

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MARIA ELOÍSA DE SOUZA IVAN**

**UM NARRADOR E SUA CRIATURA:** uma leitura do duplo em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector

**SÃO PAULO  
2015**

**MARIA ELOÍSA DE SOUZA IVAN**

**UM NARRADOR E SUA CRIATURA:** uma leitura do duplo em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial, com vistas à obtenção do título de Doutor(a) em Letras – área de concentração – Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luíza Guarnieri Atik

**SÃO PAULO  
2015**

I93n Ivan, Maria Eloísa de Souza  
Um narrador e sua criatura : uma leitura do duplo em Um sopro de vida, de Clarice Lispector / Maria Eloísa de Souza Ivan. – 2015.  
156 f. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015.

Referências bibliográficas: f. 143-156.

1. Temática do duplo. 2. Alteridade. 3. Um sopro de vida. 4. Lispector, Clarice. I. Título.

CDD 809

## MARIA ELOÍSA DE SOUZA IVAN

### **UM NARRADOR E SUA CRIATURA:** uma leitura do duplo em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial, com vistas à obtenção do título de Doutor(a) em Letras – área de concentração – Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luíza Guarnieri Atik

São Paulo, 27 de fevereiro de 2015.

Orientadora: \_\_\_\_\_

Nome: Profa. Dra. Maria Luíza Guarnieri Atik

Instituição: UPM – Universidade Presbiteriana Mackenzie

Examinador(a): \_\_\_\_\_

Nome: Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan

Instituição: UPM – Universidade Presbiteriana Mackenzie – Membro Interno

Examinador(a): \_\_\_\_\_

Nome: Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos

Instituição: USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – Membro Externo

Examinador(a): \_\_\_\_\_

Nome: Profa. Dra. Glória Carneiro do Amaral

Instituição: UPM – Universidade Presbiteriana Mackenzie – Membro Interno

Examinador(a): \_\_\_\_\_

Nome: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Instituição: UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Membro Externo

Ao Alexandre, meu querido e amado marido,  
companheiro de todas as horas, e à nossa  
amada filha, Isabella, “luz da luz”, que assim,  
feito uma imagem “refletida”, me definem e  
me completam,

dedico, com todo meu amor, este trabalho.

## AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas. Manifestamos nossa gratidão a todas elas e de forma particular, agradeço:

- À Profa. Dra. Maria Luíza Guarnieri Atik, minha querida orientadora, pela confiança, incentivo, dedicação e pela generosidade em compartilhar comigo seus conhecimentos. Foram sua compreensão, paciência, disponibilidade e apoio constantes que tornaram possível a realização deste trabalho;

- Aos professores do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em especial, à Profa. Dra. Diana Luz Pessoa de Barros pela compreensão com que atendeu às minhas solicitações, quando ainda ocupava o cargo de coordenadora deste Programa;

- Às Profas. Dras. Cleusa Rios Passos e Aurora Gedra Ruiz Alvarez pelas valiosas e importantes sugestões e observações feitas à época do exame de qualificação;

- Ao Uni-FACEF, nas pessoas do Prof. Dr. Alfredo José Machado Neto, Reitor Institucional, Prof. Dr. José Alfredo de Pádua Guerra, Pró-reitor de Administração, e Profa. Dra. Sheila Fernandes Pimenta e Oliveira, Pró-reitora Acadêmica, por valorizarem e acreditarem em nosso trabalho, em nossas pesquisas, e, mais do que isso, por viabilizarem a realização desta pesquisa, concedendo-me a bolsa de estudos durante cuja vigência foi realizada a maior parte deste trabalho;

- Às minhas colegas de trabalho, “amigas-irmãs”, Ana Lúcia Furquim de Campos-Toscano, Flávia Herker Bernabé, Márcia Helena Venâncio Faleiros, Maria Sílvia P. R. Alves Barbosa, Monica de O. Faleiros, Regina Helena Durigan e Sheila F. P. e Oliveira, pelas mãos estendidas, pelo apoio, companheirismo e incentivo nos momentos mais difíceis desta caminhada;

- Aos meus alunos do Uni-FACEF, pelo carinho, compreensão, orações e “torcida” ao longo desse percurso; e eu não poderia deixar de dizer um obrigada muito especial ao aluno Joaquim Camilo Alves, Frei Joaquim, não apenas pelas preces realizadas, mas pelo empréstimo de importantes livros, cujas valiosas contribuições estão aqui registradas; cabe, ainda, um obrigada à aluna Isabella Araújo Oliveira sempre prestativa e gentil conosco;

- Aos meus professores de Literatura, da Graduação, Clarice Zamonaro Cortes e Jaime Rodrigues da Silva que descortinaram para mim o universo da literatura clariceana;

- À Profa. Dra. Ude Baldan, minha querida orientadora do mestrado, pela confiança depositada em mim naquele momento e por continuar fazendo parte da minha vida ainda hoje;

- À minha Família TENDA, presente de Deus em nossas vidas, pelo apoio, carinho, amizade e pelas preces constantes; também se enquadram na família do “coração” minha “irmã” Eleni e o meu mais novo “irmão”, Isaias, a vocês, meus queridos, a eterna gratidão por fazerem parte da minha vida e desse percurso;

- A todos de minha Família e, em especial, e, sobretudo,

- Aos meus amados irmãos Sissa, Henrique e Eliana pela compreensão das minhas inúmeras ausências; por ultrapassarem a palavra e me ensinarem, cotidianamente, o verdadeiro sentido de família; pelas preces cotidianas e por sonharem comigo a realização e conclusão desse sonho;

- Aos meus queridos sobrinhos pela confiança, carinho, “torcida” e amizade que tornaram o caminho menos árduo e mais cheio de luz;

- Aos meus cunhados, em especial à “Lurdinha”, por compreender a minha ausência num momento de grande dor;

- Aos meus sogros, D. Luíza e Sr. Edno, que, com carinho de pais, sempre me apoiaram e acreditaram em mim;

- Aos meus pais, Antônio e Izabel, e ao meu irmão Eliezer (*in memoriam*), meus primeiros incentivadores pela busca do conhecimento, pela busca para o que está para além da palavra e por me fazerem acreditar que os sonhos se realizam;

- Ao meu querido e amado marido Alexandre e à nossa amada filha Isabella pelo amor, compreensão, solidariedade, paciência e apoio dispensados a mim durante todo o tempo dessa travessia e sem os quais seria impossível a realização desse trabalho. A vocês, meus amores, um obrigada imensurável, pois vocês tornaram o ato solitário da escrita menos dolorido e mais prazeroso, mais ainda quando se dispunham a serem meus interlocutores;

- Por fim e por tudo, a Deus, meu Senhor e Criador. Razão do meu ser e existir, e, em tudo, luz, força, fé, caminho, movimento, verdade e vida.

*Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu.*

(Clarice Lispector, 1999b, p. 385)



## RESUMO

Iniciado em 1974, o livro póstumo *Um sopro de vida* (pulsações), de Clarice Lispector, vem a público em 1978. Escrito “em agonia” (Borelli, 1981), a obra retoma a densidade introspectiva que caracteriza a escrita clariceana, repete o paradoxo existencial vida e morte tão recorrente em sua obra, revela-se como obra de princípio e fim, uno e múltiplo, enfim, nos guia por vários caminhos conhecidos, ou pouco explorados. Reconhecendo que leitura envolve relação empática e motivada a continuar a pesquisa de mestrado, também acerca da obra clariceana, senti-me provocada a enfrentar a leitura de obra tão densa e buscar esses caminhos ainda pouco trilhados. Assim, neste projeto, retomamos aspectos os quais não foram explorados na nossa pesquisa de mestrado por não fazerem parte dos objetivos daquele trabalho, mas que foram percebidos como relevantes para um estudo posterior. Dentre esses aspectos, citamos a manifestação do duplo como elemento estruturante da narrativa *Um sopro de vida* (pulsações), 1978, escolhida como *corpus* desta pesquisa. A temática do duplo sempre esteve presente na cultura ocidental, variando de acordo com o momento histórico. Renovado na modernidade, o mito do duplo também revela o homem estilhaçado, tendo como uma de suas possíveis representações a cisão do Eu em um “ego” e um “alter ego”. Para melhor entendermos a relação do duplo com a obra, podemos dizer que muitos séculos separam a lenda grega, contada por Aristófanes, do livro *Um sopro de vida* (pulsações), de Clarice Lispector. A lenda procura explicar a necessidade do ser humano de buscar eternamente a metade que o completa; a obra clariceana materializa, entre outros, o questionamento do homem em busca de si mesmo, refletindo acerca do “quem sou eu?” “quem é o outro?” Desse modo, compõem os objetivos específicos deste estudo descrever e analisar a figura do narrador-Autor, estabelecendo-se um contraponto entre narrador-Autor/Ângela Pralini, observando-se o processo de construção da personagem como imagem que se constitui “pelo” outro; também é nosso propósito investigar e analisar os efeitos de sentido discursivos que recobrem as imagens de Deus, do vós, do espelho e da morte em relação ao narrador-Autor e Ângela Pralini. Orientando-nos, então, pelas reflexões de Rank, Clément Rosset, Bravo, Bakhtin, entre outros, a pesquisa que aqui se apresenta propõe, como questionamento, investigar de que modo a imagem do duplo se materializa como um elemento estruturante da narrativa clariceana, mais especificamente em *Um sopro de vida* (pulsações), e em que medida esse recurso discursivo se manifesta no contraponto narrador-Autor/Ângela Pralini, seu duplo, investigando também como esse narrador se manifesta nas oscilações de pessoa, na ampliação da função de narrar, nas escolhas vocabulares, no viés adotado: quem é o duplo de quem?

**Palavras - chave:** Clarice Lispector. Temática do duplo. Alteridade. *Um sopro de vida* (pulsações).

## ABSTRACT

Started in 1974, the posthumous book *Um sopro de vida* (pulsações), by Clarice Lispector, came to public in 1978. Written "in agony" (Borelli, 1981), the work resumes introspective density featuring Clarice's writing, repeats the existential paradox life and death so recurrent in her work, reveals itself as a work of beginning and end, one and multiple, finally, leading us by several known ways, or not. Recognizing that reading involves an empathetic relationship and motivated to continue the master's research, also about Clarice's work, I felt compelled to face the reading of such a dense work and to seek still little trodden paths. Thus, in this project, we have resumed aspects which have not been explored in our master's research for not being part of the objectives of that work, but which were perceived as relevant for further study. Among these aspects, we mention the manifestation of the double as a structural element of *Um sopro de vida* (pulsações) narrative, 1978, chosen as the *corpus* of this research. The theme of the double has always been present in the Western culture, varying according to the historical moment. Renovated in modernity, the myth of the double also reveals the man as a shattered person, having as one of its possible representations the division of the "I" in an "ego" and an "alter ego". To better understand the relationship of the double with the work, we can say that many centuries separate the Greek legend, told by Aristophanes, and from the book *Um sopro de vida* (pulsações), by Clarice Lispector. The legend seeks to explain the need of human beings to ever get the half that fulfills them; Clarice's work embodies, among others, the man's questioning in search of himself, reflecting on the "who am I?", "who is the other?". In this way, describing and analyzing the figure of the narrator-Author, establishing a counterpoint between narrator-Author/Ângela Pralini and observing the process of building the character like an image that is constituted "by" the other makes up the specific objectives of this study; it is also our purpose to investigate and analyze the effects of discursive meanings that recover the images of God, of the "you", of the mirror and the death in relation to the narrator-Author and Ângela Pralini. Guiding us, then, through reflections, by Rank, Clément Rosset, Bravo, Bakhtin, among others, the research presented here proposes, as a questioning, to investigate how the image of the double emerges as a structuring element of Clarice's narrative, more specifically in *Um sopro de vida* (pulsações), and to what extent this discursive feature manifests itself in the narrator-Author/Ângela Pralini counterpoint, his double, also investigating how this narrator is manifested in personal oscillations, in the expansion of the narrating function, in the lexical choices, in the adopted bias: who is the double of whom?

**Keywords:** Clarice Lispector. Theme of the double. Otherness. *Um sopro de vida* (pulsações).

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 ASPECTOS HISTÓRICOS E MANIFESTAÇÕES DO DUPLO</b> .....	25
1.1 O DUPLO COMO TEMA NA LITERATURA .....	27
1.1.1 O duplo homogêneo .....	33
1.1.2 O duplo heterogêneo.....	35
<b>2 PARA UMA POÉTICA CLARICEANA: UMA LEITURA DO DUPLO EM <i>UM SOPRO DE VIDA</i>, DE CLARICE LISPECTOR</b> .....	49
2.1 UM NARRADOR E SUA CRIATURA: UM “DUPLO” OLHAR NA CONSTRUÇÃO DO SER.....	60
<b>3 ENTRE O EU E OS “OUTROS”: FACES DO DUPLO DE UM NARRADOR E SUA CRIATURA</b> .....	100
3.1. ENTRE O EU E OS OUTROS: “FEITO À IMAGEM E SEMELHANÇA DE DEUS” .....	103
3.2 ENTRE O EU E OS OUTROS: UM REFLEXO NO ESPELHO.....	114
3.3 ENTRE O EU E OS OUTROS: O EU E O OUTRO, O TU/VÓS .....	121
3.4 ENTRE O EU E OS OUTROS: A ARTE COMO MEIO DE “DRIBLAR” A MORTE .....	127
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	139
<b>REFERÊNCIAS BÁSICAS DE CLARICE LISPECTOR</b> .....	143
<b>REFERÊNCIAS BÁSICAS SOBRE CLARICE LISPECTOR</b> .....	144
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	149

## INTRODUÇÃO

Muitos são os olhares que se debruçam sobre a obra de Clarice Lispector. Inúmeros trabalhos acadêmicos revelam, constantemente, o interesse acerca dos textos e também da vida da autora. O grande número de publicações, revisitações, homenagens, releituras, incluindo outras artes e outras mídias, revelam a amplitude e a riqueza da obra clariceana. Diante disso, é preciso fazer a pergunta: será que existe algum aspecto ainda não explorado, algo inédito a ser questionado, que possa contribuir significativamente para as discussões acadêmicas? Se acreditarmos na negativa de tais pressupostos, considerando-nos impossibilitadas de articular novas propostas, outras leituras, teríamos que recuar e desistir. Contudo, movidas por uma relação empática necessária para a longa caminhada que esta pesquisa exige e reconhecendo a valorosa contribuição de importantes estudiosos acerca da obra clariceana, confirmada na riqueza de sua fortuna crítica, acreditamos que ainda há algo por dizer, principalmente se pensarmos em *Um sopro de vida* (pulsações), 1978, obra de publicação póstuma, organizada pela amiga e secretária Olga Borelli. Porém, antes de discorrer acerca de nosso objetivo com esta pesquisa, é preciso apresentar, ainda que sucintamente, a trajetória clariceana.

Nascida em 10 de dezembro de 1920, em Tchechelnik, na Ucrânia, Clarice nasce Haia<sup>1</sup>, Chaya<sup>2</sup>, nome de origem hebraica que quer dizer “vida”, “animal” e assemelha-se foneticamente à “clara”, justificando o nome adotado pelos pais, quando a família chega ao Brasil em março de 1922, fugindo da violência e da fome causadas pelos “pogroms”<sup>3</sup> e pela guerra civil que se seguiu à Revolução Bolchevique de 1917. Naturalizada brasileira e ratificando constantemente o desejo

---

<sup>1</sup> GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

<sup>2</sup> MOSER, Benjamin. *Clarice*. Título original: *Why this world*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

<sup>3</sup> De acordo com Moser (2009), no final de dezembro de 1918, houve a grande onda de *pogroms*, que se iniciara desde o começo da guerra e se estendera para além de 1919. No capítulo 3 de *Clarice*, o biógrafo explica, baseando-se em notícias de jornais, depoimentos, relatos e também no livro *No exílio*, de Elisa Lispector, irmã de Clarice, o que seria o “*pogrom*”: “Foi uma série de ataques sem paralelo na história, cobrindo os campos e cidades da Ucrânia com rios de sangue judeu” (p.45). Por meio de um relato, o estudioso expõe o “*pogrom básico*”: “O bando invade a cidade, espalha-se pelas ruas, grupos separados invadem as casas de judeus, matando sem distinção de idade e sexo todo mundo que encontram pela frente, com a diferença de que as mulheres são bestialmente estupradas antes de ser assassinadas, e os homens são obrigados a ceder tudo o que está na casa antes de serem mortos” (p.45). Ainda conforme Moser (2009), houve pelo menos mil *pogroms* desse tipo, cometidos por todos os lados na guerra. Moser acrescenta que a Cruz Vermelha russa estimava que até 1920 pelo menos 40 mil judeus tinham sido mortos, mas reconhecia que a cifra total nunca seria conhecida.

de ser reconhecida como autora brasileira, Clarice Lispector inicia suas publicações em meio ao jornalismo nos anos 40.

Segundo Lima (2001), a vinda e permanência da família do Recife para o Rio de Janeiro propiciaram uma aproximação de Clarice Lispector com um meio literário e artístico bastante ativo, já no final dos anos 30. Soma-se a isso o fato de Lispector iniciar suas atividades na imprensa ligadas à Agência Nacional (1940) e, em seguida, colaborar no *Diário da Noite* (1942), afirmando, assim, seu interesse pela escrita, já evidenciado desde pequena.

Nesse período, Lispector conta com o apoio, bastante significativo em sua trajetória, do grupo de Lúcio Cardoso, firmando-se aí uma profunda amizade. Conta, ainda, com o apoio de Álvaro Moreyra, então diretor da revista *Dom Casmurro*, periódico de destaque na época.

Ainda conforme Lima (2001), Lispector começa, então, a ter um certo trânsito no circuito jornalístico e literário da capital, no qual imprime os passos de seu momento inaugural como escritora, já que em maio de 1940, sai, pela revista *Pan*, dirigida por Américo Facó, o primeiro conto de Clarice Lispector: "Triunfo".

Desta década em diante, Clarice Lispector torna-se uma artista famosa, que figura entre os nomes mais importantes da Literatura Brasileira, sendo reconhecida e aplaudida também no exterior, principalmente pela divulgação de sua obra por nomes como Hélène Cixous (1979), na França e Claire Varin (1987), no Canadá.

Quando do surgimento de seu primeiro livro, Antonio Candido comenta ter tido verdadeiro choque ao ler o romance *Perto do coração selvagem* (1943). Para o crítico literário:

A autora (ao que parece uma jovem estreante) colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas (1977, p. 128).

Candido aponta para uma temática que figurará durante toda a produção clariceana: a preocupação com a palavra, com o sentido que a palavra

adquire ao dar nome à “coisa”. Segundo Borelli (1981), Lispector era capaz de passar dias, ou até anos, esperando a palavra que desse forma a sua inspiração.

Entretanto, transitando entre o jornalismo e a literatura, a escritora nem sempre escreveu por “inspiração” e durante muito tempo contribuiu com a imprensa. Amparada pelo sigilo dos pseudônimos, Clarice assinou colunas em diferentes jornais, dando conselhos às mulheres. Como Tereza Quadros, ela assina a coluna “Entre mulheres”, do tablóide *Comício* em 15 de maio de 1952, no qual vai escrever quase 450 colunas. Posteriormente, como Helen Palmer, no *Correio da Manhã*, Clarice Lispector assina a coluna “Feira de Utilidades”, no período de agosto de 1959 a fevereiro de 1961. Finalmente, aceitando um convite do jornalista Alberto Dines, do *Diário da Noite*, a autora passa a ser *ghost writer* da atriz e modelo Ilka Soares, na coluna “Só para mulheres”, página feminina escrita diariamente entre 1960 e 1961.

De acordo com Aparecida Nunes (2008), essa produção soma mais de 290 textos que foram recuperados e sobreviveram ao desgaste do tempo da página de jornal. Assim, muitos dos textos da autora, que ainda não haviam sido publicados em livros, nos últimos anos têm aparecido em alguns volumes – é o caso de *Entrevistas* (2007), que complementa o volume *De corpo inteiro* (1975), e também o de *Correio feminino* (2006) e o de *Só para mulheres* (2008), que, conforme dito acima, trazem a participação da autora na imprensa feminina, apresentando aos seus leitores uma produção bastante diferente da que lemos em sua ficção.

Obra extremamente rica, a escrita clariceana é, desde o seu surgimento, até a contemporaneidade, constantemente revisitada, oferecendo-se diferentes olhares, por diferentes perspectivas e também possibilitando o diálogo com outras artes e outras mídias.

Contos, crônicas e romances de Clarice Lispector, além da vida da escritora, marcam a moderna dramaturgia brasileira. Nomes como Marilena Ansaldi, Maria Bethânia, Zezé Polessa, Araci Balabanian e Enrique Dias são alguns dos nomes que já se dedicaram à tarefa de evidenciar a força dramática dos textos de Clarice (Gotlib, 2008). O romance *Um sopro de vida* (pulsações), que compõe o *corpus* desta pesquisa, teve sua 1ª edição no ano de 1978 e, no ano seguinte, ganha uma adaptação para o teatro por Marilena Ansaldi e José Possi Neto. O conhecido *A hora da estrela* (1977) ganha sua premiadíssima versão cinematográfica em 1985, dirigido por Suzana Amaral.

Dentre as adaptações mais recentes, encontra-se o espetáculo *Simplemente Eu, Clarice Lispector* (2008), escrito e dirigido pela atriz Beth Goulart, que é também a protagonista da peça. O espetáculo, que permaneceu por mais de cinco anos em cartaz, conta com uma trajetória vitoriosa e de sucesso, tendo recebido quatro prêmios: melhor atriz, melhor espetáculo, melhor adaptação e melhor produção. A adaptação trabalha com quatro personagens clariceanas: Joana, Ana, Lori e a personagem do conto “Perdoando Deus”, (em *Felicidade clandestina*, 1971), além da própria escritora, em que uma cuidadosa caracterização de Clarice rendeu a Beth Goulart o Prêmio Shell de melhor atriz em 2009. Considerado pela crítica como um monólogo arrebatador, o espetáculo esteve próximo de alcançar a casa dos sete dígitos, pois foi visto por mais de setecentos mil espectadores.

O crítico Benedito Nunes (1995) considera que autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, linguagem e realidade, o eu e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas são temas que figuraram desde a primeira obra da produção clariceana. O estudioso comenta que esses temas aparecem frequentemente combinados ou de maneira isolada, mas com a insistência de *leitmotifs*, que atravessam a obra toda da artista. Para Nunes (1995), esses “motivos”, que diferentes situações reconfiguram, não apenas se relacionam diretamente com os pontos de referência mais gerais da obra, como também se articulam entre si, formando a totalidade significativa de uma concepção de mundo marcadamente sustentada pela temática existencialista.

A vasta fortuna crítica da obra clariceana revela importantes estudos vinculados a diferentes vertentes: à filosófica: Benedito Nunes (1969; 1989; 1995); Lúcia Helena (1997); Regina Pontieri (1999); à judaica: Nelson Vieira (1989); Berta Waldman (1998); à psicanalítica: Yudith Rosebaum (2006) entre outras. Enfim, desde os primeiros escritos sobre Clarice em 1944, de autoria de Antonio Candido, Sérgio Milliet e Álvaro Lins, até os mais recentes, como os de Gotlib (2008), de Moser (2009) e de Mendes de Sousa (2012), muito se disse sobre a autora e sua obra, e muito há ainda que se dizer. Entretanto, não é nosso propósito traçar o percurso biográfico da autora, ou ainda, da fortuna crítica de sua obra. Portanto, é preciso direcionar o nosso olhar e conduzir a nossa escrita para *Um sopro de vida* (pulsações), 1978, obra escolhida para compor o *corpus* desta pesquisa.

Frequentemente vinculada à vertente existencialista, ou ao romance introspectivo (BOSI, 1976; COSTA LIMA, 2001) a linguagem de Lispector configura-se como uma armadilha para o leitor. Para Costa Lima (2001), a sua simplicidade enganosa dá ao leitor uma impressão de superfície plana, que revela, ao nível da linguagem, a opacidade do mundo. Como escrita do conhecimento, ou do autoconhecimento, podemos dizer que o texto clariceano entretece armadilhas para que nós, leitores, busquemos nas entrelinhas o verdadeiro significado de nossa existência. Indagações a respeito do “quem sou eu?” “e eu sou?”, assim como discussões em torno da palavra, da escrita, da vida, de Deus, do fazer literário que se constitui na própria linguagem figuram em seus textos desde a obra inaugural. Para Clarice, a palavra é, por excelência, o lugar de existência. “Escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio” (BORELLI, 1981, p. 24). E são esses os temas que também constituem a escrita de *Um sopro de vida* (pulsações), 1978.

O ano de 1977 marca uma produção intensa da escrita clariceana. Ao mesmo tempo em que conclui a novela *A hora da estrela*, iniciada em outubro de 1976, escreve seus dois últimos contos “A bela e a fera ou a ferida grande demais” e “Um dia a menos”, ambos publicados na obra *A bela e a fera* (1979); prepara um livro infantil, encomendado pela fábrica de brinquedos Estrela e, ainda, faz anotações para o que seria, mais tarde, a complementação de sua obra derradeira: *Um sopro de vida* (pulsações):

Na mesma época em que escrevia, não mais à máquina mas à mão, as notas do que será *A hora da estrela*, fazia as notas do que seria, mais tarde *Um sopro de vida* e dos últimos contos seus: ‘A bela e a fera ou a ferida grande demais’ e ‘Um dia a menos’. Afirma Olga Borelli que ‘ela descansava de um construindo outros’ (GOTLIB, 1995, p. 473).

Iniciado em 1974, em meio a outros escritos, o livro *Um sopro de vida* (pulsações), tivera seus manuscritos reunidos e organizados por Olga Borelli, trabalho o qual a amiga e “secretária” já vinha ajudando Clarice desde *Água viva* (1973), mas que neste caso, executara sozinha, em seis meses de trabalho. O livro,



de publicação póstuma, vem a público em 1978 e o leitor pode se perguntar tomado por certo incômodo: “mas e se Clarice estivesse viva, seria composto da mesma forma?” Não temos respostas precisas, mas inferimos que sim, pois Olga Borelli acompanhava os trabalhos de Clarice há alguns anos e além do mais, de acordo com Gotlib (1995):

Uma das anotações da escritora traz ‘ideias para a feitura do livro’, com procedimentos que já vinham sendo praticados. Entre eles, o de cortar o dispensável; registrar ‘o clímax de mim’ e o ‘ritmo de procura’; ‘evitar a liberdade fácil e a tentação intelectualista’, encadear frases repetindo a mesma, direta ou indiretamente, através do narrador. Além desses, o de deixar o livro inacabado, o que pratica terminando-o pela frase reticente e incompleta: ‘Eu acho que...’ (GOTLIB, 1995, p. 474).

Escrito “em agonia” (Borelli, 1981), o livro *Um sopro de vida* (pulsações) retoma a densidade introspectiva que caracteriza a escrita clariceana, repete o paradoxo existencial vida e morte tão recorrente em sua obra, revela-se como obra de princípio e fim, masculino e feminino, uno e múltiplo, enfim, nos guia por vários caminhos conhecidos, ou não, mas, ainda assim, parece não ter recebido, por parte da crítica literária, a mesma atenção dada às obras *Perto do coração selvagem* (1943); *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977).

Reconhecendo, então, que leitura envolve relação empática e motivada a continuar a pesquisa de mestrado, também acerca da obra clariceana, senti-me provocada a enfrentar a leitura de obra tão densa e buscar caminhos ainda pouco trilhados. Assim, nesta pesquisa, pretende-se retomar aspectos os quais não foram explorados em nosso mestrado por não fazerem parte dos objetivos principais daquele trabalho, mas que foram percebidos como relevantes para um estudo posterior. Dentre eles, podemos citar a manifestação do duplo como elemento estruturante da narrativa *Um sopro de vida* (pulsações), 1978, escolhida como *corpus* desta pesquisa.

Para melhor entendermos a relação do duplo com a obra, podemos dizer que muitos séculos separam a lenda grega, contada por Aristófanes, em *Banquete*, de Platão – a de que havia, no início dos tempos, criaturas compostas pelo gênero masculino e feminino e que ao desafiarem os deuses, por castigo, foram separadas em duas metades –, do livro *Um sopro de vida* (pulsações), de Clarice

Lispector. A lenda procura explicar a necessidade do ser humano de buscar eternamente a metade que o completa; a obra clariceana materializa, entre outros, o questionamento do homem em busca de si mesmo, refletindo acerca do “quem sou eu?” “quem é o outro?”.

A temática do duplo sempre esteve presente na cultura ocidental e tal manifestação varia de acordo com o momento histórico. Segundo Bravo (2005), uma das primeiras denominações do duplo é o *alter ego*. O termo consagrado pelo romantismo é *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter (*apud* BRAVO 2005) em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”, significando, literalmente, “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”.

Cunha (*E- Dicionário de Termos Literários*) define *doppelgänger* como um termo alemão para sócia ou duplo de uma personagem, uma espécie de alma gêmea ou mesmo um fantasma que persegue um indivíduo, confundindo-se com a sua personalidade; acrescenta, ainda, que esse duplo ou sócia pode ser visto como uma projeção ou réplica de nós mesmos, inquietamente estranha, da qual se tem consciência e com a qual se convive extraordinariamente.

Renovado na modernidade, o mito do duplo também revela o homem estilhaçado, tendo como uma de suas possíveis representações a cisão do Eu em um “ego” e um “alter ego”.

Na literatura, autores como Dostoiévski, Maupassant, Poe, Wilde, Borges, Guimarães Rosa, Machado de Assis, Clarice Lispector, para citar apenas alguns nomes, valeram-se do tema para a construção de narrativas célebres, como *O duplo*, “O horla”, “William Wilson”, *O retrato de Dorian Gray*, “O outro”, “O espelho”.

Nesta pesquisa, cujo título é *Um narrador e sua criatura*: uma leitura do duplo em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, nosso olhar se direciona, então, para o tema do duplo como elemento estruturante significativo da narrativa referenciada. A investigação e análise da temática do duplo como elemento estruturante desta narrativa viabilizará um estudo acerca das possibilidades narrativas da poética clariceana por um viés ainda pouco explorado, daí acreditarmos na relevância e contribuição de nossa pesquisa para os estudos científicos.

Segundo Nunes (1989), depois de *Perto do Coração Selvagem* (1944) e *Laços de Família* (1960), uma nova fase de recepção à obra clariceana se abre

justamente pela publicação dos seus dois últimos livros: *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (pulsações) (1978).

Não colocando essas duas obras como síntese da produção clariceana, mas como possibilidades de entender as articulações da obra inteira de que fazem parte, a autora, nessas obras, apresenta narradores que nos permitem imaginar que a pessoa Clarice foi pretexto para que a persona da escritora, em sua pluralidade, se manifestasse.

Dando-nos a impressão de querer fugir do “plágio de si mesma”, Lispector diz afastar-se do “seu estilo”. *Um sopro de vida* e *A hora da estrela* foram escritos simultaneamente, movidos pela mesma assertiva: “Estou com a impressão de que ando me imitando um pouco. O pior plágio é o que se faz de si mesmo” (LISPECTOR, 1999a, p. 34). Em *A hora da estrela*, o narrador Rodrigo, por repetidas vezes, diz que decidiu falar sobre fatos; precisa escrever sobre a realidade. Em *Um sopro de vida*, o Autor não nomeado imagina uma personagem, Ângela Pralini, por meio da qual dialoga consigo mesmo (a) e, sobretudo, ensaia afastar-se de seu *estilo*.

Diante do que foi até aqui exposto, parte-se da hipótese de que apesar do extenso número de trabalhos dedicados ao estudo da obra clariceana, quando se trata, especificamente, de *Um sopro de vida* (pulsações), esses estudos são bastante reduzidos, e ou são artigos, ou fazem parte de um trabalho maior, cujo objeto não é propriamente o estudo desta obra. Destacamos, contudo, quatro textos que analisam a referida obra. O primeiro, o livro já bastante conhecido *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (1993), de Olga de Sá, uma das mais importantes estudiosas da obra clariceana. O segundo, tese de doutorado de Yhana Milagros R. Gonzáles, defendida em 2006, com o título *Descenramentos e umbrais: Um sopro de vida* (pulsações), de Clarice Lispector. O terceiro, também tese de doutorado de Suzana de Sá Klôh, com o título *Clarice Lispector e o narrar-se*, defendida em agosto de 2009. E, finalmente, o quarto, o livro *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*, de Maria Lúcia Homem, fruto da tese de doutorado da autora, publicado em dezembro de 2012.

Em *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (1993), Olga de Sá começa por distinguir dois pólos analíticos da poética clariceana: o epifânico (trabalhado no seu livro de 1979) e o pólo paródico, aqui representado pela “paródia séria”, inter e intratextual, dialógica, tomada no seu sentido etimológico de “canto paralelo”. Segundo a autora, este segundo pólo se impõe, sobretudo, a partir de *A cidade*

*sitiada* (1949). O livro de Sá (1993), acima referenciado, se organiza em torno desse segundo pólo, o paródico, apresentado em cinco capítulos; cada capítulo dedicado a uma obra: *A cidade sitiada* (1949); *A maçã no escuro* (1961); *A paixão segundo G.H.* (1964); *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e o capítulo V, o último, é dedicado à obra *Um sopro de vida* (pulsações), 1978. Neste capítulo, Olga de Sá comenta que a poética de Clarice Lispector pode ser visualizada como a reversão paródica da ilusão ficcional, arrancando-lhe a máscara: o desnudamento da ficção, uma poética que revela que escrever é igual a viver. Para a ensaísta, Ângela é o lado dionisíaco de Lispector, enquanto o Autor é seu lado apolíneo. Como extensão desse capítulo V, há um anexo em que Olga de Sá oferece ao leitor um “fascinante jogo textual de leitura criativa”, para usarmos as palavras de Haroldo de Campos, em que falas da personagem Ângela, unidas por justaposição, fazem aflorar, no subtexto, Clarice. Assim, Olga esboça uma biografia imaginária da escritora em sua “face dionisíaca”.

O segundo texto a ser comentado é a tese de doutorado de Yhana Milagros R. González (2006). Partindo do pressuposto de que a obra de Clarice Lispector constitui uma totalidade múltipla, formada por diversas partes de um conjunto narrativo único, González (2006) se detém na leitura de *Um sopro de vida* (pulsações), observando na obra uma consciência da linguagem entendida como forma de conhecimento e autoconhecimento veiculada pela experiência literária. A estudiosa parte da reflexão da linguagem como *logos* e sobre a realidade como representação que se constrói na linguagem. Orientando-se, então, por uma leitura hermenêutico-filosófica, González aponta diversas formulações em relação à concepção do *logos* desde as vertentes do pensamento iniciadas por Platão e Aristóteles. Comenta, ainda, que a obra de Clarice Lispector estabelece com a tradição platônico-aristotélica uma relação “descontínua” e por isso muito mais próxima das tradições filosóficas orientais, principalmente do budismo.

O terceiro texto é a tese de doutorado de Suzana de Sá Klôh, defendida em agosto de 2009. Com o título *Clarice Lispector e o narrar-se*, esta tese propõe uma análise da presença ficcionalizada de Clarice Lispector em sua produção, bem como de sua visão sobre o processo da escrita: “Este trabalho nasceu de uma inquietação: ao observarmos a presença de marcas autobiográficas de Clarice Lispector em seus textos, surgiu-nos o tema da *narração de si mesma*, que é o propósito primeiro desta pesquisa” (2009, p. 10). Segundo Klôh (2009), há

na obra clariceana um jogo autobiográfico que se relaciona também ao da concepção da narrativa. A estudiosa comenta que tal jogo se realiza, num primeiro momento, em sua escrita dita menor, considerados aqui os textos veiculados no dia-a-dia das páginas de jornais e revistas. Para Klôh (2009), esses textos, em que a figura da escritora aparece ficcionalizada, contaminam também sua produção literária última: em livros como *A via crucis do corpo* (1974), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978), a presença de Clarice Lispector se insinua e se funde à do outro, porém, ainda segundo a estudiosa, essa duplicação da figura de Clarice Lispector não deve ser entendida como simples autobiografia, mas sim como uma tendência de sua escrita derradeira, agônica, em que a ironia, a paródia, a intertextualidade e a técnica do *mise en abyme* têm função essencial. Klôh (2009) parte da apresentação de Clarice jornalista, principalmente daquela que figura nas páginas femininas de jornais e revistas e, posteriormente, analisa pelo enfoque do “narrar-se” as três obras acima citadas.

Quanto ao livro de Maria Lúcia Homem, fruto da tese defendida em 2006 (versão corrigida em 2011), orientada por Cleusa Rios Passos, o que se propõe é um estudo acerca da autoria em Clarice Lispector, que, segundo a ensaísta, é uma questão relacionada com determinada “forma de compor, que nasce do incessante embate entre o silêncio e a palavra” (2012, p.14). Estabelecendo as relações de sentido entre literatura e psicanálise, Maria Lúcia analisa os três últimos romances de Lispector: *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978), destacando a relação entre a língua e o mundo, entre o estatuto da linguagem e o objeto por ela representado, entre a palavra e a impossibilidade de dizer – ou seja, aborda a questão dos limites da escrita em sua apreensão do ser. Assim, *No limiar do silêncio e da letra* (2012) é composto por sete capítulos, dos quais três, os capítulos IV, V e VI, se ocupam, cada um, respectivamente, de uma das obras acima referenciadas.

A autora comenta, ainda, que elegeu, como eixo aglutinador para a análise das obras, o dilema estabelecido entre o que é da ordem da palavra, da escrita, da letra, e o que se coloca em seu polo antinômico, a não palavra, o silêncio, aquilo que não pode se constituir como linguagem, como texto. Para a autora, essa temática se entrelaça com a interrogação do *tópos* autoral, pois constrói o espaço onde o autor poderá refletir sobre os limites e as potencialidades da escrita,

convidando o leitor à renovação e à aceitação de um “outro” pacto ficcional. E mais à frente a ensaísta esclarece que:

[...] filosofia, crítica estética e literária, epistemologia da psicanálise abordam, cada qual a seu modo e a partir de certo olhar, um dos efeitos inescapáveis da nossa era: o sujeito não mais uno, idêntico e estável, mas dotado de inconsciente, ser pulsional e descentrado – esvaecimento que põe em xeque a individualidade moderna [...] (HOMEM, 2012, p. 15).

A abordagem dos quatro estudos citados evidencia dois aspectos importantes: o primeiro é que é possível perceber que o livro *Um sopro de vida* (pulsões) tem despertado um maior interesse nos leitores clariceanos, pois à medida que esses trabalhos acadêmicos vão sendo divulgados, outros leitores se aproximam do texto e podem por ele ser tocados, pois como dizia Clarice, “o livro ou toca ou não toca. [...] não entender não é questão de inteligência. E sim de sentir e entrar em contato” (GOTLIB, 1995, p.459). O outro aspecto, de propósito pessoal, é que a nossa pesquisa pode e deve estabelecer diálogos com os textos aqui apontados, contudo, embora as questões relativas à alteridade já tenham, de algum modo, sido apontadas em outros estudos sobre *Um sopro de vida*, acreditamos que o viés teórico adotado por nós, mais especificamente relativo à teoria do duplo e a maneira como este se manifesta na literatura e como é tratado nos Estudos Literários, ainda não foi utilizado como suporte de análise do livro derradeiro de Lispector, tratando-se de um novo olhar, uma outra leitura, que acrescenta àquelas até aqui realizadas, justificando-se a relevância e contribuição deste estudo.

Desse modo, acreditamos ser possível compor uma poética da narrativa clariceana a partir de uma cuidadosa pesquisa acerca do duplo como elemento estruturante da obra acima citada, *corpus* deste trabalho, dando nossa contribuição para os estudos científicos.

*Um sopro de vida* (pulsões) configura-se, na sua estrutura, como uma sonata, uma vez que podemos definir a expressão como uma composição instrumental elaborada para um ou dois instrumentos, organizada com unidades de estilo de concepção construída de três movimentos que se relacionam quanto à tonalidade e contrastam quanto ao andamento, ao modo e à forma de expressão. A obra apresenta um texto inicial, visto por nós como um prefácio, uma vez que

precede o texto principal e, de certa forma, apresenta o que virá. Utilizando-se de um texto denso, carregado de imagens, que confirmam o paradoxo existencial vida e morte, que permeia a poética clariceana, temos, então, nesse “prólogo”, ou “prefácio” um narrador-Autor, não nomeado, que se comunica com um leitor, tecendo comentários sobre a obra, tanto a respeito de seu conteúdo como sobre as circunstâncias em que essa foi escrita, ou seja, acerca do seu fazer literário, da criação de Ângela, das concepções sobre música, vida, morte, Deus, e, a partir daí, ela se divide em três partes: “O sonho acordado é que é a realidade”; “Como tornar tudo um sonho acordado” e “Livro de Ângela”. Embora a primeira dessas três partes seja a mais longa delas, é a segunda parte que nos chama a atenção, quanto à estrutura, por se distinguir, consideravelmente, das outras duas pela dimensão; é bastante curta, composta apenas por quatro páginas, em um romance de cento e cinquenta páginas, lembrando-nos um prestíssimo, composição musical de andamento ligeiro, rápido.

Os “dois instrumentos” estariam materializados na figura do autor não nomeado e de Ângela Pralini, vista por nós como seu duplo, personagem criada por ele para manter, conforme declaração do autor, um diálogo consigo mesmo. O tom discursivo é um para o autor, outro para Ângela:

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 de sinos. Eu, parece que amarrado a um destino. Ângela com a leveza de quem não tem um fim (LISPECTOR, 1999a, p. 32-33).

O fragmento acima citado vai ao encontro das reflexões de Rank (1939), quando diz que uma das acepções do duplo é a tentativa do sujeito de driblar a morte. Ângela, vista por nós como duplo do narrador-Autor, é aquela que “não tem um fim” e se eterniza pela arte.

Enquanto o Autor não nomeado se preocupa em fazer considerações “organizadas” acerca do seu fazer literário, da criação de Ângela, das concepções sobre música, o espelho, vida/morte e Deus, Ângela fala livre, solta, como num monólogo interior, ou fluxo de consciência, tecendo digressões acerca das mesmas imagens.

Não se percebe, aqui, a tônica político-social que a crítica<sup>4</sup> enxerga em *A hora da estrela* (1977), o que se ressalta é um sentimento agônico de um narrador que, assim como em *A hora da estrela*, diz repetidas vezes que escreve para se salvar, por isso, a temática do duplo como uma tentativa de escapar da morte (RANK, 1939) também foi vista por nós como relevante.

Como se pode observar nesta breve apresentação da obra, há, nela, aspectos que justificam a temática escolhida. A pesquisa que aqui se apresenta propõe, como questionamento, investigar de que modo a imagem do duplo se materializa como um elemento estruturante da narrativa clariceana, mais especificamente em *Um sopro de vida*, e em que medida esse recurso discursivo se manifesta no contraponto narrador-Autor/Ângela Pralini, seu duplo, investigando também como esse narrador se manifesta nas oscilações de pessoa, na ampliação da função de narrar, nas escolhas vocabulares, no viés adotado: quem é o duplo de quem?

Além disso, compõem os objetivos específicos desta pesquisa descrever e analisar o processo de construção da personagem como imagem que se constitui pelo outro; investigar e analisar os efeitos de sentido discursivos que recobrem as imagens de Deus, do vós, do espelho e da morte em relação ao narrador-Autor e Ângela Pralini.

Para tanto, esta pesquisa se estrutura em três capítulos, os quais passamos a apresentar de forma sucinta, para que o leitor descubra, no ato de leitura, os efeitos de sentido revelados.

Compõe o primeiro capítulo desta pesquisa um estudo acerca da teoria do duplo, sobretudo, de sua manifestação no discurso literário, a qual fundamenta a base de nossas reflexões. Além de destacarmos estudos já consagrados desta teoria na literatura mundial, privilegiamos os estudos do duplo na literatura brasileira e, em especial, em Clarice Lispector. No segundo capítulo, sustentam nossa pesquisa, além da teoria do duplo, teorias acerca da construção da personagem e da figura do autor, estabelecendo-se um contraponto entre narrador-Autor/Ângela

---

<sup>4</sup> NUNES, Benedito. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. In: *Remate de Males nº 9*. Revista do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP – Campinas, 1989. O periódico, reunindo estudiosos da obra de Clarice Lispector, foi uma homenagem aos dez anos de morte da autora. Por um atraso de edição, a *Revista* saiu somente dois anos após a data celebrada. Neste artigo, Benedito Nunes aponta para o “jogo de identidade” na escrita clariceana, tendo como objeto de leitura três obras em estilo monológico: *A paixão segundo G.H* (1964), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978). Para Nunes, como uma “resposta” às constantes cobranças feitas à autora, Lispector, em *A hora da estrela*, revela o nordeste por meio de Macabéa e Olímpico, os dois nordestinos perdidos, como “parafusos dispensáveis”, na cidade grande, o Rio de Janeiro.



Pralini, descrevendo e analisando o processo de construção da personagem como imagem que se constitui pelo outro. Neste capítulo, procuramos responder os seguintes questionamentos: em que medida Ângela Pralini se configura como duplo desse narrador-Autor? Quem é o duplo de quem? O narrador-Autor e Ângela Pralini podem ser vistos como duplo de Clarice? O terceiro capítulo comprova a teoria do duplo, investigando e analisando os efeitos de sentido discursivos que recobrem as imagens de Deus, do vós, do espelho e da morte em relação ao narrador-Autor e Ângela Pralini, seu duplo. Neste capítulo, destacamos cada uma dessas imagens como configuração do duplo ora do narrador-Autor, ora de Ângela Pralini, ou até mesmo de Clarice Lispector. Embora a teoria do duplo tenha, predominantemente, fundamentado o nosso percurso de leitura, ressaltamos que outros estudos teóricos também embasaram nossa pesquisa na medida em que iluminavam os caminhos, sobretudo, as reflexões de Mikhail Bakhtin.

Considerando que esta pesquisa é de natureza bibliográfica, conciliou-se a análise do *corpus* ao estudo das principais teorias sobre o duplo, aliadas ao estudo das teorias sobre a personagem e a figura do autor. Procuramos relacionar o estudo, a análise e seleção de material teórico que consta das principais propostas sobre o duplo, à investigação minuciosa de suas manifestações como elemento estruturante da narrativa clariceana, sobretudo em *Um sopro de vida (pulsações)*, 1978. Para cumprir este percurso nos utilizamos, entre outros, dos estudos de Clémant Rosset (2008), Otto Rank (1939), Nicole Bravo (2005) para falar do duplo; os estudos sobre a alteridade foram embasados, principalmente, pelas reflexões de Mikhail Bakhtin (2002; 2003; 2006); e no que se refere à teoria da personagem nossa leitura se fundamentou pela abordagem de Antonio Candido (1985) e também de Bakhtin (2003).

Esta pesquisa, portanto, será efetivada em duas partes: uma primeira, crítico-teórica, que versa sobre a teoria do duplo como elemento estruturante da narrativa clariceana, aliada a um aparato crítico-teórico acerca da construção da personagem e da figura do autor, que nos permitirá investigar o processo de construção da personagem como imagem que se constitui “pelo” outro. A segunda disposição dessa pesquisa, analítica, visa à interpretação e à análise da obra *Um sopro de vida (pulsações)* à luz das teorias e das críticas alinhavadas na primeira parte.

## 1 ASPECTOS HISTÓRICOS E MANIFESTAÇÕES DO DUPLO

*Se Narciso se encontra com Narciso  
e um deles finge  
que ao outro admira  
(para sentir-se admirado),  
o outro  
pela mesma razão finge também  
e ambos acreditam na mentira*

*(Ferreira Gullar, 2008, p.318-319).*

Quando a mãe de Narciso, a ninfa Liríope, desejando saber se o filho viveria muito tempo, interroga o cego Tirésias, este pronuncia: “Sim, se ele jamais se conhecer”. O mito de Narciso atravessou séculos, sempre muito representativo na literatura, assim como em outras artes, e chega aos nossos dias revelando, além do conflito de identidade, o dualismo da natureza humana. Segundo Rank (1939, p. 123), todos os temas do duplo encontram-se sintetizados no mito de Narciso, por representar, de modo emblemático, o tema da dualidade.

Alvarez (2011) atesta que *As metamorfoses*, de Ovídio, é a obra mais conhecida das versões do mito de Narciso. Filho do rio Céfiso com a ninfa Liríope, o jovem Narciso se torna tão belo quanto o deus Apolo, despertando o desejo de várias ninfas, entre essas, da ninfa Eco. Contudo, dotado de extrema soberba e orgulho, Narciso rejeita o amor de Eco, que definha e se transforma em rochedo. Atendendo ao pedido de outras ninfas, Nêmesis, deusa da ética, pune Narciso, condenando-o a viver um amor impossível: amar a si próprio. É dessa forma que Narciso, ao curvar-se num lago para saciar sua sede, contempla sua imagem refletida nas águas e se apaixona perdidamente por ela. Essa paixão por si mesmo, leva-o à morte, cumprindo-se a profecia vaticinada por Tirésias.

No ensaio “As versões do mito de Narciso: do relato à imagem”, Alvarez (2011) contempla-nos com um minucioso estudo acerca do mito narcísico representado em quatro telas de pintura: *Narciso* (1599), de Caravaggio, *Eco e Narciso* (1903), de John William Waterhouse, *Metamorfoses de Narciso* (1937), de Salvador Dalí, e *Narciso, depois de Caravaggio* (2006), de Vik Muniz. Tomando como fundamento o conceito de *mímesis* aristotélica, que entende que o artista reapresenta o mundo em sua arte, e também nas reflexões de Mikhail Bakhtin,

filósofo da linguagem, que considera que o sujeito se constitui a partir do outro, entendendo que a consciência do indivíduo se constrói na alteridade, a ensaísta afirma que o mito do duplo se configura de maneira diferente para Narciso e Eco: “Podemos dizer que Eco busca a heterogeneidade; Narciso a homogeneidade. É o desejo do outro e a recusa desse objeto-amoroso que levam Eco a ser sombra/eco do outro, enquanto em Narciso, o drama se concentra no autoerotismo” (ALVAREZ, 2011, p.71).

Enquanto Eco simboliza a alteridade, a contemplação e entrega ao outro, Narciso simboliza a egolatria, a contemplação e adoração de si mesmo: “[...] ele se torna, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da relação amorosa, conflito que se vincula à questão do duplo, na modalidade em que o sujeito abriga em si a imagem idealizada” (idem, ibdem). Alvarez (2011) comenta que a consciência do indivíduo se constrói na alteridade; ela nasce da interação social, determinada pelas condições da comunidade linguística em que o indivíduo se insere.

Assim, a temática do duplo, implica, necessariamente, a questão da identidade, do autoconhecimento, que se revela possível e necessário.

Partindo, então, da formulação de Rimbaud (*apud* ROSSET, 2008, p.89) de que “eu é um outro”, podemos dizer que *Um sopro de vida* (pulsações) configura-se em torno do tema do duplo: o narrador-Autor do romance busca o reconhecimento de si próprio por intermédio do outro, Ângela Pralini, a personagem criada por ele, vista por nós como seu duplo. A universalidade do tema escolhido garante a modernidade da obra, já que essa temática é representativa das dualidades existenciais do ser humano. O estudo desse tema se justifica por sua temporalidade e possibilidade de, ao analisá-lo, revelar algo mais nesse processo de conhecimento e autoconhecimento que compõem a condição humana.

O duplo, como tema literário, fascina artistas e leitores desde a Antiguidade – podendo, o encontro com o duplo, ser nefasto ou afortunado, porém sempre exercendo certo encantamento. De acordo com Rosset (2008), essa temática, com o sentido de desdobramento da personalidade, não está, conforme dito acima, ligada apenas à expressão literária, mas também à pintura e à música. Uma breve incursão pelo percurso histórico relacionado à figura do duplo e às manifestações desse tema nas produções artísticas, sobretudo na literatura, é o que faremos a seguir.

## 1.1 O DUPLO COMO TEMA NA LITERATURA

A temática do duplo sempre esteve presente na cultura ocidental e tal manifestação varia de acordo com o momento histórico e com o pensamento filosófico. Segundo Bravo (2005), uma das primeiras denominações do duplo é o *alter ego*. O termo consagrado pelo romantismo é *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter (*apud* BRAVO, 2005) em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”, significando, literalmente, “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. De acordo com essa autora, “assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas” (BRAVO, 2005, p. 261).

Para Mucci (2006), o tema do duplo é uma constante que se apresenta em todos os períodos literários, bem como na própria recriação do discurso desta arte “[...] o que é a literatura, senão a representação de algo, o espelho de um real, a construção simbólica da realidade, o outro do real, a *mímesis* da *mímesis* da *mímesis* [...]” (2006, p.3)? O ensaísta acrescenta que o duplo na literatura não é apenas um tema do discurso, inscrevendo-se na própria origem do discurso:

Arte em tensão, a literatura ostenta um caráter duplo, até porque seu signo verbal inscreve-se, *de iure et de facto*, no campo da conotação, que é o sentido outro do sentido canônico, dicionarizado, estabelecido; porque dotado de extrema ambiguidade, o texto literário sobrevive a leituras atemporais. Em literatura, o sentido não é único, mas duplo, resultando de uma dupla estratégia. Figuras de linguagem podem ser consideradas como outras tantas facetas do duplo: a inversão, o quiasmo, a redundância, a repetição, a recorrência, enfim, formas que o signo estrutura para indiciar-se no outro, reduplicação de si, numa espiral textual (MUCCI, 2006, p. 3).

As reflexões de Mucci (2006) soam como eco àquelas apresentadas por Bravo (2005, p.282), quando a estudiosa comenta que “a literatura tem vocação de pôr em cena o duplo”, invalidando o princípio de identidade quando aparece o duplo, pois como todo escritor sabe, o que é uno é também múltiplo. Assim como outros estudiosos desta teoria, a autora considera a própria literatura como um duplo, apresentando a ficção um caráter de realidade. Contudo, o imaginário prevalece sobre esta, pois o duplo torna-se possibilidade de ultrapassagem de

tempo e espaço, ao menos como os conhecemos em nossa experiência cotidiana, diante da cronologia.

O tema apresenta uma afinidade singular com a ficção fantástica, que teve seu apogeu no século XIX; no entanto, está presente em obras da atualidade, sendo do mesmo modo produtivo também nas artes plásticas (*A reprodução interdita*, 1937, tela do surrealista René Magritte (1898-1967)) e no cinema (*A dupla vida de Véronique*, 1991, do cineasta polonês Krzysztof Kieslowski (1941-1996)).

Lamas (2004) comenta que apesar de o século XIX revelar o apogeu do fantástico, há, praticamente, uma unanimidade em reconhecer o relato sobrenatural do romance *Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte, 1772, na França, como o texto fundante do fantástico. A estudiosa acrescenta que esta época reúne as condições ideais para o desenvolvimento deste tipo de literatura em vista do contexto de rejeição ao sentimento e de crenças na supremacia da razão, possibilitadas por um número de invenções científicas que culminam na primeira revolução industrial. “[...] O fantástico permite ao ser humano ultrapassar limites físicos e psicológicos. Ao assumir caráter transgressivo, ele rompe com a coerência universal e opõe-se às evidências racionais, violando as leis naturais” (LAMAS, 2004, p. 35).

Contudo, apesar de ter se destacado nas produções literárias da Europa, Estados Unidos e também no contexto hispano-americano, no Brasil, durante os séculos XVIII e XIX, a literatura fantástica não encontra solo fértil, manifestando-se em alguns poucos escritos, destacando-se Álvares de Azevedo e Machado de Assis.

No Brasil, o desenvolvimento desta literatura acontecerá apenas no século XX, com o Modernismo, revelada pelo livro *O ex-mágico* (1947), de Murilo Rubião, considerado o marco inicial da literatura fantástica no cenário brasileiro. Davi Arrigucci (1981), comenta que: “[...] Somente com Guimarães Rosa se adensa a exploração do imaginário, mas também aqui numa dimensão diversa, de modo que, na verdade, se está diante de uma quase completa ausência de antecedentes brasileiros para o caso da ficção de Murilo, o que lhe dá a posição de precursor, em nosso meio, das sondagens do supra-real” (ARRIGUCCI, 1981, p. 7).

Na esteira de Rubião, Lygia Fagundes Telles é um dos nomes de maior destaque dentro do contexto da literatura fantástica brasileira. Reconhecida e aclamada por seus romances e contos, a escritora tem dois pontos importantes que

a consagraram nos cânones da Literatura Brasileira: a prosa intimista e o discurso fantástico. Em sua pesquisa sobre a autora, Lamas (2004) analisa sete contos de Lygia, os quais têm, como sustentação teórica, a questão do duplo como um tema da literatura fantástica. Das narrativas analisadas, destacamos de “A caçada”.

No conto, um homem encontra uma tapeçaria antiga, representando uma cena de caça, que cobre a parede dos fundos de uma loja de antiguidades; tornando-se obcecado por aquele objeto, volta à loja todos os dias a fim de contemplá-la. Tem a sensação de reconhecer a cena, pressentindo ter estado um dia naquele cenário. Assim, o agente instaurador da estranheza é a tapeçaria e esta se constitui no elemento fantástico, pois ganha animação insólita na percepção da personagem (LAMAS, 2004). O protagonista, apresentado sem nome próprio, sofre quase um processo de despersonalização ao fascinar-se pela tapeçaria. A tapeçaria enlaça o protagonista e o encontro com a imagem não parece se constituir em simples apreciação de uma obra de arte. “[...] A imagem ressoa no mais profundo do ser da personagem, ressaltando a seus olhos como um encontro com o inusitado [...]” (LAMAS, 2004, p.161).

De acordo com Lamas (2004), a ambivalência manifestada pela personagem, ao se sentir ora caça, ora caçador, demonstra a oscilação entre a submissão/desvalorização e o poder/controle assegurados pelo ato da caça. No momento em que há uma total identificação do protagonista com a caça, na tapeçaria, o homem parece se mostrar pela primeira vez vulnerável, dando-se conta de que algo insólito está acontecendo, confirmando-se o sucesso do caçador. Esse desdobramento interessa à medida que revela a duplicidade da personagem. O duplo sugere ideias sobre o que somos, o que poderíamos ser, as fantasias de poder ser outro. Em sua contemplação, o protagonista é ele mesmo e um outro.

Para Lamas (2004), a sensação de premonição que acompanha toda a narrativa pontua a atração irresistível que o protagonista sofre em relação à cena representada na tapeçaria. A cena incorpora-se ao seu passado, à sua história, através da sensação de já ter vivido em determinado lugar ou já ter vivenciado a situação. A estrutura interior da personagem pressupõe dois elementos que se integram quando ela ultrapassa os limites do real para o irreal, acontecendo uma fusão do duplo. Na experiência do duplo, o eu se expande, podendo constituir-se no eu e no outro simultaneamente. “[...] Em ‘A caçada’, o tema do *Doppelgänger* expressa-se de modo mais preciso com a dualidade caça/caçador. A própria

tapeçaria se expressa enquanto espelho e busca de uma outra identidade em um tempo anterior” (LAMAS, 2004, p. 171).

Quanto ao aspecto mítico do tema, este remonta a antigas lendas nórdicas e germânicas em que o encontro com o duplo pressagia a morte; algumas divindades pré-colombianas manifestam-se em seres ao mesmo tempo masculinos e femininos. A duplicidade como perfeição aparece no discurso de Aristófanes, que relata em *O banquete* (380 a.C.), de Platão (427-347 a.C.), a lenda da união primitiva: no início dos tempos, os andróginos eram criaturas únicas, completas e fortes; com receio de que esses seres escalassem o céu para lutar contra os deuses, as divindades pensaram em exterminá-los, mas se fizessem isso, não restaria quem os idolatrassem. Assim, a solução encontrada foi a bipartição dos humanos, o que resultou num enfraquecimento. Desse modo, o duplo surge como castigo infligido por Zeus aos homens para enfraquecê-los, tornando-os submissos aos desígnios do Olimpo, gerando a eterna procura pela metade perdida, explicando, possivelmente, a obsessão humana em querer encontrar-se no outro. Desde o *Gênesis*, encontramos ideia semelhante àquela presente em *O banquete*: o homem começa sendo um; Deus parte-o em dois, e o efeito disso consiste na dupla natureza do ser humano (masculino e feminino), pressupondo, ainda, a existência de alma e corpo.

Bravo (2005) comenta que:

Em todos esses mitos, o homem é interpretado como possuidor de uma natureza dupla – em particular, masculina e feminina. A estrutura do homem interior pressupõe a união de dois elementos diferentes: concepção que está presente, nas religiões tradicionais, na separação entre alma e corpo.

A ideia da dualidade da pessoa humana – masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne, vida/morte – revela uma crença na metamorfose [...] que implica uma certa ideia do homem como responsável pelo seu destino (BRAVO, 2005, p. 262).

Ainda de acordo com a estudiosa, a mitologia, com o passar dos séculos, tornou-se um patrimônio cultural da humanidade e presença constante em diversas áreas do conhecimento humano como a literatura, a filosofia, o cinema, a astronomia, a cultura, a escultura, etc. Os principais mitos gregos na questão da

duplicidade foram Narciso, Eco, Castor e Pólux. O mito de Narciso representa a simbologia da permanência em si mesmo; o mito de Eco fala da relação conflituosa com o outro; Castor e Pólux, por sua vez, representam a dualidade mortalidade (humanos) *versus* imortalidade (deuses).

Edgar Morin, em *O homem e a morte* (1997), retoma a temática do duplo analisando-o desde a sua forma mais arcaica; o autor comenta sobre a necessidade do ser humano em produzir um duplo para que possa eternizar-se, fazendo surgir, ao longo dos tempos, vários mitos nas principais civilizações antigas:

É a mesma realidade universal do 'duplo' que traduziu o *Eidolon* grego, que volta com tanta frequência em Homero, o *Ka* egípcio, o *Genius* romano, o *Rephaim* hebreu, o *Frevoli* ou *Fravashi* persa, os fantasmas e os espectros de nosso folclore, o 'corpo astral' dos espíritas, e até, às vezes, 'a alma' de alguns Doutores da Igreja (MORIN, 1997, p.134).

Morin (1997) entende que o duplo se manifesta de diversas formas tais como a sombra, o reflexo, o eco, o olhar, o movimento de ar respiratório ou intestinal, entre outros. Entretanto, afirma que “o duplo é um *alter ego*, e mais precisamente, um ego-alter, que a pessoa viva sente nela, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua existência” (1997, p. 136). Dentre as diversas religiões existe a crença na imortalidade da alma, que seria o duplo de cada um de nós. O autor comenta que a reflexão sobre a vida, de como ela se processa e, por extensão, o medo da morte faz com que o homem procure perpetuar-se através de um duplo. Destaca, ainda, a importância da temática do duplo para a composição de obras no período da literatura romântica, período profícuo em que foram utilizadas todas as formas de duplicação. Por fim, entende que o duplo tem papel importante na literatura devido ao “caráter próprio da arte, que é um ópio que não faz adormecer e sim abre os olhos, o corpo, o coração para a realidade do homem e do mundo” (1997, p. 175).

Os estudos acerca dessa temática se direcionam para uma vertente psicológica no século XX, destacando-se Otto Rank (1914; 1939) e Freud (1919; 1976). Rank (1939) direciona suas reflexões para um ângulo antropológico e psicopatológico, em que o duplo corresponde a uma duplicação do “eu”, na tentativa



do sujeito de driblar a morte; no que se refere a Freud (1919; 1976), a questão da inquietante estranheza é abordada relacionando-a com o duplo como uma variedade particular do pavoroso que remonta para além do que é desde há muito tempo conhecido.

Na obra *O duplo* (1939), Otto Rank utiliza de seus conhecimentos psicanalíticos para justificar alguns posicionamentos de como a duplicidade ocorre na literatura. Discorrendo acerca de fenômenos psicológicos e patológicos de vários autores, o psicanalista justifica a existência dos duplos e a necessidade de atingir outra forma de vida. Os desvios de personalidade dos autores, o narcisismo, a dualidade entre corpo e alma e o culto aos gêmeos são citados por Rank por serem utilizados nas obras de vários escritores para compor elementos da duplicidade nesses textos.

Em *O real e seu duplo* (1976; 2008), Clément Rosset, pensador francês, discípulo de Schopenhauer e Nietzsche, discute o tema, esclarecendo o vínculo entre a ilusão e o duplo, mostrando que a estrutura fundamental da ilusão não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo. Concentrando sua análise no real e na fuga do real por meio da ilusão e do desdobramento da personalidade, o pensador discorre acerca do que é real e o que é o duplo, creditando à ilusão a forma mais usual de distanciamento da realidade, criando-se uma nova perspectiva, uma outra maneira de perceber e ver o mundo. A ilusão, nesse sentido, seria uma proteção contra a realidade diante de nossos olhos já que “Uma interrupção de percepção coloca então a consciência a salvo de qualquer espetáculo indesejável. Quanto ao real, se ele insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar *em outro lugar*” (ROSSET, 2008, p.14).

Constata-se a existência de uma situação, mas não se aceita como real, sendo essa uma das características mais marcantes da ilusão:

[...] Não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas minha complacência para por aí. Vi, admiti, mas que não me peçam mais.

[...]

Na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar. Mas no que concerne à aptidão para ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro (ROSSET, 2008, p.16 -17).

Ou seja, na ilusão o sujeito percebe a circunstância com exatidão, enxerga o fato, mas ignora a situação e dessa forma o acontecimento que é único divide-se em dois, se duplica: o que é o real e aquele que é fruto da ilusão.

As reflexões de Rosset (2008) apontam para a ideia de que o sentido da vida não está neste mundo, mas em outro lugar, o que caracterizaria a duplicação do acontecimento e a necessidade da busca de um outro mundo desde Platão até a contemporaneidade. Ainda de acordo com o pensador francês, o cerne do processo de duplicação ou desdobramento da personalidade está na originalidade e na difícil missão de desvelar o que é a cópia do outro e, invariavelmente, o que determina grande frustração no ser humano: ver-se como cópia do outro. O conceito do desdobramento da personalidade, a ilusão psicológica, em que o ser humano precisa de outro eu para poder dar sustentação à sua própria personalidade está “no par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica sou eu que sou duplo do outro” (ROSSET, 2008, p. 88)

De qualquer modo, em se abordando os aspectos históricos do tema, é preciso discorrer acerca do duplo em duas manifestações distintas: o duplo como figuração do homogêneo e o duplo como figuração do heterogêneo e de que modo essas manifestações se materializam nos discursos ao longo dos diferentes momentos históricos.

### 1.1.1 O duplo homogêneo

De acordo com Bravo (2005), desde a Antiguidade até o fim do século XVI, o mito do duplo se manifesta pelo homogêneo, pelo idêntico nas figuras do gêmeo, do sócia, que, aproveitando-se da semelhança física, usurpam da identidade entre si, confundindo-se com o herói e vice-versa. Cada um mantém sua identidade própria, e um mesmo personagem desempenha dois papéis: “[...] o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que duplica, em virtude do paradoxo que representa [...]” (263). Instaura-se a duplicidade de sua natureza que se configura a partir de um paradoxo: ao mesmo tempo em que é idêntico ao original – por ser uma cópia –, é diferente desse original duplicado. Sem natureza definida, o duplo é, ao

mesmo tempo, interior e exterior, oposto e complemento, aqui e lá e, por essa razão, provoca também sentimentos contraditórios que oscilam da atração à repulsa.

A semelhança entre os gêmeos e a questão da usurpação de identidades possibilitam a multiplicação de quiproquós ou de equívocos, os quais foram explorados pelos autores para criar o efeito de comicidade como na *Comédia dos erros* (1592-1593), em que Shakespeare duplica o número de irmãos idênticos, somando-o ao par de gêmeos padrões e gêmeos criados. O teatro espanhol do Renascimento utilizou sobremaneira o sósia que, por meio de roupas e disfarces, promovia a substituição das identidades.

Rios Passos (2008), no ensaio *A idade do serrote: esquecimentos, lapsos e enganos*, ressalta que o tema dos gêmeos tem vasta tradição desde os gregos, passando pelas narrativas bíblicas, sendo resgatado por autores da literatura mundial e também da literatura brasileira, como Machado de Assis, com *Esaú e Jacó*, (1904), Nelson Rodrigues, “As gêmeas”, (1961), e Murilo Mendes, autor de *A idade do serrote* (1968), em que se encontra o conto “Florinda e Florentina”, que fala sobre as gêmeas “juiz-foranas do tempo de menino do narrador” (p.41).

Levantando uma discussão em torno da questão das formações do inconsciente nesta obra muriliana, a ensaísta comenta que, no conto acima citado, se verifica uma expressiva substituição de nomes e seus desdobramentos desencadeiam uma situação dramática permeada por certo humor. Pertencentes à burguesia rica, “quase irmãos siamesas”, ambas são unidas em demasia até que um golpe amoroso as separa. Florinda se enamora de Roberto D., filho de um capitalista local, enquanto Florentina oculta o mesmo sentimento, revelando-o apenas no momento do casamento da irmã. Também vestida de branco, ela interrompe o rito para declarar que o noivo era dela e tinha havido permuta de “caras e corpos” e de nomes, já que ela insiste ser a “verdadeira” Florinda.

Rios Passos (2008) acrescenta que, em tom irônico, risível da situação, oculta-se o drama da especularidade e da impossibilidade de uma delas aceitar o corte e constituir-se sujeito independente. Até então, ambas pareciam presas à mesma história pessoal, ignorando a alteridade inerente a todo ser humano. Florentina recusa a assumir-se como sujeito, insistindo ser a irmã – fato que a leva ao hospício de alienados, onde deverá lidar com o “outro” por excelência. Para Rios Passos (2008), nesse ponto, a questão do duplo aflora com maior intensidade,

revelando a impossibilidade da sobrevivência do ser humano e uma imagem idêntica, visualizada no outro, submissa à ilusão de completude.

Um outro aspecto desta temática é o duplo sobrenatural, que foi eternizado na comédia *Anfitrião* (201-207 a.C.), de Plauto, em que o deus Júpiter (metamorfoseado em Anfitrião) seduz a bela mortal Alcmena, que acredita estar se entregando a seu marido. Dessa união nasce Hércules. O mito do Anfitrião é um clássico exemplo do duplo homogêneo e frequentemente é retomado pela releitura de Plauto; os autores reatualizam-no, inclusive na sua comicidade. Entre essas releituras se encontram: *O auto dos anfitriões* (1587), de Camões, *Anfitrião* (1668), de Molière, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), de Antônio José da Silva, *Um deus dormiu lá em casa* (1949), de Guilherme Oliveira de Figueiredo, entre outras.

Nas obras citadas, a identidade dos duplicados não é posta em discussão. A duplicação instaura apenas uma substituição passageira, que se resolve no desfecho das histórias, quando as personagens voltam a ser como eram antes da duplicação. Reafirma-se o sentido de unidade do ser e do universo que sobressaia no pensamento mitológico, religioso e filosófico predominante até fins do século XVI.

### 1.1.2 O duplo heterogêneo

A partir do século XVII, entra em cena a figura do heterogêneo, ou seja, a ideia de unidade da consciência e da identidade do sujeito e do mundo passa a ser questionada. A temática do duplo é explorada tendo em vista o heterogêneo, o disforme.

Consoante Bravo (2005), nesse período se opera uma radical mudança na concepção do duplo com a publicação de *Dom Quixote de La Mancha* (1605-1615), de Cervantes.

Por seu caráter de herói mimético, Dom Quixote aspira a ser o duplo encarnado dos heróis dos romances de cavalaria, imitador, no plano da realidade, de um produto da arte. [...] o herói se define em função da analogia com duplos literários. [...] A realidade é duplicada pela ficção e sofre sua influência, ainda que a intenção seja de

ridicularizá-la. Por sua incapacidade de agir sobre o mundo, Dom Quixote é um herói da duplicidade moderna: ele fracassa na tentativa de unir o ideal à realidade (BRAVO, 2005, p.267-268).

Quixote cria em sua mente um outro mundo: um mundo de fantasias, o qual ele materializa usando vestimentas que não são suas e um nome que não é o seu; ele transforma em realidade um mundo por ele imaginado, gerando um choque entre fantasia e realidade, que é reproduzido na relação do protagonista com o seu fiel escudeiro Sancho Pança, um representante do real, contraposto ao herói. Sancho Pança revela-se como o duplo heterogêneo de Quixote, na medida em que sonho e realidade são planos que fazem parte da existência do personagem principal. Instaura-se no romance a concepção de duplo como uma manifestação do heterogêneo.

Bravo (2005) comenta que essa passagem do duplo homogêneo ao heterogêneo atesta um novo modo de apropriação do tema na literatura. Agora, o usurpador de identidades ocupará uma forma definitiva e, a despeito de ser um enfraquecimento, essa divisão promove uma relação ativa com o mundo: a condição dialética do homem que, dilacerado, busca sua própria identidade. É a alma humana que está no centro do debate, pronta a aceitar a existência objetiva do duplo.

Bravo (2005, p. 270) comenta que:

O mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutro lugar; tudo o que parece ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio.

Reflexão semelhante à acima citada é encontrada em Rosset (2008):

O que importa é a igual insuficiência do real para dar conta de si mesmo, para assegurar a sua própria significação [...]. O que importa é que o sentido não esteja aqui, mas sim em outro lugar – daí uma duplicação do acontecimento, que se desdobra em dois elementos, de um lado a sua manifestação imediata, e do outro o que esta manifestação manifesta, isto é, o seu sentido. O sentido é justamente o que é fornecido não por ele mesmo, mas pelo outro; eis por que a metafísica, que busca um sentido além das aparências, sempre foi uma metafísica do outro (ROSSET, 2008, p. 74-75).

A sombra, como um dos elementos do duplo, assume sentido alegórico: torna-se separada do corpo: ao duplo exterior (sombra como uma imagem social) opõe-se a alma (identidade profunda). No capítulo IV do seu livro *O duplo* (1939), Rank evidencia a sombra como um dos símbolos da alma, que suscita mistério e presta-se à simbolização do duplo porque acompanha o ser humano em todos os lugares, mas não faz parte dele. No imaginário coletivo, que considera a sombra como símbolo da alma, um homem sem sombra é um indício nefasto, já que, se perdeu a sombra, perdeu também a alma. A novela *A maravilhosa história de Pedro Schlemihl*, (1814), de Adalberto Von Chamisso é um exemplo entre as histórias em que a perda da sombra significa a perda da alma. Trata-se de uma narrativa que se associa ao pacto diabólico, já presente nas obras que apresentam o mito de Fausto pela personagem. No conto “A sombra” (1846), de Andersen, o reencontro com a sombra perdida significa converter-se em própria sombra e morrer. Para Rank (1939), foi através da sombra e do reflexo que o homem viu pela primeira vez a sua forma. O autor mostra que, entre as crenças populares, há muitas superstições relativas à sombra e ao espelho, sendo, conforme já foi dito, a primeira um símbolo da alma, enquanto o segundo, o lugar de captura das almas ou objeto através do qual os mortos podem ser invocados.

E é, então, no século XIX, em pleno Romantismo, que o tema do duplo heterogêneo conhece seu apogeu. Numa época em que se discute a autoridade do Estado e da Igreja, torna-se de grande importância a questão da identidade pessoal. O heterogêneo materializa a dualidade do ser, uma vez que o sujeito de desejo entra em choque com a personalidade, imagem imposta pela sociedade.

Para os românticos alemães, o símbolo da degenerescência do humano é o duplo autômato, o homem artificial que se eleva à condição de humano por meio do herói. Os contos “O homem de areia” (1816) e “Os autômatos” (1819), ambos de E.T.A. Hoffmann, ilustram essa posição. Mito hoffmanniano por excelência, o duplo aparece na literatura desse autor em todas as suas modalidades (BRAVO, 2005).

Reconhecer a si próprio em autômatos, objetos, retratos, estátuas que se animam significa perder-se em loucura ou morte. Em “A Vênus de Ille” (1837), de P. Mérimée, o arqueólogo Jacques foi até a cidade de Ille analisar uma estátua de bronze do século II a.C, representando Vênus, que tinha sido descoberta pelo sr. Peyrehorade. Jacques chegou dois dias antes do casamento do filho de

Peyrehorade, Afonso. Antes do casamento, querendo participar de um jogo de bola, Afonso colocou o anel que presentearia à noiva no dedo da estátua. Depois, assombrado, descobriu que a Vênus tinha cerrado os dedos. Na manhã seguinte à noite de núpcias, Afonso foi descoberto em sua cama, morto. A noiva, ensandecida, jurava que ele tinha sido sufocado pela estátua. De fato, no chão, perto da cama, estava caído o anel que ficara preso no dedo da Vênus.

O conto “O retrato oval” (1842), de Poe, e o romance *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Wilde, atestam casos de troca do animado com o inanimado cujo desfecho também é a morte. No texto de Wilde, o quadro com a imagem do protagonista vai se transformando e revelando, nas suas alterações formais, a alma do retratado à medida que ele vai se corrompendo. Já no texto de Poe, a relação vida-arte insinua-se no título do conto, que aponta para o eterno princípio gerador da vida, enquanto a história relata a fragilidade e finitude do ser humano.

Expressão da situação do eu diante do mundo, o desdobramento também representa para os românticos alemães a via de acesso a uma supra-realidade. O artista, homem-duplo por excelência, é aquele que pode compreender que por trás das aparências se esconde a verdadeira vida. O mundo é duplo. Conduzido a uma viagem interior rompe os limites das aparências e poetiza o universo. O tema da viagem surge no Romantismo associado ao tema do duplo como busca do melhor eu, busca do eu feliz. Em *Aurelia* (1854), Nerval vive uma viagem pela cidade de Paris em que a descida aos infernos, é uma descida eu adentro em que é preciso enfrentar provações, no caminho da iniciação, em particular o apavorante fantasma do sócia em que o autor vê seu duplo tornar-se ator e tomar seu lugar (BRAVO, 2005).

Ainda que a busca resulte num fracasso, o encontro com o duplo simboliza a nostalgia de um encontro com o outro, a aspiração de um eu racional a tornar-se um eu sonhador, capaz de experimentar a paixão, a fusão; simboliza o desejo de comunhão. O encontro com o outro se torna uma maneira de penetrar em si mesmo.

Os monstros internos, os aspectos patológicos, os conflitos íntimos, o eu dividido dão o tom das narrativas do final do século XIX, em que entram em choque o sujeito de desejo e o eu social.

Quanto mais se avança no século XIX, mais chega ao primeiro plano uma das características que se delineiam no Romantismo – a representação do

dilaceramento vivido pelo eu até em seus aspectos patológicos. A análise ontológica permanece subjacente à análise psicológica, mas esta toma a dianteira: o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizado; “o heterogêneo é, numa de suas componentes, a dualidade do ser: o sujeito de desejo entra em choque com a personalidade, imagem imposta pela sociedade.” (BRAVO, 2005, p.276)

Robert Louis Stevenson escreveu a mais conhecida história de duplos: *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1885), popularizada como *O médico e o monstro*. Dr. Jekyll, um cidadão pacato e médico respeitado, descobre habitar dentro de si dois seres antagônicos: um íntegro e honrado, outro cruel e cheio de maldade. A partir dessa constatação, inicia-se uma luta feroz entre Dr. Jekyll, o médico, e Mr. Hyde, o monstro. O doutor tentou separar as duas criaturas em seres distintos, com identidades diferentes, mas foi vencido pelo monstro, sua porção maléfica. Impossível isolar o mal já que o ser humano é heterogêneo.

O homem moderno é um ser estilhaçado. O duplo é sintomático da crise da fé do homem moderno que substituiu a transcendência pela mercadoria. O horror ao duplo exprime, simbolicamente, o medo de viver consigo próprio, a consciência da existência de seus demônios interiores.

Atik (2011) comenta que no romance *O fantasma da infância* (2007), de Cristóvão Tezza, temos, materializado, o recurso do romance no romance, em que o desejo de exorcizar os fantasmas do passado faz com que André Devinne, escritor desconhecido, que não consegue publicar uma obra há quatro anos e sobrevive como digitador de anúncios em jornal, escreva a história de seu duplo, ou seja, do influente advogado André Devinne, que vê sua identidade ameaçada ao reencontrar um amigo de infância.

Conforme a ensaísta, as cenas iniciais do romance têm como cenário a cidade de Curitiba, sendo que as mesmas ocupam três escassos capítulos. Arrastado pelos acontecimentos, o narrador-personagem deixa-se levar pelas mãos da secretária Vera até a mansão do Dr. Cid, autor do anúncio de jornal, que estampa o primeiro capítulo: “ESCRITOR: PRECISA-SE”. Devinne, o narrador-protagonista, tem consciência de que como “um pequeno Fausto curitibano está prestes a assinar o contrato de sua vida. Vender sua alma ao demônio por um bom preço parece-lhe natural, principalmente quando se chega aos 40 anos” (ATIK, 2011, p.252). O personagem-narrador, que a princípio parecia inatingível em sua essência, rende-se



ao processo econômico do capitalismo que acaba por reificá-lo. Mas, retornando à narrativa, é a partir do quarto capítulo que vemos as vozes narrativas se alternando, já que o narrador-personagem, autodiegético, cede espaço para a voz do narrador em terceira pessoa, fazendo com que as duas narrativas se alternem sistematicamente até o desfecho do romance.

André Devinne, duplo do narrador-protagonista, vive em Florianópolis com a esposa Laura, artista plástica, e a filha Júlia. A posição social que conquistou como advogado e assessor de um político influente é fruto de um trabalho árduo no processo de construção de uma falsa identidade, já que seu verdadeiro nome é Juliano Pavollini, cujo passado está vinculado a roubos e crimes. Quanto mais o advogado André Devinne luta para se libertar dos fantasmas do passado, mais este se materializa tendo diante de si, agora, um intruso, Odair, seu ex-companheiro de cela, que representa uma sombra que põe em risco sua frágil biografia.

Para Atik (2011), nos dois casos, estamos diante de uma situação limite em que a identidade de cada um deles, elaborada penosamente ao longo dos anos, é posta à prova. Ambos sentem-se angustiados e apavorados ante os fatos imprevistos que vão se impondo, e sobre os quais não têm controle. Devinne busca no ato de escrever uma forma de libertação. Não escreve apenas a história de seu duplo, ele a vive. Escrevê-la significa, sobretudo, tentar conhecer a si mesmo, exteriorizar seus fantasmas e enfrentá-los.

O conto “O espelho” (1882), de Machado de Assis, materializa esplendidamente o conflito existente entre as duas almas que compõem a condição humana: a alma interior (identidade profunda) e a alma exterior (imagem social). Jacobina representa o ser cindido, que também vive uma crise de identidade. Afastado das bajulações, dos aplausos do outro, de sua farda não se reconhece no grande espelho da casa da tia. O alferes elimina o homem. A alma exterior aniquila a alma interior. No entanto, ao vestir a farda, o espelho devolve-lhe a imagem “completa”, ou sua alma exterior, o seu duplo. Ao que Jacobina conclui: “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro [...]. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência [...]” (ASSIS, 2004, p. 346).

O duplo assume, sobretudo, feição da cisão do eu interior, do problema da identidade, da fragmentação da personalidade, da relatividade espaço-temporal e da fragilidade dos limites entre imaginário e o princípio da realidade.

Procurar-se é deparar-se com o outro, com a identidade cindida, com o duplo, de modo que o encontro definitivo consigo mesmo torna-se apenas um mito, um desejo de se encontrar de verdade.

O século XX testemunha a fragmentação do eu. Contemporaneamente, a problemática do heterogêneo torna-se matéria privilegiada da psicanálise, cuja influência na literatura é notória. No território do inconsciente, o duplo elege-se como figura singular de especial realce, e, na perspectiva freudiana, é nela que se baseia o discurso do outro. O sujeito dividido, tal como aparece na literatura sob a forma do duplo perseguidor, é testemunho da profunda mudança, quanto à concepção do eu, que se efetua pelas reviravoltas da era industrial. A psique dá provas de que o heterogêneo faz parte da condição humana; o acesso ao simbólico consoma-se pela divisão do eu.

Em *O falecido Mattia Pascal* (1904), Pirandello desenvolve um tema que se tornaria constante em sua obra: a contradição entre a essência e a aparência, ou seja, o que o homem é e como os outros o veem. Desiludido com sua vida aborrecida, e sem coragem para o suicídio, Mattia Pascal resolve fazer uma viagem. Quando retorna, descobre seu nome numa lápide do cemitério. A possibilidade de começar uma segunda vida torna-se impossível: presa das convenções sociais, ele agora precisa fugir de si mesmo. O eu dividido reaparece em *Um, nenhum e cem mil* (escrito entre 1916 e 1926), romance em que Pirandello retoma a discussão acerca do eu e do outro. O protagonista, Vitangelo Moscarda, depois da observação de sua esposa de que seu nariz pende para a direita, dedica-se incansavelmente à indagação ontológica em busca de sua identidade. Quem será esse homem que mal conhece seu próprio rosto? O que pensam dele as outras pessoas? Ele é um, nenhum ou cem mil? Ele é quantos forem os outros. Pirandello consegue erguer o véu do mistério da psique, pôr a nu o rosto individual sob a máscara e revelar a marionete manipulada pelos outros. O duplo tem função capital nessa elucidação; ele é a metáfora do original. Cada um é sua própria marionete. Compete a cada um descobrir sua máscara (BRAVO, 2005).

O conto “O espelho” (1962), de Guimarães Rosa, oferece uma reflexão metafísica a respeito do eu. Trata-se do relato de um homem a um ouvinte que não aparece. Conta que um dia viu-se de relance em um espelho de algum espaço público e sentiu pavor do aspecto repugnante da visão. Desconfiou, então, de que não vemos a imagem real de nós mesmos, que o espelho não nos revela. Passa a

fazer uma série de exercícios na tentativa de captar sua imagem verdadeira. Até que não consegue mais se ver refletido. Anos mais tarde, depois de muita angústia existencial, volta aos poucos a encontrar-se com sua imagem. Rosa recupera o questionamento proposto por Pirandello: como uma pessoa consegue aceitar-se e ser ela mesma na sociedade?

O duplo heterogêneo também se manifesta na vertente da metamorfose e sua relação com o animal. A experiência do homem que traz dentro de si um animal, e nele se transforma, é exemplar em *A metamorfose* (1912), de Kafka, como também no conto “Axolotl” (1963), de Cortazar, em que os personagens tornam-se prisioneiros de outro corpo e a ele se “adaptam” sem, no entanto, haver degradação do pensamento. Gregor Samsa, o protagonista de *A metamorfose*, representa o homem moderno e sua crise de identidade, que ofuscado e oprimido pela realidade social e econômica, sem desejos e vontade própria, materializa o homem reificado, engolido pela profissão. Sua redução a inseto é o símbolo, a imagem poética, do esmagamento do indivíduo pelas forças sociais.

Para Arrigucci (1981), a metamorfose é um dos temas obsessivos da poética de Murilo Rubião, representando uma espécie de matriz temática em que se desenvolvem as diferentes transgressões da literatura fantástica que, conforme já foi dito, tem íntima relação com o duplo: “[...] as rupturas do princípio de causalidade, do tempo, do espaço, da dualidade entre sujeito e objeto, do próprio ser [...]” (1981, p. 8) e da qual “Teleco, o coelhinho” é um dos textos mais representativos. Aqui, a metamorfose é vertiginosa e patética: o animalzinho vira tudo, assumindo até formas grotescas e terríveis, mas só conseguindo cumprir o seu desejo de se tornar homem, quando se transforma, por fim, numa criança morta.

Conforme Cândido (2009), Murilo Rubião, neste conto, faz com que o fantástico se instaure como experiência de limites, ou seja, de contaminação discursiva de realidades. O banal e o corriqueiro se mesclam em fatos extraordinários, ressaltando o absurdo da condição humana, evidenciado pelo fantástico, que faz emergir as intolerâncias do cotidiano. A desreferencialização do ser, amplamente caracterizada no conto, nos remete a pensar na dificuldade do personagem de captar a complexidade da auto-identidade e do mundo que o cerca, com essa constante dessubstancialização desse ser, marcada nas fragmentações,

ou seja, nas metamorfoses que remetem à necessidade de adaptação identitária. Toda essa inquietação é sinal da perseguição de uma humanização que o outro não reconhece de fato.

Os escritores contemporâneos constroem também heróis que, não raro, são duplos deles mesmos aprisionados num eu que vive duas épocas e pode estar em dois lugares que se sobrepõem. O eterno retorno como negação do tempo que passa e a circularidade estão presentes no conto “O outro” (1975), de Borges, em que ele dialoga com uma versão meio século mais jovem de si próprio, num banco defronte a um rio. Borges adverte seu duplo de que a cegueira “é como um lento entardecer de verão” e que “aconselhar ou discutir era inútil porque seu inevitável destino era ser o que sou”.

O autor argentino cria inúmeras variações do mito do duplo, em que “O eu já não é definido por sua posição aqui e agora: o sujeito vive o presente como ilusão. Ser múltiplo e ninguém é próprio da condição humana” (BRAVO, 2005, p. 284). O comentário de Bravo (2005) pode ser compreendido à luz das crises experimentadas por esse homem do século XX, que vivenciou, entre outras mudanças, duas grandes guerras mundiais as quais contribuíram para intensificá-las. A dissolução do eu reflete a realidade do século XX, que avança também pelo século XXI, num mundo que vive uma crise de identidade.

Assim, caminhando para o desfecho dessa abordagem e reafirmando o caráter de duplo que assenta sobre a literatura, recorremos a Lisboa de Mello, que, a esse respeito, diz: “A literatura tem uma vocação especial para tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador e, através de seus heróis, libera partes aprisionadas em si mesmo, que estão sob a máscara de um Eu particular, fixo no molde da personalidade” (MELLO, 2000, p.123).

Na crônica “A experiência maior”, publicada em *A descoberta do mundo* (1984), Lispector declara: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmago dos outros: e o âmago dos outros era eu” (1999b, p.385). No mesmo volume, se encontra, também, a crônica “As três experiências”, na qual a narradora comenta que: “Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou a minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever e nasci para criar meus filhos [...]” (idem, p. 101). Assim, relacionando-se o tema do duplo à produção clariceana, pensamos que a trama que se entretetece na

poética da autora, relacionando escritora, aquele que fala dentro do texto e personagens, está para além do dado biográfico, ou de um(a) narrador(a) protagonista; para nós, está, sim, intimamente relacionada ao fato de que em Clarice, escrever é igual a viver; a relação com o outro, seja esse quem for, é condição para se sentir viva; é uma forma de espelhamento do eu; logo, muitos de seus narradores, ou personagens funcionam como duplos da autora, uma espécie de *alter-ego*, estabelecendo-se uma fusão entre identidade e alteridade. A autora, durante toda a sua produção, ora se mostra, ora se esconde: “Na literatura de livros permaneço anônima e *discreta*. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha identidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha [...]” (ibid. p. 137, grifo nosso).

Conforme as palavras de Mello (2000), acima transcritas, a literatura permite ao artista se desdobrar em tantos outros que é. Nos fragmentos das crônicas aqui destacadas, ou textos como Clarice preferia nomear, evidencia-se a necessidade do outro para a constituição, ou completude do eu; o eu só se realiza em face do outro. E a literatura é uma forma de materializá-lo.

Desse modo, podemos afirmar que na poética clariceana, o duplo não se faz presente apenas em *Um sopro de vida*, *corpus* de nossa pesquisa. De certa forma, o tema pode ser visto desde o início da produção da autora e também em seus escritos jornalísticos, já que o pseudônimo é uma forma de ser “outro”, pois a autora assina, como Tereza Quadros, a coluna “Entre mulheres”, do tablóide *Comício*, no qual escreve quase 450 colunas. Posteriormente, como Helen Palmer, no *Correio da Manhã*, Clarice Lispector assina a coluna “Feira de Utilidades”, entre agosto de 1959 a fevereiro de 1961. Na mesma época, aceita o convite do jornalista Alberto Dines, do *Diário da Noite*, e passa a assinar, como *ghost writer* da atriz e modelo Ilka Soares, a coluna “Só para mulheres”, página feminina escrita diariamente entre 1960 e 1961. Em todas essas situações, Lispector não deixa de ser um “outro” e por mais que esses escritos revelem uma outra face da artista, diferente daquela mostrada nos contos e nos romances, mantem-se o “traço clariceano”.

Muito já se discutiu também acerca dos traços biográficos que pontuam as narrativas da coletânea de contos *Felicidade clandestina* (1971), principalmente da narradora do conto que dá nome à obra; contudo, ainda que sejam dados da memória, concordamos com Klôh (2009), quando a pesquisadora comenta que essa

memória se transforma em ficção e o “eu” que figura se transforma em personagem; logo, podemos afirmar que essa narradora-protagonista de “Felicidade clandestina” também se configura como um duplo de Clarice. Na coletânea *A via crucis do corpo* (1974), chama a nossa atenção o texto de abertura da obra, denominado “Explicação”; embora figure no sumário, trata-se, como o próprio nome sugere, de uma explicação, ou, ainda, um prólogo em que se explica acerca da produção daquela “obra feita sob encomenda” e que trataria de temas eróticos, incomuns à produção da autora. O incômodo causado pela temática, assim como ter que escrever sob “pressão” geram o texto acima referenciado. Nele, a autora não apenas explica o processo de feitura da obra, como também explicita que desejara ocultar sua identidade sob o pseudônimo de “Cláudio Lemos”, o que não se concretizou, em razão da recusa do editor. Cláudio Lemos duplo de Clarice Lispector.

Na produção infantil, o duplo também se faz presente, de forma mais explícita em *A mulher que matou os peixes* (1978) e *Quase de verdade* (1978). Em *Quase de verdade*, o narrador Ulisses (nome do cachorro de Clarice) narra as aventuras vividas no quintal da vizinha Oníria para sua dona, de nome *Clarice*, que entende o significado de seus latidos e escreve tudo que ele lhe conta. Já em *A mulher que matou os peixes*, temos uma narradora-protagonista cujo nome é *Clarice* e que também é *escritora*: “[...] Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice [...]” (1999c, p.9) vai contar sobre como deixou os peixinhos vermelhos morrerem, mas não sem antes contar sobre seu amor pelos bichos: “[...] Eu até já contei a história de um coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: ‘O mistério do coelho pensante’. [...] Fico muito contente quando os grandes e os pequenos gostam do que escrevi” (idem, p. 12). Clarice como duplo de Clarice.

Entretanto, acreditamos que, possivelmente, em nenhuma outra obra a presença do duplo se manifeste de forma tão contundente, como nos dois últimos livros da autora. Em *A hora da estrela* (1977), Lispector cria Rodrigo S.M. como uma espécie de *alter-ego*, o que se evidencia para o leitor desde a “DEDICATÓRIA DO AUTOR (Na verdade Clarice Lispector)” (1995, p.21). Clarice se faz presente no texto desde a primeira página em que se estampa a dedicatória; depois, em meio aos treze possíveis títulos para a novela, a autora inscreve seu nome, com sua assinatura, inserindo-se como uma marca. E ao longo de toda a narrativa, brechas são deixadas de modo que o leitor enxergue, pelas frestas, Clarice em Rodrigo:

“[...] É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste [...]” (1995, p. 26). Ou ainda: “[...] É. Parece que estou mudando de modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco [...]” (idem, p.31). Clarice sempre declarara que não era uma profissional, mas sim uma mãe, que escrevia com a máquina de escrever no colo; além de a autora sempre ter sido cobrada por não apontar o nordeste em sua obra; Macabéa é, também, uma resposta à crítica. E numa referência a Ulisses: “[...] Eu me acostumo mas não amanso. Por Deus! eu me dou melhor com os bichos do que com gente. [...] E quando acaricio a cabeça de meu cão – sei que ele não exige que eu faça sentido ou me explique” (ibid, p.47). Já no livro póstumo, *Um sopro de vida* (pulsações), objeto de estudo desta pesquisa, o duplo se manifesta em várias de suas vertentes, as quais serão retomadas na leitura interpretativa da obra, que compõem os capítulos dois e três. O narrador-Autor, que figura como duplo de Clarice, cria Ângela Pralini, vista por nós como seu duplo, mas também como duplo de Clarice: “[...] No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. [...] Depois veio a vez do telefone. No ‘Ovo e a galinha’ falo no guindaste [...]” (1999a,p.105). Nossa afirmativa vai ao encontro daquela destacada por Maria Lúcia Homem (2012) em que a ensaísta afirma que:

[...] *Um sopro de vida* mostra-se uma espécie de mescla de citações claricianas [...] num processo de autorreferencialidade. Em um exemplo relevante, as próprias personagens debatem a questão, num crescendo de identificações entre os ‘autores’ em jogo: a personagem Ângela Pralini, a personagem Autor e Clarice Lispector (além de Olga Borelli) (HOMEM, 2012, p.152).

Em consonância com o discurso de Maria Lúcia Homem (2012), podemos dizer que o duplo se faz presente inclusive na fatura desta obra, uma vez que coube a Olga Borelli a organização dos manuscritos deixados por Clarice, ou seja, Olga também nos parece ter sido uma espécie de duplo de Clarice. Enfim, o que se pretende com essa breve explanação acerca da produção clariceana é ratificar a escolha do tema, dizendo que os narradores, ou ainda alguns dos personagens clariceanos, nos permitem imaginar que a pessoa Clarice foi pretexto

para que a persona da escritora, em sua pluralidade, se manifestasse, revelando ao leitor a face multifacetada de uma artista que soube ser os outros tantos que é.

Do mito da criação presente no Gênesis e também na lenda grega, ao símbolo da alienação individual na sociedade que massifica, passando pela transfiguração do eu fragmentado, o tema do duplo permanece, ainda hoje, fértil e passível de modificações. Conforme já foi dito, grande parte dos estudos sobre o tema realizados no século XX privilegia o ângulo psicológico, como, por exemplo, as obras do psicanalista austríaco Otto Rank, que, na obra intitulada *Don Juan et le Doublé* (1914), relaciona os diferentes aspectos do duplo na literatura com a ideia de que “Só a morte faz o ‘eu’ coincidir consigo mesmo e afirmar de novo a sua unicidade enquanto algo irreduzível, cessando a ilusão de ser Outro, ou de que esse Outro corresponde ao seu duplo” (CUNHA, 2010-2011). O duplo corresponde a uma tentativa do indivíduo de driblar a morte, uma tentativa de enfrentar a ideia da morte, uma vez que estaria ligado a uma alma imortal, (sombra, reflexo, espelho, gêmeos), que não deixaria que a morte se apoderasse do sujeito. O duplo estaria ligado à ideia de infinitude em oposição à ideia de finitude, que é própria da condição humana. Portanto, para que o sujeito possa se realizar enquanto sujeito, para que sua identidade seja resguardada é necessário que o duplo morra. O duplo está ligado ao medo da morte ou à vontade de sobreviver a ela.

Freud, no ensaio intitulado *Das unheimliche* (“O estranho”), publicado em 1919, afirma que o duplo acompanha-nos desde o estágio mental mais primitivo e há muito superado, podendo ressurgir, o que nos provoca uma inquietante sensação de estranheza. O duplo, ou as personagens desdobradas, correspondem à cisão existente na mente do próprio homem, que é dividida entre consciente e inconsciente, partes contrastantes de um mesmo ser. Com a teorização sobre o inconsciente, Freud argumentou que o ser humano não é uno, mas, ao contrário, nele vivem forças que se chocam a todo instante.

As reflexões de Freud lançam luz sobre a literatura, embora reitere que o assunto mereça atenção especial, ao tecer algumas observações a respeito do estranho provocado pela ficção, admitindo que os ficcionistas têm muito mais condições de criar efeitos estranhos do que a própria realidade. Freud entende que o escritor tem a liberdade de criação que lhe permite, aleatoriamente, afastar-se do mundo real e criar fatos considerados estranhos para além da realidade como nos contos de fadas ou nas histórias de terror. Por outro lado, mesmo quando o escritor



se aproxima da realidade, também pode criar situações e sensações estranhas aceitas como tais pelo leitor, uma vez que a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real.

Freud (1919; 1976) retoma algumas ideias do estudo realizado por Rank (1914; 1939); no entanto, avança na interpretação que faz, afirmando que o duplo, ainda que possa ser representado por espelhos, sombras, espíritos guardiões, crença na existência da alma e do medo da morte, também se constitui como aquilo que conhecemos como consciência na mente humana ou como na projeção do ego “algo estranho a si mesmo” (1976, p. 295). A psicanálise, deste modo, mostrou que o heterogêneo faz parte da própria condição humana.

Lisboa de Mello (2000), no ensaio intitulado “As faces do duplo na literatura”, discorre sobre as diferentes formas que o duplo apresenta e assim se manifesta a respeito do tema:

Percebe-se, nas narrativas mais contemporâneas, que o fenômeno do duplo surge como representação de uma cisão interna. Revela-se seguidamente como uma experiência inquietante, em que o sujeito se vê como outro ou em face de um ser com quem muito se parece. Esse encontro pode provocar angústia, mal-estar e medo, nem sempre passíveis de equacionar. Pode significar também o encontro necessário para solucionar a divisão interna e levar ao alcance da unidade [...] De qualquer forma, o tema vai deixando o âmbito da literatura fantástica, *stricto sensu*, própria do Romantismo, para enveredar por uma via tendente a representar alegoricamente a cisão psíquica e a conseqüente busca da autocompreensão e da unidade interna (MELLO, 2000, p.121-122).

Em *Um sopro de vida* (1978), Lispector dá voz a um narrador-Autor, que por sua vez cria uma personagem com quem se propõe a dialogar, Ângela Pralini, vista por nós como seu duplo. Nesse jogo, quem é o duplo de quem? É por esse viés, o de uma experiência inquietante, instigante que analisaremos, do ponto de vista temático, a obra acima citada, produzida pelo olhar do autor do século XX, ser cindido, fragmentado, desdobrado, em busca do seu “segundo eu”. Compreender a figura desse narrador-Autor e o processo de construção da personagem como imagem que se constitui pelo outro é o que passaremos a seguir.

## 2 PARA UMA POÉTICA CLARICEANA: UMA LEITURA DO DUPLO EM *UM SOPRO DE VIDA*, DE CLARICE LISPECTOR

*Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados*

*(Clarice Lispector, 1995, p. 33).*

Considerando que leitura é escolha estabelecida em uma relação empática, podemos dizer que, ao escolher a obra de Clarice Lispector, como objeto de estudo, sabíamos que estávamos diante de um caminho árduo, cheio de curvas e com passagens bastante estreitas; no entanto, a permanência da escolha deveu-se não só a motivos pessoais, mas também pelo “encantamento” diante da escrita instigante e provocativa da autora, que nos desafia a trilhar caminhos desconhecidos; também por sua linguagem “refletida”, poética, sensual, apaixonada de falar sobre as diferentes manifestações da vida humana e não humana num universo tão cheio de contradições que o homem moderno procura compreender sem, muitas vezes, conseguir. E, ainda, pela constatação de que sua obra representa a intersecção do universal com o individual.

“Fiandeira de achados e perdidos”<sup>5</sup>, hermética, original, universal, poética são alguns dos muitos adjetivos, ou expressões os quais, normalmente, são associados à obra da autora que retira, desse universo apressado, as tintas para compor o conflituoso e inquietante mundo interior em que se movem suas personagens em busca de aí encontrar as respostas que a realidade exterior não pode fornecer.

Considerada pela crítica brasileira e estrangeira como uma das maiores escritoras contemporâneas e uma das mais importantes representações da literatura brasileira, Clarice Lispector ficou conhecida, conforme já dito, desde a publicação de sua primeira obra, o romance *Perto do Coração Selvagem* (1943), pelas novas técnicas de expressão que introduzia em nossa literatura, que

---

<sup>5</sup> HELENA, Lúcia. A vocação para o abismo: errância e labilidade em Clarice Lispector. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, ABRALIC, nº5, 2000. “[...] Auto-intitulando-se fiandeira de achados e perdidos, sua tecelagem de fragmentos semanticamente desestruturados desenha uma sintaxe lógica e recorrente, baseada na repetição que, ao final, acaba por criar não o mesmo, mas a diferença” (2000, p. 186).

obrigavam a uma revisão de critérios avaliativos. Preocupado mais em marcar as diferenças de sua linguagem do que em estabelecer uma crítica de influência, o crítico Antonio Candido (1977) publica um dos primeiros escritos relevantes sobre a obra da jovem autora que surgia. Seu artigo revela-se como um ato de compreensão e espanto diante da novidade de seu estilo: “os vocábulos são obrigados a perder seu sentido corrente para se amoldarem às necessidades de uma expressão muito sutil e muito tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático do trecho” (CANDIDO, 1977, p. 129). Colocando-a na linhagem de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, tanto pelas ousadias linguísticas praticadas por Clarice, quanto por sua preocupação com a linguagem e não com a realidade empírica, Candido conclui o artigo afirmando que Clarice Lispector será “um dos valores mais sólidos, e sobretudo, mais originais de nossa literatura” (idem, p.131).

Este primeiro romance da autora aparece no cenário cultural brasileiro na década de 40, quando se liam e aplaudiam os escritores regionalistas, mas a prosa de Clarice Lispector vai manter grande contraste com essa literatura em vigor. Isso ocorre pelo caráter introspectivo de seu texto, no qual o uso intensivo do discurso indireto livre para captar o pensamento das personagens faz quase desaparecer a história propriamente dita, buscando uma espécie de revelação psíquica das personagens.

Assim como Guimarães Rosa, que pretende “recriar” a linguagem, Clarice Lispector, ao desviar-se do romance da seca, propõe uma visão temática e expressional polêmica na época, mas inovadora para a ficção do Brasil. O romance deixa seu modelo tradicional para ganhar nova dimensão e outra finalidade, como a de registrar a problematização estética da linguagem, discutindo, assim, os próprios limites do gênero. Sua narrativa subverte com frequência a estrutura dos tradicionais gêneros narrativos (o conto, a novela, o romance), quebra a sequência começo-meio-fim, assim como a ordem cronológica, e funde a prosa à poesia, ao fazer uso constante de imagens, metáforas, antíteses, paradoxos, símbolos, sonoridades, etc. Os dois autores transcendem os limites da prosa e se embrenham pela magia da poesia; aliados a um apuramento da técnica, buscam as potencialidades existentes na língua e empregam, na prosa narrativa, recursos próprios da linguagem poética, especificamente os do gênero lírico, oferecendo-nos o que, modernamente, é nomeado de prosa-poética.

Parece-nos que, no todo, os textos de Lispector utilizam símbolos que retratam, espelham a busca da condição humana. O texto, a partir de sua enunciação, cria um processo metafórico e, em uma linguagem plurissignificativa, com vários significados para um mesmo significante - em vez de um código é como se vários códigos proliferassem, articulassem. Livre de preocupações acerca das classificações de suas obras, Lispector escrevia “ao correr da máquina”, materializando os estados de alma de suas personagens. Tanto *Água viva* (1973), quanto o romance *Um sopro de vida*, iniciado em 1974, possuem uma estrutura que os aproxima de um longo poema em prosa, pois se revelam mais como a plasmação de estados de alma de suas personagens, do que com o encadeamento de fatos, ações, ou enredos propriamente ditos; por isso, frequentemente, a obra de Lispector é identificada como prosa poética, ou narrativa poética.

Ao conceituar narrativa poética, J-Y Tadié (1994) comenta que esta é uma narrativa em prosa que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos, havendo nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de evocação e de representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem. O teórico acrescenta que este tipo de narrativa se estrutura em um movimento vertical de superposição e horizontal, de fuga, em que o espaço da narrativa poética está sempre alhures, ou além, porque é o de uma viagem orientada e simbólica. E completa dizendo que: “Transformado em personagem, o espaço tem uma linguagem, uma ação, uma função, e talvez a principal: sua casca abriga uma revelação que oscila entre o encantamento e a interdição.” (TADIÉ, 1994, p.3).

Referindo-se ao tempo, neste tipo de narrativa, o estudioso comenta que:

[...] Desde que a narrativa poética não é o lento relatório de toda uma vida, ela se coloca a serviço de uma busca, a busca de instantes privilegiados, que vai da espera ao encontro. [...] O tempo dos acontecimentos da ficção obedece a certas constantes que dependem da mais alta significação do livro, mas fazem entrar a técnica. Visto que as leis da duração poética, do gênero do poema, concordam com a semântica da duração e com o tempo da narração, o descontínuo, o culto do instante, a manifestação súbita e passageira pertencem ao poema (TADIÉ, 1994, p. 3-4).

O teórico acrescenta que é o ritmo que constitui o tempo poético, e o desenvolvimento fragmentado da narrativa poética tira sua força da utilização dos poderes da repetição, desenvolvendo-se em espiral. Assim, a imagem do círculo se impõe nesses textos, submetendo-se o tempo a uma dialética do mesmo e do outro: frase idêntica, momento idêntico são sempre diferentes porque são colocados em um outro lugar do texto e carregados de tudo o que precede: o desenvolvimento rítmico se faz sob a forma da espiral. O teórico francês nomeia essas obras de “livros-caracóis”, cuja concha se enrola sobre si mesma ao mesmo tempo em que avançam suavemente.

E finaliza dizendo que:

[...] o compromisso com a Natureza e o intemporal tem como consequência que a narrativa poética se aproxima dos mitos. Um sentido obscuro, polivalente e, como todos os níveis de expressão desse gênero literário, submisso ao princípio de ambiguidade, entrega-se e esquiva-se ao mesmo tempo no desfecho. É quase tão somente, ao longo do desenvolvimento da narração, a história de uma experiência e de uma revelação. [...] Em lugar de fazer ouvir todos os barulhos da terra, sua linguagem é secreta e para ser compreendida ou, antes, sentida deve ser sempre repetida. A dupla natureza desses livros tem como consequência que, no momento de conhecer se não nosso mundo, ao menos um mundo imaginário, o sentido se constitui em uma linguagem tirânica, e no momento de usufruir essa linguagem coloca-se novamente o enigma das significações: tal é o lugar da troca entre a narrativa e o poema (TADIÉ, 1994, p.4).

Os aspectos estilísticos acima descritos são constantemente reconhecidos na obra clariceana: o espaço, no conto “Amor”, da obra *Laços de família* (1960), se reveste de personagem dada sua força simbólica no processo de autoconhecimento, ou redescobrir-se, vivido por Ana, depois do encontro com o cego. Massaud Moisés (2000) nos diz ser Clarice Lispector a ficcionista do tempo por excelência; o tempo que se revela como essencial à escrita clariceana é o tempo psicológico que revela os estados de alma de suas personagens, suas emoções e sentimentos, provocando a reflexão não só do eu que enuncia, mas também do leitor. “Espero em Deus não viver do passado. Ter sempre o tempo presente e, mesmo ilusório, ter algo no futuro. O tempo corre, o tempo é curto: preciso me

apressar, mas ao mesmo tempo viver como se essa minha vida fosse eterna” (LISPECTOR, 1999b, p. 102). O tempo presente, intemporal, é marca do gênero lírico. O ritmo, aliado às escolhas do artista, conferem poeticidade ao texto e permitem ao leitor o reconhecimento das imagens que se formam pelos efeitos de sentido do discurso.

Em *Um sopro de vida* (pulsações), *corpus* desta pesquisa, o mito da criação se revela desde o título da obra. Na narrativa poética, o mito cumpre sua função de revelação, conhecimento referente às questões humanas, porém se ajusta à peculiaridade do discurso ficcional. Clarice se utiliza de uma linguagem poética para atribuir sentido à existência do sujeito configurado na narrativa, que a partir de buscas ininterruptas, tenta compreender o mundo interior e tudo que é inerente ao ser humano: vida, morte, Deus, dor, angústia, consciência do ser e existir, a relação com o mundo e com outro, entre tantos outros questionamentos. Essas interrogações são permeadas pela insuficiência da linguagem utilitária do cotidiano, que não expressa o significado intenso das dúvidas humanas e os recursos formais do texto lírico funcionam como instrumentos de subjetivação dos temas e têm como finalidade analisar a condição humana.

Bella Jozef (1982), no ensaio “Clarice Lispector – a recuperação da palavra poética”, publicado por ocasião do 5º aniversário de morte da autora, diz que em Lispector a palavra resgata seu valor poético e se revela como uma “alegoria” da condição humana em que, graças à linguagem da arte, gerada em poesia da palavra, o real fala de si mesmo. Para a ensaísta, em *Um sopro de vida* (pulsações), as palavras geram novas significações sob formas antigas; utilizando clichês como ponto de partida, a autora revitaliza formas inertes. Nesta obra, ainda segundo Jozef, as palavras apenas aludem, são instrumentos de sugestão, o que as valoriza e enriquece a significação conceitual do signo.

Para Lúcia Helena (1997), Clarice escreve em um “lugar enfeitado” – o do “instante já”:

[...] Ele é o lugar do presente, do cruzamento da história, da petrificação ao mesmo tempo que da mudança. É o lugar da dobra, em que a linguagem está em toda a sua força de construção. Mas este lugar-tempo não tem centro. Ele é o lugar do sujeito em deriva, da linguagem em transmutação e da *mímesis* em produção. Este é um entre-lugar, o lugar da alteridade e do silêncio, o lugar da

metáfora e não do conceito, onde a literatura transgressora se realiza (HELENA, 1997, p. 77).

Podemos dizer que o comentário da ensaísta encontra ecos de sentido na voz do narrador-Autor de *Um sopro de vida* (pulsações), quando este nos diz:

[...] 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. [...]  
 [...] ‘Escrever’ existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. [...] O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação. [...] Tento abrir as comportas, quero ver a água jorrar com ímpeto. Quero que cada frase deste livro seja um clímax. [...]  
 Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo.  
 [...] Eu escrevo para nada e para ninguém. Se alguém me ler será por conta própria e alto risco. Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever (LISPECTOR, 1999a, p. 15-16).

Na passagem acima, que faz parte do texto introdutório do livro, ou seja, uma espécie de prólogo, é possível perceber, pela voz desse narrador-Autor, um esboço da poética do artista, já que este descreve para o leitor acerca de seu processo de criação, do fazer literário, tema constante da produção de Lispector, que também se deixa ver por trás dessa voz narrativa. O narrador-Autor elabora uma espécie de “profissão de fé” do seu fazer literário e revela este espaço como aquele que evidencia um sujeito que respeita a palavra lançada/escrita; que reconhece seu valor e a atitude responsiva dessa palavra lançada/escrita, já que a mesma é o reflexo de uma pergunta; que reconhece não ter respostas prontas, nem soluções acabadas; que evidencia, ainda, o sujeito poeta “fingidor”, que finge não escrever para nada, nem para ninguém, mas que tem a consciência do outro como uma forma de espelhamento do eu; que evidencia, por fim, o sujeito para quem escrever é igual a viver: “[...] Porque eu sozinho não consigo: a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar [...]” (p.19).; “[...] Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto” (p. 21). Sua arte revela a palavra simbólica, sinestésica, plurissignificativa. “[...] Quero que cada frase deste livro seja um clímax. [...] Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo. [...]” (LISPECTOR, 1999a, p.16). É arte

intensa, de linguagem paradoxal, que diz apenas à sensibilidade, ou àqueles de “alma já formada”, conforme dedicatória expressa em *A paixão segundo G.H.* (1964). É arte da palavra; é o toque divino na brutalidade da vida. É o pão do espírito, que satisfaz a fome da alma; a fome que temos de beleza e harmonia; a alma tem fome de sentidos simbólicos, de vida simbólica, que só a arte com seu mistério é capaz de produzir.

Benedito Nunes (1995), um dos maiores estudiosos da obra de Lispector, ao falar do estilo clariceano, comenta que este é marcado por certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo, da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra, evidenciando-se um teor expressivo densamente metafórico, que encontra na repetição seu traço de mais largo espectro, confirmando o seu traço de narrativa poética. O crítico comenta que o emprego reiterado dos mesmos termos e das mesmas frases é um recurso que os antigos retóricos consideravam um meio hábil para exprimir a paixão com mais força e mais energia. Sendo considerada um verdadeiro “agente lírico” a repetição apresenta-se sob determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função expressiva e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso. Para Nunes (1995), o ritmo dessa repetição não apenas assegura um aumento de ênfase, como também aumenta a carga emocional das palavras, que ganham então uma aura evocativa: “A expressividade e a intensidade são aqui inseparáveis” (NUNES, 1995, p. 137).

Ainda de acordo com Nunes (1995), a acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens lispectorianas, os elos inseparáveis da “consciência de si”. Espectadoras dos seus próprios estados e atos e enredadas em suas vivências, essas personagens obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível, perdendo-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia em que se miram. Nelas, a consciência reflexiva é vista como “consciência infeliz”, no sentido hegeliano de “consciência cindida no interior de si” (*apud* NUNES, 1995, p. 106), sendo que tudo o que conhecem de si mesmas já é a imagem de um *ser outro* com que se defrontam. Em *Um sopro de vida* (pulsações), Lispector dá voz a um narrador-Autor, que por sua vez cria uma personagem com quem se propõe a dialogar, Ângela Pralini, feita um segundo eu.



A obra, de publicação póstuma, fora iniciada em 1974, em meio a outros escritos: os contos, feitos sob encomenda, com temática sexual, que vão compor a antologia *A via crucis do corpo*; seu terceiro livro infantil, *A vida íntima de Laura*, e os contos que vão compor a antologia *Onde estivestes de noite*. As três obras foram publicadas naquele mesmo ano e ratificando o processo de produção da artista, em *Um sopro de vida* (pulsações), também vemos, conforme já atestado por Nunes (1995), a repetição, ou o reconhecimento do processo de transmigração auto-intertextual, que, de acordo com Galvão (1996)<sup>6</sup>, refere-se à mobilidade de que os textos clariceanos são dotados, permitindo ao leitor reencontrá-los intercambiados na produção da artista. Ângela Pralini, a personagem criada pelo narrador-Autor de *Um sopro de vida* (pulsações), já figurara como personagem do conto “A partida do trem”, que faz parte da obra *Onde estivestes de noite* (1974).

De acordo com Gomes (1994), a coletânea acima referenciada caracteriza-se pela diversidade, pois reúne contos, crônicas, impressões, reflexões, fragmentos de romances; aparecem aqui, além de textos inéditos, outros já publicados em livros, ou na seção que Lispector mantinha no *JB*, ou ainda, trechos realocados em livros posteriores; o que confirma uma literatura em processo, num jogo intercambiante, que trabalha o inacabado, portanto, sem fechamento, e realiza-se como rede, cuja leitura é travessia: errância. Também em *Onde estivestes de noite* (1974), Clarice rejeita a ótica de “um fotógrafo de rua” e prefere os “instantâneos fotográficos das sensações”, compondo uma obra que, aparentemente, é feita, mais uma vez, de destroços, fragmentos de outras. Entre extremos, tecem-se os fios secretos do mistério que guiam o leitor na busca da “verdade”; na aparente desorientação de sentidos, esses textos oscilam entre o narrativo e o expressivo. Entre errâncias e travessias Ângela Pralini é uma aqui e é também a mesma e outra lá, no texto de *Um sopro de vida* (pulsações) concluído em 1977.

---

<sup>6</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. Entre o silêncio e a vertigem. In: LISPECTOR, Clarice. *Os melhores contos de Clarice Lispector*. Seleção de Walnice N. Galvão. São Paulo: Global, 1996. Na apresentação que faz à obra referenciada, Galvão comenta que há, no conjunto da obra de Lispector, um curioso fenômeno, o qual a ensaísta nomeia *transmigração auto-intertextual* (grifo da autora) e o qual explica como sendo a mobilidade de que os textos clariceanos são dotados, permitindo ao leitor reencontrá-los onde menos se espera. Por exemplo, uma crônica já publicada vai reaparecer integrada a um conto posterior. Um trecho de romance ressurgue como conto independente. Um conto muda de título e é reeditado em outra reunião de contos. Um texto volta reduzido a fragmentos, ou vários fragmentos se amalgamam para construir um texto mais longo. Um livro se transforma em dois livros. Segundo a ensaísta, esse moto-contínuo em metamorfoses já foi detectado pela crítica, merecendo estudos mais apurados. Em 2008, realizamos um trabalho de pesquisa IC, com a aluna Tatiana Costa Oliveira (Uni-FACEF), em que abordamos este aspecto nas crônicas que compõem as obras *A descoberta do mundo* (1984) e *Para não esquecer* (1978).

Para Gomes (1994), em “A partida do trem” repete-se a linha temática que percorre outros contos da obra: a errância, entendida como indagação, questionamento e, neste conto, essa errância é entendida como fuga, além de outros temas como a velhice e a rejeição. Narrado em terceira pessoa, o conto concentra-se, em um único episódio: a viagem de trem que coloca frente a frente duas mulheres: D. Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, uma velha bem vestida, cujas joias evidenciam sua riqueza, que ia para a fazenda de um dos filhos, como “um embrulho que ia de mão em mão”, e a jovem Ângela Pralini, que viajava para a fazenda dos tios, fugindo do homem que ama.

Registrando os movimentos das duas personagens, o narrador onisciente capta-lhes, em discurso indireto livre, os pensamentos de ambas e por entre as reflexões, encaixam-se os fragmentos de diálogos entre as duas. Na medida em que uma vai percebendo a outra pela potência do olhar, uma desperta na outra uma consciência de si, dos embates da vida e da morte, da existência imposta. Especularmente, uma se vê na outra, uma se enxerga como espelho, como o “duplo” da outra. Bakhtin (2003, p.33) assinala que:

[...] na categoria do *eu*, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser assim vivenciada na categoria do *outro*, e eu preciso me colocar a mim mesmo sob essa categoria para me ver como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único.

Uma tenta ler a outra, como mediação para a leitura de si própria. Para além do racional e do pragmático, ambas buscam afastar a “sensação de enorme carência” e procuram uma saída. O encontro das duas mulheres abre uma possibilidade de plenitude. Plenitude, que era a liberdade, para Ângela, na negação da passividade em relação ao homem amado, quando, conscientemente, ela o abandona, sem culpa. Assim, Ângela torna-se plena, torna-se uma fonte orgânica, sem a “coerência que é a mutilação” (1994, p.35). Plenitude, que era a morte, para D. Maria Rita em seu nada absoluto: “A velha era nada. E olhava para o ar como se olha para Deus. Ela era feita de Deus. Isto é: tudo ou nada” (LISPECTOR, 1994, p.41). Inferimos que, possivelmente, venha dessa plenitude encontrada por Ângela de “A partida do trem”, a explicação para Ângela Pralini ser tão plena e livre em *Um*

*sopro de vida* (pulsações). Surgem, então, os incômodos, os questionamentos, as indagações do leitor: de onde vêm e como são construídos esses “seres” da linguagem que tanto nos encantam; esses seres da ficção, criaturas da palavra, que espelham a vida e a representam tão bem, que transcendem a história e ganham a imortalidade?

Para Bakhtin (2003), o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam. No entanto, é importante destacar que, diferentemente do contexto da vida, essa resposta do autor às manifestações da personagem se baseiam numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. Trata-se de uma resposta especificamente estética ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas, dando-lhe acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico. Essa resposta total à personagem tem um caráter criador, produtivo e de princípio.

O crítico Antonio Candido (1985, p. 55) diz que: “A personagem é um ser fictício [...]” que se relaciona com o ser vivo que é, por natureza, misterioso e surpreendente. O conhecimento que temos do outro é sempre fragmentário: ao ver alguém pela primeira vez, não somos capazes de abarcar por inteiro a sua personalidade do mesmo modo que abarcamos na totalidade sua exterioridade física, já que, interiormente, ele nos deixa conhecê-lo apenas naquilo que deseja. Assim, a ideia que fazemos do outro, psicologicamente, se afigura eternamente incompleta. Na obra de arte, por outro lado, o artista nos dá a impressão de que a personagem é real, pois cria seres verossímeis, porém estes estão prontos e acabados:

[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos.

No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro [...] (CANDIDO, 1985, p. 58).

E mais à frente o crítico completa dizendo que: “[...] a compreensão que nos vem do romance [...] é muito mais precisa do que a que nos vem da vida” (CANDIDO, 1985, p.59). Certamente, essa característica – a ilusão da totalidade – confere à leitura o nosso encanto pela ficção. As reflexões de Candido (1985) vão ao encontro daquelas propostas por Bakhtin (2003, p. 11) quando o filósofo russo comenta que:

[...] 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 do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. [...]

Para Bakhtin (2003), a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo.

A certa altura do “prólogo”, o narrador-Autor comenta que:

Cada novo livro é uma viagem. [...] Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. [...]

[...]

O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem – mais ou menos como fazem os novelistas, e através da criação dele para conhecer. Porque eu sozinho não consigo: a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar. E haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades? [...] Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida. Vida não tem adjetivo [...] (LISPECTOR, 1999a, p.17 e 19).

Lispector criava, ou moldava suas personagens se reinventando, combinando memória, observação, imaginação, mantendo-se fiel às suas concepções intelectuais, estéticas e ideológicas. Orlandi (2005)<sup>7</sup> afirma que ao longo de toda uma vida é, talvez, o mesmo texto que trabalhamos incessantemente, acrescentando, transformando, repetindo, à busca de sua forma mais acabada; relacionando o comentário da ensaísta à produção de Lispector é possível perceber que *Um sopro de vida* (pulsações) é obra que nos remete ao início e ao fim. Aqui a autora repete os temas e o estilo que a singularizam dentro do contexto literário brasileiro com sua “escritura errante”, autodilacerante e de autoconhecimento; considerada pela crítica como uma das obras mais densas da artista, em *Um sopro de vida* (pulsações), obra derradeira, assim como em *Perto do coração selvagem* (1943), sua obra inaugural, Lispector nega os paradigmas da literatura brasileira dos anos 70, que deu ênfase ao romance e ao conto-reportagem e, coerente com sua poética, a autora se nega a ser um “fotógrafo de rua”, retomando a introspecção psicológica por meio do registro dos “instantâneos fotográficos das sensações” de seus personagens. *Um sopro de vida* (pulsações) é quase síntese, quase totalidade, é mais do mesmo e é também o novo. É o artista buscando, a cada nova obra, a sua edição mais renovada.

## 2.1 UM NARRADOR E SUA CRIATURA: UM DUPLO OLHAR NA CONSTRUÇÃO DO SER

*O que é que eu sou? [...] Tenho em mim um sopro? tenho? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim? Qual é a palavra que representa o ‘desconhecido’ que sentimos em nós mesmos?*

*(Clarice Lispector, 1999a, pp. 19, 87 e 29).*

---

<sup>7</sup> ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 2. ed. Campinas, SP : Pontes, 2005. p.73-98. No IV capítulo da referida obra, intitulado “O estatuto do texto na História da reflexão sobre a linguagem”, a estudiosa define texto como uma unidade de sentido em relação à situação discursiva e, mais à frente, acrescenta que um mesmo texto, imaginado, volta sempre, fazendo seu retorno em várias retomadas por um sujeito autor que trabalha diferentes formulações (versões) em uma história inacabada das diferentes textualizações possíveis. Assim, para Orlandi (2005), ao longo de toda uma vida não é talvez senão o mesmo texto que trabalhamos incessantemente, acrescentando, transformando, repetindo, à busca de sua forma mais acabada. Ainda segundo a autora, a relação com a alteridade constitutiva – interdiscurso, ideologia, interpretação – está presente na relação do sujeito com ele mesmo e com outras posições sujeito atestada por esses incertos limites do texto.

Escrito “em agonia” (Borelli, 1981), o livro *Um sopro de vida* (pulsações), 1978, é concluído pouco antes da morte de Lispector e repete o paradoxo existencial vida e morte tão recorrente em sua obra, revelando-se, conforme já foi dito, como obra de princípio e fim, masculino e feminino, luz e sombra, uno e múltiplo, enfim, escrita que nos orienta por caminhos conhecidos, ou ainda, não dessa maneira explorados, como a temática do duplo, escolhida por nós como sustentação do nosso percurso de leitura.

Para melhor entendermos a relação do duplo com a obra, podemos dizer que muitos séculos separam a lenda grega, contada por Aristófanes, do livro *Um sopro de vida* (pulsações), de Clarice Lispector. A lenda procura explicar a necessidade do ser humano de buscar eternamente a metade que o completa; a obra materializa o homem estilhaçado, dividido, fragmentado; o homem em busca de si mesmo, refletindo acerca do quem sou eu? quem é o outro?.

Lopondo (2010) afirma que para trabalhar com a temática do duplo é necessário ter consciência de que se opera com um objeto de estudo que é “um e “outro” simultaneamente e, esse aspecto específico, do “desdobramento do eu”, revela-se como o reflexo da fragmentação do indivíduo, o qual se vê sem ancoragem social diante das mudanças aceleradas e da falta de compartilhamento das questões coletivas nas sociedades contemporâneas. A estudiosa comenta, ainda, que a temática do duplo implica, necessariamente, a questão da identidade e acrescenta: “De acordo com Bakhtin, a identidade se constrói mediante as relações com o outro. No entanto, o outro não é necessariamente o duplo, ao passo que o duplo é, necessariamente, o outro” (fala da professora em aula ministrada).

Para Bakhtin (2003), a identidade do *eu* se constitui na relação com o *outro*, ou seja, o eu só existe em face do outro, só nos posicionamos em relação ao outro; o *outro* se revela como uma forma de espelhamento do *eu*: “[...] pode-se dizer que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria” (2003, p. 33).

Fascinando artistas e leitores desde a Antiguidade, podemos dizer que o aspecto mítico do tema está presente de maneira significativa na tradição judaico-cristã e nos remonta para o mito da criação, pois desde o *Gênesis*, encontramos ideia semelhante àquela descrita acima, por Aristófanes, em *O banquete*: o homem

começa sendo um; Deus parte-o em dois, e o efeito disso consiste na dupla natureza do ser humano (masculino e feminino), pressupondo, ainda, a existência de alma e corpo. Em *Um sopro de vida* (pulsações), temos uma escrita que desde o título nos remete para o mito da criação e a imagem do seu duplo. É obra derradeira, “agônica” da arte clariceana e nos parece bastante significativo que o título nos direcione para o diálogo que se estabelece com o mito da criação, com a palavra divina, com a criação de Deus, particularmente, com o primeiro dos cinco livros do *Pentateuco*, pertencentes ao *Antigo Testamento*: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente” (GÊNESIS, 2:7, 1984, p.50). Este mesmo versículo foi escolhido por Lispector como a primeira das quatro epígrafes, das quais falaremos posteriormente, que compõem a página que antecede o texto introdutório, visto por nós, conforme já atestamos, como uma espécie de “prólogo”.

De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2003), o sopro tem, universalmente, o sentido de princípio da vida, força criadora da divindade. Ainda conforme os estudiosos, em todas as grandes tradições ocidentais o sopro possui esse sentido: o sopro de Deus-Jeová dá a vida, modifica o homem, não só espiritual, mas psíquica e materialmente; o sopro divino, Espírito de Deus, é também nomeado pelo termo hebreu “Ruah”, a forma pela qual era invocado pelos profetas, salmistas, por Maria; que corresponde ao “Pneuma” grego usado no *Novo Testamento* e também ao “Spiritus” latino. Para “Ruah”, ou Ruá temos ainda um outro sentido: a expressão, empregada no feminino, na maior parte das vezes em que aparece no Antigo Testamento, significa sopro, espírito e, ao mesmo tempo, palavra. Nesse sentido, o sopro e a palavra ajudam-se mutuamente, um sustentando a emissão do outro e, assim como o sopro, a palavra também pode insuflar a vida. “A outro nível do símbolo, o sopro que sai das narinas de Jeová (ruá) significa o exercício de sua força criadora; [...] O sopro e a palavra ajudam-se mutuamente – um sustenta a emissão do outro. A ruá de Jeová é o hálito que brota de sua boca, criando e conservando a vida” (2003, p. 850- 851).

Conforme já atestado pela crítica em geral, Clarice Lispector tem como um dos temas constantes de sua poética o fazer literário e em *Um sopro de vida* (pulsações) não é diferente. A reflexão sobre o ato de criação e o poder da palavra se evidenciam desde o título da obra e, orientando-nos, então, pela tradição judaico-cristã, dizemos que o artista, assim como um “deus”, “sopra” o hálito vital em suas

personagens, dando-lhes vida. Assim como Deus nos criou “à sua imagem e semelhança”, “modelando” no barro, o artista modela as palavras e dá vida às suas criações:

- Foi Deus que me inventou e em mim soprou e eu virei um ser vivente. [...]  
 E assim que recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, *sopro* em você que se torna uma alma. [...]  
 Estou *esculpindo* Ângela com pedras das encostas, até *formá-la em estátua. Aí sopro nela e ela se anima e me sobrepuja.*[...]  
 [...] foi Deus que me inventou. Assim também eu – [...] assim também eu *uso o meu sopro e invento Ângela Pralini e faço-a mulher.* Mulher linda (LISPECTOR, 1999a, p. 28, 29, 30 e 73, grifos nossos).

A citação acima confirma o tema do duplo no mito da criação: o homem dividido em busca da sua unidade, da metade que lhe falta, masculino em busca do feminino, uno, completude no outro, no seu duplo. O artista, em sua constante força criadora, torna-se também um “deus”; também ele “sopra” suas personagens e as esculpe até formá-las “estátuas”. É sopro na argila da palavra, espécie de barro do artista, que vivifica esses seres da linguagem impregnando-os de sentido.

Completa o título da obra o subtítulo (pulsações) transcrito assim, entre parênteses, e a primeira explicação que nos vem para sua compreensão é dada pelo próprio narrador-Autor, em seu “prólogo”: “O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações” (LISPECTOR, 1999a, p.20). Já é bastante falada e discutida a temática existencial e a sondagem interior na escrita clariceana; contudo, a densidade introspectiva alcança em *Um sopro de vida* (pulsações) um patamar “um tanto” elevado e as personagens, utilizando-se do monólogo interior, que transita para o fluxo da consciência, fazem desfilar diante dos olhos do leitor o registro desordenado das suas sensações, das pulsações em busca da essencialidade, da constante “luta entre o ser e o existir” (JOZEF, 1982):

AUTOR. – Eu também não sei não-pensar. [...] Só é difícil quando procuro obter essa escuridão silenciosa. Quando estou distraído, caio na sombra e no oco e no doce e no macio nada-de-mim. [...] Sei fazer em mim uma atmosfera de milagre. [...] Milagre é o ponto vivo do viver.



[...]  
 ÂNGELA.– Estou em agonia: quero a mistura colorida, confusa e misteriosa da natureza (LISPECTOR, 1999a, p. 39).

Conforme dito anteriormente, Clarice, nas últimas obras, parece querer materializar uma escrita do “instante já”, dos estados de alma de suas personagens, da experiência ainda sendo “vivenciada” e em uma de suas acepções semânticas, a palavra pulsação define-se como uma “ação de dilatar-se e contrair-se ritmicamente; palpitação, latejamento, batimento” (HOUAISS, 2002). É o impulso da vida, o ritmo das batidas do coração que confere o ritmo da escrita, o ritmo da arte do narrador:

Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida. Vida que me perturba e deixa o meu próprio coração trêmulo sofrendo a incalculável dor que parece ser necessária ao meu amadurecimento – amadurecimento? Até agora vivi sem ele!

[...]  
 Cada mudança, cada projeto novo causa espanto: meu coração está espantado. É por isso que toda a minha palavra tem um coração onde circula sangue (LISPECTOR, 1999a, p.17).

Na passagem acima, a palavra coração aparece por quatro vezes e em todas elas aliada à expressão pulsar, ou seja, representando o duplo movimento realizado por este órgão, sístole e diástole, que fazem dele o símbolo do duplo movimento de expansão e reabsorção do universo. Relacionando este movimento à escrita da obra, poderíamos dizer que os mesmos movimentos de contração e expansão, ritmicamente alternados, repetitivos e circulares se confirmam na construção de *Um sopro de vida* (pulsações), já que a obra fora escrita de forma descontínua e fragmentada, composta por partes de outras. Se pensarmos no narrador-Autor como uma espécie de duplo de Lispector, podemos dizer que essa voz narrativa materializa uma escrita concluída com o que ainda resta de Clarice, respondendo a um impulso vital:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela.  
 [...] O instante já é feito de fragmentos. [...]  
 Minha vida é feita de fragmentos [...]

O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas (LISPECTOR, 1999a, p.20).

Nesse sentido, dizemos que o título da obra se constitui como metáfora de vida e morte. Vida e morte do artista, que morre a cada obra que termina, para renascer numa nova que surge: “Quando eu não escrevo estou morta” declarou a própria autora, em entrevista à TV Cultura, em fevereiro de 1977<sup>8</sup>. Vida do novo personagem que ganha forma; morte da artista, que se eterniza na obra. E, ainda estabelecendo uma analogia à imagem do coração, podemos afirmar que esta é obra centro não apenas por ser obra derradeira, mas por revelar ao leitor as faces complementares da obra inteira de que faz parte (NUNES, 1995).

Ainda falando dos textos introdutórios, destacamos a primeira das oito epígrafes apresentadas na obra. Esses textos introdutórios conduzem a travessia do leitor, construindo sentidos com o que virá. Contudo, faz-se necessário dizer que embora possa haver diferentes disposições dessas epígrafes, estamos tomando como base desta leitura a edição de 1999, publicada pela Editora Rocco. Assim, a primeira delas aparece numa página sozinha, logo após o sumário, que apresenta as três partes do livro: “Quero escrever movimento puro” (LISPECTOR, 1999a, p.9). A frase, que aparece sem nenhuma referência, nos permite estabelecer relações de sentido com aquilo que foi apresentado sobre o título e o subtítulo da obra, pois a palavra movimento encontra ecos de sentido em tudo o que foi dito sobre pulsar, o ritmo do coração, à manifestação auditiva da vida, o som dos batimentos cardíacos. Tudo se revela como movimento, sensação, pulsações. O movimento marca a inconstância, o transitório, o mutável da vida, mas confirmando os paradoxos clariceanos, encontramos, na mesma frase, a necessidade, o desejo da escrita e neste ato, conseqüentemente, está a pretensão de eternizar o efêmero, o fugidio pela palavra, mas para além desse sentido, o leitor atento também se lembrará de

---

<sup>8</sup> De acordo com Gotlib (1995, p. 452), Clarice compareceu aos estúdios da TV Cultura de São Paulo, em fevereiro de 1977, no programa intitulado “Panorama especial”, para uma conversa com o entrevistador Júlio Lerner, a respeito de sua atividade literária. Esta, que ganhou o prêmio de “melhor entrevista do ano” é marcada por uma aura de mistério, que se mantém, ainda mais, pela notícia veiculada em *O Estado de São Paulo*, no dia em que o programa é levado ao ar: ‘Eu não sou nenhum místico [...] mas basta assistir à gravação para perceber em Clarice um cansaço profundo, o próprio cansaço de viver’. Essa afirmação é do apresentador e produtor do programa; Lerner ainda completa dizendo que, ao término da gravação, Clarice lhe fez prometer que a entrevista só iria ao ar depois de sua morte. Segundo o jornal, a promessa foi cumprida e o programa estava indo ao ar naquele dia 18 de dezembro de 1977, nove dias depois da morte de Clarice.

que para Lispector a condição para se sentir viva é escrever, ou seja, escrever é igual a viver, logo, o movimento é vida. A condição de se estar vivo é a de sempre ter um novo projeto, a de ter um “coração espantando”, ou seja, maravilhado, admirado, a de sentir vida pulsando na paixão pela palavra. A condição de se estar vivo é a da perpétua mudança, da constante renovação.

Na página seguinte, a que antecede o “prólogo”, encontramos quatro epígrafes “que, à maneira de inscrições no frontispício de um templo sagrado, nos brindam com importantes pistas para adentrarmos o templo da escritura de Clarice Lispector” (GONZÁLEZ, 2006, p. 67). A primeira dessas quatro epígrafes, conforme atestamos em páginas anteriores, é formada pelo versículo 7º, do 2º capítulo do livro de *Gênesis* e refere-se ao mito da criação. Inferimos que ideia semelhante, a da criação, de vida pulsando, perpassa pelas outras três epígrafes, sendo uma de Nietzsche, outra de Andréa Azulay, filha do psicanalista Jacob Azulay, e por quem Clarice nutria grande afeição, e, a última, da própria Clarice. Nesta também se percebe o diálogo com o texto bíblico, aqui com o livro de *Eclesiastes*, capítulo 3, versículos de 1-8:

1. Para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento debaixo dos céus: 2. Tempo para nascer, e tempo para morrer; Tempo para plantar e tempo para arrancar o que foi plantado; [...] 8. Tempo para amar, e tempo para odiar; Tempo para a guerra, e tempo para a paz (BÍBLIA sagrada, 1984, p. 818).

Na epígrafe clariceana, encontramos:

Haverá um ano em que haverá um mês, em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada (LISPECTOR, 1999a, p. 11).

Para nós, ecoa, no discurso da autora, a voz da despedida, pois ao dialogar com o discurso de *Eclesiastes* há uma conscientização da finitude das coisas e de nós mesmos; a morte há de chegar, haverá um tempo, um dia em que

ela há de chegar, mas para o artista é possível driblar a morte com sua arte, pois essa o eterniza. A obra é uma espécie de duplo do artista (RANK, 1939), por isso a morte transfigurada. Contudo, há, ainda, dois aspectos os quais nos parecem bastante importantes para serem destacados na compreensão dessas epígrafes e nas relações de sentido estabelecidas entre elas e o texto clariceano. O primeiro deles é a ratificação de que para Clarice Lispector é verdadeiramente no processo de criação que se fundamenta o “sopro da vida”, o prazer e a dor, e criar a própria realidade é a essência da arte: “[...] Tenho em mim o sopro? tenho? [...] a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar. E haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades?” (LISPECTOR, 1999a, p. 19).

A voz de Clément Rosset (2008, p. 57) ressoa na do narrador-Autor criado por Lispector quando este diz que: “[...] o real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado a expressão de um outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade[...].” A obra do artista é também um seu duplo.

Na crônica “As três experiências”, da obra *A descoberta do mundo*, 1984, a autora/cronista declara que:

E nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo. [...] Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que vou escrever, é como se fosse a primeira vez. Cada livro meu é uma estréia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever. (LISPECTOR, 1999b, p. 101)

Assim, a palavra é, por excelência, o lugar de existência da autora e se o autor está na sua escrita, (FOUCAULT, 1992)<sup>9</sup>, é aí que se deve encontrar a sua

---

<sup>9</sup> FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992. Colocando-nos diante de questionamentos como o que é um autor, o que é uma obra, Foucault (1992) nos apresenta, no ensaio referenciado, a discussão da não “morte” do autor já que, para o pensador, o mesmo se operacionaliza no conjunto de sua produção artística, a obra. O texto pode, então, ser visto como uma representação da escrita, do estilo do autor. Para Foucault, o nome do autor caracteriza o seu discurso, evidencia o seu estilo; confere uma função autor dentro do campo de existência, circulação e funcionamento desses discursos no interior de uma sociedade. É o resultado de uma operação complexa, que opera uma unidade de escrita, revelando uma espécie de foco de expressão, que se manifesta da mesma maneira e com o mesmo valor nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos etc. Assim, de acordo com Foucault, essa ausência se faz presença já que a escrita traz a imagem da linguagem do autor; o modo como ele a imagina e a enuncia. Para o pensador, o autor não desapareceu; está na obra, na sua escrita, que supera os espaços vazios deixados.

existência. “A palavra é o meu domínio sobre o mundo” diz a autora/cronista. É sabido que desde os primórdios a palavra assume os sentidos de organização, verdade, entendimento e esses são os sentidos atribuídos a ela na poética clariceana. Em *A paixão segundo G.H.*, (1964), a personagem G.H. busca o entendimento da experiência vivida por meio da materialização dos fatos: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável [...]. Criar sim, mentir não” (p.15); e, ao final: “ 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” (LISPECTOR, 1996, p. 113). A construção do entendimento está intimamente relacionada à palavra. A linguagem é o lugar de existir do homem, não há outra forma de materializar o mundo, que não pela linguagem. O que não se resolve pela linguagem fica inconcluso, mal acabado, mal resolvido. A cor é linguagem, o som é linguagem, o toque é linguagem, a palavra é a mais comum e a mais complexa de todas as linguagens, pois que, com a entoação (BRAIT, 2005) é capaz de comportar todos os outros sentidos. Clarice reconhecia o valor e o perigo da palavra, por isso a respeitava; sabia que a força da palavra era a força de sua existência. Tinha a língua em seu poder, mas sabia dos riscos que corria quando se dispunha a enfrentá-la, e era justamente a força do novo, a energia boa/má do desconhecido, a expectativa do que estava por vir é que a movia e a impulsionava a viver, já que escrever era um exercício de vida.

O outro aspecto que chama a nossa atenção é para o fato de a última epígrafe ser assinada pela própria Clarice Lispector, pois como muito bem lembra Klôh (2009), é, no mínimo, curioso encontrar uma epígrafe cujo autor seja o próprio autor da obra na qual ela se insere. Concordamos ainda com a estudiosa quando esta comenta que uma explicação plausível para tal fato é a de que o *Autor*, na realidade, o narrador-Autor, criado por Clarice, é “quem” tenha escolhido as epígrafes e não a autora Clarice. Assim, o narrador-Autor lê Clarice Lispector – a criatura tem acesso ao criador – e a cita. “Personagem de seus personagens, autora e leitora de seu próprio livro, que nele e através dele se recapitula, Clarice Lispector, ortônima no meio de seus heterônimos, finalmente se inscreve no fecho da obra” (NUNES, 1989, p.69). Em clara referência aos heterônimos pessoais, Benedito Nunes (1989) aponta para essa que é uma característica marcante da produção última da autora: a ficcionalização de si mesma, transformando-se no *outro*, que

nada mais é do que uma outra *versão do eu*, ou dizendo de outra forma, é a materialização do seu *duplo*.

O psicanalista austríaco Otto Rank (1939, p. 104) comenta que “[...]. Inicialmente, a função especial do Duplo era precisamente para negar a morte e garantir a imortalidade do indivíduo [...]”. Assim, o duplo corresponde a uma tentativa do indivíduo de driblar a morte, uma tentativa de enfrentar a ideia da morte. O duplo estaria ligado, então, à ideia de infinitude em oposição à ideia de finitude, que é própria da condição humana. O duplo está ligado ao medo da morte ou à vontade de sobreviver a ela.

Se o autor vive na sua obra, podemos entender a sua arte também como uma forma de duplo, que, de alguma forma, o inscreve na eternidade. As considerações de Lisboa de Mello (2000) confirmam nossa reflexão quando a ensaísta comenta que:

A literatura tem uma vocação especial para tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador e, através de seus heróis, libera partes aprisionadas em si mesmo, que estão sob a máscara de um Eu particular, fixo no molde da personalidade. [...] Enfim, é na alteridade, revelada em diferentes situações, que o Eu descobre faces inusitadas de si mesmo (MELLO, 2000, p.123).

Se o duplo evidencia as questões relativas à identidade e a relação com o outro, recorreremos à Sá (2004), quando esta diz que: “Há, portanto, [...] uma *ars poética* ou mais simplesmente uma ‘poética’, que laboriosamente dela podemos desentranhar. Virão juntos, grudados ao osso dessa poética, pedaços de Clarice mesma, pois ela jamais se distanciou de seu texto [...]” (SÁ, 2004, p. 203). Nas duas últimas obras, Lispector cria dois escritores, que estão às voltas com as suas criaturas: Rodrigo S.M. e Macabéa, de *A hora da estrela* (1977) e o narrador-Autor, não nomeado, e Ângela Pralini, de *Um sopro de vida*, (pulsações). Contudo, não é nosso propósito discutir a presença ficcionalizada da autora Clarice nas imagens de Rodrigo S.M., ou, mais ainda, do narrador-Autor de *Um sopro de vida* (pulsações), objeto de estudo desta pesquisa. Sabemos que vez, ou outra, traremos à tona tal discussão, já que partilhamos da opinião de Sá (2004), mas a nossa leitura se orienta para a comprovação da temática do duplo como elemento estruturante da

obra derradeira, *Um sopro de vida* (pulsações), em que Ângela é vista por nós como duplo desse narrador-Autor e, se assim for, podemos pensar em ambos como duplos de Clarice: “O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem [...]. Não é fácil lidar com Ângela, a mulher que inventei porque precisava de um fac-símile de diálogo” (LISPECTOR, 1999a, p.19; 28). Na etimologia da expressão latina *fac-símile* temos *fac* de “*facere*”, fazer, e “*símile*”, semelhante, (HOUAISS, 2002), ou seja, o narrador-Autor cria Ângela “à sua imagem e semelhança”, para com ela estabelecer um diálogo consigo mesmo. Bravo (2005) comenta que uma das primeiras denominações do duplo é o *alter ego* e é assim, como um segundo eu, que Ângela é criada pelo narrador-Autor: “Às vezes sinto que Ângela é eletrônica. [...] Ou é a metade viva de mim? [...] Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? [...] Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu” (LISPECTOR, 1999a, p. 29-30). Ângela surge, assim, como um seu reflexo luminoso, como sua criatura, como um segundo eu, seu duplo: “Eu e Ângela somos o meu diálogo interior – eu converso comigo mesmo” (p. 61).

Em sua pesquisa sobre o duplo, Lisboa de Mello (2000) recorre a vários estudiosos e entre esses cita Yves Pélicier (1995), com o ensaio “*La problématique du double*”, em que o autor identifica seis tipos de duplo: o duplo natural, entendido como o gêmeo; o duplo como fenômeno físico, resultado de experiências em que a ótica entra em jogo, caso da sombra, do espelho e também do eco; o duplo fabricado, fabricação de um simulacro como o retrato, o figurino e a máscara; o duplo como criatura, ou seja, a fabricação de um outro ser, que se inspira no ato divino ao insuflar vida a sua imagem em argila; o duplo como transgressão, sendo este considerado o fenômeno mais complexo, pois modifica o original, podendo haver migrações de alma e de pensamento, ou substituição e, finalmente, o duplo como resultado de uma transformação em que o original sofre uma metamorfose.

Em complemento ao que dissemos acima, consideramos que na relação que se estabelece entre o narrador-Autor e Ângela é possível identificar o duplo como criatura, ou seja, a fabricação de um outro ser, mas há que se dizer que outras manifestações do duplo são identificadas por nós ao longo do texto clariceano, tanto para Ângela, quanto para o narrador-Autor e das quais falaremos posteriormente. Nessa relação criador/criatura o narrador-Autor se “assemelha” a uma espécie de “deus” criador:

E assim que recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, sopro em você que se torna uma alma. [...] Estou esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua. Aí sopro nela e ela se anima e me sobrepuja (LISPECTOR, 1999a, p. 29-30).

Aos poucos, o narrador-Autor vai revelando Ângela e, na medida em que ela, criatura, se mostra, é possível ver pelas frestas também a imagem do criador. Em um primeiro momento, ela surge como uma ideia: “O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem [...] Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida” (LISPECTOR, 1999a, p. 19).

Em um segundo momento, Ângela aparece citada como uma das três epígrafes que abrem a primeira das três partes do livro. Assim, temos, então, a primeira parte nomeada: “O sonho acordado é que é a realidade”. Na página seguinte, aparecem três epígrafes: “ÂNGELA”; “A ÚLTIMA PALAVRA será a quarta dimensão. Comprimento: ela falando/Largura: atrás do pensamento/Profundidade: eu falando dela, dos fatos e sentimentos/e de seu atrás do pensamento.” E a última “Eu tenho que ser legível quase no escuro” (LISPECTOR, 1999a, p.25).

De acordo com Sá (2004, p.206), essa segunda epígrafe funcionaria como uma “estranha ficha de identidade da personagem Ângela”, em quatro dimensões, e na qual encontraríamos o projeto que se desdobrará, em seguida, no texto e o qual é assim apresentado por Sá (2004):

Comprimento: ela falando (Ângela?).  
 Largura: atrás do pensamento ( a inspiração? = o pré pensar?)  
 Profundidade: eu falando dela, dos fatos e sentimentos e de seu atrás do pensamento (o Autor)  
 Eu tenho que ser legível quase no escuro (a própria ficcionista?)  
 A ÚLTIMA PALAVRA será a quarta dimensão ( o futuro? ou a morte?) (SÁ, 2004, p. 206).

Para nós, a leitura feita por Sá (2004) está evidente na obra, mas, ainda assim, arriscamo-nos a algumas palavras a mais, pois entendemos que para



além do sentido de morte, que é um tema recorrente no texto, enxergamos, também, a figura do leitor como um possível possuidor dessa “última palavra na quarta dimensão”, uma vez que na poética clariceana o leitor é peça fundamental para erigir os sentidos do texto; ele é instaurado na condição de “leitor implícito”, que corresponde a uma criação ficcional, prefigurada pelo texto (ZILBERMAN, 1989)<sup>10</sup> e com quem o narrador-Autor se comunica desde o prólogo:

De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. *Tu és?* Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é. [...]  
 [...] Peço vênias para passar. Eu me sinto culpado quando não vos obedeço. [...]  
 Vós me obrigais a um esforço tremendo de escrever; ora, me dê licença, *meu caro*, deixa eu passar [...] (LISPECTOR, 1999a, p. 13-18, grifos nossos).

Feita a digressão sobre o leitor-implícito, cuja figura será retomada mais a frente, voltemos à Ângela, que surge, primeiro, como um sonho, um desejo a ser materializado, depois como um reflexo no espelho, imagem que também nos remete ao duplo e da qual também falaremos posteriormente, para, enfim, surgir com uma tarja sobre o rosto:

Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? Tudo é real mas se move va-ga-ro-sa-men-te em câmera lenta. Ou pula de um tema a outro, desconexo. Se me desenraízo fico de raiz exposta ao vento e à chuva. Friável. E não como granito azulado e pedra de lansã sem fenda nem frincha. Ângela por enquanto tem uma tarja sobre o rosto que lhe esconde a identidade.

---

<sup>10</sup> ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. Clareando o conceito de “leitor implícito” recorreremos à Zilberman, 1989, que num importante estudo acerca dos principais nomes da estética da recepção, apresenta-nos os conceitos essenciais apontados pela escola de Constança. Segundo a autora, o conceito de leitor implícito operado por Jausz é orientado pelas pesquisas de Wolfgang Iser e corresponde a uma criação ficcional, prefigurada pelo texto. Esse leitor implícito pode ser identificado já no terceiro parágrafo do prólogo de *Um sopro de vida* (pulsações), 1978. No texto clariceano, o leitor é peça fundamental para a comunicação do discurso, e ao colocar um “vós”, o narrador-Autor torna-o também personagem de sua história. O “convite” é feito, e, a partir de então, também como personagem de sua história, o narrador-Autor passa a dialogar com esse “leitor implícito”, acerca do seu fazer literário. Jausz (1994) diz que a obra literária não é um objeto que exista por si, oferecendo ao leitor sempre um mesmo aspecto; ela é como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada de uma nova leitura, já que o leitor é sempre outro diante de um novo encontro com o texto. O leitor do texto clariceano tem a grata surpresa de a cada novo encontro com a obra experimentar um novo horizonte de expectativa.

À medida que ela for falando vai tirando a tarja – até o rosto nu. [...] Ângela é uma estátua que grita e esvoaça em torno das copas das árvores. Seu mundo é tão apenas irreal como a vida de quem porventura me lesse (LISPECTOR, 1999a, p. 27).

O fragmento remete-nos as palavras de Clément Rosset (2008), quando o pensador diz que:

O que importa é a igual insuficiência do real para dar conta de si mesmo, para assegurar a sua própria significação [...].O sentido é justamente o que é fornecido não por ele mesmo, mas pelo outro; eis por que a metafísica, que busca um sentido além das aparências, sempre foi uma metafísica do outro (ROSSET, 2008, p. 74-75).

O real é ilusão; o que valem são as realidades criadas, inventadas, os desejos realizados. Mantendo a tônica do fazer literário, o fragmento acima nos revela que o narrador-Autor criado por Clarice confirma a atitude do artista da modernidade; é aquele que tem a consciência da linguagem como representação simbólica; tem a consciência de que o signo é a representação da realidade e não a realidade; a linguagem preenche o espaço deixado pelo real.

É interessante observar o processo, quase ritualístico, da criação de Ângela. Pelo discurso do narrador-Autor se materializa o estilo fragmentado, o ir e vir dessa escrita dilacerante. Nas metáforas relacionadas ao surgimento de Ângela é possível identificar esse estilo clariceano; o narrador-Autor se cuida para *não desenraizar-se* e ficar de raiz exposta, o que equivaleria a dizer que ele (a) resiste e mantém o seu estilo, é fiel à sua escrita, ainda que o “pior plágio” seja o de si mesmo (a); não se enfraquece, não se vulnerabiliza, não vira pó, e ao inserir no seu discurso a figura de um dos Orixás mais populares no Brasil, Iansã, que se revela como uma divindade de temperamento forte e explosivo, dos grandes movimentos e das várias formas, dos ventos e das tempestades, mas também das calmarias; que traz na sua essência a liberdade inclinada à constante transformação e corporifica a

transgressão, (PASSOS, 2008),<sup>11</sup> o narrador-Autor se apresenta como aquele que está consciente de que sua escrita é transgressão, é movimento, é vento forte, é dinamismo, é convite, que reconhece o seu leitor, retira-o de sua calmaria e o conduz a outro tempo-espço. Nesse contexto, Ângela surge com a identidade velada e só a palavra, a escrita e o diálogo com o leitor lhe revelam.

Continuando o desvelar de sua criação, Ângela, o narrador-Autor se compara ao lavrador, que prepara a terra para a lavoura e a colheita:

[...] Antes de desvendá-la lavarei os ares com chuva e amaciarei o terreno para a lavoura.  
 Para criá-la eu tenho que arar a terra. [...]  
 [...] É só por atrevimento que Ângela existe em mim. Quanto a mim reduzo tudo em palavras de roda-viva.  
 [...] Eu como escritor espalho sementes. Ângela Pralini nasceu de uma semente antiga que joguei em terra dura há milênios. Para se chegar até a mim foi preciso milênios sobre a terra (LISPECTOR, 1999a, p. 27-28 e 30)?

Nas belíssimas e poéticas imagens que estabelecem a comparação entre lavrar e escrever revela-se o ato da criação. “A lavoura é universalmente considerada como um ato sagrado e, sobretudo, como um ato de fecundação da terra” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 537), e que aqui se compara ao ato de escrever “[...] Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada” (LISPECTOR, 1999a, p. 21). Sulcar, ferir, arar a terra/papel é lançar a palavra/semte que faz brotar o fruto/sentido. A chuva que amacia a terra/papel é o *sêmen/inspiração* que vem do Céu para fecundar a terra virgem que a recebe, e o fruto dessa penetração da Terra pelo Céu é, no ensinamento taoista, o embrião do Imortal. Na terra/papel, é a obra que encontra, enfim, depois de incessante movimento, inquietação, transformação o seu lugar de existência. Pela leitura do

---

<sup>11</sup> PASSOS, Marlon Marcos Vieira. *Oyá-Bethânia: os mitos de um Orixá nos ritos de uma estrela*. 2008, 153 f. (Dissertação de mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Em sua dissertação de mestrado, Passos (2008) apresenta um estudo sobre a presença de alguns mitos e ritos reatualizados entre o chamado povo-de-santo, singrando o universo das artes populares brasileiras, mais destacadamente o da canção popular, na figura de Maria Bethânia, demonstrando que muitas performances de palco da cantora e da projeção de sua imagem em seus produtos artísticos são representações de narrativas míticas e de rituais característicos da orixá de origem iorubana, senhora das tempestades, Oyá-lansã. A pesquisa atesta a singularidade desta artista como um compósito de imagens arquetípicas definidoras da orixá que, segundo sua crença, comanda a sua vida e o seu destino.

fragmento acima é possível, ainda, inferir que o surgimento de Ângela Pralini se dera no passado, lá em 1974, quando a autora iniciou a escrita da obra e também como a Angela Pralini de “A partida do trem”, de *Onde estivestes de noite*. O narrador-Autor diz que Ângela nasceu de semente antiga, jogada em terra dura, ou seja, em solo estéril, ao menos naquele momento, pois o artista, muitas vezes, aguarda pela melhor palavra para não sujar o branco da página com palavras vãs. A ideia/semente já havia sido lançada, mas a colheita do fruto aguardava o melhor momento. Ângela Pralini de *Um sopro de vida*, conversa com Angela Pralini de “A partida do trem”, uma já estava na outra, é a transmigração intratextual a que se refere Galvão (1996)<sup>12</sup>, ao discorrer sobre o processo de criação de Lispector.

Assim, é necessário fazermos uma breve incursão pelo conto, a fim de melhor percebermos os aspectos deste texto os quais se repetem no livro póstumo, evidenciando-se os traços de uma, na outra. Grafado sem o acento circunflexo, a Angela Pralini do conto está de partida, fugindo de Eduardo, seu grande amor: “Fugi de você, Eduardo, porque você estava me matando com essa sua cabeça de gênio que me obrigava a quase tapar os meus ouvidos com as duas mãos e quase gritar de horror e cansaço” (LISPECTOR, 1994, p.33). Sentindo-se sufocada numa relação em que não pode ser verdadeira, em que é “mutilada”, Angela parte em busca de si mesma: “Sou o que sou e não o que pensas que sou. A prova que sou está nesta partida do trem” (1994, p. 29). Ao que em *Um sopro de vida* (pulsações) encontramos: “Ângela se consola de existir pensando: ‘eu pelo menos tenho a vantagem de ser eu, e não uma outra pessoa estranha qualquer’” (LISPECTOR, 1999a, p.33). Um dos aspectos mais discutidos pelo narrador-Autor é quanto à liberdade e/ou à espontaneidade de Ângela em oposição à sua rigidez, ao seu “enclausuramento”: “[...] Eu enclausurado no meu pequeno mundo estreito e angustiante, sem saber como sair para respirar a beleza do que está fora de mim. [...] Amo Ângela, porque ela diz o que não tenho coragem de dizer porque temo a mim mesmo? ou porque acho inútil falar” (1999a, p. 32 e 38)? Lispector resgata da memória a Ângela Pralini do conto de 1974 e a faz renascer em *Um sopro de vida*, de 1978; a gênese estava lá.

---

<sup>12</sup> GALVÃO, op. cit., p. 11, nota 6.

Outra passagem que nos remete para a semente de uma na outra é em relação ao cachorro que tanto a Angela do conto, como a Ângela de *Um sopro de vida* (pulsações) têm:

Angela de súbito estremeceu: quem daria o último dia de vermífugo ao cachorro. Ah, Ulisses, pensou ela para o cão, não te abandonei por querer, é que eu precisava fugir de Eduardo, antes que ele me arruinasse totalmente com a sua lucidez: [...]

[...]

Ulisses, se fosse vista a sua cara sob o ponto de vista humano, seria monstruoso e feio. Era lindo sob o ponto de vista de cão. Era vigoroso como um cavalo branco e livre, só que ele era castanho suave, alaranjado, cor de uísque (LISPECTOR, 1994, p. 27 e 39).

Meu cão me revigora toda. [...] O meu cão me ensina a viver. [...]

[...] O cão é um bicho misterioso porque ele quase que pensa, sem falar que sente tudo menos a noção de futuro. O cavalo, a menos que seja alado, tem seu mistério resolvido em nobreza [...]

[...] Eu e meu cachorro Ulisses somos vira-latas. Ah que chuva boa que está caindo. É maná do céu e só Ulisses também sabe disso. Ulisses bebe cerveja gelada tão bonitinho (LISPECTOR, 1999a, p.59-60).

Os fragmentos acima não só evidenciam as aproximações na construção das duas Ângelas, como também apontam para outras imagens constantes da poética clariceana como a figura do cavalo, assim como traços biográficos comuns à escrita da autora, pois conforme já afirmara Sá (2004, p.203) virão juntos, grudados ao osso dessa poética, pedaços de Clarice mesma, pois ela jamais se distanciou de seu texto. Ulisses era o nome do cachorro de Lispector, cuja descrição feita nos dois fragmentos ratificam o dado biográfico. Ulisses, conforme já atestamos em páginas anteriores, aparecera não apenas nas duas obras aqui referenciadas, como também em outras, como, por exemplo, no infantil *Quase de verdade*, de 1978, em que Ulisses figura como o narrador homodiegético, ou narrador testemunha da história que presenciou no quintal da vizinha: “ Era uma vez...Era uma vez: eu! [...] Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela – que entende os

significados dos meus latidos – escreve o que eu lhe conto” (LISPECTOR, 1993, p. 5).

Mendes de Sousa (2012) comenta que o animal é um dos signos indispensáveis e óbvios numa caracterização essencial da obra lispectoriana, cuja fundamentação originária pode ser encontrada no ovo e na galinha. O estudioso acrescenta que: “[...] Fale-se da truculência do texto, do modo como se traz o animal ao texto... Veja-se a presença do cão e, através dela, uma das formas de perceber a dicção autobiográfica da escrita clariciana” (SOUSA, 2012, p. 478). Assim como em *Quase de verdade*, 1978, em que o dado empírico se transforma em ficção, também em *Um sopro de vida* (pulsações), a autora repete o procedimento em uma longa digressão, que ocupa quase duas páginas, entremeando falas de Ângela e também do narrador-Autor acerca da relação que se estabelece entre Ângela e o cão Ulisses, quase que uma espécie de duplo da personagem por tamanha identificação: “[...] formamos um só todo orgânico, viva estátua muda. [...] Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacobela, tutiban [...]” (LISPECTOR, 1999a, p. 60). Nesse processo de transferência, o cão mantém o nome que o identifica no mundo empírico e passa a pertencer a personagens criadas dentro do universo ficcional. Para Mendes de Sousa (2012), o destaque dado a Ulisses em *Um sopro de vida* (pulsações) surge como uma homenagem ao animal de estimação, uma espécie de ditirambo, pequeno poema de louvor a Ulisses, em que o discurso lírico, de tom exclamativo, relewa uma emotividade transbordante.

Interessante observar também a repetição da figura do cavalo<sup>13</sup>, imagem constante na poética clariceana, desde sua primeira obra.

---

<sup>13</sup> Além das duas obras aqui apresentadas, podemos falar da figura do cavalo desde *Perto do coração selvagem* (1944), passando por *A cidade sitiada* (1949), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977), além de vários contos e crônicas. Também em *Onde estivestes de noite* (1974), há um outro texto, cujo título é “Seco estudo de cavalos”, que é constituído de pequenos trechos de natureza vária, de unidades descritivas, narrativas e reflexivas de extensão desigual. Como um estudo, são esboços, exercícios, trabalhos que precedem a execução de um projeto. Gomes (1994) comenta que são fragmentos que, relacionando palavra e coisa, aqui, um bicho, o cavalo, revelam o movimento do eu em busca de si mesmo: ‘o cavalo me indica o que sou’. Na mesma coletânea, há ainda o conto “O manifesto da cidade”, em que o motivo do cavalo reaparece. Para Mendes de Sousa (2012), nas representações do cavalo estão implicadas as mais óbvias valências simbólicas, tais como a força vital e o desejo de libertação, que em alguns textos se clarificam, podendo dizer que atravessa toda a literatura de Lispector, o cavalo esplendoroso, a figura do canto que encontra seu manifesto justamente no conto “Seco estudo de cavalos”, que fala do ‘longo relincho de esplendor’. O estudioso completa dizendo que sobre a indiscutível importância da figura do cavalo na escrita clariceana, bastaria citar duas frases encontradas nos finais de dois romances que completam um arco: o primeiro e o último publicados em vida. Em *Perto do coração selvagem* (1944) temos: “[...] de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (1998, p.202). Em *A hora da estrela* (1977), “[...] Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto” (1995, p. 105).

A esse respeito, Mendes de Sousa (2012) expõe que:

[...] Falar em Clarice Lispector é falar da barata ou da galinha ou do cavalo e, poder-se-ia, seguidamente, continuar com um extenso rol: o cão, um búfalo, um mico, uma esperança etc. No entanto, os três primeiros constituem uma tríade sustentada por um extraordinário comparecimento obsessivo. [...]

[...]

Fale-se, pois, do cavalo e do emblematismo da figura e sublinhe-se o que parecerá óbvio, mas que importa ser relevado: este animal não entra na lógica das devorações que se aplica à galinha ou à barata. Integrando exemplarmente o processo do devir, cumpre, na obra, um lugar soberano – onde se ergue a voz (SOUSA, 2012, p. 285 e 308).

Em consonância com o ensaísta, podemos dizer que dentro do imaginário coletivo, que atribui ao cavalo uma multiplicidade de sentidos, vemos esse animal surgir de forma diferente dos outros, tendo o seu destino sempre atrelado ao homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito. Nessa multiplicidade de acepções simbólicas, o cavalo aparece aliado à imagem da força vital, da juventude, da potência criativa e ao desejo de libertação, porém, conforme dito acima, nenhum outro sentido se manifesta tão intensamente na poética clariceana, quanto o cavalo esplendoroso, ou luminar, explicitamente reconhecido no conto “Seco estudo de cavalos”: “Na fazenda, o cavalo branco – rei da natureza – lançava para o alto da acuidade do ar o seu longo relincho de esplendor” (1994, p. 46). Ou ainda, em um outro fragmento do mesmo texto, intitulado ‘Ele e eu’: “[...] O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano? O melhor do cavalo o ente humano já tem? Então abduco de ser um cavalo e com glória passo para minha humanidade. O cavalo me indica o que sou” (idem).

As características acima citadas são evidentes tanto nas duas personagens de *Um sopro de vida* (pulsações), quanto em Angela de “A partida do trem”: “[...] nesse lado forte eu sou uma vaca, sou uma *cavala* livre e que pateia no chão, sou mulher da rua, sou vagabunda – e não uma ‘letrada’” (LISPECTOR, 1994, p. 33, grifo nosso).

Escrevo quase que totalmente liberto de meu corpo. [...] Meu espírito está vazio por causa de tanta felicidade. Estou tendo uma liberdade íntima que só se compara a um *cavalgar* sem destino pelos campos afora. Estou livre de destino. Será o meu destino alcançar a liberdade? [...]

[...]

Eu sou um abismo de mim mesmo. Mas sempre serei enviesado. E os *cavalos* brancos enchem minhas pupilas com amor ardente. Possuo sete *cavalos* de puro sangue. Seis brancos e um preto [...].

[...] Dá mais segurança do que com Ângela. O que me cansa é que ela é *indomesticável*. Tem um falso equilíbrio de forças opostas. [...] Que posso fazer se ela é anárquica (LISPECTOR, 1999a, p. 15, 77 e 134, grifos nossos).

Nos fragmentos de *Um sopro de vida* (pulsações), acima citados, é possível perceber o quanto a figura do cavalo, aliado à sua simbologia, ganham força na escrita clariceana. O narrador-Autor diz que possui sete cavalos de puro sangue, sendo seis brancos e um preto. Orientando-nos, ainda, por esse imaginário coletivo, constituído por lendas, tradições e estudos de diferentes povos, dizemos que o cavalo branco, iluminado, majestoso e celeste figura como os instintos controlados, dominados e sublimados, o que representa a mais nobre conquista do homem: o controle de seus impulsos animais e a possibilidade de amar. No entanto, esse controle não é permanente e essa imagem luminosa, por vezes, dá lugar às trevas, à escuridão, que continuam dentro de cada um de nós. Por isso, o cavalo é por vezes maléfico e por vezes benéfico, podendo ser tanto fonte de paz, como de conflito. Ao afirmar ter seis cavalos brancos e apenas um negro, o narrador-Autor ratifica os dois lados que compõem a condição humana e são inerentes a todos nós; temos luz e sombra dentro de nós, cabe a cada um decidir qual das partes vai alimentar, iluminar; todos temos os nossos mistérios, assombros e conflitos internos.

O narrador-Autor diz ser livre com sua escrita iluminada, marcada por sua constante busca e entrega; Ângela aparece como ser indomesticável, o que equivaleria dizer indomável, aquela que não se sujeita a regras, que fala livre e solto; confirmando o estilo clariceano; e se repete, ainda, na Angela de “A partida do trem”, que se nomeia como uma “*cavala* livre que pateia no chão”, em protesto àquilo que não lhe agrada; o cavalo, por mais que tenha sido domesticado, também conserva a sua selvageria podendo haver conflito entre condutor e conduzido a partir de qualquer gesto não compreendido; deixemos, uma vez mais, a narradora de “Seco estudo de cavalos” falar: “O que é cavalo? É liberdade tão indomável que se torna



inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar mas com um simples movimento [...] mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre” (1994, p.44). E também a ele, narrador-Autor, cabe a alcunha de indomável, indomesticável afinal ele se qualifica como um “abismo de si mesmo” e diz que será sempre “enviesado”, confirmando uma vez mais o narrador-Autor como duplo de Lispector, pois a autora tinha consciência de sua literatura, do seu fazer literário, da sua condição de autora hermética e difícil. Cabe, ainda, a compreensão da simbologia do número sete, mas este se repete por várias vezes tanto no conto quanto no livro, por isso merece uma leitura mais apurada a outros trechos tanto de um, quanto de outro:

\_ Angela, disse ela, uma mulher nunca diz a idade, por isso só posso lhe dizer que é muita mesmo. Não, com você – posso chamar de você? – com você vou fazer uma confidência: tenho setenta e sete anos.

\_ Eu tenho trinta e sete, disse Angela Pralini.  
Eram sete horas da manhã (LISPECTOR, 1994, p. 31).

Rapidamente dou os traços biográficos de Ângela Pralini: rapidamente porque dados e fatos me chateiam. Vejamos, pois: nasceu no Rio de Janeiro, tem 34 anos, um metro e setenta de altura e é bem nascida, embora filha de pais pobres. Uniu-se a um industrial, etc (LISPECTOR, 1999a, p. 43).

[...] Viu? Viu como você está renascendo? Sete fôlegos de gato. O número sete acompanhava-a, era o seu segredo, a sua força. Sentia-se linda. Não era. Mas assim se sentia. Sentia-se também bondosa. Com ternura pela velha Maria Ritinha que pusera os óculos e lia o jornal (LISPECTOR, 1994, p. 38).

ÂNGELA. \_ Eu venho de uma longa saudade. [...] Meu fôlego de sete gatos amedronta os que poderiam vir. Com exceção de uns poucos, todos têm medo de mim como se eu mordesse. Nem eu nem Ulisses mordemos. Somos mansos e alegres, e às vezes latimos de raiva ou de espanto [...] (LISPECTOR, 1999a, p. 69).

[...] Assim: de repente. De repente o quê? Só de repente. Zero. Nada. Estava com trinta e sete anos e pretendia a cada instante recomeçar sua vida. Como as bolhinhas efervescentes da água Caxambu. As sete letras de Pralini davam-lhe força. As seis letras de Angela tornavam-na anônima (LISPECTOR, 1994, p. 42).

AUTOR. \_ Ângela tem a espontaneidade de uma iniciativa ou é apenas o meu eco repetido em sete cavernas até morrer? Não é nada disso. O que é? O seguinte: eu só me ouço no eco repetido porque minha voz inicialmente se confunde comigo (LISPECTOR, 1999a, p. 107).

Embora sejam várias as citações, as mesmas se fazem necessárias para que o leitor possa beber na fonte e se aproveitar da poeticidade e beleza do discurso clariceano, impregnado do simbolismo do número sete. As imagens se delineiam diante dos olhos do leitor e a palavra, plurissignificativa, se materializa, ganha consistência e sentidos outros por força de sua significação. Ao lado do número três (cabalístico), o número sete é o mais importante dos números sagrados na tradição das antigas culturas orientais e cristãs, estando profundamente ligado ao homem, à vida, à essência das coisas. Sendo considerado um número sagrado, místico e misterioso por excelência está diretamente ligado ao discurso bíblico desde o mito da Criação:

Assim foram acabados os céus, a terra e todo o seu exército. Tendo Deus terminado no sétimo dia a obra que tinha feito, descansou do seu trabalho. Ele abençoou o sétimo dia e o consagrou, porque nesse dia repousara de toda a obra da criação (GÊNESIS, 2: v.1-3, p. 50).

Assim, desde a criação do mundo, um tempo foi imprimido ao ritmo universal quando Deus decidiu que a semana teria sete dias e não cinco ou dez. Ao mesmo tempo, Deus dedicou o sétimo dia ao descanso, como uma forma de restauração das forças divinas à contemplação da obra executada. O sétimo dia é sagrado. Na cultura judaico-cristã, esse descanso do sétimo dia marca um pacto entre Deus e o homem.

Para Zago (2013), o sete é o número que indica a relação viva entre o Céu e a Terra, entre o sagrado e o profano, pois ao identificá-lo como a soma de três, representante do Céu, da Santíssima Trindade, ao número quatro, representante da Terra, dos quatro pontos cardeais, o sete surge como a união do homem a Deus.

O número sete é o símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total. O sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva; representa, ainda, a totalidade do universo em movimento. Correspondendo ao número dos planetas, o sete caracteriza a perfeição; a divindade.

Frequentemente empregado na Bíblia: são sete os dias que completam a criação; são sete céus onde habitam as ordens angélicas; Salomão construiu o templo em sete anos; são sete as virtudes, assim como são sete os pecados capitais; enfim, o número sete ganha lugar de destaque em, praticamente, todos os livros sagrados, em quase todas as religiões e seitas, das mais primitivas às mais modernas. Como número dos Céus, é, também, segundo Dante, o número das esferas planetárias, às quais os cátaros relacionavam as sete artes liberais. Citado por setenta e sete vezes, no Antigo Testamento, o número sete, pela transformação que inaugura, possui em si mesmo um poder, sendo considerado um número mágico. Ele encerra, entretanto, uma ansiedade pelo fato de que indica a passagem do conhecido ao desconhecido: um ciclo concluído, sob a dúvida do que virá. É símbolo da união dos contrários, da resolução do dualismo, portanto, símbolo de unicidade e perfeição. O sete simboliza, ainda, a conclusão do mundo e a plenitude dos tempos; a perfeição e totalidade humana, ao mesmo tempo masculina e feminina, através da soma de quatro e três; é o signo do homem completo, do mundo completo, da criação concluída, do crescimento da natureza. É também a expressão da Palavra Perfeita e, através dela, da unicidade original.

O discurso clariceano encontra ecos de sentido no que está acima descrito. Na primeira citação, pertencente ao conto, temos o número setenta e sete referindo-se a idade de Dona Maria Rita, o que para nós pode ser compreendido como uma alusão ao Antigo Testamento, já que a velhice é um tema bastante recorrente na poética clariceana; é o velho se renovando pelo novo; a autora evidencia nessas personagens o descaso sofrido na velhice<sup>14</sup> numa sociedade a

---

<sup>14</sup> Vários são os textos de Lispector nos quais a figura do velho aparece como personagem central, ou com semelhante importância, em que temas como o sentido da vida, a angústia, a solidão, o vazio, a nulidade da existência, a indiferença e o descaso da sociedade são materializados. Em *OEN* (1974), por exemplo, para além do conto “A partida do trem”, que tem como uma das personagens centrais D. Rita, temos também a senhora Jorge B. Xavier, do conto “A procura de uma dignidade”, que precede o anteriormente referenciado. Neste conto, o núcleo conflitivo gira em torno desta velha que se vê perdida nos labirintos subterrâneos do Maracanã, procurando uma saída. Sem nome próprio, designada com o empréstimo do nome do marido, ela é reduzida a ser uma velha de setenta anos, quando toma consciência de que nunca tivera vontade própria, sempre fora conduzida, ancorada na ordenação e dignidade aparente que o casamento lhe atribuía. Quando se perde, seu mundo se desequilibra. O labirinto, signo da desorientação dos sentidos, leva a velha ao questionamento de sua

qual privilegia a juventude; em vários de seus textos, a família é a materialização desse descaso e não percebe que há naquele ser vida pulsando, querendo um sentido para viver; mas, ainda temos, no mesmo fragmento, a idade de Angela, trinta e sete, três e sete, os dois números mais considerados dentro do contexto sagrado e completa, ainda, a hora do dia, que também marca sete. Relacionando esse discurso à simbologia do sete, entendemos também o sentido de mudança, depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva, que marca a vida das duas personagens, que experimentam a plenitude nesse universo em movimento.

O fragmento seguinte, de *Um sopro de vida* (pulsações), traz o narrador-Autor nos apresentando um retrato físico de Ângela Pralini e aí as semelhanças entre as duas personagens, a Angela de 1974 e a Ângela de 1977, se confluem e se completam, ambas têm a mesma faixa de idade, se casam com homens de posição social destacada, um é intelectual, outro industrial. Contudo, para nós, esta Ângela Pralini, de 1977, tem mais a nos oferecer; ela tem trinta e quatro anos, 34, conforme escrita do narrador-Autor, (diferentemente da maneira como ele descreve a altura da personagem), ou seja,  $3 + 4 = 7$ , céu e terra, o sagrado e o profano, o espírito e a matéria, o masculino e o feminino, que se juntam e se completam, se tornam um, totalidade, dinamismo. É símbolo da união dos contrários, da resolução do dualismo, portanto, símbolo de unicidade e perfeição. Em uma clara referência ao duplo, temos aqui a eterna busca pela parte que nos falta. Para nós, nesta passagem, a caracterização de Ângela materializa a imagem do duplo, Ângela Pralini = narrador-Autor + Ângela, seu duplo. Ângela é a sua outra face; é a que lhe permite ser por inteiro; é a que lhe permite mostrar seu outro lado, é a que lhe completa.

Os dois fragmentos seguintes, o primeiro do conto, o segundo do livro, praticamente se repetem fazendo referência aos “sete fôlegos do gato”, pois segundo a tradição, esse animal tem sete vidas, o que se entende como um animal místico, difícil de morrer, quiçá dotado de poderes. O simbolismo do gato é muito

---

existência. Ainda nesta mesma obra, encontramos a crônica “As maniganças de dona Frozina”, cuja narradora relata os fatos banais do cotidiano dessa velha, seguindo a personagem até se fartar dela, do seu nome estranho, de suas maniganças. Da coletânea *Laços de família* (1960), podemos destacar os contos “Feliz aniversário”; “O jantar” e “Os laços de família”. De *Felicidade clandestina* (1971) destacamos o conto “O grande passeio”, o qual já aparecera na coletânea *A legião estrangeira* (1964), com o título “Viagem a Petrópolis”. Da coletânea *A via crucis do corpo* (1974), destacamos os contos “Ruídos de passos”, que apresenta dona Cândida, uma senhora de 81 anos com um desejo carnal incontido e o conto “Mas vai chover”, que tem como protagonista D. Maria Angélica, que aos 60 anos resolve ceder ao desejo, em favor das carícias de um gigolô de 19 anos. Enfim, poderíamos citar, ainda, outros contos, crônicas, contudo, acreditamos que o leitor prefira se surpreender com as descobertas de cada nova leitura, no contato com os textos.

heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal. A imagem do animal aqui apresentada ganha o sentido mesmo de resistência, de vida que se renova, que renasce das cinzas, vida que luta para se estender no tempo e no espaço da escrita, de escrita que se repete e também se renova.

Para além dessa figura, outros dois aspectos chamam a nossa atenção: o narrador do conto diz que o sete é o número que acompanha Angela, é o seu segredo e lhe dá força, voltando a repetir essa ideia no último trecho destacado do conto; e também o fato de Ângela Pralini de *Um sopro de vida* (pulsações) fazer uma declaração que ratifica a nossa afirmação de que uma está contida na outra: “Eu venho de uma longa saudade”; além de inferirmos que quando Ângela diz: “[...] Meu fôlego de sete gatos amedronta os que poderiam vir. Com exceção de uns poucos [...]” é possível perceber, nas entrelinhas deste discurso, o diálogo com o discurso do próprio narrador-Autor: “Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos. Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada” (p. 21) e também com a voz de Lispector mesma, acusando a consciência de autora difícil, que desejaria ser lida apenas por aqueles de “alma já formada”, ou seja, falando por meio das personagens que cria, a autora revela o tipo de leitor que deseja para seus textos; estabelece uma espécie de pacto e aguarda pelo leitor ideal.

Enquanto o último excerto do conto nos orienta para os sentidos não apenas do número sete, mas também para a relação entre esse discurso e outros números, no último fragmento do livro, para além da importância do sete, confirmamos, uma vez mais, a temática do duplo no discurso do narrador-Autor em relação à Ângela Pralini.

Em linhas anteriores, o narrador do conto nos diz que: “Enquanto isso Angela Pralini efervescendo como as bolhinhas da água mineral Caxambu, era uma: de repente” (LISPECTOR, 1994, p. 42). E a partir daí o que se mostra é o discurso destacado no fragmento acima. É como se Angela tivesse tomado consciência de si. Angela está de partida, em busca de uma nova vida, em que ela possa ser plenitude, efervescência, ebulição, agitação, movimento, vida pulsando, sem coerência: “[...] A coerência, não a quero mais. Coerência é mutilação. Quero a desordem” (p. 35). A água, o zero e o nada marcam essa renovação simbólica. A consciência do que se deseja.

O zero significa o vazio, mas é também aquele que ocupa o lugar de valores ausentes. Para o povo maia, o zero era representado por uma concha ou um caracol, sendo que o caramujo é símbolo de renovação periódica. Assim, o mito da regeneração cíclica está resumido nesse simbolismo do zero maia; o zero seria o intervalo da geração, que como o ovo cósmico, simboliza todas as potencialidades. Simboliza também o objeto que, sem ter valor por si, confere um valor aos outros. Quanto à simbologia do número seis, destacamos que esse número marca essencialmente a oposição da criatura ao Criador, em um equilíbrio indefinido. Essa oposição não é necessariamente de contradição; pode marcar uma simples distinção, mas que virá a ser a origem de todas as ambivalências do seis. O seis é o número dos dons recíprocos e dos antagonismos. É a perfeição que se expressa pelo simbolismo gráfico dos seis triângulos equiláteros inscritos num círculo. Assim, o seis se relacionaria com o simbolismo cíclico da lua, e o sete com o simbolismo luminoso do sol; um marca o término de uma trajetória, de um ciclo, de uma evolução enquanto o outro, a sua perfeição, ou melhor, o usufruto da sua perfeição.

A explanação acima nos direciona para os sentidos do discurso lispectoriano: orientando-nos, então, pela simbologia do número seis e do sete, aliada ao nome de Angela Pralini, podemos dizer que Angela Pralini, nesta partida de trem, marca o término de uma trajetória, de um ciclo, enquanto se abre para uma renovação; entende que o sentido da vida está na travessia, na luta constante e no movimento, na busca pela plenitude e transformação, no sentido da direção. A vida é escolha e o desassossego da plenitude coloca o homem no limiar. Não ocupar apenas o espaço vazio e, renovar-se é escolha. Encontrar a parte que lhe falta é perfeição.

No que se refere ao fragmento do livro, para além dos sentidos do número sete, o que nos chama a atenção são as imagens do duplo reveladas pelo discurso do narrador-Autor: “ - Ângela tem a espontaneidade de uma iniciativa ou é apenas o meu eco repetido em sete cavernas até morrer? [...] O seguinte: eu só me ouço no eco repetido porque minha voz inicialmente se confunde comigo” (LISPECTOR, 1999a, p. 107).

Se Ângela Pralini é vista por nós como o duplo do narrador-Autor, podemos dizer que o eco também se caracteriza como uma referência ao duplo. De acordo com Graziani (2005), para Ovídio, a ninfa Eco é um duplo ou um reflexo de Narciso; a maneira como ela repete, mutilando as palavras que ouve, é análoga à

maneira como lhe chega a imagem de Narciso, incompleta porque sem realidade, refletida pela superfície espelhada da água. A história de Eco é contada por Ovídio como um prelúdio à história de Narciso, cujo desdém é considerado a causa da metamorfose da ninfa em rochedo, pois antes ela tinha um corpo, ainda que já estivesse privada do uso integral da palavra. A relação simbólica entre Eco e Narciso é sublinhada em Ovídio por simetrias: ao ouvir aquela voz que repete suas próprias palavras, sem que disso ele tenha consciência, Narciso reage fazendo a mesma pergunta que dirigirá em seguida à sua imagem refletida, que também não compreende tratar-se dele próprio. Após ter se consumido em lamentações sobre seu amor sem resposta, Eco, quando Narciso morre e se consome, volta mais uma vez ao diálogo, retomando as queixas de Narciso como se fossem sua própria lamentação. Para Rank (1939), todos os temas do duplo encontram-se sintetizados no mito de Narciso. Contudo, é ainda em Graziani (2005) que encontramos uma analogia mais perfeita entre as relações de sentido dessa imagem do duplo, o eco, e o discurso clariceano. Graziani comenta que:

Reveladora das verdades ocultas sob aparências enganosas, Eco aparece como o próprio signo da palavra divina, que só pode se revelar por meio de enigmas. Assim sendo, ela age como mediadora entre a alma humana e o divino, e a natureza simbólica dessa palavra está contida justamente no fato de que ela 'não é senão voz', que condensa numa única palavra todo um discurso que não lhe é permitido. [...]

Assim, na interpretação mística e cristã, essa voz sem corpo e sem substância converte-se num revelador da consciência, e intervém numa função iniciática em favor de seu interlocutor. Pois é a si próprio que, em última análise, ela remete aquele que a interroga (como Narciso através de sua imagem, acaba também obtendo o autoconhecimento). O diálogo com o eco é sempre um diálogo consigo mesmo [...] ( GRAZIANI, 2005, p. 292).

Estabelecendo as relações de sentido entre o mito acima descrito e a obra clariceana, dizemos que Ângela surge, então, como a voz refletida e repetida do narrador-Autor, como aquela que lhe revela a si mesmo, como um seu reflexo; na sua voz ecoa o som da voz dele, narrador-Autor, mas o que se percebe também é que há uma troca, um jogo de sons e sentidos entre um e outro e nesse vice-versa,

quem é o duplo de quem? O que se infere é que separados eles são mutilação, juntos são totalidade, perfeição.

Para finalizarmos este paralelo entre as duas personagens, discorreremos, ainda, sobre uma outra imagem que também nos remete ao tema do duplo: o mito da caverna narrado por Platão, no livro VII de *A república*. Nesta obra, o filósofo grego alude sobre a duplicidade na alegoria da caverna, refletindo sobre a existência de dois mundos: um mundo real e um outro perceptível através das sombras e da ilusão.

No livro citado, Platão imagina uma caverna subterrânea provida de uma vasta entrada aberta para a luz e que se estende ao largo de toda a caverna, e uns homens que lá dentro se acham desde meninos, amarrados pelas pernas e pelo pescoço de tal maneira que tenham de permanecer imóveis e olhar tão-só para frente, pois as ligaduras não lhes permitem voltar a cabeça; atrás deles e num plano superior, arde um fogo à certa distância, e entre o fogo e os encadeados há um caminho elevado, ao longo do qual imagina-se que tenha sido construído um pequeno muro que os coloca entre si e o público para exhibir por cima deles as suas maravilhas. E Platão questiona: o que veriam então? Responde que esses homens veriam tão somente as sombras de si mesmos, ou dos companheiros e, por fim, dos objetos projetadas na parede fronteira da caverna (Platão, 1995, p. 155).

Para Platão, a caverna – prisão reflete a existência da realidade e de uma realidade aparente percebida por meio da sombra, isto é, por meio de um duplo. O filósofo propõe que se reflita sobre a condição humana e a possibilidade de ascensão ao conhecimento intelectual, ou seja, a subida para o mundo de cima e a contemplação das coisas que ali se encontram devem ser entendidas como a ascensão da alma para a região inteligível. O ser humano está submetido a um processo de crescimento intelectual, que parte de uma determinada condição até se alcançar um outro nível, um patamar diferenciado que só é adquirido por meio do conhecimento.

As reflexões de Platão ressoam naquelas propostas por Clément Rosset (2008), quando o filósofo francês comenta acerca do que é o real e o que é o duplo, creditando à ilusão a forma mais usual de distanciamento da realidade, a criação de uma nova perspectiva, uma outra maneira de perceber e ver o mundo. A ilusão, nesse sentido, seria a atitude mais comum e aceitável, uma espécie de proteção contra a realidade que se apresenta diante de nossos olhos:



Se o real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às consequências que normalmente deveriam resultar dela. [...] Coexistem paradoxalmente a minha percepção presente e o meu ponto de vista anterior. Aí trata-se menos de uma percepção errônea do que de uma percepção *inútil*. Esta 'percepção inútil' constitui, ao que parece, uma das características mais marcantes da *ilusão* (ROSSET, 2008, p. 15-16, grifos do autor).

Assim, podemos dizer que as imagens da sombra e do eco convergem no que se refere à temática do duplo. Tanto uma quanto a outra dizem respeito à ilusão, ou a realidade que se deseja enxergar. A certa altura, o narrador-Autor diz:

Tudo se passa num sonho de acordado: a vida real é um sonho. Eu não preciso me 'entender'. Que vagamente eu me sinta, já me basta.  
[...]  
[...]  
No sonho do real parece que não sou eu que estou vivendo e sim outra pessoa. Essa outra pessoa é Ângela que é meu sonho acordado.  
Não existe realidade em si mesma. O que há é ver a verdade através do sonho. A vida real é apenas simbólica: ela se refere a alguma outra coisa (LISPECTOR, 1999a, p. 72, 82-83).

Ângela é sua realidade criada, inventada, é o seu "sonho acordado", é o desejo realizado. O fragmento citado faz uma clara referência, ao mesmo tempo em que ilumina, aos sentidos do título da primeira parte do livro: "O sonho acordado é que é a realidade". Ângela é a que lhe salva a existência; é o sentido da vida; é a parte que lhe falta; é o todo que lhe completa; é totalidade e perfeição; é ambivalência e plenitude; é escrita simbólica; é pulsação; é seu duplo. Essa sombra, esse eco, enfim, esse duplo que emana de Ângela é, na realidade, a materialização de sua escrita de conhecimento, ou autoconhecimento, que lhe conduz ao mundo de cima e à contemplação das coisas que ali se encontram.

Estabelecidas as analogias entre a Angela Pralini do conto e esta, criada pelo narrador-Autor de *Um sopro de vida* (pulsações), retornamos à discussão que aponta para a construção de Ângela Pralini e como ela se configura como um duplo do narrador-Autor.

Aproximando-se do encerramento da apresentação que faz à obra, no “prólogo”, o narrador-Autor diz que:

Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo. E, ao ter lido, cortei muito mais que a metade, só deixei o que me provoca e inspira para a vida: estrela acesa ao entardecer (LISPECTOR, 1999a, p. 21).

Nesta estranha, incômoda e provocativa imagem de “cobra que engole o próprio rabo” temos uma vez mais a compreensão da poética clariceana, quando nos detemos à imagem completa, com a figura do círculo. Recorremos a Octavio Paz (1982, p. 83) para melhor entendermos o discurso clariceano e, uma vez mais, ratificarmos a condição de prosa-poética inerente à produção da artista: “[...] o poema apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria [...]”; *Um sopro de vida* (pulsações) materializa-se como um longo poema em prosa. Assim, para além dessa forma circular a que o narrador-Autor se refere e em que estão contidas, também, as imagens de movimento, continuidade, dinamismo, eterno retorno no qual o fim é também um princípio que “volta, se repete e se recria”, já que é morte a cada obra que se termina, para renascer na nova que se inicia, temos a escrita como luz, inspiração que ilumina a vida e estabelece a relação escrever/viver que marcam a escrita clariceana.

De acordo com Sá (2004, p. 235, grifos da autora):

Em Clarice escrever era uma forma de compreender a própria vida. Não era a vida que a levava a compreender o escrever. Era escrevendo que ela se compreendia. A palavra para ela tinha a maior importância, porque exorcizava seus fantasmas. Era mágica. Para Clarice, *escrever* e *viver* são isomórficos.

E nesse processo de escrever/viver se temos Ângela Pralini como um duplo do narrador-Autor, podemos dizer que ambos se configuram como duplos de Clarice Lispector: “Ângela é uma gema, porém com um pequeno pingo negro no amarelo-sol. Isso significa: problema. Além do problema que nós temos ao viver, Ângela acrescenta um: a da escrita compulsiva. Ela acha que parar de escrever é parar de viver” (LISPECTOR, 1999a, p. 50). Se para ele, narrador-Autor, Ângela é vida pulsando, é transgressão, é movimento, é continuação, ela é também, para nós, o discurso do criador(a), no caso Clarice, materializado na criatura, quando se percebe a voz da autora imbricada à voz que se enuncia no texto.

Como duplo do narrador-Autor, conforme já atestamos em páginas anteriores, Ângela surge também como seu oposto, o seu outro lado, a parte que lhe falta: “Ângela é muito parecida com o meu contrário. Ter dentro de mim o contrário do que sou é em essência imprescindível [...]” (LISPECTOR, 1999a, p. 46).

Neste ponto de nossa análise, recorremos uma vez mais ao discurso de Olga de Sá (2004, p. 209) quando a autora diz que: “Ângela é o lado dionisíaco de Clarice. O Autor seu lado apolíneo”. Entendemos que nossa reflexão vai ao encontro dessa proposta pela ensaísta, já que para nós Ângela figura como o lado dionisíaco desta escrita, enquanto o narrador-Autor como o lado apolíneo, contudo, voltamos à nossa proposição inicial: Ângela como o duplo do narrador-Autor do texto clariceano, ou seja, Ângela como seu lado dionisíaco, enquanto ele, narrador-Autor, se configura como o lado apolíneo dessa escrita agônica.

Identificando Apolo e Dioniso como os dois deuses da arte, Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* (1872), afirma que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, em que a arte do figurador plástico, da estética é aquela representada pela apolínea, enquanto a não-figurada, da música se refere à dionisíaca. Para o filósofo, a duplicidade desses dois impulsos resulta numa luta constante, em que intervêm periódicas reconciliações. Ainda conforme o filósofo alemão, ambos os impulsos, díspares entre si, caminham juntos, mas, na maioria das vezes, em evidente discórdia, numa constante provocação a produções sempre novas. Dessa contraposição surge, por meio de um ato metafísico de vontade, a tragédia ática.

Assim, ao contrapor o apolíneo e o dionisíaco como forças antitéticas, mas que se completam e são necessárias à existência da arte, podemos dizer que

ambos os impulsos representam as duas faces do duplo, sendo uma o contrário da outra:

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o 'resplendente', a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida [...]

[...], e poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da 'aparência', juntamente com a sua beleza (NIETZSCHE, 1999, p. 29 e 30, grifos do autor).

E mais à frente, ao se referir ao impulso dionisíaco, o pensador acrescenta:

[...] Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo autoesquecimento (NIETZSCHE, 1999, p. 30, grifos do autor).

Desse modo, temos, então, o apolíneo, relativo ao deus Apolo, apresentado como o deus do sonho, das formas, das regras, das medidas, dos limites individuais, da aparência, do jogo das figuras bem delineadas, da individualidade; enquanto, o dionisíaco, relativo ao deus Dioniso, sendo apresentado como o impulso do exagero, da fruição, da embriaguez extática, da liberdade dos instintos; é o deus do vinho, da dança, da música, da alegria, ou seja, o narrador-

Autor é a materialização da face apolínea dessa escrita agônica, enquanto Ângela é a sua face dionisíaca:

Ângela tem em si água e deserto, povoamento e ermo, fartura e carência, medo e desafio. Tem em si a eloquência e a absurda mudez, a surpresa e a antiguidade, o requinte e a rudeza. Ela é barroca.

[...]

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 de sinos. Eu, parece que amarrado a um destino. Ângela com a leveza de quem não tem um fim (LISPECTOR, 1999a, p. 32-33).

O fragmento acima nos faz experimentar uma mistura de sentidos: visão, audição, tato; enquanto o narrador-Autor é aquele enquadrado entre suas regras, medidas e limites, Ângela é sinestésica, é música, é alegria, é metafórica, é paradoxal; é a “evolução de um sentimento, ideia encarnada no ser”. Ângela é a síntese do espírito barroco, que acentua os estados contraditórios da condição humana e que se encontram na grande antítese vida e morte. Ângela é daquelas que despertam o nosso fascínio e conduz à transcendência àquele que aceita o desafio. Ângela é poesia, enfim. Ângela é tudo isso e é mais; Ângela é liberdade, é plenitude; é a possibilidade do artista de driblar a morte e se eternizar na obra (Rank, 1939).

Assim, à primeira vista, o narrador-Autor e Ângela parecem construídos um em oposição ao outro, mas, na verdade, um é o complemento do outro: “Eu e Ângela somos o meu diálogo interior: converso comigo mesmo. Ângela é do meu interior escuro: ela porém vem à luz” (LISPECTOR, 1999a, p. 73). A fala do narrador-Autor encontra ecos de sentido na voz de Nietzsche, quando o filósofo comenta que: “Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do ‘Conhece-te a ti mesmo’ e ‘Nada em demasia’ [...]” (NIETZSCHE, 1999, p. 40). Ângela, sendo a outra face do narrador-Autor, é o “Conhece-te a ti mesmo”, é escrita de autoconhecimento, de existência e liberdade,

contemplação e ação, linguagem e realidade, que lhe possibilita conhecer mais de si mesmo, do outro e do mundo.

O fragmento citado acima, para além da analogia nietzscheana, nos impele à compreensão do nome Ângela e às relações de sentido estabelecidas no discurso clariceano:

[...] Estátua sempre transladada pelo doido inquietante zumbido de três milhares de abelhas douradas. Um anjo carregado por borboletas azuis? Anjo não nasce nem morre. Anjo é um estado de espírito. Eu a esculpi com raízes retorcidas. [...]

[...]

[...]. É esta a noite escura que quero um dia encontrar fora de mim e de dentro. Ângela me deu agora um repente de mim e me senti feliz. Felicíssimo, não sei por quê. Aceito? Não, por algum motivo secreto sinto uma grande carga de mal-estar e ansiedade quando atinjo o cume nevado de uma felicidade-luz. Dói no corpo o ar purificado demais.

Ângela tem asas (LISPECTOR, 1999a, p. 28, 39 e 40).

O nome Ângela, de origem grega, é o feminino de Ângelo, *Áγγελος*, que significa mensageira. A versão em português deste nome surge a partir da adaptação em latim da palavra grega *Angelus*, que era o termo usado para descrever os seres celestiais que são mensageiros de Deus, segundo as tradições hebraica e cristã. Assim, Ângela/ Ângelo significa também anjo, e esse significado foi o principal responsável pela popularidade do nome.

Os Anjos são seres intermediários entre Deus e o mundo, mencionados sob formas diversas nos textos acádios, ugaritas, bíblicos e outros, ocupariam para Deus as funções de ministros, sendo mensageiros, guardiões, condutores de astros, executores de leis, protetores dos eleitos etc.; estariam organizados em hierarquias de sete ordens, de nove coros ou de três tríades. Os anjos formam o exército de Deus, sua corte, sua morada. Transmitem suas ordens e velam sobre o mundo. Os anjos ocupam um lugar importante na Bíblia e sua hierarquia está ligada à sua proximidade do trono de Deus. O anjo, em sua qualidade de mensageiro, é sempre portador de uma boa nova.

Os comentários acima revelam a pluralidade de sentidos que a palavra clariceana adquire e, embora Ângela seja o lado dionisíaco do narrador-Autor, é ela quem ilumina sua travessia. A apresentação que o narrador-Autor faz de Ângela

evoca toda a poesia do discurso. Ângela surge como “estátua de raízes retorcidas”, criação difícil, barroca, ao som de abelhas douradas, que, dentre os vários sentidos, nas mais diferentes culturas, simbolizam o espírito embriagado com o pólen do conhecimento, a eloquência, a poesia, a sabedoria e a inteligência; purifica pelo fogo e nutre com o mel; queima com seu ferrão e ilumina com seu brilho do metal precioso; surge como luz e sombra; surge como consciência, náusea e “felicidade-plena”; surge como o poder de um produto de gestação lenta e de transformação que conduz ao autoconhecimento. Carregada por borboletas azuis, Ângela é transcendência, é pureza, é leveza, é piruetas ao ar; é aquela que traz luminosidade, som, movimento; é aquela que vem poetizar sua vida, imortalizar sua alma; é aquela que lembra que os homens são seres incompletos e inacabados, em constante transformação, mutação; é aquela que transcende o real, mostrando que o que vale são as realidades criadas. Ângela é luz: “Eu escrevo à meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre” (p.35). Ângela é fé: “[...] Ângela, ao contrário de mim, raramente raciocina: ela só acredita” (p.37). Ângela é a ponte entre Deus e o mundo. Ângela é anjo, mensageira de uma boa nova. Ângela é, ainda, se nos reportarmos a Benjamin (1994)<sup>15</sup>, o novo anjo portador de uma mensagem de esperança, que nasce da arte, operação revolucionária por natureza, capaz de mudar o mundo e que sendo história transcende a própria história.

Concluindo este capítulo, destacamos, ainda, o seguinte fragmento, que aponta para as faces dionisíaca e apolínea das personagens:

AUTOR.\_ Ângela é uma curva em interminável sinuosa espiral. Eu sou reto, escrevo triangularmente e piramidalmente. Mas o que está dentro da pirâmide – o segredo intocável o perigoso e inviolável – esse é Ângela. O que Ângela escreve pode ser lido em voz alta: suas

---

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e Técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Escritas em 1940, ano de sua morte, as teses de Benjamin são consideradas o seu testamento filosófico e são elucidativas no que se refere à concepção de História desenvolvida pelos frankfurtianos, apesar de não serem totalmente aceitas pelo grupo – principalmente por Adorno. Na tese de nº 9, o filósofo explicita o conceito de História a partir de um quadro intitulado *Angelus Novus* pintado em 1920, por Paul Klee, contemporâneo de Benjamin. Para Benjamin, esse anjo é, segundo o olhar de Heiji Tanaka,: “o anjo da História e o que ele olha fixamente é o passado que vê.” (TANAKA, 2001, p.71). Desse modo, os frankfurtianos buscavam a redenção do homem por meio de utopias revolucionárias, as quais libertariam as futuras gerações, propondo, como mais importante, redimir o próprio passado. Assim, a única saída apontada por Benjamin é a Arte. Ainda conforme Tanaka (2001), o papel da Arte para os frankfurtianos está na percepção de que dela se pode apreender, ainda, as experiências acumuladas no passado e que o exercício da dominação insiste em sepultar para criar a consciência ilusória do ‘sempre novo’. Um mundo sem aura é o mundo do conformismo, do ‘sempre igual’, da acomodação – um mundo sem passado.

palavras são voluptuosas e dão prazer físico. Eu sou geométrico. Ângela é espiral de finesse. Ela é intuitiva, eu sou lógico. Ela não tem medo de errar no emprego das palavras. Eu não erro. Bem sei que ela é uva sumarenta e eu sou passa. Eu sou equilibrado e sensato. Ela está liberta do equilíbrio que para ela é desnecessário. Eu sou controlado, ela não se reprime – eu sofro mais do que ela porque estou preso dentro de uma estreita gaiola de forçada higiene mental. Sofro mais porque não digo porque sofro (LISPECTOR, 1999a, p. 44).

Interessante observar, no fragmento destacado, e também na obra como um todo, como essas questões relativas à duplicidade, à alteridade, às duas faces, a esses opostos são apresentados por meio de uma estrutura discursiva realizada em torno do paralelismo de construção, que revela uma espécie de espelho invertido, pois à medida que o narrador-Autor constitui Ângela, a sua criatura, ele também se constitui e se projeta; sua complementaridade se erige justamente a partir das diferenças e oposições estabelecidas entre ele, narrador-Autor, e Ângela. Ângela é a parte que lhe falta; é o outro que lhe completa; é, então, o seu duplo.

Contudo, retornando a Apolo e Dioniso, Moreau (2005) comenta que para Platão, Apolo torna-se o deus supremo, o deus único, a essência divina da qual os outros deuses não são mais do que formas, se ele é, ainda, o deus da harmonia e da luz, de todos os deuses do Olimpo, Dioniso é a figura mais difícil de definir, pois, por mais que se examinem suas origens, os episódios de sua infância, seu aspecto físico, seu caráter, seu lugar na cidade, a utilização simbólica que se fez dele ao longo da História ou as interpretações dos mitólogos, o deus nos escapa. Rico, complexo e fugidio, ele é o deus das metamorfoses. Ele é inatingível. Dioniso é o deus que vive se disfarçando, se metamorfoseando; passa de uma forma a outra, torna-se fantasma, reflete, se duplica. Dioniso, unindo homens e mulheres, cidadãos e escravos, ameaça a hierarquia social e, aparentemente, um deus como esse, não tem lugar na cidade. No entanto, esse mesmo Dioniso que destrói a ordem da cidade ocupa um lugar de honra em Delfos, no domínio mais grego de todos os deuses, Apolo. A oposição nietzscheana entre o deus da medida harmoniosa e o deus da embriaguez selvagem está longe de ser absoluta.

No capítulo V, do livro *Clarice Lispector: figuras da escrita* (2012), Mendes de Sousa faz uma detalhada abordagem daquilo que o autor nomeia como



“pendor plástico” que compõe a escrita clariceana, e, percorrendo as imagens, ou figuras, como nomeia o estudioso, do desenho, da escultura e da pintura esclarece a expressão: “Se é sobretudo a partir de *A paixão segundo G.H.* que o campo das artes plásticas aparece recorrentemente tematizado na obra da autora, a verdade é que desde logo nas primeiras produções se subentende a dimensão escultural e pictórica de muitos de seus textos” (p. 334).

Para o estudioso, na obra clariceana, o que vai ser marcante tem a ver sobretudo com o modo como as formas (linhas soltando-se, círculos espiralando-se) de uma maneira mais ou menos cega revelam sensações e, com elas, ideias ali escondidas. O autor acrescenta que é no contato emaranhadamente cego com traços, linhas ou círculos que muitas vezes se encontra a ideia da gestação do texto. Assim, traços, linhas, pontos, círculos, curvas servem à perspectivação geometrizarante que converte em imagens, estados e sentimentos dificilmente traduzíveis. Ainda, segundo Mendes de Sousa (2012), na obra de Clarice Lispector o que se procura é acima de tudo a descoberta de um estágio que pouco a pouco se vai definindo, o estado neutro, que não sendo sensação, parte dela e de um encontro com o pensamento. As figuras geométricas aparecem quase sempre em representação de um estado abstrato, que ilumina as várias possibilidades encaixadas em quadros conceituais, como por exemplo, o âmbito metafísico, o âmbito da projeção de características definidoras da obra, etc. e completa dizendo que as “linhas retas, finas, soltas” salientam o inacabado, o fragmentário, aquilo que, afinal, profundamente virá a caracterizar a escrita de Clarice.

Relacionando os comentários de Mendes de Sousa (2012) aos aspectos apolíneo e dionisíaco evidentes em *Um sopro de vida* (pulsações) concordamos com o estudioso quando este diz que a partir dessas formas é possível apreender sensações, imagens, estados e sentimentos dificilmente traduzíveis, ou ainda ideias camufladas, que se convergem para a gestação do texto. O texto clariceano referencia a forma, fazendo dela seu conteúdo. Assim, ao revelar-se em paralelo com Ângela, o narrador-Autor não apenas se evidencia como o processo apolíneo desta escrita, como também traz à luz o lado dionisíaco representado por Ângela: “Eu sou geométrico. Ângela é espiral de finesse. Ela é intuitiva, eu sou lógico. Ela não tem medo de errar no emprego das palavras. Eu não erro”.

Recorremos, uma vez mais, às reflexões de Octávio Paz (1982), quando o poeta e crítico literário, ao comentar sobre a linguagem do poema,

compara a prosa à marcha, enquanto a poesia é representada pela dança. O poeta diz que a figura geométrica que simboliza a prosa é a linha reta, sinuosa, zigzagueante, mas sempre para diante e com meta precisa, enquanto o poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo, ou uma esfera, algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. O narrador-Autor se refere à Ângela como curva interminável, sinuosa espiral, enquanto se define como linha reta, lógico, equilibrado, sensato, geométrico, ou seja, ele representa a prosa, a razão dessa escrita agônica, enquanto Ângela é o intocável, é a essência, é a transcendência, é a própria poesia.

Na compreensão do fragmento, três imagens se destacam: a pirâmide, a uva e a gaiola. As pirâmides são os mais célebres túmulos dos reis e das rainhas do Egito. São construções que obedecem a crenças religiosas e a ritos mágicos. O narrador-Autor diz que escreve triangularmente e piramidalmente, mas que é Ângela quem habita o segredo da pirâmide, assemelhando-se, para nós, à imagem do enigma da esfinge, que aqui vai se revelando pela palavra. Representando ainda a convergência ascendente, a consciência de síntese, a pirâmide é também o lugar de encontro entre dois mundos: um mundo mágico, ligado aos ritos funerários de retenção indefinida da vida ou de passagem para uma vida supratemporal, e um mundo racional, que evocam a geometria e os modos de construção; simboliza também a dialética da terra e do céu, do material e do espiritual, ou seja, mais uma vez podemos afirmar que Ângela é a parte que lhe falta e lhe completa, é a que promove seu encontro com o Verbo encarnado; é a magia de seu mundo; Ângela é aquela que lhe oferece uma vida supratemporal, é aquela que o inscreve na eternidade, apesar da morte; Ângela é uma maneira de driblar a morte.

A outra imagem que chama a nossa atenção é a comparação que o narrador-Autor faz entre si e Ângela, utilizando-se da imagem da uva: “[...] Bem sei que ela é uma uva sumarenta e eu sou passa” (p. 44). O simbolismo da uva está relacionado ao da videira. Chevalier & Gheerbrant comentam que: “[...] Não é impossível que as antigas tradições tenham identificado a **árvore da vida do paraíso** com uma videira. Portanto, desde a sua origem, o simbolismo da videira adquire um aspecto eminentemente positivo” (2003, p. 954, grifo dos autores).

Orientando-se por uma abordagem judaico-cristã, dizemos que a videira é, antes de tudo, a propriedade e, assim, a garantia da vida e o que dá seu valor: um dos bens mais preciosos do homem: “o Messias é como a videira”. Jesus

proclama que ele é a verdadeira cepa e que os homens não podem pretender ser a videira de Deus se não permanecerem Nele. De outra forma, não passam de galhos secos que só servem para ser lançados ao fogo: “Eu sou a videira verdadeira, e meu Pai é o agricultor. Todo ramo que não der fruto em mim, Ele o cortará” (JOÃO, 1984, cap.15, v.1, p.1405). Os evangelistas fazem da videira um símbolo do Reino dos Céus, cujo fruto é a Eucaristia. Jesus é a verdadeira cepa. A seiva que sobe no interior da videira é a luz do Espírito e o Pai é o Vinhateiro. A videira é um símbolo importante, principalmente por produzir o vinho, a imagem do conhecimento e o qual nos remete a Dioniso, o deus do vinho, cujo culto está associado ao conhecimento dos mistérios da vida após a morte. Concluindo, temos que, no mandeísmo, o vinho é a incorporação da luz, da sabedoria e da pureza. O arquétipo do vinho encontra-se no mundo celeste. A videira arquétipo é composta de água no interior, sua folhagem é formada de espíritos da luz e seus nós são grãos de luz. A videira é considerada uma árvore cósmica, pois envolve os céus, e os bagos da uva são as estrelas.

Ao se autodeclarar como “uva passa” o narrador-Autor já se declara como uva seca, sem vida, murcha, que não desperta a degustação, ao menos num primeiro momento; em oposição, Ângela é descrita como uva sumarenta, succulenta, o que provoca uma mistura de sentidos, pois cheia de vida, é aquela que agrada aos olhos, ao aroma, ao paladar; cheia de água, é fonte de vida, ela é o seu espírito de luz, que ilumina seu autoconhecimento e salva-o de ser apenas galho seco e retorcido, a ser lançado ao fogo.

Finalmente, para gaiola temos o sentido de cárcere, prisão. Enquanto Ângela fala livre e solto, tem uma existência à vontade, liberta de quaisquer convenções sociais, sendo até mesmo incoerente se assim desejar, ele, narrador-Autor, é aquele que se molda segundo as regras, se controla, se reprime, não se permite ser por inteiro e mantém a coerência, que é mutilação: “Eu sou equilibrado e sensato. Ela está liberta do equilíbrio que para ela é desnecessário. Eu sou controlado, ela não se reprime – eu sofro mais do que ela porque estou preso dentro de uma estreita gaiola [...]”

Assim, retornamos ao discurso de Nietzsche, que comenta:

[...] Sim, ele devia sentir mais ainda: toda a sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio! O 'titânico e o bárbaro eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo! (NIETZSCHE, 1999, p. 41).

Colocados um ao lado do outro, os impulsos apolíneo e dionisíaco podem ser vistos como as duas faces do duplo, que expressam uma visão do sujeito cindido entre o eu e o outro. Ângela é para nós o duplo desse narrador-Autor que a constrói para melhor se conhecer, para experimentar vida plena. O narrador-Autor e Ângela são criados por Clarice na sua eterna busca de autoconhecimento, liberdade, contemplação, existência, compreensão do eu e do mundo, do eu e do outro, que somente por meio de sua escrita se manifestava em sua plenitude, já que para Clarice escrever era igual a viver. O narrador-Autor e Ângela são duplos, faces de uma Clarice multifacetada, mas com uma mesma essência, que se renovava e se repetia a cada nova obra. Que foi capaz de driblar a morte e se instaurar na eternidade, tempo e vida da arte.

Percorrendo, ainda, outras imagens que se revelam como duplo ora desse narrador-Autor, ora de Ângela Pralini, passamos ao capítulo três desta pesquisa, que se direciona para o "eu e os outros".

### 3 ENTRE O EU E OS OUTROS: FACES DO DUPLO DE UM NARRADOR E SUA CRIATURA

*[...] Esse eu que é vós pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé [...]*

*(Clarice Lispector, 1995, p. 21).*

Realizada a primeira parte de nossa análise, em que investigamos a imagem do duplo como elemento estruturante de *Um sopro de vida* (Pulsações), estabelecendo-se um contraponto entre o narrador-Autor/Ângela Pralini, seu duplo, passamos, agora, ao desenvolvimento deste terceiro e último capítulo desta pesquisa, comprovando a natureza do duplo como elemento de constituição do outro, investigando e analisando os efeitos de sentido discursivos que recobrem as imagens de Deus, do vós, do espelho e da morte em relação ao narrador-Autor e Ângela Pralini.

Conforme já foi dito, o tema da alteridade é recorrente na poética clariceana, conseqüentemente, também nos estudos sobre a autora; contudo, ratificamos que a novidade desta pesquisa está na abordagem aqui apresentada.

Lisboa de Mello (2000), em seu ensaio sobre o tema do duplo, comenta que nas narrativas contemporâneas, o fenômeno do duplo ocorre como “[...] representação de uma cisão interna. Revela-se seguidamente como uma experiência inquietante, em que o sujeito se vê como outro [...]” (p. 121). A autora completa dizendo que a temática do duplo tende a representar alegoricamente a cisão psíquica e a conseqüente busca da autocompreensão e da unidade interna. Refletindo sobre a dificuldade em se captar sua significação, a ensaísta reconhece que este toca “[...] em toda a problemática da identidade pessoal [...]” (p. 122) e por isso nos toca com tanta intensidade. As reflexões da ensaísta encontram ecos de sentido na poética clariceana, notadamente, reconhecida pela crítica como escrita do autoconhecimento, da expressão do ser e existir; escrita que se materializa como reflexo de uma mente inquieta que, olhando o mundo a sua volta, sempre se depara com alguma questão a incomodá-la, como o intrincado processo de conviver. O outro, uma forma de espelhamento do eu, o duplo, seja ele quem for, destaca o

desejo de unidade e totalidade, que tanto a autora, como todos nós ansiamos; é a busca pela completude que nos falta.

Falar de alteridade, do outro, como elemento fundamental para a constituição da identidade do eu, é não apenas destacar os princípios teóricos do duplo, como também, conforme já destacado no capítulo anterior, trazer à luz as reflexões de Mikhail Bakhtin, o filósofo do dialogismo, da bivocalidade da palavra. Para o filósofo russo, o princípio da alteridade indica que o ser humano está em relação com outros seres humanos, sendo que a diferença os constitui e os torna humanos. Na sua concepção, o outro, a alteridade exerce um papel fundamental para o eu: o indivíduo sozinho é parcial, precisa do outro para se completar, para atingir o todo:

Nesse sentido pode-se dizer que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria; a memória estética é produtiva, cria pela primeira vez o homem exterior em um novo plano de existência (BAKHTIN, 2003, p. 33).

De acordo com Bakhtin (2003), só no outro indivíduo me é dado experimentar de forma viva, estética e eticamente convincente, a finitude humana, a materialidade empírica limitada. O outro me é todo dado no mundo exterior a mim como elemento deste, inteiramente limitado em termos espaciais; contudo, toda a experiência por mim assimilada nunca me propiciará a mesma visão de minha própria e completa limitação externa.

No texto intitulado “Reformulação do livro sobre Dostoiévski”, cuja estrutura, conforme nota do tradutor, lembra um rascunho, um projeto de trabalho sobre o enredo na obra do romancista, Bakhtin nos contempla com uma abordagem acerca da alteridade, defendendo a “não-auto-suficiência”, a não existência de um “eu” isolado, a dependência do outro para a minha constituição; o eu interior incompleto, a vida na fronteira “eu-outro”, a necessidade do convívio, a não-vida sem o outro, a percepção, a reciprocidade necessária do outro:

[...] Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu). A separação, o desligamento, o ensimesmamento como causa central da perda de si mesmo. Não se trata do que ocorre dentro mas *na fronteira* entre a minha consciência e a consciência do outro, *no limiar*. Todo o interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência. [...] O próprio ser do homem (tanto interno quanto externo) é *convívio mais profundo*. Ser significa *conviver*. Morte absoluta (o não ser) é o inaudível, a irreconhecibilidade, o imemoriável (Hippolit). Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *o outro nos olhos* ou *com os olhos do outro*. [...] Eu não posso passar sem o outro, não posso me tornar eu mesmo sem o outro; eu devo encontrar a mim mesmo no outro, encontrar o outro em mim (no reflexo recíproco, na percepção recíproca) (BAKHTIN, 2003, p. 341-342, grifo do autor).

Debruçando-se sobre a obra do escritor russo, Bakhtin (2003) comenta que o homem em Dostoiévski é representado sempre no limiar, ou seja, em “estado de crise” (p. 347). Suas personagens se constroem a partir do posicionamento filosófico que assumem diante do *outro*.

Em um esclarecedor ensaio, Alvarez e Lopondo (2012) discorrem acerca do que seria o diálogo no limiar e sua materialização, conforme as reflexões de Bakhtin. Fundamentadas no pensamento do filósofo russo, as ensaístas comentam que a provocação e o embate de ideias têm raízes no diálogo socrático donde surge o diálogo no limiar, sendo que o traço fundamental desse gênero é “[...] a concepção socrática da natureza dialógica de verdade e do pensamento humano sobre ela [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 109). Isto é, parte-se do princípio do “conhece-te a ti mesmo”, cujas bases firmam-se no entendimento de que a autoconsciência nasce da interação com o outro, processo que se desencadeia pela provocação, pelo questionamento, que conduzem à reflexão e à autoelucidação (ALVAREZ; LOPONDO, 2012, p. 7).

Ainda conforme as estudiosas, o diálogo no limiar deve ser entendido como o confronto entre duas consciências, entre dois modos de ver e de pensar o

mundo, que encontra na diatribe<sup>16</sup> um instrumento retórico privilegiado para explorar esse diálogo da personagem no limiar, em “estado de crise”. A diatribe é um gênero retórico que se constitui no mundo interior da personagem, “[...] construído habitualmente em forma de diálogo com um interlocutor ausente, fato que levou à dialogização do próprio processo de discurso e pensamento [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 120). Conforme a citação da página anterior, para Bakhtin (2003), ser significa *conviver*; significa ser para o outro e, através dele, para si. A linguagem, a palavra é o instrumento de conhecimento do outro e, conseqüentemente, de si mesmo: “[...] O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *o outro nos olhos* ou *com os olhos do outro* [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 341).

As reflexões do filósofo russo nos parecem bastante pertinentes ao percurso de leitura para o qual caminhamos neste terceiro capítulo, já que conviver é basicamente o fio condutor da poética clariceana. Para Clarice, o outro é peça fundamental para a compreensão do eu; a experiência de construção da identidade por meio do confronto com a alteridade é recorrente na ficção da autora, permitindo-nos vincular entre si os romances, contos e crônicas que compõem o conjunto de obras de Lispector. Contudo, como atestamos em páginas anteriores, possivelmente, em nenhuma outra obra a presença do duplo tenha se manifestado de forma tão contundente como em *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978). No livro póstumo, objeto de estudo desta pesquisa, o duplo se manifesta em várias de suas vertentes. Reconhecer os efeitos de sentido que comportam essa relação eu/outro, destacando-se o narrador-Autor/Ângela Pralini e as figuras acima elencadas é o que passamos a seguir.

### 3.1 ENTRE O EU E OS OUTROS: “FEITO À IMAGEM E SEMELHANÇA DE DEUS”

*Então Deus disse: ‘Façamos o homem à nossa imagem e semelhança’. Deus criou o homem à sua imagem; criou-o à imagem de Deus, criou o homem e a mulher.*

(*GÊNESIS*, 1, v.26 e 27, 1984, p. 49)

---

<sup>16</sup> De acordo com Bakhtin (2003, p. 120), os antigos atribuíam a criação da diatribe a Bión de Boristênide (III a. C), considerado também o criador da *menipéia*. O filósofo russo observa, ainda, que foi a diatribe e não a retórica clássica que exerceu influência determinante sobre as particularidades do gênero do sermão cristão.



No ensaio “Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty” (2000), Pontieri elabora um sucinto percurso pela obra clariceana, destacando-se a experiência de construção da identidade por meio do confronto com a alteridade como sendo o fio condutor da ficção da autora. Percorrendo alguns contos e romances, a ensaísta comenta que desde *Perto do coração selvagem* (1944), romance de estreia de Lispector, a temática já se evidencia, ao refletir sobre o processo de constituição da identidade feminina, por meio do aprendizado de vida de Joana, protagonista do romance. Saltando para a outra ponta dessa escrita, Pontieri (2000) discorre que em *A hora da estrela* (1977), última obra publicada em vida pela autora, o tema retorna numa “peculiar constelação de sentidos” (p. 330) em que Macabéa figura como uma “*não-pessoa*” que tem sua “*des-identidade*” definida pelo confronto com os seus outros. Continuando seu percurso, a estudiosa de Lispector destaca contos da antologia *Laços de família* (1960), bem como “Os desastres de Sofia”, da antologia *A legião estrangeira* (1964) e, como não poderia faltar, o antológico *A paixão segundo G.H.*, também de 1964.

A estudiosa comenta que, tanto nos casos mencionados, como no restante da obra clariceana, é possível ver não somente o rosto com que Lispector desenha a alteridade, como também e principalmente “ [...] o modo como ‘eu’ e ‘outro’ se relacionam numa dinâmica de oposição e identificação simultâneas [...]” (PONTIERI, 2000, p. 331). Assim, ratificando o que anteriormente foi dito, na poética clariceana, o eu e o outro não se excluem, ao contrário, cada um é condição de possibilidade de existência do outro e é nessa condição que destacamos a figura de Deus como primeira manifestação do duplo ora do narrador-Autor, ora de Ângela Pralini, em *Um sopro de vida* (1978).

Eliade (2012) afirma que o sagrado se manifesta sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades “naturais”. Acrescenta que o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se *mostra* como algo absolutamente diferente do profano. Para o historiador das religiões, a construção do sagrado se constitui por meio dos mitos, que relatam histórias sagradas, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, em um tempo *ab initio* (origem), apresentando, em sua composição, deuses ou Heróis agindo em um tempo primordial (origem), que reflete a maneira da criação e desenvolvimento das “coisas” – o princípio de tudo e de todos:

[...] Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. Por esta razão suas *gesta* constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se não lhe fossem revelados. O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. 'Dizer' um mito é proclamar o que se passou *ab origine*. Uma vez 'dito', quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta (ELIADE, 2012, p. 84).

E mais à frente, o estudioso completa dizendo que o mito proclama a aparição de uma nova situação cósmica ou de um acontecimento primordial, sendo, portanto, sempre a narração de uma “criação”, contando-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser. O mito da criação se revela em *Um sopro de vida* (pulsações), (1978), desde o título da obra, justificando, uma vez mais, a teoria do duplo, que fundamenta o nosso percurso de leitura.

Aliada ao mito da criação e ao princípio de tudo está a figura de Deus, imagem recorrente da poética clariceana, que surge como o “*it vivo*” em *Água viva* (1973), ou como um Deus proximal, encarnado na figura de Cristo, n’ *A paixão segundo G.H.* (1964), ou, ainda, por vezes, insistentemente retomada como em *A hora da estrela*, ou *Um sopro de vida*, pois chama-nos a atenção as trinta e uma ocorrências da palavra Deus ou Jesus em *A hora da estrela*, e mais ainda as cento e quinze ocorrências em *Um sopro de vida*, sendo que além dessas ocorrências, várias são as passagens que estão estruturadas de modo a nos lembrar uma oração religiosa, ou uma prece.

Concordamos com Dabezies (2005) quando este comenta que, na medida em que o mito pode exprimir a experiência mais profunda da humanidade, falar de mito a propósito de Deus, ou Jesus Cristo não implica nenhuma redução, negação, ou pré-julgamento de qualquer atitude religiosa. Lispector era de descendência judia, no entanto, não nos recordamos ter lido, em nenhuma declaração da autora, sua defesa dessa, ou daquela ideologia religiosa, o que se infere, pelo seu discurso, é que ela buscava compreender um Deus, o Deus “vivo”, o Deus imanente e proximal, o Deus encarnado “E o Verbo se fez Carne e habitou entre nós”, na figura de Jesus Cristo; o Deus Criador e também Criatura. O Criador, que conforme já atestamos, aparece desde o título, na primeira epígrafe, que aparece

sozinha na página de abertura “Quero escrever movimento puro” (p. 9) e, ainda, na primeira das quatro epígrafes que aparecem na página que antecede o “prólogo”:

“Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente” (p. 11). Do título já falamos em páginas anteriores; em relação às epígrafes, percebe-se, em ambas, o “ato” da criação; na primeira, a palavra movimento, para nós, se apresenta, entre outros sentidos, como metáfora de vida, de âmago de existência, que se materializa no ato de criação do Criador, que organiza o caos primitivo e concebe o que “não era”, o que não havia em luz, forma, movimento; e também se pode aliar esse mesmo sentido à figura desse narrador-Autor, duplo de Clarice, que deseja aprisionar o transitório, o efêmero, o passageiro pela palavra simbólica e plurissignificativa da arte.

Quanto à segunda epígrafe, trata-se do capítulo 2, do livro do *Gênesis*, o primeiro dos cinco livros que formam o Pentateuco e revelam, segundo a visão cristã, orientada pelos preceitos da religião Católica Apostólica Romana, o cerne da Bíblia. De acordo com os estudiosos do discurso bíblico, o livro *Gênesis*, ou livro das origens, palavra pela qual começa o texto sacro, contém tradições da mais remota Antiguidade. Não se trata de um verdadeiro livro de história; seu autor teve em vista apresentar um ensinamento religioso que determina as relações entre o homem e seu Criador. O ensinamento, por mais imaginativo e popular que seja, é denso e profundo: Deus é o Criador do mundo e é distinto do universo. A finalidade da criação é a paz de Deus, figurada no repouso do sétimo dia. O homem foi criado da terra, mas animado de um *sopro de vida*, destina-se ele a viver na amizade com Deus, que lhe concedeu o dom da liberdade. Contudo, a harmonia primitiva da criatura foi destruída quando o homem, seduzido pelo poder da mentira, desobedece a Deus, na vã esperança de tornar-se igual a Ele. Dessa forma, o pecado entra no mundo e o homem toma, então, consciência de si mesmo no sofrimento e na vergonha. Excluído do Paraíso, foi-lhe, contudo, permitido alimentar a esperança de uma libertação, na qual se pode ver o germe da doutrina de nossa redenção por Jesus Cristo.

No discurso de Eliade (2012), é possível observar consonância às reflexões acima apresentadas, pois para o historiador das religiões, seja qual for o contexto histórico em que se encontra o *homo religiosus*, acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o *sagrado*, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na

medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. Os deuses criaram o homem e o Mundo, os Heróis civilizadores acabaram a Criação, e a história de todas as obras divinas e semidivinas está conservada nos mitos: “[...] Reatualizando a história sagrada, imitando o comportamento divino, o homem instala-se e mantém-se junto dos deuses, quer dizer, no real e no significativo” (ELIADE, 2012, p. 165).

Avançando um pouco mais em nossa leitura, encontramos, ainda na parte introdutória, vista também por nós como um prólogo, várias passagens referentes a Deus: “[...] Graças a Deus tenho o que comer. O pão nosso de cada dia” (LISPECTOR, 1999, p. 14).; ou ainda, “[...] Inspiração não é loucura. É Deus. Meu problema é o medo de ficar louco [...]” (p.17). Para nossa interlocução, destacamos o seguinte trecho:

[...] O que é que eu sou? [...] Tenho em mim o sopro? tenho? mas quem é esse que tem? [...] tenho um corpo e um espírito? eu sou um eu? Deus não deve ser pensado jamais senão Ele foge ou eu fujo. Deus deve ser ignorado e sentido. Então Ele age. Pergunto-me: por que Deus pede tanto que seja amado por nós? resposta possível: porque assim nós amamos a nós mesmos e em nos amando, nós nos perdoamos. E como precisamos de perdão. Porque a própria vida já vem mesclada ao erro (LISPECTOR, 1999a, p. 19).

O fragmento destacado se inicia com o questionamento do “eu sou” bíblico; tão antigo como o Antigo Testamento, marca, na verdade, uma afirmação metafísica e existencial que repete a preocupação com o autoconhecimento e que somente esboça um entendimento quando se confronta com o outro, sendo esse outro, aqui, Deus. O narrador-Autor diz que Deus não deve ser pensado, mas apenas sentido e é nessa intimidade que Ele age em nós, ou seja, Deus é manifesto de fé, de confiança, de entrega; é preciso que deixemos Deus ser Deus em nossa vida para que sejamos merecedores das bênçãos oferecidas.

Küng (1976), em sua obra *Ser cristão*, em uma abordagem filosófica, discorre, profundamente, sobre a necessidade que o homem tem de buscar provas que comprovem a existência de Deus e a esse respeito, o estudioso comenta que: “[...] É o dilema antigo entre razão e fé, a eclodir exatamente na questão sobre conhecimento de Deus, que uns solucionam em favor da fé e outros em favor da razão, ou também não solucionam” (p. 49). E mais à frente, o estudioso, buscando

possíveis respostas para tal questionamento, nos interpela com outros questionamentos: “[...] Em uma prova, Deus ainda pode ser Deus? Em tal processo lógico, Deus não seria rebaixado a uma coisa qualquer, capaz de ser analisada e descoberta? [...] Um Deus assim coisificado ainda é Deus” (p. 51) ? O autor recorre às reflexões de Kant e diz que mesmo Kant, “demolidor” dos argumentos da existência de Deus, de modo nenhum defende a ideia de que Deus não existe. A questão sobre a existência de Deus permanece aberta tanto na Ciência, quanto na Filosofia; no entanto, qualquer consideração, seja ela de ordem filosófica, ou científica, pode ser dispensada para aquele que tem na fé a certeza da existência de Deus.

Um último trecho da citação clariceana merece ainda ser comentado; o narrador-Autor questiona o porquê Deus pede tanto para ser amado por nós e antes que elaborássemos qualquer resposta, ele mesmo responde com argumentos suficientemente convincentes para aqueles que creem. Deus é Deus e não precisa de nós, mas na sua infinita misericórdia, nos permite pensar que sim, que somos imprescindíveis a Ele para que possamos conhecer o verdadeiro amor, aquele capaz do perdão não apenas a si, mas também, e principalmente, ao outro. As nossas reflexões são melhor testemunhadas quando recorremos a Bakhtin (2003) que, ao discorrer sobre a moral cristã, comenta que:

[...] Basta mencionar a desigualdade essencial de valores do *eu* e do *outro* do ponto de vista da moral cristã: não se deve amar a si mesmo mas se deve amar o outro, não se deve ser indulgente consigo mesmo mas se deve ser indulgente com o outro, deve-se livrar o outro de qualquer fardo e assumi-lo para si; mencione-se ainda o altruísmo, que aprecia de modo inteiramente diverso a felicidade do outro e a própria felicidade [...] (BAKHTIN, 2003, p. 35, grifos do autor).

Bakhtin sintetiza o segundo maior mandamento de Cristo: “Ama o teu próximo como a ti mesmo”; enxergar o próximo, o outro é olhar para si mesmo já que somos um à “imagem e semelhança do outro” devo, antes de qualquer coisa, perdoar o outro, desejar a felicidade do outro; a felicidade do outro é condição para a minha felicidade existir.

Consoante atestamos anteriormente, são muitas as referências a Deus, em *Um sopro de vida*, sendo que muitas dessas estão estruturadas em forma de oração, porém achamos pertinente destacar que a maior concentração da expressão se faz na terceira parte, denominada “Livro de Ângela” e muitas delas materializas no discurso de Ângela. Utilizando-se da ironia como um de seus recursos retóricos preferidos, o narrador-Autor conta com a adesão do leitor para perceber os sentidos que do texto afloram e ao se apresentar como aquele que questiona, que duvida, que pergunta, que se expõe torna-se mais humano e menos divino; esse narrador-Autor procura Deus, mas parece não encontrar; provoca o leitor e, apesar da insistente imagem de Deus em seu discurso, ou no de Ângela, nega a fé, para mais a frente retomá-la: “[...] Deus é uma coisa que se respira. Eu não tenho fé em Deus. A sorte é às vezes não ter fé [...]” (p. 126). Ora, se Deus é uma coisa que se respira, Deus é vida, logo, existência; e, completa em páginas à frente, fazendo uma longa digressão sobre Deus em sua vida: “ Autor. – Estou tão em contato com Deus que nem preciso rezar. É natural que Ângela se pareça um pouco comigo. Inclusive contagiei-a com a crença misteriosa que tenho” (p. 130). Receba o nome que for, a crença nos faz acreditar em algo maior que nós mesmos e essas oscilações de fé devem ser vistas como algo natural, da condição humana; no entanto, Ângela fala livremente tudo o que pensa, e a nós parece que ela está mais à vontade para falar de Deus, contudo, nos preocupamos em apresentar também trechos da voz enunciativa do narrador-Autor de modo que pudéssemos estabelecer as relações desse duplo com ambos.

[...]

Como eu ia dizendo: foi Deus que me inventou. Assim também eu – como nas olimpíadas gregas os atletas que corriam passavam para a frente o archote aceso – assim também eu uso o meu sopro e invento Ângela Pralini e faço-a mulher. Mulher linda.

[...]

Ângela. – Ah como eu gostaria de uma vida lânguida. Eu sou uma das intérpretes de Deus.

Autor. – Quando Ângela pensa em Deus, será que ela se refere a Deus ou a mim?

Ângela. – Quem faz minha vida? Sinto que alguém manda em mim e me destina. Como se alguém me criasse [...] (LISPECTOR, 1999a, pp. 73 e 126).

O fragmento destacado confirma uma vez mais o mito da criação e o fazer literário do artista, estabelecendo as analogias entre o Deus Criador e o artista, também uma espécie de “deus criador”. Da mesma forma que Deus moldou no barro e soprou o homem e o tornou um ser vivente, também o artista tira de suas entranhas a matéria viva de que constrói seus personagens que, ainda que não sejam transplantadas da realidade, devem nos dar a impressão de que vivem e são a realidade.

De acordo com Merton (1967), a glória, o poder, a graça, a agilidade, a vida de todas as coisas surgiram à voz de comando de Deus e para louvá-lo. No entanto, quando Deus criou o homem, fez mais do que ordenar que existisse. Adão devia ser o filho de Deus e seu auxiliar na tarefa de governar o mundo que Ele havia criado; foi formado misteriosamente por Deus. A vida de Adão, isto é, o sopro que daria realidade, existência e movimento à totalidade da pessoa do homem, tinha surgido misteriosamente das íntimas profundezas da própria vida de Deus. Adão não foi criado apenas como um animal vivo que se movimentava e obedecia ao mandamento e à vontade de Deus; foi criado como “filho” de Deus. A criação de Adão não foi só doação de vida, mas também doação de amor e sabedoria. Adão deveria ser uma espécie de “inspiração divina”. Portanto, ainda segundo o estudioso, Adão estava destinado, desde o início, a viver e respirar em uníssono com Deus. Adão duplo de Deus, feito à sua “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança” (Gen.,1, v. 26).

Ainda de acordo com Merton (1967), a passagem destacada do livro do Gênesis possibilitou diversas interpretações. O estudioso comenta que uma das interpretações foi a de entender a imagem divina no domínio do homem sobre toda a Criação. O homem se assemelha a Deus na medida em que, também ele, com Deus, opera, rege, cria e é pai. A faculdade de criar, inseparável da natureza do homem, seria a imagem. A semelhança, na qual a imagem é aperfeiçoada por uma absoluta correspondência ao original, seria, então, o emprego real que o homem faz de suas potências como criador, trabalhador e pai, como Deus as empregaria.

O homem torna-se, no governo do mundo, um instrumento efetivo e imitador do Pai celeste. Fabrica, para si, um mundo novo, dentro do mundo criado por Deus; constrói uma cidade, uma sociedade, que é um microcosmo refletindo perfeitamente a ordem estabelecida por Deus; um todo vivo, orgânico, no qual criaturas de Deus, elevadas acima de seu destino original pela utilização produtiva

em todas as artes que fazem viver o homem, louvam a Deus, não mais em si mesmas, mas com o homem em sociedade. Assim, a própria sociedade torna-se uma extensão do espírito santificado do homem, um templo em que toda a criação participa para louvar a Deus.

O narrador-Autor diz que assume o archote aceso de Deus e também como uma espécie de deus criador “soprou” e inventou Ângela; a sua condição de “deus” se materializa no momento em que ele se questiona quanto ao pensamento de Ângela sobre Deus. A passagem estabelece um nítido diálogo com o texto bíblico em que Deus vendo que o homem ainda não encontrara, em nenhuma das criaturas criadas até aquele momento, aquela que o completasse, faz o homem cair num sono profundo “ [...] E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher e levou-a para junto do homem [...]” (Gên., 2, v. 22). Ele, artista, homem, tira de dentro de si Ângela, mulher, o que, na verdade, materializa a cadeia criativa; Clarice cria o narrador-Autor, seu duplo, que cria Ângela, que, na verdade, é o duplo tanto desse narrador-Autor, quanto de Clarice.

Um outro fragmento a ser destacado:

Autor. – 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 equilibro-me como posso entre mim e eu, entre mim e os homens, entre mim e o Deus (LISPECTOR, 1999a, p. 86).

A citação acima surge como uma espécie de profissão de fé clariceana. O alquimista, espécie de químico da Idade Média, era visto como aquele dotado de poderes que transformava qualquer metal que tocasse em ouro. O artista é uma espécie de bruxo que toca a palavra cotidiana, interessada, funcional e transparente em palavra plurissignificativa, plural e opacificada. Para além desse entendimento, também é possível perceber o constante “revisitar-se” clariceano, a que já nos referimos em páginas anteriores e que também encontra ecos de sentido nas reflexões de Bakhtin (2003), quando o filósofo russo afirma que somos seres incompletos e inacabados em constante formação. Por fim, a ratificação de que eu só me completo em face do outro, meu duplo, sejam os outros de mim mesmo, o outro,



ou, ainda, o Ser maior, Deus, nossa imagem e reflexo: “[...] Posso experimentar o amor do outro por mim, posso desejar ser amado, [...] mas não posso *amar* a mim mesmo como amo o próximo, posso apenas transferir para ele todo o conjunto de ações que costumo realizar para mim mesmo” (BAKHTIN, 2003, pp. 44 e 45).

Por fim, concluindo a explanação sobre a imagem de Deus como duplo, transcrevemos um último fragmento a ser comentado:

Ângela. – [...] Oh Deus dos desesperados, me ache, você tem poder para distinguir a minha pequena parte nobre que mal faísca entre o comum cascalho, me ache! Agora! Já! Ah...Ah...Ah...me achou...[...] Deus me ACHOU. ALELUIA! Aleluia! E achei Deus na minha mais profunda inconsciência, na espécie de estado de coma em que vivo eu consegui balbuciar a visão do Deus – em mim mesma! Eu também escolhida pela piedade divina. Que glória. Ah, mas que glória. [...] Abençoa-me, Deus: [...] Vem e plenifica-me toda com a tua grande luz sossegada, Amem, [...].

Autor. – [...] E o ar é o que os outros chamam Deus. Eu chamo Deus como ele quer ser chamado. É assim: eu abro a boca e [...] deixo sair de mim um som. Este som é simples. E tem a ver com o sopro vital. O som limita-se a ser apenas o seguinte: Ah... [...] O ar é o Deus acessível a nós. Quando falo em coisas não estou coisificando a vida, e sim humanizando o que é inerte (LISPECTOR, 1999a, pp. 136, 137, 139 e 140).

A extensão do fragmento se faz necessária, para que a compreensão de nossas reflexões se complete. Conforme dissemos no início desse tópico do capítulo, além das cento e quinze ocorrências da palavra Deus na obra *Um sopro de vida* (pulsações), várias delas estão estruturadas de modo a nos lembrar de uma oração religiosa, por vezes, de uma súplica, como se comprova na fala de Ângela, acima destacada. Ângela dirige-se a Deus, “desesperada”, pedindo que a encontre e, posteriormente, celebra o encontro com Deus: ALELUIA!

Dentro do contexto religioso, a expressão Aleluia! ganha o sentido de um cântico de alegria, ou ação de graças; originário do judaísmo, passou para a liturgia cristã e está relacionado especialmente ao tempo da Páscoa, tempo da Ressureição. Ângela celebra o seu encontro com Deus, louva a graça de ter sido “tocada”, abençoada por Deus; porém, é preciso dizer que Deus sempre está disposto a ser encontrado, mas o encontro só acontece por aquele que O reconhece num ato de fé. Interessante observar, também, que no momento que antecede o grande encontro de Ângela com Deus a interjeição “Ah...Ah...Ah...” se repete por três

vezes seguidas, depois mais uma vez e, finalmente, na voz do narrador-Autor, quando este define o seu encontro com Deus, dizendo que Deus é o som de um “sopro vital”: “Ah...”.

Em nossos constantes “reencontros” com a obra *Um sopro de vida* (pulsações), observamos que, diferentemente da obra *Água viva* (1973), na obra póstuma, a expressão “it”, que na obra de 1973 representa “o Deus vivo” e marca insistentemente seu discurso, aqui praticamente não aparece, sendo que a partir da página cento e trinta e seis, até o final de *Um sopro de vida* (pulsações), é a interjeição “Ah” que aparece se referindo a Deus, revelando-nos os vários sentidos que essa interjeição pode representar: alegria, dor, admiração, compaixão, espanto, dúvida, enfim, os vários sentidos possíveis que podemos expressar diante de Deus.

Por fim, concluindo este tópico do capítulo três e também a explanação do último fragmento destacado, não poderíamos deixar de citar Bakhtin:

[...] Daí que em todas as normas de Cristo contrapõe-se o eu ao outro: o sacrifício absoluto para mim e o perdão para o outro. No entanto, o eu-para-mim é o outro para Deus. [...] Deus é para mim o que eu devo ser para o outro. O que o outro supera e rejeita em si mesmo como dado nocivo eu aceito e perdoar nele como a carne preciosa do outro.

[...] Junta-se aqui também a ideia da confissão (arrepentimento até o fim) e da expiação. De dentro do meu arrependimento a negação integral de mim mesmo, de fora (Deus é o outro), regeneração e graça. O homem mesmo pode apenas arrepender-se, só o outro pode perdoar (BAKHTIN, 2003, pp. 52 e 53).

Ângela diz que Deus é capaz de reconhecer nela o que lhe é bom, nobre e a partir daí ir ao seu encontro e resgatá-la. Mas aquele que crê sabe que o maior desafio de Deus é resgatar aqueles os quais não o reconhecem. Deus conhece o coração de cada um de nós e deseja, imensamente, que o encontremos, para isso nos criou, criou-nos à sua imagem e semelhança. Deus é misericórdia; Deus é perdão; Deus é graça. Sentimentos os quais devemos exercitar em relação ao outro, pois na medida em que os realizamos, nos aproximamos de Deus e avançamos para a realização do plano maior e para o qual fomos criados: nos santificamos. Enfim, Deus é o duplo maior.

Terminada essa explanação, passemos a outra imagem do duplo, a qual também é reconhecida no discurso clariceano de *Um sopro de vida* ( pulsações), o duplo como a imagem no espelho.

### 3.2 ENTRE O EU E OS OUTROS: UM REFLEXO NO ESPELHO

*[...] sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu*

*(Clarice Lispector, 1999a, p. 27).*

De acordo com Baêna (2014), o espelho (do latim *speculum*) exerce, desde sempre, um grande fascínio sobre o espírito humano, pois gera um espaço de ambiguidade: a imagem que reflete é simultaneamente idêntica (ainda que invertida) e ilusória. O espelho pode assumir sentidos radicalmente opostos: representa a verdade (símbolo mariano) e a aparência (símbolo da vaidade): “[...] Porque o espelho é enganador e constitui uma ‘falsa evidência’, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo [...]” (ROSSET, 2008, p. 90).

Conforme já foi dito, todos os temas do duplo encontram-se sintetizados no mito de Narciso, já que este se configura como paradigma da busca da identidade do eu, uma vez que retrata exemplarmente a importância da imagem especular fornecida pelo espelho – em sua acepção física ou como metáfora – no processo de constituição identitária: “[...] É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho [...]” (idem, ibidem). No mito de Narciso, a ação do espelho (a água) reflete a devastação do ser subjugado pela sua aparência. O torpor mortal vivenciado por Narciso demonstra que a reflexão de que o espelho é paradigma não designa apenas o simples ato do olhar, mas o percurso de uma invenção do próprio ao outro e do conhecido ao desconhecido por meio de uma gênese de formas e

sentidos: “[...] A simetria é ela própria conforme à imagem do espelho: oferece não a coisa mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo ou tal plano [...]” (ROSSET, 2008, p. 91).

Andrade (2003) comenta que outra etapa fundamental na construção do Eu é a denominada “Fase do Espelho”, circunscrita por Jacques Lacan, neste caso, mais conotada com a sensibilidade e o inconsciente. Em “O estádio do espelho como formador da função do eu” (1998), este psicanalista francês retoma os ensinamentos de Freud, especialmente o processo de identificações sucessivas (aos genitores, etc.) que, no seu conjunto, constituem a condição necessária ao aperfeiçoamento da identidade de um indivíduo. A criança, no dizer de Lacan, vê-se a si própria como indivíduo completo, destacado dos seus pais, quando se confronta com a sua imagem no espelho.

Para Lacan (1998), o recém-nascido não tem consciência de si como unidade, sendo que, dos seis aos dezoito meses, a criança identifica-se com a imagem no espelho. Desse reconhecimento, surge a constelação de uma estrutura formal a qual o estudioso chama de ego. O espelho passa a ser, então, o semelhante e o estádio do espelho se transforma numa estrutura ontológica do mundo humano, que detém um valor fulcral no desenvolvimento da criança, promovendo uma identificação primordial estruturante face ao mundo fragmentário da relação original com a entidade materna. A criança reconhece na imagem do espelho a sua totalidade e neutraliza a angústia associada à sua discordância relacional, assumindo uma imagem ideal que capta de forma plena o seu ser.

Assim, Lacan (1998), na esteira de Freud, estabelece uma íntima relação entre o eu e o corpo na constituição do sujeito. Lacan considera que a criança nasce em um ambiente social linguisticamente estruturado, no qual sua consciência de “eu” é moldada por aquilo que ela toma a si mesmo como sendo objeto do desejo da mãe; em consonância com essa reflexão, Bakhtin (2003) esclarece que:

[...] são palavras de pessoa que ama as primeiras palavras sobre ela, as mais autorizadas, que pela primeira vez lhe determinam de fora a personalidade e vão ao encontro da sua própria e obscura auto-sensação interior, dando-lhe forma e nome em que pela primeira vez ela toma consciência de si e se localiza como *algo* [...] (BAKHTIN, 2003, p. 46, grifo do autor).

Desse modo, o Eu alimenta o imaginário com a imagem que o mundo lhe oferece de si e dessa relação simétrica entre o Eu e o Outro, cria-se a esfera do simbólico (Eu-ideal), que está no inconsciente; contudo, a fragmentação do sujeito – fruto da não correspondência com a imagem que ele identifica como ideal – gera o vazio lacaniano e é desse vazio que o sujeito terá que reconstruir a sua imagem: “[...] Os atos mais importantes que constituem a autoconsciência são determinados pela relação com outra consciência (com o tu) [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 341). Em *Um sopro de vida* (pulsações), Ângela é a parte que falta à completude do narrador-Autor.

Também o vínculo entre o espelho e a alma foi esboçado por inúmeros pensadores. Esboçado por Platão (428 a.C) e Plotino (205 d.C), foi particularmente desenvolvido por Santo Atanásio e por Gregório de Nissa. Segundo Plotino, a imagem de um ser está sujeita a receber a influência do seu modelo como se fosse um espelho. Este não se limita a reproduzir uma imagem, mas participa ativamente na Beleza, surgindo uma intensa simbiose entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla (Chevalier & Gheerbrant, 2003, p. 394). De acordo com S. Gregório de Nissa, assim como um espelho retem na sua superfície polida os traços do ser que perante ele se apresenta, também a alma purificada de todas as impurezas terrestres capta a imagem da Beleza incorruptível. Segundo Angelus Silesius, o coração é o espelho de Deus, que convida à reflexão, pois no esforço para se descobrir a si próprio, o pensamento pode definir-se como espelho vivo da Inteligência divina. Assim, a reflexão do sujeito sobre a teologia da imagem e da semelhança transforma a metafísica do espelho numa filosofia da arte e da criação (Chevalier & Gheerbrant, 2003).

E, enfim, um último ponto da rede de sentidos simbólicos do espelho o qual gostaríamos de destacar, a alteridade. Trata-se, certamente, de um aspecto bastante complexo e fascinante, na medida em que a ele se encontram relacionados todos os outros sentidos aqui destacados. Conforme dito acima, também como “reflexo da alma”, o espelho nos indica a necessidade de refletirmos em busca do autoconhecimento, de nós mesmos, por meio precisamente da reflexão e duplicação até o infinito da própria imagem da pessoa que se contempla nele, numa eterna aprendizagem. Trata-se da confrontação inacabada do Eu consigo mesmo, com o seu duplo. Bakhtin (2003) comenta que: “[...] também aqui tentamos vivificar e

enformar a nós mesmos a partir do outro; daí a expressão original e antinatural de nosso rosto que vemos no espelho [e] que não temos na vida [...]” (p. 30).

Na Literatura Brasileira, a temática do espelho é recorrente em vários autores, sendo que dois contos antológicos são “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”, de Machado de Assis e “O espelho”, de Guimarães Rosa. No conto machadiano, a experiência da imagem difusamente projetada no espelho, “sombra de sombra”, confirma que “o alferes eliminou o homem”, ou seja, Jacobina permitiu que sua alma exterior eliminasse a alma interior. Já no conto rosiano, a projeção da imagem externa no espelho desencadeia a repulsa e o processo de resgate da alma interior.

Enfim, se o espelho nos faz simultaneamente pensar, refletir, sentir, identificarmo-nos com nós próprios e nos comunicar com o outro, ele recebe, por certo, um papel central em qualquer simbologia, já que se trata, como se constatou, de um símbolo especial, que representa outros, ou seja, um metasímbolo. Assim como a imagem de Deus, também a imagem do espelho, que se revela aqui como a segunda representação do duplo, é bastante frequente na poética clariceana; destacando-se apenas as duas últimas obras da autora, as quais foram escritas simultaneamente, podemos dizer que em *A hora da estrela* (1977), dezoito ocorrências diretas da palavra espelho, ou de uma certa forma de espelhamento foram anotadas por nós, enquanto em *Um sopro de vida* (pulsações), essas ocorrências chegam a vinte e duas, destacando-se a fala inicial da primeira parte denominada “O sonho acordado é que é realidade” : “ TIVE UM SONHO NÍTIDO inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu” (LISPECTOR, 1999a, p. 27).

Referindo-se a Freud e Lacan, Rios Passos (2008) comenta que, do ponto de vista psicanalítico, os sonhos, os atos falhos, lapsos podem ser considerados formações do inconsciente, ou seja, são manifestações com leis próprias que estruturam o sujeito, de modo particular<sup>17</sup>. E completa dizendo que a leitura de lapsos, enganos, procedimentos oníricos, jogos verbais, percebidos em obras ficcionais, não pode prescindir do saber psicanalítico, pois se os efeitos do inconsciente são presenças indiscutíveis e atuantes na representação estética, eles ganham,

---

<sup>17</sup> A ensaísta esclarece que o termo “sujeito” está aqui apresentado conforme a teoria freudiana, acrescida da releitura de Lacan. Diferentemente da aceção comum de “indivíduo”, o conceito se configurava ao desejo inconsciente e à linguagem, ou seja, deve estar onde se encontra o Isso (uma das instâncias psíquicas do quadro da segunda tópica proposta por Freud) e determinado pelo significante em termos lacanianos.

analogicamente, formas miméticas inquestionáveis e atuantes na representação estética, ao lado de outros conhecimentos, tornando o literário um valoroso lugar de desvios e convergências. Contudo, faz-se necessário esclarecer que a nossa leitura caminhará em direção ao simbólico, sem, contudo, se aprofundar no psicanalítico, uma vez que não temos essa formação e, por isso mesmo, não nos arriscamos a abordar sobre um campo de conhecimento tão denso.

De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2003), para Frédéric Gaussen, o sonho é símbolo da aventura individual, tão profundamente alojado na intimidade da consciência que se subtrai a seu próprio criador, aparecendo como a expressão mais secreta e mais impudica de nós mesmos. Para os estudiosos, ao menos duas horas por noite vivemos neste mundo onírico dos símbolos, o qual é uma fonte de conhecimento sobre nós mesmos e sobre a humanidade, se pudéssemos sempre recordá-los e interpretá-los. Para Freud, a interpretação dos sonhos é a estrada principal para se chegar ao conhecimento da alma. Para o mestre austríaco, o sonho é a expressão, ou a realização de um desejo reprimido. Enquanto para Jung, o sonho é a auto-representação, espontânea e simbólica, da situação atual do inconsciente. E, para Sutter, o sonho é um fenômeno psicológico que se produz durante o sono, constituído por uma série de imagens cujo desenrolar representa um drama mais ou menos concatenado.

Enfim, o sonho se subtrai, portanto, à vontade e à responsabilidade do homem, em virtude de sua dramaturgia noturna ser espontânea e incontrolada. É por isso que o homem vive o drama sonhado, como se ele existisse realmente fora de sua imaginação. A consciência das realidades se oblitera, o sentimento de identidade se aliena e se dissolve.

Aliando os conceitos simbólicos do sonho ao texto clariceano é possível inferir, então, que a escolha dos títulos da primeira e segunda partes instauram o discurso clariceano dentro do campo da tradição e renovação: a da vida ser sonho e, se Ângela é um sonho desse narrador-Autor é também a realização de um desejo concretizado. E mais, para a realização desse desejo, dois procedimentos do sonho são materializados: o deslocamento e a condensação (Freud), sendo que o deslocamento pode ser reconhecido nas três instâncias narrativas: de Clarice para o narrador-Autor, que desloca para Ângela, que volta para Clarice, materializando a ideia de condensação, já que, num determinado momento, todos são um só: “Ângela. – [...] No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa” (1999a,

p. 104). Completando o sentido do espelho no fragmento clariceano acima destacado, consideramos pertinente acrescentar um pouco mais do discurso de Lispector, para que se clareiem as relações de sentido entre o texto literário, objeto desse estudo, e as reflexões de Bakhtin a quem recorremos para fundamentar nossa leitura: “[...] Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? Tudo é real mas se move va-ga-ro-sa-men-te em câmera lenta. [...] com o equivalente a milhares de transistores microscópicos gravados em sua superfície polida e faiscante com o sol a pino num espelho, Ângela é um espelho” (1999a, p. 27 e 28).

Bakhtin esclarece nosso entendimento quando diz que:

Contemplar a mim mesmo no espelho é um caso inteiramente específico de visão da minha imagem externa. Tudo indica que neste caso vemos a nós mesmos de forma imediata. Mas não é assim; permanecemos dentro de nós mesmos e vemos apenas o nosso reflexo, que não pode tornar-se elemento imediato da nossa visão e vivenciamento do mundo: vemos o reflexo da nossa imagem externa mas não a nós mesmos em nossa imagem externa; a imagem externa não nos envolve ao todo, estamos diante e não dentro do espelho [...] (BAKHTIN, 2003, p. 30).

Ângela é o seu reflexo no espelho porque é a parte que lhe falta, é o seu duplo; é a sua intensidade luminosa, capaz até de cegar os olhos com tanta luz; é a que pode lhe oferecer a completude, a plenitude que só a arte pode conceder ao artista: “[...] eu não estou só quando me contemplo no espelho, estou possuído por uma alma alheia [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 31).

Um outro fragmento a ser destacado e que dialoga com um dos maiores mitos do espelho é o que se segue:

Minha vida é um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto. [...] Como o que acontece com a água quando se mergulha a mão na água. Sou um palidíssimo reflexo de erudição. Minha receptividade se afina registrando sem parar as concepções de outros, refletindo no meu espelho os matizes sutis das distinções entre as coisas da vida. Eu que sou um resultado do verdadeiro milagre dos instintos. [...]

Autor. – Tentar possuir Ângela 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 de per si [...] (LISPECTOR, 1999a, p. 47).



O fragmento a ser comentado estabelece um diálogo com o mito de Narciso. Muitos são os vocábulos que se referem à essa temática. O reflexo deformado num lago ondulante; a ação da mão mergulhando na água; a referência ao reflexo de erudição, ou seja, que vem de longe, da tradição; enfim, todos esses aspectos confirmam o nosso entendimento acerca do discurso de Ângela e se completam quando se juntam à voz do narrador-Autor que diz que ao tentar possuir Ângela é como tentar agarrar o reflexo de uma rosa no espelho. Ora, para nós, a rosa está aqui empregada como metáfora de narciso, a flor, tanto que o narrador diz que se ficasse de costas para o espelho teria a rosa; aqui enxergamos um possível diálogo com as premonições do cego Tirésias para que Narciso não se olhasse no espelho, afinal o tema propõe a reflexão do autoconhecimento.

Um último fragmento a ser comentado é o que se segue:

Ângela. – O que está me sucedendo é a Graça? [...] Para eu ser duas e haver a participação do estado, olho-me ao espelho, olho a outra de mim. E vejo que minha aparência fluida tem a graça do flutuante rosto humano. Então sinto com um prazer delicadíssimo que sou una. E um ar de verdade. Estou finalmente descalça (LISPECTOR, 1999a, p. 129).

Conforme atestamos em páginas anteriores, a temática do espelho implica uma relação entre o eu e o outro, sendo esse outro uma parte de si mesmo. Na verdade, esse espelho é multifacetado, se desdobra em vários planos e níveis de sentido. Ângela é a imagem do narrador-Autor desdobrada; ela é a parte que lhe falta; ela é o seu duplo, ou ainda a sua própria alma; é o seu objeto poético; a que fala livre e solta; a que está descalça, sem as amarras, podendo “voar”; é etérea; é a própria poesia, enfim, um tipo de espelho que nos leva a um maior conhecimento de nós mesmos, se nos permitirmos ser tocados; por fim, concluímos com a reflexão de Bakhtin (2003): “[...] Revelou-se a complexidade do simples fenômeno da contemplação de si mesmo no espelho: com os próprios olhos e com os olhos do outro ao mesmo tempo, o encontro e a interação dos próprios olhos com os olhos do outro, a interseção de horizontes (do seu e do outro), a interseção de duas consciências” (BAKHTIN, 2003, p. 343). Enfim, o espelho implica uma relação entre o eu e o outro, sendo o outro uma parte de si mesmo, o outro é uma forma de

espelhamento do eu, só o outro é capaz de me tornar plena; só o outro é capaz de despertar em mim os piores, mas também os melhores sentimentos; só o outro me permite vivenciar a intensidade desses mesmos sentimentos; e é justamente para compreender um pouco mais da complexa relação que envolve o eu e a alteridade, que nos dirigimos para a terceira manifestação do duplo em *Um sopro de vida* (pulsações), entre o eu e o tu/vós, o leitor clariceano.

### 3.3 ENTRE O EU E OS OUTROS: O EU E O OUTRO, O TU/VÓS

*Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o âmagô dos outros: e o âmagô dos outros era eu*

*(Clarice Lispector, 1999 b, p.385).*

Refletindo sobre como iniciar esta terceira seção do capítulo três, percebemos que o incômodo se instalara: afinal, o que dizer agora? Parece-nos que tudo o que está dito até aqui deveria materializar o discurso desse tópico; sim, é claro, tudo vai ao encontro deste tópico, afinal, em qualquer que seja a manifestação do duplo, o duplo como o espelho, o duplo como gêmeo, o duplo como retrato, o duplo como sombra, o duplo como metamorfose, enfim, estabelece-se a relação entre o eu e a alteridade, entre o eu e o outro; no entanto, há, aqui, um aspecto o qual nos impele a caminhar um pouco mais: neste outro a ser aqui apresentado está materializada a figura do leitor, condição para o autor existir e que aparece como elemento indispensável e também constante na construção e entendimento da poética clariceana. No texto clariceano, o leitor é peça fundamental para erigir os sentidos do texto, e ao instaurar um tu, ou um vós, ou, ainda, o “leitor implícito”, que corresponde a uma criação ficcional, prefigurada pelo texto (ZILBERMAN, 1989)<sup>18</sup> e com quem o

---

<sup>18</sup> ZILBERMAN, op. cit, p. 33 , nota 10.

narrador-Autor se comunica desde o prólogo, torna-o, também, uma espécie de duplo:

ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto.

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. Vivam os mortos porque neles vivemos.

De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é.

[...] Este livro é a sombra de mim. Peço vênias para passar. Eu me sinto culpado quando não vos obedeço (LISPECTOR, 1999a, p.13).

O fragmento acima aponta, logo de início, para o caminho a ser percorrido pelo narrador-Autor na construção de seu texto: não se trata de um canto choroso, triste, mas é grito doloroso e difícil de ser executado, como o beijo dado no rosto morto; contudo, é o lugar de existência do autor. Ao estabelecer a sua poética, o convite ao leitor é feito, instaurando-o, a partir de então, também como personagem de sua história e com quem passa a dialogar, sistematicamente, acerca do seu fazer literário, ou seja, torna-se, também ele, o leitor, um seu duplo, alternando-se, pelo discurso, de um tu para vós, e vice-versa, estabelecendo-se, assim, ora uma relação de proximidade, ora de distanciamento.

Falar do leitor é, de algum modo, retomar as reflexões de Jauss (1994)<sup>19</sup> acerca da Estética da Recepção. O estudioso da Escola de Constança diz que a obra literária não é um objeto que exista por si, oferecendo ao leitor sempre um mesmo aspecto; ela é como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada de uma nova leitura, já que o leitor é sempre outro diante de um novo encontro com o texto.

---

<sup>19</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. Associada sobretudo ao nome de Hans-Robert Jauss, a Estética da Recepção surgiu na Alemanha Ocidental, no final dos anos 60, período marcado pelas revoltas estudantis e reformas nas universidades. Colocando o leitor como eixo a partir do qual se examinam os textos e a história literária, a Estética da Recepção altera substancialmente os estudos críticos. Examina as obras desde a perspectiva de sua repercussão no público e compreende a duração delas no tempo como efeito de sua comunicação contínua com os leitores. Rompe com o enfoque idealista, mas não submete a literatura a uma ótica determinista, pois a define como mecanismo capaz de afetar o destinatário, emocional e cognitivamente, ao oferecer-lhe uma visão mais completa e aguda de si mesmo e do mundo que o cerca.

Completam a abordagem do teórico alemão, as reflexões de Antonio Candido (2000)<sup>20</sup> quando o crítico literário comenta que a obra é mediadora entre o autor e o público e este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é revelada pela reação do público; o leitor é, assim, condição do autor conhecer-se a si próprio; sem o leitor não haveria ponto de referência para o autor. O autor conta com o leitor para a efetivação de sua arte; escreve para o outro, precisa que o leitor corra o risco de sua literatura, já que seu lugar de existência plena se efetiva na escrita.

Assim, confirmando a proposta de que também esse leitor, tu/vós, se materializa como uma espécie de duplo do narrador-Autor e também de Clarice, destacamos o discurso bakhtiniano, que ressoa nas reflexões de Candido (2000) e Jauss (1994) acima apresentadas:

[...] 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 apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2006, p. 117, ênfase destacada pelos autores).

O narrador-Autor diz que escreve para salvar a própria vida; Clarice declarara, mais de uma vez, que só se sentia viva enquanto escrevia, que o hiato existente entre uma obra e outra provocava nela uma sensação de morte, de não vida; a condição de existir e de se sentir viva se materializa na relação autor-obra-leitor, um é condição para o outro existir.

Um outro fragmento a ser destacado:

---

<sup>20</sup> CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. De acordo com Candido, a literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. Para o crítico literário, a obra não é um produto fixo, unívoco, ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro e aos quais se juntam o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.

[...]

Vós me obrigais a um esforço tremendo de escrever; ora, me dê licença, meu caro, deixa eu passar. Sou sério e honesto e se não digo a verdade é porque esta é proibida. Eu não aplico o proibido mas eu o liberto. As coisas obedecem ao sopro vital. Nasce-se para fruir. E fruir já é nascer. [...] Eu quero a verdade que só me é dada através do seu oposto, de sua inverdade. E não aguento o cotidiano. Deve ser por isso que escrevo. Minha vida é um único dia. E é assim que o passado me é presente e futuro. Tudo numa só vertigem [...] (LISPECTOR, 1999a, pp.18-19).

No fragmento acima, construído por meio de um discurso irônico, o narrador-Autor renova o seu pacto com o leitor, confirmando sua existência no jogo ficcional e estabelecendo o lugar da arte: a arte cria o seu real. Contudo, apesar do desnudamento do jogo ficcional, há um sentido outro da palavra, que não desfaz as ambiguidades próprias do discurso artístico. E, continuando a tônica do fazer literário, que perpassa todo o prólogo e também a obra como um todo, o narrador-Autor confirma a atitude do artista da modernidade: é aquele que tem a consciência da linguagem como representação simbólica, ou seja, tem a consciência de que o signo é a representação da realidade e não a realidade; a linguagem preenche o espaço deixado pelo real. Desnudar a palavra é mostrá-la em sua essência. É sentir vertigem, é fazê-la ressoar no futuro como palavra original, não desgastada pelo uso.

Retornando ao diálogo com o leitor transcrevemos o trecho a seguir:

Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. Tirei deste livro apenas o que me interessava — deixei de lado minha história e a história de Ângela. O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações — pensadas, e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua (LISPECTOR, 1999a, pp.20-21).

Interessante observar, no fragmento acima destacado, que o narrador-Autor, ao se dirigir a esse interlocutor, o qual está sendo identificado por nós como o leitor, representado pelo tu/vós, se utiliza de três designações diferentes para uma só perspectiva enunciativa: o narrador-Autor se dirige ao leitor, em um primeiro momento, com o pronome de tratamento “vocês”, indicando a neutralidade, como se se dirigisse a todos que o leem; depois, aparece duas vezes seguidas como o pronome oblíquo “te” e aí indica uma aproximação desse leitor, falando especificamente com esse que o “lê, nesse momento, nessa hora”, para, finalmente, aparecer como “vós”, voltando ao distanciamento como se falasse a todos os possíveis leitores.

Assim, nesse diálogo com o leitor, o narrador-Autor vai construindo a imagem do leitor desejado para o seu texto: deve acreditar em mistério e reconhecer que o livro não é autobiográfico, ou seja, estabelece aqui o lugar de existência desse narrador-Autor: ele existe no espaço da obra, por meio do discurso e não existe fora dele; não pode ser confundido com o ser de “carne e osso”, com vida histórica e social que assina o texto, embora já tenhamos atestado em páginas anteriores que as personagens clariceanas trazem, grudadas em si, pedaços mesmo de Clarice. Como dissemos, o narrador-Autor se dirige ao “vocês”, volta ao “tu” e retoma o “vós”, para, chegando ao final de seu prólogo, deixar para o leitor inferir, como no início, que não fugiu ao seu *estilo*: não é autor do realismo fotográfico, não registra fatos, trabalha com sensações.

Ainda do prólogo, transcrevemos um último fragmento:

Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional. Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos. Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada. Estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os profanos que querem ‘gostar’. Mas um pequeno grupo verá que esse ‘gostar’ é superficial e entrarão adentro do que verdadeiramente escrevo, e que não é ‘ruim’ nem é ‘bom’ (LISPECTOR, 1999a, p. 21).

Recorremos uma vez mais às reflexões de Antonio Candido (2000) para clarear a relação narrador-Autor/leitor evidenciada no fragmento acima. Candido (2000) afirma que quando o escritor “despreza” o leitor, está, na verdade,

rejeitando determinado tipo de leitor insatisfatório, reservando-se para o leitor ideal em que a obra encontrará, enfim, sua verdadeira ressonância. A palavra clariceana, uma vez mais, se reveste de ironia e ambiguidade para dizer o que não está na linha; os efeitos de sentidos surgem do não revelado. O narrador-Autor revela, acima, a figura do leitor que espera para o seu texto. É aquele que se propõe a enfrentar o texto, enveredar-se pelo escuro das palavras e de si mesmo, afinal, podemos definir solilóquio como o diálogo consigo mesmo: “[...] Baseia-se o gênero na descoberta do homem interior – de ‘si mesmo’ – inacessível à auto-observação passiva e acessível apenas ao ativo *enfoque dialógico de si mesmo* [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 121 ênfase de destaque do autor). O leitor “ideal” é aquele que incomodado de “si mesmo” lê, reflete, compreende o texto e tem o seu “horizonte de expectativa” modificado; é aquele que vê na arte, o toque de Deus, já que a arte é coisa “sagrada” criada também por um “deus-criador”; não é para muitos, mas somente para aqueles de “alma já formada”<sup>21</sup>

Poderíamos destacar aqui, outros tantos trechos da obra, afinal, a manifestação desse leitor, que também pode ser visto como uma espécie de duplo desse narrador-Autor, se materializa por todo o texto, contudo, propositadamente, escolhemos transcrever fragmentos apenas do prólogo, primeira seção de *Um sopro de vida* (pulsações), 1978, que, conforme já definido anteriormente, evidencia, pelo discurso do narrador-Autor aquilo que virá, ou seja, apresenta ao leitor o que ele encontrará caso aceite o convite. Como texto introdutório funciona como uma espécie de “porta de entrada”, que simboliza o local de passagem entre o conhecido e o desconhecido. Concordamos com Chevalier & Gheerbrant (2003, p. 734) quando os estudiosos afirmam que “[...] A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la [...]”. Nas tradições judaicas e cristãs, a porta representa o acesso à revelação, acolhendo peregrinos e fiéis (idem, pp.735-736). E é nessa direção que encontramos os efeitos de sentido que se manifestam no texto clariceano. O texto

---

<sup>21</sup> LISPECTOR, Clarice. A possíveis leitores. In: *A paixão segundo G. H.* (1964). Edição crítica. Coord: Benedito Nunes. Paris, *Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXème siècle*. Brasília – CNPq, 1996. “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 de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria” C.L. (LISPECTOR, 1996, p. 5).

introdutório se abre diante de nós, leitores, e nos convida a entrar... se aceitarmos e correremos o risco, podemos ter diante de nós a revelação.

Passamos, agora, à leitura e análise da quarta e última manifestação selecionada por nós como duplo em *Um sopro de vida* (pulsações): a morte.

### 3.4 ENTRE O EU E OS OUTROS: A ARTE COMO MEIO DE DRIBLAR A MORTE

*[...] Então sonhei um sonho tão bom: sonhei assim: na vida nós somos artistas de uma peça de teatro absurdo escrita por um Deus absurdo. Nós somos todos os participantes desse teatro: na verdade nunca morremos quando acontece a morte. Só morremos como artistas. Isso seria a eternidade?*

*(Clarice Lispector, 1999a, pp. 154-155)*

Vida e morte estão em luta dentro de nós desde que nascemos, pois logo que nascemos, começamos, simultaneamente, a viver e a morrer. Falar de morte é falar de vida e mesmo que não tenhamos consciência disso, esse combate entre vida e morte se processa dentro de nós inexoravelmente e sem piedade.

Merton (1967) comenta que se nos tornamos plenamente conscientes do fato, não somente em nossa carne e em nossas emoções mas, sobretudo, em nosso espírito, vemo-nos envolvidos num terrível combate, numa *agonia*, não de perguntas e respostas, mas do “ser” e do “nada”, espírito e vácuo. Para o estudioso, nesta guerra, “de todas a mais terrível, em que a luta se realiza à beira de infinito desespero [...]” (1967, p. 9), chegamos gradualmente a compreender que a vida é algo mais que a recompensa concedida àquele que adivinha corretamente uma resposta secreta e espiritual à qual permanece vinculado.

Ainda de acordo com o ensaísta, há, aqui, mais do que uma simples questão de encontrar a paz de espírito, ou de solucionar problemas religiosos. Para Merton (1967), a plenitude da vida humana não pode ser avaliada por algo que suceda apenas ao corpo, pois se a vida for pensada nesse sentido, puramente físico, é apenas ausência da morte e isso não basta. “[...] Em uma palavra, para



viver tem o homem de tornar-se inteiramente vivo. Tem de estar cheio de vida, em seu corpo, seus sentidos, sua mente, sua vontade” (MERTON, 1967, p. 12).

Nas leituras realizadas por nós, acerca da morte, observamos a dificuldade encontrada, ainda hoje, para se falar do tema, sendo possível inferir que o homem, desde os tempos mais remotos, sempre repeliu a morte e provavelmente ainda a repelirá.

De acordo com Ross (1998), os estudos psicanalíticos explicam esse comportamento de forma bastante compreensível, pois, segundo esses estudiosos, em nosso inconsciente, a morte nunca é possível quando se trata de nós mesmos. É inconcebível para o inconsciente imaginar um fim real para nossa vida na terra e, se a vida tiver um fim, este será sempre atribuído a uma intervenção maligna fora de nosso alcance. A estudiosa avança dizendo que em nosso inconsciente só podemos ser mortos, sendo inconcebível morrer de causa natural ou idade avançada. Portanto, “a morte em si está ligada a uma ação má, a um acontecimento medonho, a algo que em si clama por recompensa ou castigo” (ROSS, 1998, p.6).

Também as reflexões de Bakhtin (2003) são fundamentalmente esclarecedoras para tratarmos da morte. O filósofo da linguagem comenta que: “[...] enquanto *meus*, o nascimento e a morte não podem tornar-se acontecimentos da minha própria vida [...]” (p.95, ênfase de destaque do autor). A partir desse comentário, o filósofo russo inicia suas reflexões esclarecendo que assim como a imagem externa, nesse caso não se trata apenas da impossibilidade factual de vivenciar esses momentos, como também da ausência total de um enfoque axiológico substancial deles. O autor acrescenta que: “[...] O medo de minha morte e a atração pela continuidade da vida é de índole essencialmente diversa que o medo da morte de outra pessoa íntima e do empenho de proteger-lhe a vida [...]” (idem, ibdem). Mas, avançando um pouco mais em nossa discussão, perguntamos: e de que maneira a morte é abordada dentro de um contexto antropológico-filosófico-cristão?

De acordo com Merton (1967), a afirmação mais paradoxal, e ao mesmo tempo mais especial e característica do cristianismo, é que, na Ressurreição do Cristo dentre os mortos, o homem venceu completamente a morte e que, “no Cristo”, os mortos ressuscitarão para a graça da vida eterna. “[...] Essa vida nova, no Reino de Deus, não deverá ser recebida de maneira meramente passiva, como uma

herança, mas viver deverá ser, em certo sentido, fruto de nossa agonia e de nosso trabalho, nosso amor e nossa oração em união com o Espírito Santo” ( 1967, p.11).

As explanações de Leonardo Boff (2004) encontram ecos de sentido naquelas apresentadas por Merton (1967), possibilitando-nos ampliar o entendimento da questão. Boff (2004) comenta que o homem é um nó de relações e dinamismos sem limites, voltados para todas as direções, clamando para uma realização plena e por um desabrochar num derradeiro sentido. De acordo com o ensaísta, na situação terrestre, o homem só pode concretizar algumas das possibilidades dentre as ilimitadas que se ocultam no seio de seu ser. O estudioso continua sua abordagem perguntando: “[...] haverá uma situação na qual o homem será totalmente ele mesmo como potencialização do princípio-esperança que nele vibra e como patenteação plena da latência humana [...]”? (BOFF, 2004, p. 34). O autor responde que a fé cristã declarará que sim, descortinando-se dentro da vida humana uma chance única na qual o homem, pela primeira vez, nasce totalmente ou acaba de nascer: na morte.

Para Boff (2004), a resposta dada acima pode parecer, ao nosso entendimento, frustradora, uma vez que a morte é entendida como o fim da vida e tudo o que nos anima. Ela confisca para si toda a positividade: rompe o modo de nossa ligação com o mundo, corta-nos dos entes queridos e cinde-nos do corpo que amamos. A morte é dolorosa e triste como um fim de festa ou como o último aceno de um encontro. O estudioso completa, dizendo que: “[...] Quão diversa não seria nossa dor se chegássemos a compreender que fim não precisa significar negatividade, mas positividade [...]”! (BOFF, 2004, p. 35). A morte é sim o fim da vida. Mas, para o estudioso de teologia, esse fim deve ser entendido como meta alcançada, plenitude almejada e lugar do verdadeiro nascimento.

Partindo, então, de uma abordagem filosófico-cristã, o estudioso acrescenta que a morte como fim-fim é verdadeira. Ela marca uma ruptura de um processo. Cria uma cisão entre o tempo e a eternidade. Mas, ainda segundo Boff (2004), ela cobre apenas um aspecto do homem e da morte: o biológico e o temporal. O homem é mais do que o Bios, porque é mais que um animal. É mais do que o tempo porque suspira pela eternidade do amor e da vida. O homem é pessoa e interioridade. Assim, de acordo com Boff (2004), para esse homem, a morte não é um fim-fim, mas um fim-plenitude e um fim-meta alcançada.

O livro *Um sopro de vida* (pulsações) foi escrito em “agonia” (BORELLI, 1981), nos últimos meses de vida de Lispector; retoma a densidade introspectiva que caracteriza a escrita clariceana e também aqui se repete o paradoxo existencial vida/morte tão recorrente na obra da artista. Contemplar a morte como uma das manifestações do duplo pode parecer um pouco ousado a nossos olhos, uma vez que para tal abordagem é preciso ter um profundo conhecimento do homem e da metafísica do seu ser. Contudo, consideramos que é preciso manter o foco e não perder de vista a intenção maior desta pesquisa, que é a de analisar o texto literário à luz das teorias do duplo; para tanto, partimos das reflexões de Rank (1939), relacionando, aqui, morte e arte, estabelecendo-se os elos de sentido entre um discurso e outro, evidenciando-se, pelo discurso clariceano, de que maneira a arte produzida pelo artista o eterniza e, desse modo, dribla a morte, podendo ser vista como uma espécie de duplo seu.

Desse modo, a fim de clarear os sentidos da temática da morte aliada ao tema do duplo, retomamos os estudos sobre essa teoria apresentados no primeiro capítulo desta pesquisa, destacando-se os aspectos relevantes para nossa abordagem.

Assim, conforme atestamos em páginas anteriores, na obra *O duplo* (1939), Otto Rank direciona suas reflexões para um ângulo antropológico e psicopatológico, em que o duplo corresponde a uma duplicação do eu, na tentativa do sujeito de driblar a morte; o psicanalista se utiliza de seus conhecimentos psicanalíticos para fundamentar alguns posicionamentos de como a duplicidade ocorre na literatura. Discorrendo acerca de fenômenos psicológicos e patológicos de vários autores, o psicanalista justifica a existência dos duplos e a necessidade de atingir uma outra forma de vida. Os desvios de personalidade dos autores, o narcisismo, a dualidade entre corpo e alma e o culto aos gêmeos são citados por Rank por serem utilizados nas obras de vários escritores para compor elementos da duplicidade nos seus textos. Estabelecendo a ligação entre o eu e a morte, Rank reconhece no duplo uma potência que visa contrariar a consciência da efemeridade e finitude do eu; assim, para o psicanalista austríaco, o sujeito constrói o duplo visando à eternidade.

Morin (1997), que retoma a temática do duplo analisando-o desde a sua forma mais arcaica, também comenta sobre a necessidade do ser humano em produzir um duplo para que possa eternizar-se, fazendo surgir, ao longo dos tempos,

vários mitos nas principais civilizações. O autor entende que o duplo se manifesta de diversas formas tais como a sombra, o reflexo, o eco, o olhar, o movimento de ar respiratório ou intestinal, entre outros. Entretanto, afirma que “o duplo é um *alter ego*, e mais precisamente, um ego-alter, que a pessoa viva sente nela, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua existência” (1997, p. 136). Morin (1997) atesta que dentre as diversas religiões existe a crença na imortalidade da alma, que seria o duplo de cada um de nós. O autor comenta que a reflexão sobre a vida, de como ela se processa e, por extensão, o medo da morte faz com que o homem procure perpetuar-se através de um duplo. Destaca, ainda, a importância da temática do duplo para a composição de obras no período da literatura romântica, que, conforme já destacado em páginas anteriores, trata-se de um período profícuo em que foram utilizadas todas as formas de duplicação. Por fim, o ensaísta entende que o duplo tem papel importante na literatura devido ao “caráter próprio da arte, que é um ópio que não faz adormecer e sim abre os olhos, o corpo, o coração para a realidade do homem e do mundo” (1997, p. 175).

As reflexões de Lisboa de Mello (2000) vão ao encontro daquelas apontadas por Morin (1997), acerca do papel do duplo na literatura:

A literatura tem uma vocação especial para tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador e, através de seus heróis, libera partes aprisionadas em si mesmo, que estão sob a máscara de um Eu particular, fixo no molde da personalidade” (MELLO, 2000, p.123).

Relacionando os sentidos das reflexões acima apresentados, vemos que se na abordagem filosófico-cristã a morte não é vista como fim, mas sim como plenitude almejada e a única forma de se contemplar a eternidade, para o artista, a sua arte se apresenta como uma espécie de duplo na tentativa de driblar a morte e se eternizar. E é a partir desse ponto que continuamos nosso estudo.

Assim, da mesma maneira que contemplamos a quantidade de ocorrências das outras faces do duplo aqui evidenciadas, também para essa última manifestação, fizemos um levantamento e podemos dizer que em *A hora da estrela* (1977) a palavra morte aparece vinte e três vezes, enquanto que em *Um sopro de*

*vida* (pulsações), (1978), essa quantidade chega a cinquenta e três, ampliando, e muito, esse número, se acrescentarmos aí o verbo morrer. As duas expressões morte, ou morrer, aparecem em toda a obra, mas se concentram, principalmente, a partir da página cento e quarenta e quatro, sendo que em alguns casos, a discussão ocupa a página inteira.

Vejamos, agora, como o discurso clariceano materializa a morte e estabelece as relações de sentido com a teoria aqui explanada.

Amo Ângela Pralini porque me permite que eu durma enquanto ela fala. Eu que durmo para uma certa experiência preparativa da morte. Experiência do curso primário porque a morte é tão incomensurável que me perderei nela. Não – para falar sinceramente – não permito que o mundo exista depois de minha morte. Dou remorsos a quem eu deixar vivo e vendo televisão, remorsos porque a humanidade e o estado de homem são culpados sem remissão de minha morte (LISPECTOR, 1999a, p.75).

O fragmento acima transcrito é o trecho final de uma longa digressão do narrador-Autor em que ele comenta sobre os temas da obra: o fazer literário, o ato da criação, Deus, música, o leitor e, por fim, a morte. Interessante observar no primeiro período em que ele diz amar Ângela, porque ela lhe permite dormir enquanto ela fala, ou seja, de algum modo, Ângela lhe permite descansar; ele se afasta, enquanto ela se evidencia. Ele, narrador-Autor, silencia para que Ângela fale e, desse modo, um vai se constituindo pela imagem do outro; enquanto ela se projeta, ele também se projeta. Em seguida, ele reafirma que dorme. O sono instaura um estado de vigília, meio morte, meio vida, em que o narrador-Autor afirma estar se preparando para a morte, no entanto, na esteira de Ross (1998), dizemos que não estamos preparados para a aceitação de nossa morte e, nesse ponto do texto, reconhecemos o discurso de Sá (2004) quando a estudiosa afirma que nas personagens clariceanas vêm “grudados” pedaços de Clarice mesmo, pois o discurso da autora nos permite inferir o traço biográfico, já que a obra fora finalizada nos últimos meses de vida de Lispector.

Edgar Morin (1997) comenta que o sono é a primeira aparência empírica da morte: “[...] o sono e a morte são irmãos, diz Homero” (p.125). O estudioso acrescenta que em todos os tempos e lugares a metáfora do sono

permanece ancorada no mais profundo das almas: o morto é como um homem que adormeceu. E mais à frente, acrescenta que a ideia de sono eterno teria sido apenas uma ideia na superfície da experiência, caso não tivesse adquirido peso nas analogias da morte. Segundo Morin (1997), é o sono original que o morto reencontra. O autor comenta que há uma tripla analogia entre o sono noturno dos vivos, o sono da morte e o sono fetal: “[...] Todos três se situam no nível das ‘fontes elementares’ no ‘amago de toda vida’. [...] Os três são também noturnos. A noite entra majestosamente nas analogias da morte. [...]” (idem, *ibidem*).

Aliada a essa imagem do preparar-se para a morte, uma miscelânea de sentimentos se revelam diante dos olhos do leitor: medo, angústia, revolta; sentimentos experimentados por aquele que está na iminência da morte. A morte é o desconhecido por isso nos amedronta, não temos a sua dimensão; causa-nos revolta, justamente, por haver a cisão daquilo que cremos ser o melhor, a nossa vida terrena; a morte ainda é vista como uma espécie de punição e se de mim é tirada a vida, o outro também não tem mais o direito à felicidade; pensar na continuidade da vida do outro sem a minha existência causa-nos revolta e indignação; como atesta Boff (2004), mesmo aquele que crê não tem consciência de que este fim não é simplesmente um fim-fim, mas sim um fim-plenitude, um fim-meta alcançada; o nosso inconsciente ainda deve ser preparado para o grande encontro com Deus.

Conforme adiantamos em páginas anteriores, a partir da página cento e quarenta e quatro, as ocorrências da palavra morte, ou passagens que nos remetem à morte se intensificam:

Autor. – Você – digo a qualquer pessoa – você é culpado das formigas que roerem minha boca destróçada pelo mecanismo da vida. Ângela não morre a morte porque já morre em vida: é assim que ela escapa do final fatídico em tendo uma amostra de morte total em dias cotidianos.

E de repente – de repente! Jorra em mim uma avalanche Demoníaca e revoltada: é que me pergunto se vale a pena Ângela morrer. Mata-a? ela se mata? Refreio minhas rédeas embora o potrim reclame [...] E só resolverei depois que Ângela se manifestar em relação à morte.

[...]

Quero justificar a morte.

[...]

[...] Esta história ainda não aconteceu. Vai acontecer no futuro. O futuro já está comigo e não vai me desatualizar. Ou vai? (LISPECTOR, 1999a, pp.144 e 145).

Embora o fragmento transcrito seja relativamente extenso, faz-se necessário para a compreensão dos sentidos. O trecho destacado demarca a voz enunciativa do narrador-Autor, tendo o seu possível leitor como seu interlocutor; é ao leitor, o possível, o imaginado pelo artista, que o narrador-Autor se dirige em um discurso indignado e revoltado. Em um primeiro momento, ele tece considerações sobre sua possível morte, pensando o mundo pós-morte, já com os insetos “roendo as frias carnes de seu cadáver” (MACHADO DE ASSIS, 1881) para, na sequência, falar sobre a morte de Ângela, primeiro, como um ato natural da personagem fictícia que ganha vida no espaço da obra e tendo concluída a obra, terá concluída a sua vida; mas, logo em seguida, colocando-se na posição de deus-criador, esse narrador-Autor faz conjecturas acerca do destino de Ângela: “mata”, ou “não mata”? Pretensões inconclusas, que confirmam o discurso artístico, ele é o deus-criador, tem o destino de sua criatura nas mãos, se ele a criou, também pode “matá-la”, mas tem também a consciência de que a personagem tem vida própria e não existe apenas ao seu bel prazer, num discurso único e concluído. O que esse narrador-Autor tenta, sem muito sucesso, é justificar aquilo que para o nosso inconsciente não tem justificativa: a morte, a morte do próprio eu. Por fim, uma vez mais, esse narrador-Autor se materializa como duplo de Clarice, inscrevendo-se já no futuro, anunciando uma morte prenunciada, e também a sua arte que, como um seu duplo, dribla a morte e a eterniza, reatualizando-a em cada novo ato de leitura.

Um outro fragmento a ser comentado é o seguinte:

Autor. – Ângela está continuamente em risco de vida. [...]  
 [...] Ângela acha que existe vida depois da morte mas ela está desaparelhada para entender de que espécie de estranha vida inaugural se segue com uma simplicidade inimitável essa vida depois da morte.  
 Viver é o meu código e meu enigma. E quando eu morrer serei para os outros um código e um enigma.  
 [...]  
 A morte é o perigo constante da vida.  
 Ângela. – [...] Queria poder viver tudo de uma só vez e não ficar vivendo aos poucos. Mas aí viria a Morte. [...]  
 O mundo está ficando cada vez mais perigoso para mim. Depois cessará o perigo periclitante. Respirar é coisa de magia.  
 Quero que meu fim seja tão inevitável como a morte: o meu fim na vida será possuir. Eu sou virgem.

Eu quase que já sei como será depois de minha morte. A sala vazia o cachorro a ponto de morrer de saudade. Os vitrais de minha casa. Tudo vazio e calmo.  
(LISPECTOR, 1999a, pp. 153,154 e 156).

No fragmento acima transcrito a enunciação se alterna ora pela voz do narrador-Autor, ora pela voz de Ângela Pralini. Ambos enunciam sobre vida e morte e nas duas vozes enunciativas são deixadas pistas de que o texto caminha para o final. Lançamos, então, o nosso olhar para o narrador-Autor que anuncia, enquanto Ângela confirma: “viver é perigoso”; a vida de Ângela está por um fio, está em perigo, afinal, o artista deve concluir a sua escrita e, acabada a obra, acaba também a “vida” da personagem. Mas, conforme já dissemos, ao falar de Ângela, o narrador-Autor também se declara, e nesse revelar-se é a voz de Clarice que uma vez mais se enuncia, pois ao dizer: “Viver é o meu código e meu enigma. E quando eu morrer serei para os outros um código e um enigma”, temos a voz da artista materializando a força criadora, o fazer literário, que é uma reflexão constante de sua poética e que está presente em *Um sopro de vida* (pulsações) desde o título até as últimas páginas. É a arte, como um duplo, eternizando o artista. Parafraseando o “poeta”<sup>22</sup> e utilizando das palavras da própria artista, podemos dizer que Clarice “veio de um mistério” e deixou outros tantos para os seus leitores, que buscam, nas entrelinhas do texto, os sentidos que afloram.

Ainda são pertinentes alguns comentários no que se refere à voz enunciativa de Ângela, já que a mesma vai ao encontro das reflexões propostas por Bakhtin (2003), quando o filósofo russo comenta que, podemos, evidentemente, imaginar o mundo depois da nossa morte, mas de dentro de nós já não é possível vivenciá-lo como um fato de colorido emocional de nossa morte, de nossa inexistência; para tanto, devemos nos compenetrar do outro e dos outros: “[...] para quem minha morte, minha ausência será um acontecimento de sua vida; ao empreender a tentativa de perceber emocionalmente (axiologicamente) o acontecimento de minha morte no mundo, torno-me possuído pela alma de um outro possível [...]” (BAKHTIN, 2003, p.96).

---

<sup>22</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Visão de Clarice Lispector. In: *Discurso de primavera*, 1977. “Clarice veio de um mistério, partiu para outro./ Ficamos sem saber a essência do mistério./ Ou o mistério não era essencial,/ essencial era Clarice viajando nele”.



As perspectivas enunciativas se misturam e por trás da voz de Ângela ressoa uma vez mais a de Clarice. Ângela, confirmando o que acima está dito por Bakhtin (2003), faz conjecturas sobre a morte e se diz ainda intocada e, aqui, pensamos em estabelecer uma relação de sentidos entre a virgindade destacada por Ângela e o ineditismo da obra, já que a obra ainda não foi tocada pelo leitor, está intacta; imagina o mundo depois de sua morte e enxerga o cachorro, a casa, enfim, a vida seguindo depois de sua morte; Ângela, como duplo de Clarice, enxerga a morte, mas enquanto houver o último sopro, celebremos a vida; vida e morte estão interligadas; são a condição do nosso existir; são realidades transitórias em constante mudança; a morte está sempre à espreita, nos olhando de soslaio e de frente nos olhos, a nos lembrar todos os dias que a vida é milagre, que acordar de mais um sono-morte é milagre, que tudo é milagre, só ela, a morte, é o fim de todos os milagres”.

Precisamos nós, também, concluir a nossa escrita e, portanto, um último fragmento é apresentado:

Autor. – [...]

Ângela é mais forte do que eu. Eu morro antes dela.

Era um dia um homem que andou, andou e andou e parou e bebeu água gelada de uma fonte. Então, sentou-se numa pedra e repousou o seu cajado. Esse homem era eu. E Deus estava em paz.

Ângela. – Está amanhecendo: ouço os galos.

Eu estou amanhecendo.

[...] Autor diz:

– Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus.

Recuo o meu olhar minha câmera e Ângela vai ficando pequena, pequena, menor – até que a perco de vista.

E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias.

Quanto a mim, estou. Sim.

“Eu... eu... não. Não posso acabar.”

Eu acho que...

(LISPECTOR, 1999a, pp.158 e 159).

A prosa-poética do discurso clariceano é de uma beleza comovente. A construção narrativa que inicia o discurso do narrador-Autor está estruturado de

forma a nos lembrar um texto épico, propriamente dito, revelando um fato grandioso: o herói que passou por todas as provações as quais deveria passar, que caminhou por todos os caminhos por onde tinha que caminhar, cumpriu sua jornada, “combateu o bom combate”, bebeu da água límpida da fonte e descansa em paz. Mesmo que tentássemos resistir, seria impossível não estabelecer as relações de sentido entre o discurso que se revela na página e o momento da escrita da obra.

No trecho acima transcrito, encontramos como fala inicial do narrador-Autor a declaração de que ele morre antes de Ângela. Ele, narrador-Autor, também se instaura no tempo da arte, ganha existência no espaço da obra; no entanto, esse narrador-Autor é também duplo de Clarice e é nessa condição que ele morre antes de Ângela. Conforme dissemos acima, o discurso materializa imagens profundamente poéticas para essa morte-encontro com o firmamento, atestando o traço lírico que confere ao texto clariceano a condição de prosa-poética. Enquanto o narrador-Autor vai se confirmando como duplo de Clarice, executando o movimento de retirada, Ângela vai reforçando a vida e é o próprio narrador-Autor quem confirma o seu lugar de existência: ela desce para a terra, mas para a terra dos vivos em que a vida renasce por meio do som, do barulho, do movimento, do sopro vital, ventania, que insiste em nos dizer que nada termina, tudo se renova; as reticências, que encerram o texto, revelam que a última palavra não foi dita e que será constantemente renovada, em cada novo encontro do leitor com o texto, que eterniza o autor e sua obra no tempo-espaço da arte.

*Um sopro de vida* (pulsações) é obra póstuma de Lispector, que vem nos lembrar que o “movimento puro”, nascer/morrer, é uma constante de cada dia, de cada milagre que celebra a vida, para depois, morrê-la novamente. Ângela Pralini e o narrador-Autor nascem e morrem a cada novo ato de leitura. Nós, leitores, também morremos e nascemos permanentemente. Como Ângela Pralini, somos personagens de nossas próprias obras; escrevemos a nossa história, num círculo, numa roda, numa dança sem fim. Ratificando o que está dito ao longo de nossa pesquisa, afirmamos que o paradoxo existencial vida/morte e o mito da criação percorrem toda a obra; desde a primeira epígrafe apresentada ao leitor, até a última exposição do narrador-Autor a temática existencial vida/morte se faz presente. Se retornarmos à página inicial, antes do prólogo, encontraremos a epígrafe “Quero escrever movimento puro”, que colocada ao lado do paradoxo vida/morte revelam um contínuo movimento, sem começo, nem fim. Iniciamos o percurso para a morte

no momento mesmo que nascemos, mas se somos homens de fé, não acreditamos na morte como fim, mas sim como um recomeço, o verdadeiro nascimento.

Acreditamos que o nosso propósito, o de analisar, no discurso clariceano, o duplo que por meio da obra de arte dribla a morte, foi, uma vez mais, comprovado, pois Clarice Lispector deixou-nos mais que uma obra; ela nos deixou a essência do conhecimento sobre nós mesmos; escolheu a linguagem na certeza de que ela é o verdadeiro lugar da existência; linguagem vista como energia, produto de som e sentido; de totalidade que cria e se recria no fluxo incessante da vida e da morte, afinal, “[...] somos artistas de uma peça de teatro absurdo escrita por um Deus absurdo. Nós somos todos os participantes desse teatro: na verdade nunca morreremos quando acontece a morte. Só morreremos como artistas. Isso seria a eternidade” (LISPECTOR, 1999a, p. 155)?

O texto clariceano, como um todo, pode ser visto como uma porta que se abre diante dos olhos do leitor e, como símbolo, a porta revela-se como local de passagem entre o conhecido e o desconhecido e ganha um valor dinâmico que não apenas indica a passagem como nos convida a atravessá-la e ter acesso à revelação.

A porta foi aberta. O convite está feito...

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre identidade é tratar de um tema que inquieta a humanidade desde os tempos mais remotos. O “eu sou”? bíblico inscreve o tema dentro da tradição milenar, mas sua universalidade garante-lhe a capacidade de sobreviver ao tempo e espaço, pois ao ser representativo das dualidades existenciais do ser humano nos oferece a possibilidade de, ao analisá-lo, revelar algo mais nesse processo de conhecimento e autoconhecimento que compõem a condição humana. O duplo, como tema não apenas do literário, como também de outras artes, fascina artistas e admiradores desde a antiguidade, revelando as preocupações humanas com questões relacionadas ao eu e demonstrando a centralidade da problemática em diferentes épocas.

Se essas questões já incomodavam o homem da Antiguidade, o que falar do homem moderno, ou contemporâneo? Quem é esse homem que passou pelas consequências de duas grandes guerras mundiais e de outras tantas; que vive as contradições do seu tempo, que podendo se beneficiar do conforto e da tecnologia se vê como um homem reificado que troca os valores do ser pelo ter; quem é esse homem que vive a crise da modernidade explícita pela religião e por uma razão em crise? A crise da modernidade nos revela que se abandonamos o divino, caímos no vazio dominado pela esfera do humano e, mais, se perco o divino e a razão não me explica, eu me esfacelo. Enfim, parece-nos que esse homem é alguém que perdeu sua nota de autenticidade e está diante de uma grande crise de identidade. Nesse contexto, a temática do duplo, bem como as relações de sentido entre eu/outro, a alteridade, que necessariamente, implicam a questão da identidade, do autoconhecimento, se revelam possíveis e necessárias.

Frequentemente vinculada às questões existencialistas, a obra de Clarice Lispector está sempre a questionar o ser e estar no mundo; quem sou eu?; quem é o outro pra mim? Questões como essas, materializadas na obra clariceana como um todo e, evidentemente, em *Um sopro de vida* (pulsações), 1978, *corpus* de nossa pesquisa, nortearam a problematização de nossos estudos à luz da teoria do duplo, já que vimos nesta fundamentação teórica um bonito pano de fundo a sustentar a nossa leitura da obra.

O que nos levou a estudar a obra de Clarice Lispector no mestrado e depois, também, no doutorado foi a empatia despertada, inicialmente, no segundo ano da graduação, pela leitura do conto “O búfalo”, da obra *Laços de família* (1960), nossa primeira leitura da autora. Provocada e “dolorida” pela animalidade dos olhos daquele bicho senti a profunda comoção nos olhos da moça. O encantamento resultante desse primeiro encontro levou-nos a outras leituras, primeiramente, dos contos e depois dos romances. Dessas leituras surgiu o desejo de conhecer melhor o universo daquela autora difícil, mas, ao mesmo tempo, fascinante, encantadora, que revelava em seus textos o conflituoso e inquietante mundo interior em que se movem suas personagens em busca de aí encontrar as respostas que a realidade exterior não pode fornecer. Das constantes leituras das obras da autora, observamos que alguns temas eram constantes em sua poética e, dentre esses, a experiência do autoconhecimento, do eu e o mundo; da construção da identidade por meio do confronto com a alteridade; enfim, Clarice foi se descortinando diante de nossos olhos e nos revelando que só olhando dentro de nós mesmos, no mais profundo de nosso ser, encontraremos as respostas que procuramos, contudo, não nos esquecendo de que o outro é uma forma de espelhamento do eu.

Assim, nesta pesquisa, escolhemos a obra *Um sopro de vida* (pulsações), de 1978, obra póstuma, portanto, para a composição do *corpus*, sendo que as questões relativas à alteridade foram abordadas, tendo como referencial teórico norteador a temática do duplo, à luz de perspectivas clássicas e modernas, bem como as reflexões de Mikhail Bakhtin, sobretudo, no que se refere à alteridade.

Apesar de sua tradição, verificada por sua inscrição em diferentes discursos humanos ao longo da história, como, por exemplo, religião, filosofia, mitologia, literatura, o mito do duplo vem, no decorrer desses séculos, mostrando sua modernidade e criatividade.

De acordo com Bravo (2005), dentre os campos de conhecimento acima citados, a literatura apareceu no decorrer dos séculos como verdadeiro conservatório dos mitos, em virtude da adaptabilidade de tal tema a diferentes contextos e as suas infinitas possibilidades de reescritura. Prova disso, é a recorrência, na literatura, à figura de Narciso, considerado mito fundante e representativo da busca da identidade, sendo ressignificado e reinventado continuamente. O Narciso moderno remete ao antigo mito, mas em resposta às novas demandas da sociedade. Consciente de sua duplicidade, o espelho no qual o

Narciso moderno se reflete não revela uma imagem unificada do eu; ao contrário, trata-se de uma imagem múltipla, duplicada e desdobrada.

Em *Um sopro de Vida* (pulsações), *corpus* de nossa pesquisa, o tema da alteridade é problematizado de maneira incisiva em diversas de suas manifestações. Sendo assim, procurou-se, nesse trabalho, verificar as configurações assumidas pelo mito do duplo, primeiramente, em relação ao narrador-Autor/Ângela Pralini e posteriormente nas configurações de Deus, do espelho, do tu/vós, representando a figura do leitor, e, por fim, da morte tanto em relação ao narrador-Autor, como Ângela Pralini e também Clarice Lispector, já que ambos também podem ser referenciados como duplos de Clarice. Em todas essas manifestações, procurou-se estabelecer as relações de sentido entre o eu/outro e, apesar de não termos trabalhado nesta pesquisa com o conceito de epifania, podemos dizer que a obra clariceana, como um todo, se revela como um instrumento real do espírito que ilumina a consciência do leitor e nos leva a desvelar dentro de nós mesmos aquilo que verdadeiramente somos; é como se “pescando o que não é palavra” enxergássemos na entrelinha da palavra opacificada o significado de nossa existência.

Conforme atestamos ao longo de nossa pesquisa, a opção de Clarice Lispector foi a opção pela linguagem, na certeza de que ela é o verdadeiro lugar da existência. A linguagem vista como energia criadora, vista como produto de sentido, porque é precisamente por meio da palavra que criamos o mundo. Assim como na tradição judaico-cristã a organização do caos é realizada pela potência da palavra divina, também o poeta, o artista, feito um deus-criador realiza sua obra por meio do verbo-palavra. A palavra, sob uma perspectiva religiosa, assume os sentidos de verdade, organização e entendimento. No Evangelho de São João, capítulo I, somos remetidos à imagem significativa do “verbo”: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós” (JOÃO, cap.I,v.1 e 2, 1984, p. 1384). O verbo aqui referenciado assume, ao menos, dois sentidos – o verbo Cristo, que estava com Deus desde o princípio e o verbo, a palavra que cria e transforma uma determinada realidade primordial, organizando-a. O texto bíblico apresenta, então, na construção significativa da palavra, que a maneira de se organizar as ideias, os elementos é verbalizá-los. Clarice reconhecia o valor e a importância da palavra, pois a respeitava. Usou a palavra da melhor maneira possível, como forma de compreender o outro, a si mesmo e o mundo.

A obra de arte é a própria palavra criativamente utilizada organizando, construindo um mundo outro, que ganha sentidos nos atos de leitura. Com a leitura e análise de *Um sopro de vida* (pulsações) é possível inferir acerca da concepção clariceana do fazer literário, do ato criativo e da escritura como totalidade interdependente e em movimento. Os temas em Clarice se repetem; os textos se intercambiam, como se nessa busca por autoconhecimento e revelação, a autora estivesse, em cada nova obra, produzindo a edição mais renovada de si mesmo. Clarice declarou, por mais de uma vez, que só se sentia viva enquanto escrevia; que o hiato entre uma obra e outra causava-lhe a sensação de morte, ou seja, escrever é sinônimo de viver, escrever é organizar o caos de uma mente sempre inquieta, em busca de si mesma.

Chegando ao final desta pesquisa, podemos dizer que, cumprida a leitura de *Um sopro de vida* (pulsações), fica a certeza de que as abordagens que fizemos dos textos bem como os resultados que apresentamos não podem ser considerados conclusivos, ou definitivos: são, antes, uma contribuição; trata-se de uma sugestão de método para uma possível leitura; trata-se da indicação de um caminho de leitura por meio da verificação dos efeitos de sentido estabelecidos entre o discurso literário, especificamente desta obra, e a teoria do duplo, que nos conduziram por reveladores caminhos. Assim, a leitura que aqui se apresenta não tem a pretensão de ter esgotado as possibilidades de leitura do texto, mas acredita ter cumprido com objetivo proposto, orientando-se por um percurso carregado de perguntas e algumas respostas; aguardando outras perguntas, novas respostas e outros diálogos que nos proporcionem uma renovada compreensão do mundo, do homem e de nós mesmos.

## REFERÊNCIAS BÁSICAS DE CLARICE LISPECTOR

- Um sopro de vida* (pulsações). (1978) Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- Perto do coração selvagem*. (1943) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- O lustre*. (1946) Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.
- A cidade sitiada* (1949) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Laços de família*. (1960) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- A maçã no escuro*. (1961) 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- A legião estrangeira*. (1964) Contos e Crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- A paixão segundo G. H.* (1964). Edição crítica. Coord: Benedito Nunes. Paris, *Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXème siècle*. Brasília – CNPq, 1996.
- Felicidade clandestina*. (1971) Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- Água viva*. (1973). Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- A via crucis do corpo*. (1974) 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- Onde estivestes de noite*. (1974) 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- A hora da estrela*. (1977) 23. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- Quase de verdade*. (1978) 3. ed. São Paulo: Siciliano, 1993.
- A mulher que matou os peixes*. (1978) Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.
- A Bela e a Fera*. (1979) Rio de Janeiro: Rocco, 1999f.
- A descoberta do mundo*. (1984) Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- Entrevistas*. Organização de Claire Willians; preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- Só para mulheres: conselhos, receitas e segredos*. (2008) Rio de Janeiro: Rocco, 2008.



## REFERÊNCIAS BÁSICAS SOBRE CLARICE LISPECTOR

ALMEIDA, Joel Rosa. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*: ensaios sobre literatura e pintura. São Paulo: Nankin Editorial; Edusp, 2004.

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

BORELLI, Olga. A difícil definição. In: *LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H.* Edição crítica Benedito Nunes (coordenador). 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

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

BOSI, Alfredo. Clarice Lispector. In: *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1976, p. 476-478.

CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo. In: *LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H.* Edição crítica Benedito Nunes (coordenador). 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

\_\_\_\_\_. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. Uma tentativa de renovação. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CARDOSO, Lúcio. *Perto do coração selvagem*. *Diário Carioca*, 3/1944.

CIXOUS, Hélène. *L'Heure de Clarice Lispector*. Paris: Ed. des Femmes, 1989. (Contém: *Vivre l'orange: A la lumière d'une pomme*; *L'Auteur en verité*).

*Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som (MIS), 1991. [Coleção Depoimentos, 7].

CORDOVANI, Maria da Glória. *Clarice Lispector: esboço de uma bibliografia*. FFLCH-USP, 1991. (Dissertação de Mestrado).

DEODATO, Livia. Clarice Lispector por Beth Goulart. In: Universidade Livre Feminista. Brasília/DF. Disponível em [http://www.feminismo.org.br/livre/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1075:clarice-lispector-por-beth-goulart&catid=70:photography&Itemid=395](http://www.feminismo.org.br/livre/index.php?option=com_content&view=article&id=1075:clarice-lispector-por-beth-goulart&catid=70:photography&Itemid=395). Acesso em 27 jul. 2011.

EMILIÃO, Milena. Beth Goulart é Clarice e também suas personagens em peça. São Paulo: Guia da *Folha on line*. Disponível em <http://guia.folha.com.br/teatro/ult10053u718619.shtml>. Acesso em 27 jul.2011.

GALVÃO, Walnice N. (seleção). *Os melhores contos de Clarice Lispector*. São Paulo: Global, 1996. Coleção os melhores contos de Clarice Lispector.

GOMES, Renato Cordeiro. Errâncias, Labirintos, Mistérios. (Apresentação). In: LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. 7. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

GONZÁLEZ, Yhana Milagros Riobueno. *Descentramentos e umbrais: Um sopro de vida* (pulsações), de Clarice Lispector. Tese de Doutorado. UFRGS. Porto Alegre, 2006. 154 p.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Clarice: uma vida que se conta*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *Três vezes Clarice*. São Paulo: CIEC, 1989.

\_\_\_\_\_. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica Benedito Nunes (coordenador). 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

GUIDIN, M. L. *Roteiro de leitura: A hora da estrela de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1996.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.

\_\_\_\_\_. A vocação para o abismo: errância e labilidade em Clarice Lispector. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, ABRALIC, nº5, 2000.

HOMEM, Maria Lúcia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*. São Paulo, edição especial, números 17 e 18 – dezembro de 2004.

*Inventário do Arquivo Clarice Lispector*. (org.): Eliane Vasconcellos. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1993.

IVAN, Maria Eloísa de Souza. A crônica como arena de debate na poética clariceana. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP. De 13 a 17 de julho de 2008.

\_\_\_\_\_. O leitor e o texto: o diálogo possível. In: *Diálogos pertinentes – revista científica de Letras*. v.1, n.1, jan-dez. 2005. Franca, SP: Unifran, 2005. ISSN 1809-1768

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela: uma narrativa especular*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2001. 151p.

JOZEF, Bella. *A recuperação da palavra poética*. Disponível em [ger.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17508/16087](http://ger.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17508/16087). Acesso em 18 jul. 2012.

KLÔH, Suzana de Sá. *Clarice Lispector e o narrar-se*. Tese de Doutorado. UFRJ. Rio de Janeiro, 2009. 137 p.

LIMA, Luís Costa. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969, p. 98-124.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 6. ed. ver. e atual. São Paulo: Global, 2001. v. 5.

LIMA, Sérgio. Clarice Lispector, Cirlot, Kristeva e Duras: A voz do coração selvagem. Fortaleza – São Paulo: *Agulha – Revista de Cultura* 9. Disponível em <http://www.secrel.com.br/jpoesia/aq9lispector.htm>. Acesso em 05 jul. 2007.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Ensaios e Estudos. (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 186-191.

\_\_\_\_\_. Romance lírico. *Correio da Manhã*, 11/2/1944. (Republ.: A Experiência Incompleta: Clarisse Lispector).

MARTING, Diane E. *Clarice Lispector: a bio-bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press, 1993.

MOISÉS, Carlos Felipe. Clarice Lispector: ficção em crise. In: *Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP – Campinas*, 1989, v.9 .

MOISÉS, Massaud. O tempo. In: SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

MOSER, Benjamin. *Clarice*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NINA, Cláudia. *A palavra usurpada: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Coleção Memória das Letras, 15).

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector ‘Jornalista’*. FFLCH-USP, (Dissertação de Mestrado.), 1991. 2 vol.

\_\_\_\_\_. Sempre mulher através dos tempos. In: LISPECTOR, Clarice. *Só para mulheres: conselhos, receitas e segredos*. Edição organizada por Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

NUNES, Benedito. A paixão de Clarice Lispector. In: NOVAES, Adauto (coord.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Funarte/ Cia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. In: *Remate de Males* – Revista do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP – Campinas, 1989, v.9.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: *LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H.* Edição crítica Benedito Nunes (coordenador). 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

\_\_\_\_\_. Nota filológica. In: *LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H.* Edição crítica Benedito Nunes (coordenador). 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

\_\_\_\_\_. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p. 93 – 139.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Rumo à Eva do Futuro: A mulher no Romance de Clarice Lispector. In: *Remate de Males* – Revista do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP – Campinas, 1989, v. 9

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. A fantástica verdade de Clarice. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 159-177.

*Perto de Clarice*. (Catálogo) Rio de Janeiro, Casa da Cultura Laura Alvim, 1987.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

\_\_\_\_\_. Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty. *Revista USP*, São Paulo, n. 44, p.330-334, dez./fev. 1999-2000.

PORTELLA, Eduardo. O grito do silêncio. In: *LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 9–12.

QUEIROZ, V. Tríptico para Clarice. *Tempo Brasileiro*. São Paulo, 1991, p. 121-143.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2006.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002. *Folha Explica*.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. Paródia e metafísica. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica Benedito Nunes (coordenador). 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Laços de família e Legião estrangeira. In: *Análise estrutural do romance brasileiro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990, p. 157-184.

\_\_\_\_\_. Clarice: a epifania da escrita. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1985, p.3-7.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Artes de Fiandeira. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 23. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

\_\_\_\_\_. *Lendo Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.

SCHWARTZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: *A sereia e o desconfiado*. Ensaio crítico. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

*Simplesmente Eu, Clarice Lispector*. Disponível em <http://cinefilapornatureza.com.br/2012/12/03/simplesmente-eu-clarice-lispector/>. Acesso em 12 jan. 2013.

*Simplesmente Eu, Clarice Lispector*. Disponível em <http://palcoteatral.blogspot.com.br/2012/01/simplesmente-eu-clarice-lispector.html>. Acesso em 12 ago. 2012.

*Simplesmente Eu, Clarice Lispector*. Disponível em <http://rioshow.oglobo.globo.com/teatro-e-danca/pecas/simplesmente-eu-clarice-lispector-573.aspx>. Acesso em 17 jul. 2013.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2012.

SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p.79-81.

VIEIRA, Nelson H. A Expressão Judaica na Obra de Clarice Lispector. In: *Remate de Males* – Revista do Departamento de Teoria Literária – UNICAMP – Campinas, 1989, v.9.

WALDMAN, Berta. O Estrangeiro em Clarice Lispector; Uma leitura de *A hora da estrela*. In: *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultura Judaico Marc Chagal, 1998.

ZILBERMAN, Regina *et al.* *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultura Judaico Marc Chagal, 1998.

## REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. As versões do mito de Narciso: do relato à imagem. In: LOPONDO, Lillian; ÁLVAREZ, Aurora Gedra Ruiz (orgs.). *Leituras do duplo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. Coleção Academack; v. 7.
- ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; LOPONDO, Lillian. Diálogo no limiar e diátribe: mecanismos de construção da autoconsciência do sujeito. *Bakhtiniana*, São Paulo, v.7 (2), p. 5-18, jul/dez. 2012.
- ANDRADE, Pedro. O espelho objecto reflector do sujeito da reflexão. In: *Discursos e Práticas Alquímicas*. Lisboa, II Colóquio Internacional, 2000, v. II, 2003. Disponível em: [www.triplov.com/alquimia/pedro2.html](http://www.triplov.com/alquimia/pedro2.html), acesso em 23.11.2014.
- ARRIGUCCI JÚNIOR. Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. 8. ed. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1981. (Coleção Nosso Tempo).
- ANDERSEN, Hans Christian. *A sombra*. Tradução de Guttom Hanssen. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- ASSIS, Machado. O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. v. 2
- ATIK, Maria Luíza Guarnieri. Entre o eu, o outro e o duplo. In: LOPONDO, Lillian; ÁLVAREZ, Aurora Gedra Ruiz (orgs.). *Leituras do duplo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. Coleção Academack; v. 7.
- BAÊNA, Tomas. Espelho – Estética e Filosofia. Disponível em: [www.filosofiaarte.no.sapo.pt/espelho.html](http://www.filosofiaarte.no.sapo.pt/espelho.html), acesso em 23.11.2014.
- BAILEY, Alice A. *Morte: a grande aventura*. Niterói: Fundação Cultural Avatar, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini. Função poética e função metalingüística: a questão fundamental. In: *Entre o som e o sentido – aspectos da poética de Roman Jakobson*. São Paulo, Tese de Doutorado, 1994, (Cap. III, p. 144-202).

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. O efeito de real. In: *Literatura e semiologia*. Pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1972.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Tradução de Maria J. da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Coleção Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas. v. 1. Tese 9, p. 226.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: CosacNaify, 2007.

BÍBLIA, Sagrada. Tradução dos originais pelo Centro Bíblico Católico. 44. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1984.

BOFF, Leonardo. *Vida para além da morte*. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a arte*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2009.

\_\_\_\_\_. Tendências Contemporâneas. In: *História concisa da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin : conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre ( org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CALASANS, Selma R.. *O fantástico*. Ática: São Paulo, 1988.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. O escritor e o público. In: *Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

CÂNDIDO, Reginaldo Aparecido. O fantástico e a construção da identidade no conto "Teleco, o coelhinho", de Murilo Rubião. In: *Anais do I Colóquio "Vertente do fantástico na literatura"*. Araraquara/SP: Laboratório Editorial da Faculdade de Ciências e Letras UNESP – Car, 2009. p.923-932.

CARRETÉ, Juan Bargalló (org.). Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis". In: *Identidad y alteridad: aproximación al tema del double*. Sevilha: Ediciones Alfar, 1994 (Colección Alfar Universidad, 80. Série investigación y ensayo).

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAVALCANTI, Raissa. *O mito de Narciso: o herói da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1992.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum: Estudos Linguísticos*, Londrina, n. 11/2, p.67-81, dez.2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de termos literários*. ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 20 jan. 2010; 17 e 19 nov. 2010; 25 jan. 2011.

DRIOT, Marcel. *Os padres do deserto*. Tradução de Ana Rita Pereira. Lisboa: Paulus, 2006.

ECO. Umberto. *Sobre os espelhos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.



ESCUADERO, Andréia Perroni. *Espelhos midiáticos: uma reflexão sobre projeções e identificações através de técnicas e narrativas*. In: Revista Lumen et virtus ISSN – 2177-2789, v. V, nº 10, março/2014. Disponível em: [www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero10](http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero10), acesso em 23.11.2014.

FIGUEIREDO, Luis Antônio de. *Edgar Allan Poe, o outro & o mesmo de Jorge Luís Borges*. Tese de livre-docência apresentada na Faculdade de Ciências Humanas e Letras da UNESP/Assis, 1988.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006b. Coleção Ensaios.

FONSECA, Eliane. *A palavra in-sensata: poesia e psicanálise*. São Paulo: Editora Escuta, 1993.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Veja, 1992.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976 (vol.XVII-1917-1919).

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 20. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

GARDAIR, J.M. *Fantasmies et logique du double*. Paris: Larousse, 1992.

GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. Verossímil e Motivação. In: *Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1971.

GRAZIANI, Françoise. Eco. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

\_\_\_\_\_. Apolo, o sol mítico. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

GUÉNON, René. *A grande tríade*. São Paulo: Pensamento, 1995.

GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 318-19.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOUAISS. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

HUMPHREY, Robert. *Fluxo da consciência*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

IGNATTI, Angela Sivalli. Alguma teoria acerca do duplo e da construção da identidade. In: *Revista Pandora*. São Paulo: Mackenzie, 2009. ISSN 2175-3318

JAUSS, Robert Hans. *A estética da recepção: colocações gerais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KALINA, Eduardo; KOVADLOFF, Santiago. *O dualismo: estudo sobre o retrato de Dorian Gray*. Tradução de Oswaldo Amaral. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

KIEFER, Charles. *Borges que amava Estela e outros duplos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. Tradução de Paulo Menezes. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KÜNG, Hans. *Ser cristão*. Tradução de Pe. José Wisniewski Filho. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. Coleção Campo Freudiano no Brasil.

\_\_\_\_\_. O estádio do espelho. In: *A família*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1978.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em Literatura e Psicologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LEFEBVE, M. J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LEITE, Francisco E. G. *O duplo como manifestação do insólito em contos de Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão*. 2013, 175 f. (Dissertação de Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, RN, 2013.

LIMA, Luiz Costa. A perversão do trapezista. In: *O romance em Cornélio Pena*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LONDON, Jack. A sombra e o brilho. In: *O outro: três contos de sombra*. Rio de Janeiro: Coleção três contos, 2002.

LOPONDO, Lillian; ÁLVAREZ, Aurora Gedra Ruiz (orgs.). *Leituras do duplo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. Coleção Academack; v. 7.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2006.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

MERTON, Thomas. *O homem nôvo*. Tradução das Religiosas do Priorado da Virgem, Petrópolis. 2. Ed. Rio de Janeiro, 1967.

MONDIN, B. *O homem, quem é ele?* Elementos de antropologia filosófica. Tradução de R. Leal Ferreira e M. A. S. Ferrari. 4. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1980.

MOREAU, Alain. Apolo antigo: sombra e luz. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MUCCI, Latuf Isaías. O jogo especular do duplo. *Recorte – Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, n.4, jan./jun. 2006.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

NESTROVSKI, Artur. *Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, 1996.

NETO, Nefatalin Gonçalves. O apolíneo e o dionisíaco em questão: o homem duplicado à luz da filosofia nietzschiana. In: *Revista Pandora*. São Paulo: Mackenzie, 2009. ISSN 2175-3318.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia* ou Helenismo e pessimismo. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. 2.ed.; 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 1999.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. 2.ed. Campinas, SP : Pontes, 2005. p.73-98.

PASSOS, Cleusa Rios P. *A idade do serrote: esquecimentos, lapsos e enganos. Literatura e Sociedade*, v. 10, p.46-57, 2008. (Revista Do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP).

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. *Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela*. 2008, 153 f. Dissertação de mestrado em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

PAZ, Octávio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro, Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Coleção Logos.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Texto, Crítica, Escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. São Paulo: Cia Editora Nacional - Edusp, 1970.

PLATÃO. A alegoria da caverna. In: Diálogos III. *A república*. Tradução de Leonel Valandro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

\_\_\_\_\_. *Apologia de Sócrates*. Banquete. São Paulo: Martin Claret, 2008.

RANK, Otto. *O duplo*. Tradução de Mary B. Lee. 2. ed. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.

REIS, Carlos e LOPES, Ana C. *Dicionário da teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. São Paulo: Papyrus, 1991.

ROGERS, R. *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit Wayne State: University Press, 1990.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, v.I.

ROSSET, Clémant. *O real e o seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SACKS, Oliver. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STOCKER, Dr. A. *Le double. L 'homme à la recontre de soi-même*. Genebra, 1986.

TADIÉ, J-Y. *Le récit poétique*. Paris: PUF, s/d.

\_\_\_\_\_. Introduction. In: *Le récit poétique*. Tradução de Ana Luiza Silva Camarani. Paris: Gallimard, 1994.

TANAKA, Heiji. A razão redentora: a escola de Frankfurt. In: *Akropolis - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR*, 9 (2): abr./jun., 2001.

TIRET, Isabelle. *Le réel et l'imaginaire ou la traversée du miroir*. Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales. Paris: Dunod Reueves, n. 49. 1995. p. 249-253.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004

TYMMS, R. *Doubles in Literary psychology*. Cambridge, 1949.

\_\_\_\_\_. Histoires de doublés. In: *La grande anthologie du fantastique*. Presses Pocket, 1997.

VERNART, Jean-Pierre. A categoria psicológica do “duplo”. In: *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro; Edusp, 1973.

VERRIER, Jean. O relato refletido. In: CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *Masculino, Feminino, Neutro*. Ensaios de Semiótica Narrativa. Porto Alegre: Globo, 1976.

WALLON, H. O papel do outro na consciência do eu. Artigo extraído do *Journal Egyptien de Psychologie*, v. 2, número I, 1946.

ZAGO, Antonio. Mistérios do número sete. In: *Revista Planeta*. São Paulo, nº. 84, setembro de 1979. Disponível em [www.frenteirasul.org.br/setehtm](http://www.frenteirasul.org.br/setehtm). Acesso em 20 ago. 2013.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.