritora, apresentando citações diretas, alusões de seus personagens.

O mapeamento que Iannace denomina intertextual abrange também jornais, revistas, vários tipos de escritos, as personagens leitoras de Clarice com extensa catalogação de referências das leituras de Clarice.

No âmbito dessa pesquisa e em função do nosso referencial teórico, apreendemos esse conjunto de dados como diálogo entre discursos, como princípio norteador do agir humano que se funda no contraste, na diferença entre o eu e o

⁸⁵ O termo *empático*, procede de empatia “tendência para sentir o que sentiria caso estivesse na situação e circunstâncias experimentadas por outra pessoa” (FERREIRA, 1999, p. 739)

⁸⁶ IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp, 2001.

outro, em permanente vir-a-ser; como princípio de produção e composição literária em que várias vozes (discursos) surgem de modo entrecruzado, respondendo entre si, polemizando, criticando, aquiescendo, ironizando, entre outros exemplos.

Nossa abordagem do livro de Ricardo Iannace seleciona os elementos que são perceptíveis e detectáveis à primeira vista para o pesquisador da área da semiótica, da literatura, não partilhando da fundamentação do autor.

A perspectiva estética de Bakhtin enfatiza o vivenciamento do outro pelo autor que, na percepção do cotidiano do mundo real, abarca-o através da compenetração, isto é, da adoção do “horizonte vital concreto” do outro como este outro o vivencia; ancorando-se no excedente de visão de si/mesmo e de si/mesmo em relação a cada discurso (texto, personagem) conhecido no circuito da comunicação.

No diálogo entre os discursos, no cotidiano de Clarice Lispector encontramos a interação (aludida ou citada) através de autores, como: Marcel Proust, Albert Camus, Oscar Wilde, Virginia Woolf, Hermann Hesse, Dostoievski, Anton Pavlovitch, Tchekhov, Henry David Thoreau, Henry James, Thomas Merton, Katherine Mansfield, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Ernest Miller, Hemingway, Dante Alighieri, Georges Siminon, Henrich Heine, Baruch Spinoza, Ezra Pound, Paul Éluard, Tomás de Aquino, James Joyce, Emily Brönte, Johann Wolfgang Von Goethe, William Shakespeare, por exemplo. E, ainda: Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Lúcio Cardoso, Paulo Mendes Campos, Guimarães Rosa, José de Alencar, Machado de Assis, Manuel Bandeira (IANNACE, 2001, p. 19-20).

No seu cotidiano detectam-se citações, paráfrases e alusões bíblicas (Velho e Novo Testamento)⁸⁷ citações e alusões mitológicas próprias da cultura brasileira (IANNACE, 2001, p. 135).

⁸⁷ São detectados Gênesis, Êxodo, Levítico, Deuteronômio, Salmos e os evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João e Apocalipse de São João.

Freqüentemente Clarice Lispector utilizava fragmentos dos seus textos para compor um romance ou para publicar conto ou crônica com outro título. O bilhete de Lóri escrito para Ulisses em **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**, foi utilizado no conto *Silêncio (Onde estivestes de noite)* e na crônica *Noite na montanha (A descoberta do mundo)*. As alusões da autora aparecem com algumas variantes em romances, crônicas e contos.

Algumas crônicas de Clarice Lispector publicadas no *Jornal do Brasil* são utilizadas na construção do romance **Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres**: *O terremoto, Faz de conta, Os recursos de um ser primitivo, O ritual, A perfeição, A surpresa, Calor humano, Como tratar o que se tem, Noite na montanha, Eu me arranjaria, Prece por um padre, Temas que morrem, Anonimato, Medo do desconhecido. Ritual* (trecho publicado em 27 de julho de 1968 e republicado mais tarde com o título *As águas do mar*), *Persona, A bravata, Volta ao normal, O mar da manhã, Jasmim*, entre outras⁸⁸ (NOLASCO, 2001).

A crônica *Prece por um padre*⁸⁹, com ligeiras modificações é retomada no romance **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres** no momento em que a personagem Lóri reza:

[...] alivia a minha alma, faze com que eu sinta que Tua mão está dada à minha, faze com que eu sinta que a morte não existe porque

⁸⁸ O conto *Encarnação involuntária* presente no volume de contos **Felicidade clandestina** é publicado como crônica com este mesmo nome, a crônica *Alegria mansa* foi publicada com o título *Tanta mansidão* no livro **Onde estivestes de noite**. A crônica *Um caso para Nelson Rodrigues*, publicada em 1973 foi republicada como conto, com o título *Um caso complicado*, publicado em **Onde estivestes de noite** (1974) e republicada ainda, neste mesmo ano, com o título de *Antes da ponte Rio-Niterói em A via crucis do corpo*. *Os desastres de Sofia* foi publicado como conto em **Felicidade Clandestina** (1971), republicado como crônica com o título *Travessuras de uma menina (Noveleta)*, no ano de 1970.

⁸⁹ Segundo Edgar Cezar Nolasco, a crônica *A prece* “foi escrita para um certo 'Padre X' que havia pedido para Clarice rezar por ele”, dessa forma, “Da crônica para o livro, além da alteração pronominal, Clarice apenas substitui a palavra 'medo' pela palavra 'receio'” (NOLASCO, 2001, p. 138).

na verdade já estamos na eternidade, faze com que eu sinta que amar não é morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte, faze com que eu sinta uma alegria modesta e diária, faze com que eu não te indague demais, porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta, faze com que me lembre de que também não há explicação porque um filho quer o beijo de sua mãe e no entanto ele quer e no entanto o beijo é perfeito, faze com que eu receba o mundo sem receio, pois para esse mundo incompreensível eu fui criada e eu mesma também incompreensível, então é que há uma conexão entre esse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la, abençoa-me para que eu viva com alegria o pão que eu como, o sono que durmo, faze com que eu tenha caridade por mim mesma pois senão não poderei sentir que Deus me amou, faze com que eu perca o pudor de desejar que na hora de minha morte haja uma mão humana amada para apertar a minha, amém (LISPECTOR, 1998x, p. 56).

O livro **Água viva**, publicado em 1973, foi elaborado a partir de diversas crônicas publicadas pela autora no *Jornal do Brasil* e republicadas do volume **A descoberta do mundo** (1984), entre elas *Uma experiência*, *Se eu fosse eu*, *O processo*, *Estado de graça-trecho*, entre outras (NOLASCO, 2001, p. 86, p. 87, p. 88, p. 89)⁹⁰.

Clarice Lispector constrói um diálogo com a Condessa de Ségur⁹¹, um dos nomes mais importantes da literatura do século XIX, na composição do conto *Os desastres de Sofia*. O livro da condessa *Les malheurs de Sophie* (As infelicidades de Sofia) relata a história de uma menina travessa de sete anos e forneceu elementos para que Clarice Lispector construísse o conto *Os desastres de Sofia* que trata da paixão de uma adolescente pelo seu professor (conforme já foi apresentado no primeiro capítulo, na análise da epifania). Sofia, a personagem, faz uma auto-crítica:

⁹⁰ Embora as crônicas da autora não sejam objeto específico desta pesquisa, cumpre notificar que elas oferecem elementos do seu cotidiano, vivenciado de modo imediato: família, amigos, conhecidos, empregadas, secretárias, animais, jardins, cidades, viagens, relações de trabalho, visitas, dificuldades econômicas, homenagens, respostas a cartas, recomendações, suas impressões, de seus amigos, de leitores e de críticos.

⁹¹ Sophie Rostopchine (1799-1874), escritora francesa, nascida na Rússia. Autora de livros infantis: **As memórias de um burro** (1860), **As infelicidades de Sofia** (1864). A trilogia **Meninas Exemplares**, **As férias e Sofia**, **a desastrada**.

Contundida, eu me tornara o seu demônio e tormento, símbolo do inferno que devia ser para ele ensinar aquela turma de risinhos desinteressados. Tornara-se um prazer já terrível o de não deixa-lo em paz. O jogo, como sempre, me fascinava, Sem saber que eu obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria com que os ruins já nascem —, sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo LISPECTOR, 1999c, p. 99).

Ao final do conto, Sofia declara:

Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doa mais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto — uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir (LISPECTOR, 1999c, p. 116).

Estabelece-se um diálogo com **Chapeuzinho vermelho**⁹², no momento que a ingênua menina encontra o lobo vestido com as roupas de sua avó, deitado em sua cama:

- Vovozinha, que orelhas tão grandes você tem!
- São para ouvi-la melhor, minha netinha — respondeu o lobo.
- E que olhos tão grandes!

⁹² Inúmeras versões da história Chapeuzinho vermelho fizeram parte da narrativa oral popular. O lobo aparece em fábulas e comumente é apresentado como um freqüentador das trilhas da floresta. O capuz foi usado na Idade Média por camponesas, mas no norte e no centro da França. No século XVI surgiram as coifas e as carapuças para as moças da cidade e do campo. No século XVII as mulheres pobres por usarem roupas grosseiras de cor cinza tiveram seus toucados denominados de *grisette* que adquiriu posteriormente o sentido de elegância de jovens pobres e plebéias.

- São para vê-la melhor.
 - E que dentes tão grandes, vovozinha!
 - Ah! Você quer saber... são para mastigar melhor, minha menina!...
- (IRMÃOS GRIMM, s.d.)

O relato original de Charles Perrault não apresenta esses elementos e no livro dos Irmãos Grimm, no conto de mesmo título, no desfecho, o lobo tem o seu ventre cortado por uma tesoura de um caçador que, deste modo, liberta a avó da menina que ainda estava viva. Chapeuzinho vermelho enche a barriga do lobo com pedras e o lobo, que estivera dormindo durante todo esse processo, finalmente acorda, tenta reagir e morre quando cai da cama.

Clarice Lispector, em *Carta atrasada*, relata uma crítica feita à **Cidade sitiada**, distinguindo o leitor comum (que apreende o que já está realizado e é evidente) do crítico literário, este em especial, por não perceber os motivos da elaboração do livro. A autora esclarece seu excedente de visão, a expressividade externa do outro, a sua intenção que percorre o romance do início até o final.

O que eu quis dizer através de Lucrecia — personagem sem as armas da inteligência, que aspira, no entanto, a essa espécie de integridade espiritual de um cavalo, que não “reparte” o que vê, que não tem uma “visão vocabular” ou mental das coisas, que não sente a necessidade de completar a impressão com a expressão — cavalo em que há o milagre de a impressão ser total — tal *real* — que nele a impressão já é a expressão (LISPECTOR, 1999a, p. 273).

Clarice confere autonomia à sua personagem:

Pensei tanto ter sugerido que a história verdadeira de Lucrecia Neves era independente de sua história particular. A luta de alcançar a realidade — eis o principal nessa criatura que tenta, de todos os modos, aderir ao que existe por meio de uma visão total das coisas. Pretendi deixar dito também de como a visão — de como o modo de ver, o ponto de vista — altera a realidade, construindo-a. Uma casa não é construída apenas com pedra, cimento etc. O modo de olhar de um homem também a constrói. O modo de olhar dá o aspecto à realidade. Quando digo que Lucrecia Neves constrói a cidade de São Geraldo e dá-lhe uma tradição, isto é de algum modo claro para mim. Quando digo que, nessa época da cidade nascente, cada olhar fazia emergir novas extensões, novas realidades — isso é tão claro para mim. Tradição, passado e cultura — que é isso senão um modo de ver que se transmite até nós? (LISPECTOR, 1999a, p. 273).

Há um dialogismo entre discursos em *A bela e a fera* ou *A ferida grande demais* e *La Belle et la Bête*, de Leprince de Beaumont e em **A maçã no escuro** com os contos infantis **Barba azul** e **Cinderela** de Charles Perrault.

No primeiro caso trata-se de uma alusão à fidelidade de promessas (de Carla ao casamento, do pai de Bela em retornar de viagem com um presente para a filha), de confronto entre a riqueza e a pobreza.

Bela deve conviver com a fera em seu palácio para que, em troca, seu pai receba uma arca repleta de moedas de ouro e Carla, para usufruir da riqueza do marido, deve viver um casamento de aparência. No conto infantil, após inúmeras peripécias, o amor de Bela desfaz a maldição que condenara o príncipe a viver transformado em monstro, mas a personagem Carla se dá conta da dura realidade pela voz do narrador:

Tomava plena consciência de que até agora fingira que não havia os que passam fome, não falam nenhuma língua e que havia multidões anônimas mendigando para sobreviver [...]. Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha

roupa de alma está maltrapilha... (LISPECTOR, 1999c, p. 102, p. 103).

A bela e a fera ou A ferida grande demais apresenta também um diálogo com o romance anterior de Clarice Lispector **A maçã no escuro** ao se referir à ferida aberta: "Uma pessoa pouco corajosa poderia vomitar à fragrância imunda, e ao ver a atração que as moscas tinham por aquela chaga aberta, uma pessoa limpa podia se sentir mal diante da tranqüilidade com que as vacas de pé molhavam pesadas o chão" (LISPECTOR, 1999c,p. 95). No conto, "O ganha-pão do mendigo era a redonda ferida aberta. E ainda por cima, devia ter medo de ficar curado, adivinhou ela, porque se ficasse bom não teria o que comer" (LISPECTOR, 1999d, p. 98). Em **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres** a autora retoma a ferida aberta quando Lóri, vencendo seu receio de encontrar Ulisses, vai ao bar: "Era cruel o que fazia consigo própria: aproveitar que estava em carne viva para se conhecer melhor, já que a ferida estava aberta" (LISPECTOR, 1998c, p. 28).

A bela e a fera ou A ferida grande demais estabelece um diálogo com o conto *O suave milagre* de Eça de Queirós. Carla, aturdida com o impacto causado pelo mendigo e sua ferida na perna, "Quis pensar em outra coisa e esquecer o difícil momento presente. Então lembrou-se de frases de um livro póstumo de Eça de Queirós que havia estudado no ginásio" (LISPECTOR, 1999c, p. 99). A passagem a que Carla se refere está no conto *Suave milagre*:

[...] o lago de Tiberíades resplandeceu diante deles, transparente, coberto de silêncio, mais azul que o céu, todo orlado de prados floridos, de densos vergéis, de rochas de pórfiro, e de alvos terraços por entre os pomares, sob o vôo das rolas (QUEIRÓS. In BRITO, 1955, p. 66-67).

O mendigo está presente na história de Eça de Queirós descrito do seguinte modo:

Um dia um mendigo entrou no casebre, repartiu do seu farnel com a mãe amargurada, e um momento sentado na pedra da lareira, coçando as feridas das pernas, contou dessa grande esperança dos tristes [...]. A tarde caía. O mendigo apanhou o seu bordão, desceu pelo duro trilho, entre a urze e a rocha (QUEIRÓS. In: BRITO, 1955, p.71).

O mendigo em Eça de Queirós partilha do que tem e anuncia que existe um homem que cura os doentes, Jesus, pois no conto a mãe desespera-se com a doença do filho. Outro é o contexto do mendigo no conto de Clarice que é demonstrado quando Carla indaga:

[...] esse mendigo sabe inglês? Esse mendigo já comeu caviar, bebendo champanhe? Eram pensamentos tolos porque claramente sabia que o mendigo não sabia inglês, nem experimentara caviar e champanhe. Mas não pode se impedir de ver nascer em si mais um pensamento absurdo: ele já fez esportes de inverno na Suíça? (LISPECTOR, 1999c, p. 98-99).

O narrador de **A maçã no escuro** apresenta um diálogo com as histórias infantis **Cinderela** e **Barba azul**. Vitória acorda no meio da noite, o narrador compara Vitória às personagens das histórias infantis:

Sentada com seu corpo, de repente tanto corpo. À meia-noite Cinderela seria os trapos que na verdade era, a carruagem se transformaria na grande abóbora e os cavalos eram ratos — e não mentiram. À meia-noite entrava-se no domínio de Deus (LISPECTOR, 1999d, p. 231).

A história de **Barba azul** é rememorada:

De repente a senhora, que fora arrastada pelo curso de seus sentimentos, passou a mão pelo rosto tentando acordar-se. Fora erro involuntário o seu o de acordar durante a noite que é feita para se dormir, como se tivesse aberto sem querer a porta proibida do segredo e visse as lívidas esposas do Barba azul. Fora erro involuntário e perdoável (LISPECTOR, 1999d, p. 232-233).

Clarice dialoga com Machado de Assis em sua obra **A hora da estrela** através do conto *A cartomante*. A personagem Macabéa, de Clarice Lispector, por intermédio da amiga Glória, vai a uma cartomante que lhe prevê um futuro prodigioso: "[...] sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra" (LISPECTOR, 1998a, p. 76). Encantada com as palavras de Madama Carlota, pela primeira vez na vida sente que irá "encontrar seu maravilhoso destino" (LISPECTOR, 1998a, p. 78).

Contudo, seu futuro se desfaz imediatamente ao sair da casa da cartomante e ser atropelada.

[...] ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino [...] sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha

vez! E, enorme como um transatlântico, o Mercedes amarelo pegou-a — e nesse mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho (LISPECTOR, 1999a, p. 79).

No conto *A cartomante*, Camilo e Vilela são amigos de infância. Vilela seguiu a carreira de magistrado e Camilo se tornou um funcionário público. Rita, mulher de Vilela, tem um caso com Camilo. Quando Camilo passa a receber ameaçadoras cartas anônimas e é convidado por Vilela para ir a sua casa, entra em pânico. Resolve consultar uma cartomante induzido por Rita, sendo nesta consulta confortado por ela: “O senhor tem um grande susto...” e lhe assegura que se trata apenas de inveja, pois era grande o amor vivido pelos dois (ASSIS, 2000, p. 87). Ao final do encontro, o narrador de Machado de Assis informa:

A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir. Ao passar pela Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável (ASSIS, 2000, p. 88).

Ao chegar à casa de Vilela, Camilo assim que entra vê a amante morta e antes que pudesse reagir morre apunhalado pelo amigo.

Em **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**, Lóri confessa que não se sente tão sozinha, na ausência de Ulisses, porque uma cartomante a visitara e afirmando que “Uma noite telefonou para a sua amiga cartomante e avisou-a de que iria vê-la. Pouco importou o que a cartomante lhe disse sobre o futuro e certo amor” (LISPECTOR, 1998c, p. 50, p. 137).

Em **A maçã no escuro**, *O búfalo* e *O crime do professor de matemática*, Clarice dialoga com seus próprios textos em narrativas fundadas em um crime que não aconteceu. Martim, personagem de **A maçã no escuro**, acredita ter assassinado a esposa, que, no entanto, havia sobrevivido à agressão. O professor se sente culpado por ter abandonado um cachorro, considerando este fato um grande crime. A personagem de *O búfalo* condena um homem cujo único crime foi não amá-la. Em **A maçã no escuro**, a personagem se debate em profundos questionamentos:

Mas “crime?” A palavra ressoou vazia no escampado, e também a voz da palavra não era sua. [...] sentira por acaso horror depois do seu crime? O homem apalpou com minúcia sua memória. Horror? [...] A verdade é que o homem com sabedoria abolira os motivos. E abolira o próprio crime (LISPECTOR, 1999d, p. 35).

A trama começa a partir da fuga de Martim, a personagem principal do romance. Após o suposto assassinato, refugia-se numa fazenda. O romance é dividido em três momentos: *Como se faz um homem*, *Nascimento do herói* e *A maçã no escuro*. Martim recomeça sua vida, reaprendendo a linguagem: "Assim, ao remexer agora com fascínio ainda cauteloso na linguagem morta, ele tentou por pura experiência dar o título antigamente tão familiar de 'crime' a essa coisa tão sem nome que lhe sucedera" (LISPECTOR, 1999d, p. 35).

Para Nadia Batella Gotlib, esta divisão significa, em sua primeira parte:

[...] a primeira fase de uma ressurreição, quando o homem passa a ter consciência do seu ato — o crime como necessária

desobediência —, quando rejeita a imitação — o agir segundo um modelo — e se arrisca sem nenhuma garantia, a “não compreender”, redescobrimo-se (GOTLIB, 1995, p. 337).

Na segunda parte:

Martim sente a necessidade de se comunicar, e o romance narra o difícil percurso da representação, em via de se consumir em prática de escrita [...]. Mas encontra-se no impasse: tudo o que quer dizer de repente evapora-se. Ou contenta-se com pouco, ou mergulha no “silêncio intacto” (GOTLIB, 1995, p. 338).

Finalmente, na última parte, Martim “encontra-se pronto para ser julgado pelos homens — e para escrever seu livro (GOTLIB, 1995, p. 339).

A sensação de ter cometido o crime é compreendida por Martim como um ato de libertação: “[...] com esse crime executara o seu primeiro ato de homem. Sim. Corajosamente fizera o que todo homem tinha que fazer uma vez na vida: destruí-la”. Mas sua redenção só ocorre quando se humilha diante de Vitória, sua patroa pedindo perdão, sentindo-se, então, pronto para ser levado a julgamento (LISPECTOR, 1999d, p. 130).

Em *O crime do professor de matemática*, o professor, por ter abandonado o seu cão, expia a sua culpa enterrando outro cão, no alto de uma colina. “Então, já que o cão desconhecido substituía o 'outro', quis que ele, para maior perfeição do ato, recebesse precisamente o que o outro receberia” (LISPECTOR, 1998b, p. 119). Este ritual não é suficiente para redimi-lo da culpa e a personagem se vê instada a desenterrar o cão e a carregar para sempre a culpa pelo crime cometido:

Abaixou-se então, e, solene, calmo, com movimentos simples — desenterrou o cão. [...] O homem então olhou para os lados e para o céu pedindo testemunha para o que fizera. E como se não bastasse ainda, começou a descer as escarpas em direção ao seio de sua família (LISPECTOR, 1998b, p. 125).

A personagem principal de *O búfalo*, em visita ao zoológico, procura despertar a sensação de ódio, já que até então só soubera amar. "Enquanto fugia, disse: 'Deus, me ensine somente a odiar'" (LISPECTOR, 1998b, p. 127).

Ao deparar-se com o búfalo, mulher e homem interagem pelo olhar odiando-se mutuamente, conforme já apresentado no I capítulo desse trabalho, na análise intitulada *Reconhecimento*: "Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, a olhava" (LISPECTOR, 1998b, p. 135).

Há um diálogo construído entre o romance de Clarice Lispector **A paixão segundo G.H.** e o conto *Onde estivestes de noite*, do livro de contos com este mesmo nome. A personagem G.H. declara:

Eu entrara na orgia do sabá. Agora sei o que se faz no escuro das montanhas em noites de orgia. Eu sei! Sei com horror: gozam-se as coisas. Frui-se a coisa de que são feitas as coisas — esta é a alegria crua da magia negra. Foi desse neutro que vivi — o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura. Eu ia avançando, e sentia a alegria do inferno" (LISPECTOR, 1994, p. 106).

A personagem Ele-Ela afirma:

[...] acordei com uma inspiração fabulosa: vou escrever um livro sobre Magia Negra! Não, não li o tal do Exorcista, porque me disseram que é má literatura e não quero que pensem que estou indo na onda dele [...]. A luz era maléfica: instaurava-se o mal-assombrado dia diário. Uma religião se fazia necessária [...]. Eu quero o estupro, o roubo, o infanticídio, e o desafio meu é forte (LISPECTOR, 1999b, p. 54).

Os contos *A imitação da rosa*, *Mistérios em São Cristóvão*, *Cem anos de perdão* e *Amor* apresentam o jardim/a rosa como metamorfose e como infração ao tocar no proibido. Esses signos presentes instituem diálogos entre os discursos citados da própria autora.

A rosa, no primeiro conto, é a metamorfose que leva à loucura:

E então, incoercível, suave, ela insinuou em si mesma: não dê as rosas, elas são lindas. Um segundo depois, muito suave ainda, o pensamento ficou levemente mais intenso, quase tentador: não dê, elas são suas. Laura espantou-se um pouco: porque as coisas nunca eram dela [...] eram lindas e eram suas. Se conseguisse pensar mais adiante, pensaria: suas como nada até agora tinha sido [...]. Por que dá-las então? Lindas e dá-las? Pois quando você descobre uma coisa boa, então você vai e dá? (LISPECTOR, 1999b, p. 46).

No conto *Mistérios em São Cristóvão*, três jovens vão a uma festa de fantasia mascarados como galo, touro e cavaleiro. Passam por uma casa e se sentem tentados a entrar no jardim e colher jacintos para usar como enfeite para a fantasia.

Então o galo avançou. Poderia colher o jacinto que estava à sua mão. Os maiores, porém, que se erguiam perto de uma janela — altos, duros, frágeis — cintilavam chamando-o [...] Mal porém quebrara a haste do jacinto maior, o galo interrompeu-se gelado. Os

dois outros pararam num suspiro que os mergulhou em sono" (LISPECTOR, 1998b, p. 114).

O ato de desobediência ao tocar no que é proibido acorda todo o jardim, despertando os donos da casa, que dormiam profundamente.

Em *Cem anos de perdão* é a jovem protagonista que, andando nas ruas do Recife, se encanta com um jardim:

[...] em canteiros bem ajardinados, estavam plantadas as flores. Bem, mas isolada no seu canteiro estava uma rosa apenas entreaberta cor-de-rosa-vivo. Fiquei feito boba, olhando com admiração aquela rosa altaneira que nem mulher feita ainda não era. E então aconteceu: do fundo de meu coração, eu queria aquela rosa para mim. Eu queria, ah como eu queria. E não havia jeito de obtê-la (LISPECTOR, 1998c, p. 60).

Impulsivamente, entra no jardim e colhe a rosa:

Até chegar à rosa foi um século de coração batendo. Eis-me afinal diante dela. Paro um instante perigosamente, porque de perto ela ainda é mais linda. Finalmente começo a lhe quebrar o talo, arranhando-me com os espinhos, e chupando o sangue dos dedos. E de repente — ei-la toda na minha mão. [...] E então nós duas pálidas, eu e a rosa, corremos literalmente para longe da casa. O que é que eu fazia com a rosa? Fazia isso: ela era minha (LISPECTOR, 1998c, p. 61).

Desse dia em diante, a personagem passou a roubar, todos os dias, uma rosa do jardim: "O processo era sempre o mesmo: a menina vigiando, eu entrando, eu quebrando o talo e fugindo com a rosa na mão. Sempre com o coração batendo e

sempre com aquela glória que ninguém me tirava" (LISPECTOR, 1998c, p. 62). A infração, nesse caso, termina em glória. O título dialoga com o provérbio popular: "ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão", parafraseado pela autora no término do conto (LISPECTOR, 1998c, p. 62).

No conto *Amor*, a personagem Ana esquece-se de descer no seu ponto, após o súbito encontro com o cego e vai parar num Jardim Botânico:

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais [...]. Fazia-se no jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber (LISPECTOR, 1998c, p. 24).

É no Jardim Botânico que ocorre a revelação que faz com que a personagem tome consciência do seu mundo próprio, fechado pela sua cegueira:

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel [...]. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos [...]. As árvores estavam carregadas, o mundo era rico que apodrecia [...]. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarela sou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada [...]. O jardim era tão bonito que ela teve medo do inferno (LISPECTOR, 1998c, p. 25).

Em **A legião estrangeira**, Clarice, mais uma vez, reporta-se ao jardim: "Enquanto o elevador continuava a descer e parar, eu reconstituíra seu ar insistente e sonhador no banco do jardim" (LISPECTOR, 1998c, p. 68).

Ulisses, em **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**, decide esperar Lóri em sua casa e faz uma proposição: "Encherei de rosas o meu quarto, e quando murcharem antes de você ir, comprarei novas rosas [...]" (LISPECTOR, 1998c, p. 136). Para Lóri, "Doía-lhe que as rosas murchassem e que ele pateticamente as substituísse por outras que iam murchar também" (LISPECTOR, 1998e, p. 137).

A personagem Maria Rita, do conto *A partida do trem*, referencia a Sra. Jorge B. Xavier, do conto *A busca de uma dignidade*.

[...] a velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despuorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava. Fazia a velha gritar: tem! Que! Haver! Uma! Porta! De saíída! E tinha mesmo" (LISPECTOR, 1999b, p. 32).

Neste conto, Clarice Lispector apresenta um desfecho inverso ao apresentado na história original: a Sra. Xavier não morre, pois a voz de dona Maria Rita diz que "a porta de saída dessa velha era o marido que voltaria no dia seguinte, eram as pessoas conhecidas, era a sua empregada, era a prece intensa e frutífera diante do espelho" (LISPECTOR, 1999b, p. 32).

A personagem Ângela Pralini, configurada em *A partida do trem* e em **Um sopro de vida**, está abrigada em distintas narrativas, e ambas fazem referência a James Joyce e seu livro **Ulisses**: No conto, Ângela diz: "Viver é ser como o meu cachorro. Ulisses não tem nada a ver com Ulisses de Joyce. Eu tentei ler Joyce mas

parei porque ele era chato, desculpe, Eduardo. Só que um chato genial (LISPECTOR, 1999b, p. 34).

Em **Um sopro de vida**, a personagem confessa: “Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende” (LISPECTOR, 1978a, p. 58).

Personagens e narrador são vozes plenivalentes, são consciências eqüipolentes, isto é, vozes que mantêm relações de igualdade entre si e que não perdem como ser a sua própria consciência.

Como princípio da constituição da produção literária, o diálogo entre discursos, tanto retrospectivos quanto prospectivos, mantém, na escritura de Clarice Lispector, a alteridade, a extraposição, o excedente de visão, o horizonte social do leitor em vozes que traduzem visões de mundo em uma representação multidirecional, que são as diferentes consciências detectadas nas personagens e no narrador de modo refratado e refratante.

As vozes das donas-de-casa, das mães, da solteirona, da prostituta, do travesti, dos nordestinos, dos cariocas, do engenheiro, dos médicos, da cartomante, das adolescentes, do namorado, dos maridos, dos filhos, do mendigo, dos professores, formam distintas visões de um mundo polifônico. As epígrafes dos livros, as paráfrases bíblicas, alusões e citações dialogam com o discurso religioso, sacralizando o espaço profano.

O mundo dos personagens de Clarice Lispector é constituído no espaço da família e do trabalho, da escola, das relações sociais, das condições socioeconômicas.

Neste espaço ocorrem festas, encontros, desencontros, tragédias, surpresas, descobertas que descortinam índices de valor contraditórios e componentes

axiológicos em constantes questionamentos, mas sempre determinados por um futuro, um vir-a-ser inacabado.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fundamentada no materialismo histórico, a presente pesquisa situou, de forma sintética, a vida e a obra de Clarice Lispector, descartando os fundamentos teóricos que alicerçam as produções existentes sobre a autora no Brasil.

Explanamos neste texto a convergência entre Mikhail Bakhtin e a escritura da autora e, deste modo, produzimos um intenso diálogo entre ambos, que demandou situá-los em seus distintos contextos sócio-históricos, orientando-nos pela estrita filiação de Mikhail Bakhtin ao materialismo histórico.

Na semiótica discursiva, a relevância filosófica da dialética em unidades de conteúdo/forma, simples/complexo, o todo/as partes recebem estudo pormenorizado e seqüenciais nos capítulos, mantendo a filiação epistemológica que esclarece a literatura de Clarice Lispector.

Centrada no dialogismo, pudemos apresentar a realidade objetivo-ideológica dos signos sociais que fundamentaram o sentido do discurso de Clarice Lispector, o contexto da comunicação cultural e semiótica da literatura brasileira em um *continuum* de espaço/tempo que permitiu a ordenação de eventos e o mapeamento do itinerário desta pesquisa, cujo fio condutor é, além do dialogismo, a alteridade constitutiva (plurilingüismo e polifonia) da linguagem centrada na ideologia do cotidiano.

A importância da literatura para o marxismo foi abordada na retomada de relevantes textos marxianos, inscrevendo nossas considerações no âmbito da pesquisa marxista contemporânea, não dogmática e não apologética, permitindo um diálogo com Mikhail Bakhtin e reafirmando a identidade entre signo e ideologia, sendo o signo portador de índices de valor contraditórios.

A materialidade da existência, exterior ao indivíduo, é constituída, de acordo com a teoria de Mikhail Bakhtin, pelos signos e a consciência que nascem nesta realidade. A consciência humana é fornecida pela coletividade social, pois é o mundo exterior que fornece os signos que constituem a individualidade de cada um.

É neste quadro sógnico real que se insere a literatura, que subsiste como um elemento vivo da ideologia do cotidiano. O dialogismo é elemento fundante da linguagem que propicia o sentido ao discurso, pois é na interação entre o eu e o outro que uma infinidade de vozes sociais se manifesta.

As contradições assinaladas de Clarice Lispector demonstram a profunda penetração sógnica da contradição própria da vida material (sócio-histórica) e nela as vozes interpretantes de amigos, familiares, intelectuais, biógrafos, críticos, pesquisadores em múltiplas visões do mundo de Clarice à procura do entendimento de uma individualidade única, singular. Contraditória — posto que a vida assim é —, múltipla — posto que o eu só se faz através dos outros.

A vida e a obra de Clarice Lispector, em dinâmica interação, forjadas na ideologia do cotidiano, propiciam uma literatura em que a forma estética significativa e o conteúdo (que é o elemento ético cognitivo) expressam o ato e o conhecimento na linguagem. Trata-se da natureza e da humanidade social no processo de reconhecimento do objeto estético.

As estratégias de escritura da autora (reconhecimento, epifania e signos como mediações) permitem que os elementos do mundo ficcional, aparentemente fixado, singularizado e simples, tornem-se complexos e múltiplos, visto que estão profundamente ligados ao conhecimento literário da realidade. Clarice Lispector reconhece a compreensão responsiva-ativa do outro, o horizonte axiológico do leitor real, dos personagens e do narrador.

Os signos evidenciados em suas obras fazem parte desse horizonte axiológico, cultural e religioso, pois todos partilham a mesma consciência lingüística sócio-histórica. A autora constrói uma corrente ininterrupta de interação na comunicação com seus sujeitos semióticos, na partilha da valoração social dos signos e na constituição de um processo dialógico.

Na reiteração do cotidiano, Clarice Lispector elabora a multiformidade do plurilingüismo dos seus personagens, formando a estratificação da linguagem literária em diferentes graus de posições ideológico-verbais.

Sua produção literária é um elo orgânico vivo no vínculo estabelecido entre a consciência do leitor e a ideologia do cotidiano, visto estar orientada para um horizonte social definido nessa ideologia (auditório social e avaliação crítica viva).

A consciência lingüística socioideológica da autora abrange também o diálogo com outros discursos na organização estética de um mundo polifônico retratado nas múltiplas consciências de seus personagens e do narrador, em que se destacam as relações do eu-para-mim, do outro-para-mim e do eu-para-o-outro. O rico e complexo universo literário da autora não se esgota nas considerações ora apresentadas.

Partilhando do princípio dialógico de Mikhail Bakhtin, esta pequena contribuição é inacabada, pois se sujeita a outras compreensões responsivas, estando aberta em seu devir a todos os outros para novas discussões.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Castro. **Os escravos**. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A. 1955.

ANGIOLILLIO, Francesca. Clarice por ela mesma. Perto do coração selvagem. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector**. Rio de Janeiro, Nº 17 e 18, dez. 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Visão de Clarice Lispector. In: **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

APEL, Karl-Otto. **Estudos de moral moderna**. Petrópolis: Vozes, 1994.

ASSIS, Machado. **A cartomante e outros contos**. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e discurso: História e literatura**. São Paulo: Ática, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. De Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Universitária Forense, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Unesp, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **O freudismo**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARROS, Diana L. Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana L. Pessoa de; FIORIN, José Luis (orgs). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba. UFPR, 2001.

- BAUER, Johannes B. **Dicionário de teologia bíblica**. São Paulo: Loyola, 1973. Verbetes Epifania.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BLIKSTEIN, Izidoro. Intertextualidade e polifonia - O discurso do Plano Brasil Novo. In: **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 2003.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem. In: FARACO; Carlos Alberto. TEZZA, Cristóvão. CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: UFPR, 2001.
- BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso In FIORIN, José Luiz e BARROS; Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 2003.
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRITO, Mario da Silva. **Histórias de Cristo**. São Paulo: Livrarias Martins. Ed. S.A., 1955.
- CASTRO, Gilberto de. Os apontamentos de Bakhtin: uma profusão temática. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba. UFPR, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. São Paulo: José Olympio, 2003.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA, Iná Camargo. O marxismo neo-kantiano do primeiro Bakhtin. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido.** São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.

ENGELS, Friedrich. Carta de Engels a Mehring. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Obras escolhidas.** São Paulo: Alfa - Omega, 1980a.

Entrevista ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1976. In: **Coleção Depoimentos**, 7p. 4 e 6.

Especial Clarice Lispector. Programa dentro do festival de comemoração dos trinta anos da TV Cultura de São Paulo. Inclui a entrevista concedida a Júlio Lerner em 1977, com vários depoimentos. TV Cultura, 1999.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo:** as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar, 2003.

FARACO, Carlos Alberto. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin.** Curitiba. UFPR, 2001.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin.** Curitiba: UFPR, 2001.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio:** o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIREDO, Luís Claudio Mendonça. **Matrizes do pensamento psicológico.** Petrópolis: Vozes, 1991.

FIORIN, José Luiz. O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: UFPR, 2001.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOTLIB, Nadia Battella. **Clarice**: Uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

GOTLIB, Nadia Battella. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: NUNES, Benedito (org.). **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Paris: Brasília: Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX siècle: Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq: UNESCO - Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia** (1950-1999). Rio de Janeiro: José Olympio, 2004 (p.303).

GUIMARÃES, Juarez. **Democracia e marxismo**: crítica a razão liberal. São Paulo: Xamã, 1998.

IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp, 2001.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nº 17 e 18, dez /2004.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991

JÚNIOR, Benjamin Abdala; CAMPEDELLI, Samira Youssef. Vozes da crítica. In: NUNES, Benedito (org.). **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Paris: Brasília: Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX siècle: Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq: UNESCO - Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LISPECTOR, Clarice. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro. Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática. 1977.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LISPECTOR, Clarice. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida** (Pulsações). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978a.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. São Paulo: Ática, 1978b.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1994.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998b.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana L. Pessoa de; FIORIN, José Luis (orgs). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 2003.

- LÖWY, Michael; BENSAID, Daniël. **Marxismo, modernidade e utopia**. São Paulo: Xamã, 2000.
- LÖWY, Michael. De Marx ao ecossocialismo. In: LÖWY, Michael; BENSAID, Daniel. **Marxismo, modernidade e utopia**. São Paulo: Xamã, 2000.
- LÖWY, Michael. Luta anticapitalista e renovação do marxismo. In LÖWY, Michael; BENSAID, Daniël. **Marxismo, modernidade e utopia**. São Paulo: Xamã, 2000.
- MACHADO, Irene A. Os gêneros e as ciências dialógicas do texto. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba. UFPR, 2001.
- MACHADO, Irene. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MACHADO, Irene. Os Gêneros e o corpo do acabamento estético. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.
- MANDEL, Ernest. **O lugar do marxismo na história**. São Paulo: Xamã, 2001.
- MANZO, Lícia. **Era uma vez: Eu - A não ficção na obra de Clarice Lispector**. Curitiba: UFJF, 2001.
- MARX, Karl. A Crítica crítica sob as feições do mercador de mistérios, ou a Crítica crítica personificada pelo Sr. Szeliga. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A sagrada família**. Ou a Crítica da crítica crítica contra Bruno Bauer e consortes. Portugal: Editorial Presença / Brasil: Martins Fontes, (s.d.).
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico- filosóficos**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- MARX, Karl. Prefácio à Contribuição à Crítica da economia Política. In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Obras escolhidas** (Volume 1). São Paulo: Alfa-Ômega.
- MARX, Karl. Vida terrestre e transfiguração da Crítica crítica, ou a Crítica crítica personificada por Rodolphe, príncipe de Gerolstein. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A sagrada família**. Ou a Crítica da crítica crítica contra

Bruno Bauer e consortes. Portugal: Editorial Presença / Brasil: Martins Fontes, (s.d.).

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã seguido de Teses sobre Feuerbach**. I capítulo. São Paulo: Moraes, 1984.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A sagrada família**. Ou a Crítica da crítica crítica contra Bruno Bauer e consortes. Portugal: Editorial Presença / Brasil: Martins Fontes, (s.d.).

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A crise da memória, história e documento; reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da. **Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas**. São Paulo: UNESP, FAPESP, 1999.

NETO, João Cabral de Melo. **Agrestes**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985

NUNES, Benedito (org.). **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Paris: Brasília: Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX siècle: Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq: UNESCO - Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.

NUNES, Benedito. Introdução, nota filológica e nota à Segunda edição. In: NUNES, Benedito (org.). **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Paris: Brasília: Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX siècle: Conselho Nacional do desenvolvimento Cinetífico e Tecnológico - CNPq: UNESCO - Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NUNES, Maria Aparecida. **Clarice Lispector: jornalista**. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1991. Mestrado em Literatura Brasileira.

NUNES, Maria Aparecida. **Páginas femininas de Clarice Lispector**. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997. Tese de doutorado.

- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Paixão segundo G.H.: Uma leitura ideológica*. In: NUNES, Benedito (org.). **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Paris: Brasília: Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX siècle: Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq: UNESCO - Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *M. Bakhtin em M. Pêcheux: no risco do contedismo*. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas. São Paulo: UNICAMP, 1997.
- PEREZ, Renard. **Escritores brasileiros de hoje**. Antologia escolar de ouro. Rio de Janeiro: Tecnoprint (s.d.).
- PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1994.
- PESSANHA, José Américo Motta. **Carta a Clarice Lispector**. São Paulo, 05 de março de 1972. Arquivo Clarice Lispector - Fundação Casa Rui Barbosa.
- PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo: Arx, 1991 (p.184-185).
- RANZOLIN, Célia Regina. **Clarice Lispector cronista no Jornal do Brasil (1967-1973)**. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1986. Dissertação de Mestrado.
- RUIZ, Erasmo Miessa. **Freud no “divã” do cárcere: Gramsci analisa a psicanálise**. Campinas: Autores associados, 1998.
- SÁ, Olga. **A escritura de Clarice Lispector**. Petropolis: Editora Vozes, 2000.
- SÁ, Olga. **A travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 2004.
- SÁ, Olga. *Paródia e metafísica* In NUNES, Benedito (org.). In: **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Paris: Brasília: Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX siècle: Conselho Nacional do desenvolvimento Cinetífico e Tecnológico - CNPq: UNESCO - Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.

SANT'ANNA, Affonso Romano. Clarice: a epifania da escrita. In: LISPETOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1978.

SANT'ANNA, Affonso Romano. O ritual epifânico do texto. In: NUNES, Benedito (org.). **A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Paris: Brasília: Florianópolis: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaine du XX siècle: Conselho Nacional do desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq: UNESCO - Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.

SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e vento. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

SOBRAL, Adail. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

SOUSA, Carlos Mendes de. A revelação do nome. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Clarice Lispector, Nº 17 e 18, dez /2004.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 2000.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TEZZA, Cristóvão. Sobre o autor e o herói - um roteiro de leitura. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: UFPR, 2001.

THOMPSON, Frank Charles. **Bíblia de referência Thompson**. São Paulo: Vida, 1996

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. Petrópolis: Vozes, 1995.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

www.ibict.br/comut/inicio.htm

www.universiabrasil.net

www.periodicos.capes.gov

www.coolfrench.comics/rocambole.htm

www.casaruibarbosa.gov.br

www.geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente

[www.geocities.com/Paris/Concorde/9366/quadros.htm.](http://www.geocities.com/Paris/Concorde/9366/quadros.htm)

<http://cazuza.musicas.mus.br/letras/8497>

<http://www.geocities.com/Paris/Concorde/9366/quadros.htm>

<http://www.clarice-lispector.cjb.net/>

7. ANEXOS

A	POESIA e MÚSICA MISTÉRIOS DE CLARICE DE CAETANO VELOSO	222
B	POESIA: ONDE ESTIVESTES DE NOITE DE CARLOS DRUMOND DE ANDRADE	224
C	POESIA: CONTAM DE CLARICE DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO	225
D	POESIA: VISÃO DE CLARICE LISPECTOR DE CARLOS DRUMOND DE ANDRADE	226
E	POESIA: A MAÇÃ NO ESCURO DE ADÉLIA PRADO	228
F	POESIA: MORTE DE CLARICE LISPECTOR DE FERREIRA GULLAR	229
G	MÚSICA: QUE O DEUS VENHA DE CAZUZA	230
H	POESIA ÀGUA VIVA DE DANIELLA RIBEIRO DE SOUSA	231
I	PINTURAS DE CLARICE LISPECTOR	232
J	QUADRO EXPLOSÃO	233
K	QUADRO MEDO	234
L	QUADRO SEM TÍTULO	235
M	TENTATIVA DE SER ALEGRE	236

ANEXO A**CLARICE**

Há muita gente
Apagada pelo tempo
Nos papéis desta lembrança
Que tão pouco me ficou
Igrejas brancas
Luas claras na varandas
Jardins de sonho e cirandas
Foguetes claros no ar
Que mistério tem Clarice
Que mistério tem Clarice
Pra guardar-se assim tão firme, no coração
Clarice era morena
Como as manhãs são morenas
Era pequena no jeito
De não ser quase ninguém
Andou conosco caminhos
De frutas e passarinhos
Mas jamais quis se despir
Entre os meninos e os peixes
Entre os meninos e os peixes
Entre os meninos e os peixes
Do rio, do rio
Que mistério tem Clarice
Que mistério tem Clarice
Pra guardar-se assim tão firme, no coração
Tinha receio do frio
Medo de assombração
Um corpo que não mostrava
Feito de adivinhações
Os botões sempre fechados
Clarice tinha o recato
De convento e procissão
Eu pergunto o mistério
Que mistério tem Clarice
Pra guardar-se assim tão firme, no coração
Soldado fez continência
O coronel reverência
O padre fez penitência
Três novenas e uma trezena

Mas Clarice
Era a inocência
Nunca mostrou-se a ninguém
Fez-se modelo das lendas
Fez-se modelo das lendas
Das lendas que nos contaram as avós
Que mistério tem Clarice
Que mistério tem Clarice
Pra guardar-se assim tão firme, no coração
Tem que um dia
Amanhecia e Clarice
Assistiu minha partida
Chorando pediu lembranças
E vendo o barco se afastar de Amaralina
Desesperadamente linda, soluçando e lentamente
E lentamente despiu o corpo moreno
E entre todos os presentes
Até que seu amor sumisse
Permaneceu no adeus chorando e nua
Para que a tivesse toda
Todo o tempo que existisse
Que mistério tem Clarice
Que mistério tem Clarice
Pra guardar-se assim tão firme, no coração

Gravação do disco Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Philips, 1967.

ANEXO B**ONDE ESTIVESTES DE NOITE**

"—Onde estiveste de noite
Que de manhã regressais
Com o ultra- mundo nas veias
Entre flores abissais?

— Estivemos no mais longe
que a letra pode alcançar:
lendo o livro de Clarice,
mistério e chave no ar"

Carlos Drummond de Andrade traduziu em versos a sensação
provocada pela obra (GOTLIB, 1995, p.426).

ANEXO C**Contam de Clarice Lispector**

Um dia, Clarice Lispector
Intercambiava com amigos
Dez mil anedotas de morte,
E do que tem de sério e circo.

Nisso, chegam outros amigos,
Vindos do último futebol,
Comentando o jogo, recontando-o,
Refazendo-o, de gol a gol.

Quando o futebol esmorece,
Abre a boca um silêncio enorme
E ouve-se a voz de Clarice:
Vamos voltar a falar de morte?

João Cabral de Melo Neto

NETO, João Cabral de Melo. **Agrestes**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985

ANEXO D

VISÃO DE CLARICE LISPECTOR

Clarice,
Veio de um mistério, partiu para outro.

Ficamos sem saber a essência do mistério.
Ou o mistério não era essencial,
Era Clarice viajando nele.

Era Clarice bulindo no fundo mais fundo,
Onde a palavra parece encontrar
Sua razão de ser, e retratar o homem.

O que Clarice disse, o que Clarice
Viveu por nós em forma de história
Em forma de sonho de sonho de história
(no meio havia uma barata
Ou um anjo?)
Não sabemos repetir nem inventar.
São coisas, são jóias particulares de Clarice
Que usamos de empréstimo, ela dona de tudo.

Clarice não foi um lugar-comum,
Carteira de identidade, retrato.
De chirico a pintou? Pois sim.

O mais puro retrato de Clarice
Só se pode encontra-lo atrás da nuvem
Que o avião cortou, não se percebe mais.

De Clarice guardamos gestos. Gestos,
Tentativas de Clarice sair de Clarice
Para ser igual a nós todos
Em cortesia, cuidados, providências.
Clarice não saiu, mesmo sorrindo.
Dentro dela
O que havia de salões, escadarias,
Tetos fosforescentes, longas estepes,
Zimbórios, pontes do Recife em bruma envoltas,
Formava um país, o país onde Clarice

Vivia, só e ardente, construindo fábulas.

Não podíamos reter Clarice em nosso chão
Salpicado de compromissos. Os papéis,
Os cumprimentos falavam em agora,
Edições, possíveis coquetéis
À beira do abismo.
Levitando acima do abismo Clarice riscava
Um sulco rubro e cinza no ar e fascinava.

Fascinava-nos, apenas.
Deixamos para compreende-la mais tarde.
Mais tarde, um dia... saberemos amar Clarice.

Fonte: www.geocities.yahoo.com.br/claricegurgelvalente
Acesso em 03/04/2005

ANDRADE, Carlos Drummond de. Visão de Clarice Lispector. In: **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANEXO E

A maçã no escuro

Era um cômodo grande, talvez um armazém antigo,
Empilhado até o meio de seu comprimento e altura com sacas de
cereais.

Eu estava lá dentro, era escuro,
Estando as portas fechadas
Como uma ilha de sombra em meio do dia aberto.
De uma telha quebrada, ou de exígua janela,
Vinha a notícia da luz.

Eu balançava as pernas,
Em cima da pilha sentada,
Vivendo um cheiro como um rato o vive
No momento em que estaca.
O grão dentro das sacas,
As sacas dentro do cômodo,
O cômodo dentro do dia
Dentro de mim sobre as pilhas
Dentro da boca fechando-se de fera felicidade.
Meu sexo, de modo doce,
Turgindo-se em sapiência,
Pleno de si, mas com fome,
Em forte poder contendo-se,
Iluminando sem chama a minha bacia andrógina.

Eu era muito pequena,
Uma menina – crisálida.
Até hoje sei quem me pensa
Como pensamento do homem:
A parte que em mim não pensa e vai da cintura aos pés.
Reage em vagas excêntricas,
Vagas de doce quentura
De um vulcão que fosse ameno, me põe inocente e ofertada,
Madura pra olfato e dentes,
Em carne de amor, a fruta.

ANEXO F**MORTE DE CLARICE LISPECTOR**

Enquanto te enterravam no cemitério judeu
Do caju
(e o clarão de teu olhar soterrado resistindo ainda)
O táxi corria comigo à borda da Lagoa
Na direção de Botafogo
E as pedras e as nuvens e as árvores
No vento
Mostravam alegremente
Que não dependem de nós.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia (1950-1999)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004 (p.303).

ANEXO G**QUE O DEUS VENHA**

Sou inquieto, áspero
E desesperançado
Embora amor dentro de mim eu tenha
Só que eu não sei usar amor
Às vezes arranha
Feito farpa

Se tanto amor dentro de mim
Eu tenho, mas no entanto
Continuo inquieto
É que eu preciso que o Deus venha
Antes que seja tarde demais

Corro perigo
Como toda pessoa que vive
E a única coisa que me espera
É o inesperado

Mas eu sei
Que vou ter paz antes da morte
Que vou experimentar um dia
O delicado da vida
Vou aprender
Como se come e vive
O gosto da comida

<http://cazuza.musicas.mus.br/letras/8497>
acesso em 28/08/2005.4/

ANEXO H

ÁGUA VIVA

Feiticeira assustada
Os seus poderes inquietam
Espetam sem revelar a resposta

Descarreguei meus brinquedos
Para te sentir
Do jorrar sensível das inverdades cortantes
Às explosões exatas

Fui abraçando as dores
Com a energia dos corpos as domei
E você apertou as brasas
Ferindo sua arma perfeita

Com marcas nos pensamentos
Escorremos entre vírgulas
E a percepção dos inquietos se assusta
Com os próprios poderes

Até quando dissecados e inatingíveis?
Áspero, desesperançado e remido,
O amor arranha e exige
E suas farpas ficam
Na hora que a memória não falha:
Morrerá no não-entender do ponto final.

Daniella Ribeiro de Sousa

<http://www.clarice-lispector.cjb.net/>
acesso em 08/09/2005.

ANEXO I

PINTURAS DE CLARICE LISPECTOR

"O que me descontraí, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, quadros, a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço [...] Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações." *Clarice Lispector*

Fonte: <http://www.geocities.com/Paris/Concorde/9366/quadros.htm>

Acesso em 28/08/2005

ANEXO J



Explosão - 1975

ANEXO K**Medo (1975)**

ANEXO L



Sem título - 1975

ANEXO M



Tentativa de ser alegre, 1975

Fonte: <http://www.geocities.com/Paris/Concorde/9366/quadros.htm>