

Revista de Literatura,
História e Memória

Narrativas da Memória:
O Discurso Feminino

ISSN 1809-5313

VOL. 3 - Nº 3 - 2007

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 157-168

O PLURILINGÜISMO COMO CONSTITUINTE DO DISCURSO FEMININO NAS PERSONAGENS DE CLARICE LISPECTOR

NATH, Margarete Aparecida (PG – UNIOESTE)¹
HENRIQUES, Maria José Rizzi (PG – UNIOESTE)²

RESUMO: Este trabalho apresenta o plurilingüismo dialogizado que constitui as personagens femininas de Clarice Lispector, como evocador de um contexto social, retratado na ideologia do cotidiano, onde emerge a estratificação da linguagem em seus diferentes graus de posições ideológico-verbais. A linguagem literária é constituída por um conjunto estratificado de vozes que produzem o discurso do romance. Os registros sociais apresentados através das personagens de Clarice Lispector são dicotômicos; suas personagens retratam perfis femininos que têm como cenário horizontes axiológicos distintos, que permitem a construção de conceitos de valor. Suas personagens representam classes sociais contraditórias, bem como fases distintas de suas vidas, que vão desde a juventude até a velhice, e nessa dinâmica as personagens transitam. É notável o complexo jogo valorativo que a autora constrói através de suas personagens, permitindo, através dessa consciência do plurilingüismo, a sua própria consciência lingüística que, através das mulheres retratadas, referencia as múltiplas vozes sociais que se confundem com a voz do narrador, não se limitando, porém, ao cotidiano, mas nutrindo-se dele para proporcionar graus de compreensão dialógica com os leitores. A autora enforma o plurilingüismo de modo distinto: interior/exterior, social/individual, destacando os conteúdos da consciência de cada personagem em um diálogo ininterrupto entre leitor-personagem e narrador.

PALAVRAS-CHAVE: Plurilingüismo; horizontes axiológicos; discurso feminino.

ABSTRACT: This work presents the dialogized plurilinguism that constitutes the female characters by Clarice Lispector, as an evocator of a social context, portrayed in the ideology of the daily life, where the stratification of the language emerges in its different degrees of ideologic-verbal positions. The literary language is constituted of a stratified set of voices that produce the discourse of the novel. The social records presented through the characters by Clarice Lispector are dichotomic; her characters portrayed female profiles that have as a scenario distinct axiological horizons, which allow the construction of value concepts. Her characters represent contradictory social classes, as well as distinct phases of their lives, ranging from the youth to the elderliness, and in this routine the characters transit. It is remarkable the complex values play that the author builds through her characters, allowing, through this consciousness of the plurilinguism, her own linguistic consciousness that, through the portrayed women, reference the multiple social voices that are mixed up with the voice of the narrator, not limiting it to the daily life, but having it as a source to provide degrees of

dialogical comprehension with the readers. The author shapes the plurilinguism in a distinct way: interior/exterior, social/individual, highlighting the contents of the consciousness of each character in an uninterrupted dialogue between reader-character and narrator.

KEY WORDS: Plurilinguism; axiological horizons; female discourse.

INTRODUÇÃO

Os discursos das personagens estilisticamente organizadas 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 objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades 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 encarcera em uma restritividade, como é o caso da crítica moral e social e do impressionismo. Segundo Bakhtin (1998), o impressionismo, o naturalismo, o dadaísmo e o surrealismo (entre outros movimentos semelhantes) restringem o objeto pretendendo fazê-lo voltar-se a si mesmo, pretensão que é rejeitada pelo autor.

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 em intensa contradição, por vezes induzindo a uma restrição e por vezes latente em seu sentido.

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.

Bakhtin acredita nas “forças histórico-reais do porvir verbal e ideológico de certos grupos sociais” (BAKHTIN, 1998, p. 81) como capazes de criar e formar a linguagem unificada e centralizada em “*ideologias verbais*”, sendo elas as forças centrípetas da língua.

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).

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

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 surjam, auxiliem 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).

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.

O PLURLINGÜISMO BAKHTINIANO NAS PERSONAGENS FEMININAS DE CLARICE LISPECTOR

Esse aspecto encontra-se delineado nas personagens de Clarice Lispector, na multiformidade do plurilingüismo dessas 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, das 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, por meio das personagens são dicotômicos: liberada/submissa, jovem/velha, intelectual/aculturada; e por registros axiológicos: há uma construção de conceitos de valor em que transitam todas as personagens à procura de autonomia e liberdade e não ultrapassam os limites do que é socialmente permitido. As 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 cons-

ciência 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 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* (LISPECTOR, 1986), 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 em inúmeras personagens femininas nos contos à procura de uma dignidade: A partida do trem, Viagem a Petrópolis (ou O grande passeio), Ruído de passos, Mas vai chorar, Feliz aniversário, por exemplo (LISPECTOR, 1999b; 1998c; 1974; 1998b). Nesses contos são retratadas a Sra. Jorge B. Xavier, Dona Maria Rita, Mocinha ou Margarida, Severina, Dona Cândida Raposo, Maria Angélica de Andrade, e Anita.

Se essas personagens são solitárias, se todas levam uma existência rotineira e monótona, e isso lhes confere unidade, elas diferem em seus anseios. Algumas se angustiam diante das sensações sexuais que as acomete mesmo em idade avançada, como a Sra. Jorge B. Xavier, Maria Angélica de Andrade e Dona Cândida Raposo. Outras revelam a senilidade, a carência afetiva, o abandono familiar e o desligamento com a realidade. Severina, mãe de Catarina, é a sogra pobre e indesejada que segue sozinha o seu destino (LISPECTOR, 1998b). 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 ela, a mãe, se tornara dispensável.

A Sra. Jorge B. Xavier, ante a impossibilidade de realizar seus desejos, deixa-se conduzir para a morte: “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 saiiiiíída!” (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” (p. 70). Sob esse mesmo prisma, podemos visualizar a personagem Maria Angélica, que se apaixona por Alexandre, com dezenove anos, e o seduz: “Deixe eu lhe dar um beijinho! [...] Eu te amo! Venha para a cama comigo!” (p. 97). Para Alexandre, Maria Angélica representa a estabilidade financeira, e quando ela lhe nega a quantidade de dinheiro pedida, ele, enfurecido, exclama: “Sua velha desgraçada! Sua porca, sua vagabunda! Sem um bilhão não me presto mais para as suas sem-vergonhices!” (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 descreve Rita Maria como “bem vestida e com jóias. Das rugas que a disfarçavam saía a 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” (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 tênuo 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”. (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 ardiavam 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 de colocá-lo como responsável por Mocinha. Manda-a de volta, pois sua casa “não é asilo”. Indefesa diante de Arnaldo, 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:

Severina visita a filha, o genro e o neto, por duas semanas, demonstran-

do 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 trajés, 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, dos afazeres domésticos, surge em Ana Laura nos contos Amor e a imitação da rosa (LISPECTOR, 1998b):

[...] 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" (p. 41). Laura sempre "invejara as pessoas que diziam 'não tive tempo'" (p.41), pois ela sentia prazer "em arrumar gavetas, chegava a desarrumá-las para poder arrumá-las de novo" (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". (p. 36).

Mulheres em seu cotidiano são apresentadas de modo dicotômico, como Carla de Sousa e Santos e Macabéa (LISPECTOR, 1999c; 1998a): 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, furtou um biscoito e no dia posterior, "[...] 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 no conto *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 (LISPECTOR, 1998b) constroem o caminho inverso. São elas que dominam o homem, o qual 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 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* (1998e). 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 em *A maçã no escuro* (1998d), um

engenheiro, que se refugia numa fazenda, pensando ter assassinado sua mulher, é submetido 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 frequência 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 desconfortável e inútil” (LISPECTOR, 1998e, p. 99).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 dialogado de modo distinto: interior/exterior, social/

individual, destacando os conteúdos da consciência de cada personagem em um diálogo ininterrupto entre leitor-personagem/narrador.

NOTAS

- ¹ Mestre em Letras – Linguagem e Sociedade – UNIOESTE
E-mail: marganath@ibest.com.br
- ² Professora orientadora. E-mail: zeze-henriques@hotmail.com

REFERÊNCIAS:

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp, 1998.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998b.
- _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- _____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.
- _____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.
- _____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999b.
- _____. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.