

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Bacharelado em Letras – Redação e Revisão de Textos



Trabalho de Conclusão de Curso

Um sopro de vida: o narrador autor e os aspectos metaficcionalis na obra de Clarice
Lispector

Willian Caetano Affonso

Pelotas, 2014

Willian Caetano Affonso

**Um sopro de vida: o narrador autor e os aspectos metaficcionalis na obra de
Clarice Lispector**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Letras, habilitação Redação e Revisão de Textos.

Orientador: Prof. Dr. Alfeu Sparemberger

Pelotas, 2014

Dedico este trabalho à minha avó, uma
doce lembrança nos momentos difíceis

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, pelo grande incentivo nos momentos que desacreditei de minhas condições.

Ao meu orientador, professor Alfeu Sparemberger, por acreditar em mim e neste trabalho viabilizando os meios para torná-lo possível.

Aos meus queridos amigos, que muito me estimulam e inspiram, por me fazerem acreditar que tudo é possível com um pouco de esforço.

Aos meus colegas de graduação, pela troca de experiências e vivências durante o tempo desta caminhada.

Obrigado.

Vou te dizer o que farei e o que não farei. Não servirei àquilo e que não acredito mais, chame-se isso o meu lar, a minha pátria, ou a minha igreja; e vou tentar exprimir-me por algum modo de vida ou de arte tão livremente quanto possa, e de modo tão completo quanto possa, empregando para minha defesa apenas as armas que eu me permito usar: silêncio, exílio e sutileza.

(James Joyce)

Resumo

AFFONSO, Willian Caetano. “*Um sopro de vida: o narrador autor e os aspectos metaficcionalis na obra de Clarice Lispector, Pelotas/RS 2010-2014*”. 2014. 50 f. Monografia (graduação) – curso de Bacharelado de Letras Redação e revisão de textos. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas

Esta monografia é o resultado de uma pesquisa bibliográfica que teve como objeto de estudo o livro *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector. Foram abordados aspectos como a relação existente entre autor e narrador, metaficcionalidade, o fazer literário na sociedade, como também a questão da existência de um autor implícito de acordo com a teoria narrativa de Wayne Booth, que afirma ser o autor implícito um recurso utilizado por escritores para se inserirem em suas obras, valendo-se do ponto de vista de seus personagens. Foram analisadas questões como a inserção da própria Clarice Lispector através da personagem Ângela Pralini e o diálogo existente entre *Um sopro de vida* e as obras precedentes da autora. Conclui-se que a temática da criação literária, que perpassa *Um sopro de vida*, parte da experiência pessoal da escrita em direção ao caráter universal das inquietações provocadas pelo processo criativo no que diz respeito à escrita ficcional.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Um sopro de vida; ficcionalidade; autor implícito; metaficção.

Abstract

AFFONSO, Willian Caetano. "*Um sopro de vida: the author narrator and the metafictional aspects in the work by Clarice Lispector, Pelotas/RS 2010-2014.* 2014. 50 f. Course Conclusion Paper (Bachelor of Letras - Writing and Text Revision) - Center of Letras and Communication, Federal University of Pelotas. Pelotas.

This monograph is the result of a literature research which had as main object of study the book *Um sopro de vida* by Clarice Lispector. Aspects such as the relationship between author and narrator, metafiction, literary do in society as well as the existence of an implied author according to the narrative theory of Wayne Booth, which claims to have addressed this to be a resource used by writers to insert themselves into their works drawing upon the point of view of their characters. Issues such as the inclusion of the very character of Clarice Lispector through Angela Pralini and the existing dialogue between *Um sopro de vida* and the author's previous works were analyzed. The conclusion was that the subject of literary creation that pervades *Um sopro de vida* comes from the personal experience of writing toward the universal character of the anxieties caused by the creative process in regard to fictional writing.

Keywords: Clarice Lispector; A breath of life; fictionality; implied author; metafiction.

Sumário

1 Introdução.....	9
2 O pulsar da escrita e o sopro da vida.....	13
2.1 Visão geral da obra.....	16
3 Metaficção e a ficcionalidade em Um sopro de vida.....	23
4 O narrador e o autor implícito	29
5 O impasse da narrativa contemporânea e o fazer literário na sociedade.....	40
6 Considerações finais.....	49
Referências.....	51

1 Introdução

“Este livro é a sombra de mim” (LISPECTOR, 1999, p.13)

No ano de 1977, a escritora Clarice Lispector (1925-1977), que travava já há algum tempo uma luta contra um câncer, encontrava-se em um estado bastante avançado da doença, escreve então *Um sopro de vida*, trabalho que só viria a ser publicado postumamente. Tendo o conhecimento de que este seria seu trabalho derradeiro, a escritora nos deixa um livro pautado pela experiência-limite e a angústia diante do escrever. Este Trabalho de Conclusão de Curso discorre sobre estas questões. A obra de Clarice Lispector é permeada pelo conflito do eu com a palavra e em seus contos, crônicas e romances, a narrativa dá espaço a questionamentos a respeito da criação literária e a relação da palavra com a experiência humana. Ao longo de sua carreira, a autora criou personagens que dividem com ela o ofício da escrita, e através deles expressou toda a inquietação que o ato criativo lhe causava, uma maldição, segundo a própria autora, porém uma maldição que salvava. O leitor é então colocado diante de personagens escritores que, dentro do universo ficcional, confrontam-se consigo e com o mundo. O tema da escrita é de grande relevância na poética da autora, sendo possível encontrá-lo não apenas na obra que serve de objeto para o presente estudo.

A crítica, encabeçada pela voz de Antônio Cândido, tem feito, ao longo dos anos, uma só voz ao reconhecer o teor renovador da obra de Clarice Lispector, inserida no contexto literário nacional do século XX, fato que a coloca lado a lado com Guimarães Rosa, particularmente no que concerne à desarticulação de esquemas de valores expressionais arraigados à referencialidade até então dominantes na ficção brasileira. Ao levar em consideração tal contexto de afinidades, herança e inovação que pautam a evolução da Literatura Brasileira, faz-se verdadeira a assertiva que há na literatura de Clarice Lispector uma convergência tanto no que tange a estratégias discursivas quanto aos recursos formais que ampliam de maneira contundente o seu arcabouço ficcional, fazendo com que a obra não se insira logicamente no contexto da tradição literária do Ocidente, como também, valendo-se de um viés filosófico, volta-se para problemáticas muito caras a ela, como a relação entre literatura e vida, a representação e a subjetividade, e o

cerceamento de valores sociais. No âmago dessas questões, a linguagem possui lugar de destaque, sendo trabalhada de forma que proponha uma ilusória facilidade ao promover deslocamentos de sintaxe e semântica de seu uso convencional, gerando um discurso narrativo pontuado por alusões e ambiguidades. E é na ação dessa escritura que se deflagra a consciência curiosa em captar o seu processo para tentar compreender algo de sua natureza.

A obra de Clarice Lispector é também marcada pela sondagem psicológica de seus personagens e apresenta – tanto em seus contos e crônicas, como em seus romances – questões voltadas para o fazer literário e a escrita em si: tópicos que pontuam todo o projeto artístico da autora. Detentora de uma escrita inquietante, e que se propõe arremessar o leitor em um universo bastante particular onde há mais questionamentos que respostas, muito se tem estudado a respeito dos diversos aspectos de uma obra heterogênea e multifacetada.

A discussão proposta por este trabalho analisa a forma com que a obra se constitui alternando o jogo de vozes entre autor-narrador-personagem, como também identificar os recursos narrativos de acordo com a teoria do autor implícito. Tal interesse por esta abordagem foi desenvolvido nas disciplinas voltadas para a Literatura que cursei durante minha graduação no curso de Bacharelado em Redação e Revisão de Textos, ao refletir sobre a ideia de que a escolha de um autor-narrador e a discussão do fazer literário construindo a narrativa, configura um sofisticado recurso que vincula a obra a uma escola literária com padrões de forma e estilo, e não puramente de cunho intimista. Uma das motivações é trazer à luz o comprometimento estético ao qual vincula-se o projeto literário da autora, como também pelo fato de tornar-se relevante ao revisor de texto estar familiarizado com processos que rompem com o código gramatical para adentrar no código literário, o que demanda um leitor especializado. Para discorrer sobre tal assunto, servirá como fonte teórica autores que versam sobre o uso metalinguístico do código literário e a alteração de sujeitos e vozes dentro do texto, como por exemplo o conceito de autor implícito de Wyne Booth dialogando com a relação dialética entre o “eu” e o “outro”, proposta formulada por Leandro Konder.

No primeiro capítulo deste trabalho, a narrativa foram assinalados os recursos literários dos quais a autora lança mão assim como a intertextualidade presente em *Um Sopro de vida*, que cita livros anteriores da autora em sua narrativa, de forma que há um diálogo entre o livro que está sendo escrito e seus livros precedentes.

Primeiramente, para elucidação, serão apresentadas informações sobre a vida e obra da autora, assim como dados acerca da gênese da obra e o contexto em que se encontrava. Posteriormente foram analisados aspectos do enredo, como a construção fragmentada e dialógica entre o personagem escritor e sua criação Ângela Pralini, figura que vai sendo delineada à medida que toma forma e adquire voz no decorrer da narrativa. O segundo capítulo trata de temas referentes à criação literária, recursos narrativos, as relações entre autor, personagem e leitor e o entrecruzamento das vozes que perpassam o universo diegético do texto. As relações entre o “eu” e o “outro” bem como a negação do sujeito também foram investigadas levando em conta o personagem escritor e Ângela Pralini e o autor implícito.

O terceiro capítulo apresenta questões voltadas para a própria Literatura e a sociedade através da figura do autor que, submerso em seu próprio vazio, cria uma figura feminina na busca por compreender-se como também compreender seu lugar na sociedade, porém sem narrar fatos propriamente ditos, mas seus ecos e sussurros aumentado cada vez mais o cerco de silêncio que rodeia a palavra. Palavra que, inserida em uma linguagem dispersa e mutilada, espalha exatamente o vazio do sujeito à procura de sua imagem e da imagem do mundo em que vive.

Este trabalho tem como escopo discorrer acerca das questões que surgem em *Um sopro de vida*, delineando a relação e a alteração de posição entre aquele que escreve e para quem escreve, como também se aprofundar nos meandros da criação literária e seus processos.

Por tratar-se de um trabalho cujo objetivo é analisar aspectos de uma obra literária o método adotado para o desenvolvimento deste trabalho é a pesquisa bibliográfica, caracterizada pela busca de dados através de publicações teóricas e acadêmicas que abordem os temas pertinentes à análise.

Após a primeira leitura de *Um sopro de vida*, obra que serve de objeto de estudo, foram selecionados os excertos que comportam os elementos sobre os quais se pretende discorrer. Em seguida foi realizado um levantamento teórico em livros e artigos acadêmicos que possibilitassem um aprofundamento e respaldo teórico para os aspectos encontrados nos trechos destacados no objeto de estudo.

O livro *Um sopro de vida* está organizado em três blocos sem divisões de capítulos, forma que este estudo tentou manter em sua redação final. Em cada uma de suas seções serão dissecados os aspectos mais relevantes encontrados no

objeto de estudo acompanhado do viés teórico encontrado na bibliografia.

2 O pulsar da escrita e o sopro da vida

“*Eu que apareço neste livro não sou eu*” (LISPECTOR, 1999, p.20)

Um sopro de vida, escrito paralelamente ao romance *A hora da estrela* (último livro que Clarice Lispector viu publicado) foi organizado e editado postumamente por sua secretária e biógrafa Olga Borelli, em 1978, a partir de anotações fragmentadas e planejamentos deixados pela autora. Escrito em primeira pessoa, nos deparamos com um personagem masculino que não possui nome, identificado apenas como “O Autor”, que narra a experiência inquietante de tentar escrever um livro a partir da criação de uma personagem feminina chamada Ângela Parolini. O escritor dirige-se a um interlocutor imaginário (tu). Esse recurso, segundo Berta Waldman (1993) visa cindir o tom monológico através de uma estratégia criada para sustentar a possibilidade narrativa. A presença de paradoxos e contradições e as metáforas utilizadas pela autora conferem o teor dialético da obra, que parece condensar o jogo de espelhamentos entre o eu e o outro. Define Leandro Konder em *O que é dialética*: “dialética é o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação” (KONDER, 1990, p.8).

Conforme se observa no seguinte trecho na voz do personagem:

O principal que eu quero chegar é surpreender a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim. Voar baixo para não esquecer o chão. Voar alto e selvagemmente para soltar as minhas grandes asas. Até agora parece-me que eu não voei grande. Este livro, estou desconfiado, também não me fará voar apesar do desejo. Porque não se decide nessa matéria, nessa matéria vale o que acontece quando vindo do nada. Mas o pior é que já está gasto o pensamento da palavra. Cada palavra solta é um pensamento grudado a ela com unha e carne (LISPECTOR, 1978 p.72).

A contradição fica evidente nesta passagem no momento em que o narrador declara querer surpreender a si mesmo com aquilo que escreve. O que demonstra um desejo fremente por afastar-se daquilo que está criando, adotando um distanciamento que só se faria possível através de uma persona, Ângela Parolini, com quem divide a escritura. Ou seja, é necessário a criação de uma outra identidade para cindir o discurso monológico. Assim sendo, a narração é constituída a partir de um jogo dialético entre o interior e o exterior do personagem. Como na passagem

“AUTOR.-Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor do que eu. Agora os nossos modos de falar se entrecruzam e confundem” (LISPECTOR, 1978 p. 121).

No entanto, essa persona feminina é muito mais do que protagonista. Ela representa o não-ser deste homem ou o ser oculto que ele carrega dentro de si. Isso não concerne apenas ao fato de serem sexos opostos, mas de tudo o que uma pessoa gostaria de poder pensar, poder imaginar e elucubrar e nem ao menos chega perto. E isso é levado ao extremo uma vez que ela faz parte apenas do imaginário dele, possibilitando um espectro mais amplo e profundo de "realização" de seus desejos. Ele tem o poder nas mãos e, a qualquer momento, pode simplesmente fazer Ângela desaparecer. Ou fazer com que ele mesmo desapareça.

Berta Waldman, em seu livro *A paixão segundo CL*, afirma que:

Em todos os romances, o contínuo deslocamento do texto de Clarice à procura da recuperação do polo sensível da vida, do núcleo que reúne a participação de todos os seres e coisas que compõe a existência - o neutro - só é possível de ser expresso à sombra da palavra, na forma do vazio. Com isso, a mais significativa contribuição de Clarice para a literatura brasileira é ter tornado nossa língua mais afiada, mais flexível, mais expressiva. Ao lado dessa contribuição, alinham-se muitas outras: a diluição de gêneros, a quebra do tempo linear e do espaço físico, o desnudamento contínuo do processo narrativo e dos problemas da ficção (WALDMAN, 1993 p. 103).

Pertencente ao que Benedito Nunes categorizou como a terceira fase de recepção de Clarice Lispector, iniciada após sua morte, *Um sopro de vida*, juntamente de *A hora da estrela*, propõe uma retomada de todo projeto literário da autora. As obras, escritas de maneira simultânea, no período em que a autora já se encontrava doente, iam sendo entregues à sua secretária, e posteriormente biógrafa, Olga Borelli, em forma de anotações soltas que iam sendo catalogadas e armazenadas em diferentes compilações.

Segundo afirma Yudith Rosenbaum:

Em ambos, a autora interpõe narradores masculinos para contar a história das mulheres que protagonizam o enredo, marcado também pela temática da morte. As mulheres, Macabéa, de *A hora da estrela*, e Angela Pralini de *Um sopro de vida*, espelham-se por contraste: a primeira, pobre, raquítica e semi-analfabeta era “incompetente para a vida”; a segunda era escritora rica, elegante, moradora da zona sul do Rio, ex-esposa de um grande industrial (ROSENBAUM, 2002 p. 55).

Para obter o sentido do que deseja transmitir, a autora faz uso de recursos estilísticos. Há como exemplo de recurso utilizado a repetição de pontos de exclamação para demonstrar o desejo fremente que Ângela Pralini tem por viver a partir do momento que tem a consciência da sua condição de ser que vive apenas na esfera da palavra:

A paralisia pode transformar uma pessoa em coisa? Não, não pode, porque essa coisa pensa. Estou precisando urgentemente de nascer. Está me doendo muito. Mas eu não saio dessa, sufoco. Quero gritar. Quero gritar para o mundo: Nasci!!! Então eu respiro. E então eu tenho a liberdade de escrever sobre as coisas do mundo. Porque é óbvio que a coisa está urgentemente pedindo clemência por exageros o seu uso. Mas se estamos numa época de mecanismo, damos também o nosso grito espiritual (LISPECTOR, 1999 p. 104).

Em seguida, à medida que o texto tem continuidade é possível observar o diálogo intertextual entre obras anteriores de Clarice Lispector, apresentadas então como de autoria de Ângela Pralini. O romance *A cidade sitiada* (1949) e o conto *O ovo e a galinha*, presente na coletânea de contos *A legião estrangeira* (1964), ganha, uma nova e ficcional autoria. Como escreveu Edgar Cezar Nolasco em sua tese *Restos de ficção: A criação biográfico-literária de Clarice Lispector*, seria esta a escrita-arquivo que se apropria de seus próprios restos pondo-os em movimentação. Segundo o autor, pode-se dizer que a escrita de Clarice Lispector se arquiva/constrói tingindo, maquiando, rasurando sua própria forma arquivística de criação:

Nesta escrita-arquivo não são apenas pedaços de textos e de escritas, notas e papéis pessoais e alheios, citações com ou sem aspas que circulam compondo a criação, mas também retratos e retratos da autora (pessoais e ficcionais) que encenam, multiplicam-se na tentativa insana de ludibriar o outro, o leitor (NOLASCO, 2004 p. 80).

Outro recurso estilístico recorrente é a prosopopeia, recurso que consiste em atribuir a objetos inanimados ou seres irracionais sentimentos ou ações próprias dos seres humanos, como no trecho em que Ângela Pralini descreve algumas de suas joias:

Mas o broche é sério. É um argumento. Lança-se no ar como uma mulher-gazela. Ele prende, ele pesa, ele espera. E quando é desfechado – tudo fica nu, caem os panos e os seios brancos parecem róseos. O broche é um ponto final [...] Mas os brincos de brilhantes brigam de dão gritinhos que me espantam. Eles se atritam, cruéis. Brinco de prata de lei é gravidade e é garantia de grande e severa segurança (LISPECTOR, 1978 p. 120-121).

2.1 Visão geral da obra

Ao leitor é dada a informação de que está diante de um personagem masculino, um escritor que se encontra diante dos desafios da criação literária. Ele deseja escrever um livro e “o resultado disso tudo é que vou criar um personagem – mais ou menos como os romancistas e através da criação dele para me conhecer” (LISPECTOR, 1978 p. 19). O escritor imagina uma personagem, Ângela Pralini, através da qual mantém um diálogo consigo mesmo e, sobretudo, ensaia afastar-se de seu estilo para trazer à luz verdades fugidias através da escrita:

Estou tão assustado que o jeito de entrar nessa escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio. Eis portanto que começo com o instante igual ao de quem se lança no suicídio: o instante é de repente. E eis que é de repente que entro no pleno meio de uma festa. Estou alvoroçado e apreensivo: não é fácil lidar com Ângela, a mulher que inventei porque precisava de um fac-símile de diálogo[...] Não sei o que esperar dela: terei apenas que transcrevê-la? Tenho que ter paciência para não me perder dentro de mim: vivo me perdendo de vista. Preciso de paciência porque sou vários caminhos, inclusive o fatal beco sem saída. Sou um homem que escolheu o silêncio grande. Criar um ser que me contraponha é dentro do silêncio (LISPECTOR, 1978, p. 28-9).

O narrador descreve Ângela de diversas formas e em planos de sentido distintos. Enquanto se debate com sua incapacidade, Ângela seria seu contraponto, sua forma melhorada. Segundo as palavras do narrador “depois que eu morrer Ângela continuará a vibrar [...] É só por atrevimento que Ângela existe dentro de mim. Quanto a mim reduzo tudo em palavras de roda viva” (LISPECTOR, 1978 p. 28).

Funcionando então como o paradoxo de Ângela Pralini temos o escritor que, é preciso lembrar, nem nome possui, fato que ressalta sua condição de total anonimato e efemeridade. Ao contrário de Ângela, o escritor tem consciência de sua condição e de suas limitações. Diz ele:

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? [...] Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Nesse vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo das palavras: as palavras que eu digo escondem outras – quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo (LISPECTOR, 1978 p. 14-15).

Ele afirma que tem preguiça de viver e por isso está tentando criar Ângela, para que ela viva por ele. O romance é dividido em três partes, respectivamente: “O sonho acordado – é que é a realidade,” “Como tornar tudo um sonho?” e “Livro de Ângela”. Ao longo das três partes a voz do escritor que está narrado sua experiência e a de Ângela, sua criação, vão se alternando à medida que, como acontece no processo criativo, a personagem vai se adensando e ganhando profundidade.

Logo no início o autor declara que gostaria de iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência, daí a criação de sua personagem. Além disso, em seguida, ele afirma que o livro se erguerá sobre destroços de livros, e conterá rápidos vislumbres seus e de sua personagem Ângela. O autor questiona-se:

Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo que eu queria ser e não fui. O que é ela? Ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria. Eu sou no fundo. Ângela se espalha em estilhaços brilhantes. Ângela é minha vertigem. Ângela é minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou. Ângela não é um “personagem”. É a evolução de um sentimento. Ela é uma ideia encarnada no ser. No começo só havia a ideia. Depois o verbo veio ao encontro da ideia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela (LISPECTOR, 1978, p.30).

É necessário observar que no romance, tanto o personagem escritor quanto o produto de sua criação, ocupam o papel de protagonista dentro do universo ficcional. O escritor narra o processo de criação de Ângela em concomitância com a narração de fatos de sua vida, fatos estes internalizados e vistos a partir de um foco psicológico, como no trecho “em cada palavra pulsa um coração. Escrever é a tal procura de íntima veracidade da vida. Vida que me perturba e deixa meu próprio coração trêmulo sofrendo a incalculável dor que parece ser necessária ao meu amadurecimento – amadurecimento?” (LISPECTOR, 1978. p.17).

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou narrativa ficcional a personagem é parte não apenas constituinte, mas elemento que funda a ficção. A presença real do personagem só é possível pela colocação do leitor dentro do mundo imaginário, mercê do foco “personal” que deve animar a narrativa, o que lhe confere caráter fictício. Isso é conseguido antes de tudo por meio da força expressiva da linguagem que transforma a mera descrição em “vivência” de uma personagem que, equivocadamente se costuma, confundir

com o autor empírico. De acordo com Anatol Rosenfeld:

Na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens, ou torna-se onisciente etc. Nota-se também que o pretérito perde a sua real função (histórica) de pretérito, já que o leitor, junto com o narrador fictício, “presencia” os eventos[...] A modificação do discurso indica que na ficção (e isso se refere também à poesia e dramaturgia) não há um narrador real em face de um campo de seres autônomos. Este campo existe somente graças ao ato narrativo. O narrador fictício não é o sujeito real de orações, como o historiador ou o químico; desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa, como o pintor manipula o pincel e a cor; não narra *de* pessoas e eventos; narra pessoas, eventos, estados (ROSENFELD, 1968, p. 26).

Sendo assim, somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas simultaneamente em duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício. A articulação autor/narrador caracteriza-se pela transmutação das normas da linguagem cotidiana com a intenção de criar um novo código, o código literário. Como resultado temos a possibilidade daquilo que Lefebvre (1980) convencionou chamar de “a língua literária ou o código que retórico,” que vem para acrescentar ou sobrepor-se ao da língua ordinária.

Na abertura da segunda parte, intitulada “O sonho acordado é que é a realidade” a autora, travestida de seu personagem, que é também um colega de ofício, deixa saber de que forma se dá a elaboração de um ser ficcional. Tais informações fragmentárias e permeadas por sentidos múltiplos guiarão a leitura ao mesmo tempo que constroem o seu próprio corpus verbal. Desta forma, o livro ergue-se diante dos olhos do leitor que pode acompanhar sua gênese, ao mesmo tempo que cria o próprio material de que utiliza. A narrativa alimenta-se a si mesma de forma cíclica. Segue o trecho:

Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho que inventei Ângela como meu reflexo? [...] Ângela por enquanto tem um a tarja sobre o rosto que lhe esconde a identidade. À medida que ela for falando vai tirando a tarja – até o rosto nu. Sua cara rude expressiva. Antes de desvendá-la lavarei os ares com chuva e amaciarei o terreno para a lavoura [...] Para criá-la eu preciso arar a terra (LISPECTOR, 1978, p. 27).

Tal aproximação com o próprio ato criador e a proposta de despersonalização (escolha consciente da autora) gera uma aproximação entre o criador e sua criação

e, em uma análise, mais ampla entre autor, narrador, personagem e leitor. Nas palavras de Rosenfeld:

Antes de tudo, porém, a ficção é o único lugar -em termos epistemológicos – em que seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referências seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. É isso que a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas consequências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos de intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável (ROSENFELD, 1968, p. 35-6).

É válida a observação de que a preparação de tais aspectos é um processo deliberado e altamente dependente da escolha da palavra justa, insubstituível, da sonoridade específica dos fonemas dos aspectos conotativos das palavras, e da carga carregada por sua esfera semântica, do jogo metafórico e do estilo empregado, que vem a ser a organização dos contextos de unidades significativas – e de muitos outros elementos de teor estético. É em direção a significados mais profundos, em que se revela o “sentido”, a “ideia” da obra é que estes elementos inerentes às camadas exteriores da obra estão relacionados. Elementos que cumprem a função de concretizar e enriquecer a camada da objetividade puramente deliberada e conferir a este plano certo brilho ou transparência. No processo criativo, os planos mais profundos por certo condicionam de forma consciente ou inconsciente o vigor seletivo aplicado às camadas mais externas. É difícil, entretanto, abordar o fenômeno da ficção sem lançar-se em valorizações estéticas:

Todavia, a criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens “vivas” e situações “verdadeiras”, já é em si de alto valor estético, exige em geral a mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária, tanto no plano horizontal das camadas; enfim, de todos os meios que tendem a constituir a obra de arte literária [...] No caso da literatura, o material em jogo – a língua – tanto pode servir para fins teóricos ou práticos como para fins estéticos (ROSENFELD, 1968 p. 37-8).

Um aspecto que precisa ser evidenciado é a presença de Clarice Lispector

inserindo-se visivelmente toda a obra de uma forma que pode ser interpretada como a aceitação da impossibilidade de desassociação daquilo que se propunha criar. Ela deixa-se antever tanto na voz do escritor narrador como em Ângela Pralini. Além disso assina uma das epígrafes do livro, o trecho que se segue:

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. Clarice Lispector (LISPECTOR, 1999 p. 13).

Ao lançar um olhar sobre a teoria de Wayne Booth, que se posiciona contra a questão do desaparecimento do autor real da obra, conclui-se que o autor não desaparece da obra, ele faz uso da voz de um narrador ou de um personagem – ambos na obra em questão – para representá-lo. É um artifício que mascara a presença o autor. Isso viabiliza que Clarice Lispector figure ao lado de seu narrador e de Ângela Pralini, podendo dar vazão ao seu propósito artístico e posicionamento diante da arte e da vida. “Também ela (Clarice Lispector) persona, em sua condição patética de escritora finge ou mente... para alcançar uma verdade humana acerca de si mesma e de outrem” (NUNES, 1989, p. 169).

Seguindo a classificação sugerida por Booth, podemos analisar *Um sopro de vida* como uma obra em que há um autor implícito. O que quer dizer que, na obra, Clarice Lispector, em vários pontos, se deixa vislumbrar por meio da voz de seu narrador masculino, que passa a transmitir ideias e pressupostos da própria autora. Tal procedimento já havia sido utilizado pela autora em *A hora da estrela* (1977), procedimento este que parece tentar desvincular sua produção literária de um estigma de “escrita feminina” voltada para esferas apenas sentimentais, algo que poderia soar como emotivo e banal. No entanto, essa tentativa de afastamento é falha no sentido de não conseguir ludibriar o leitor que, a partir de uma leitura mais atenta, se vê diante de Clarice Lispector. O personagem narrador deixa-se fundir com Ângela Pralini, que podemos entender também como uma manifestação virtual de Clarice Lispector, e acaba por feminilizar-se. E, por mais que questione essa condição, acaba assumindo que ela é parte indissociável dele:

Estou esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua. Aí sopro nela e ela se anima e me sobrepuja. É preciso não esquecer que difiro basicamente de Ângela. Além do mais, o homem que sou, tenta em vão inquieto acompanhar os meandros de uma mulher, com

desvãos e cantos e ângulos e carne fresca – e de repente espontânea como uma flor. Eu como escritor espalho semente [...] Até onde vou eu em onde já começa a ser Ângela? (LISPECTOR, 1978, p. 30).

Para Nunes (1989), Clarice Lispector faz-se igualmente personagem. Há um outro momento em que a presença da autora torna-se evidente. Em um determinando ponto a personagem Ângela Pralini, que também se diz escritora, fala sobre sua trajetória dentro da literatura e sobre alguns temas recorrentes em sua obra. Os títulos e temas desses livros, que teoricamente não existiriam fora do contexto ficcional, são contos e um romance da própria Clarice Lispector, além de uma referência ao seu romance de estreia, *Perto do coração selvagem* (1943), que no capítulo de abertura descreve um guarda-roupa. Como se pode ver:

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente do mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado *Sveglia*: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No *Ovo e a galinha* falo de um guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores de gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920 (LISPECTOR, 1999, p. 105).

Longe de ser mero acaso, ou escolha casual, cada deliberação tomada pela autora, desde a referência às obras anteriores e a escolha de um narrador masculino, serão urdidadas e arranjadas de maneira que possibilite um jogo com o leitor. Clarice Lispector ora irá se mascarar ora irá se revelar por detrás de seu narrador e de sua personagem. Tal como afirma Booth:

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação (DAL FARRA, 1978 apud LEITE 2002, p. 20).

Não apenas sobre a relação entre autor-narrador é válido dedicar atenção, mas sobre a relação de contraste que permeia toda a obra. Característica que também pode ser observa em *A hora da estrela*, em que a autora também interpõe um narrador masculino para contar a história da mulher que protagoniza o enredo.

Ele ressalta e contrapõe a essência e personalidade de ambos, embora sempre volte atrás e assuma algumas semelhanças que possui com o ser que está criando pois admite que não há como extirpar de si a sua presença. Diferente do que ocorre na escrita de *A hora da estrela*, em que somos apresentados a um escritor que se sente impelido a escrever sobre uma personagem que sente dificuldade em retratar por ela ser muito pobre e viver em condições diferentes da sua, o que impossibilitaria ou ao menos dificultaria a empatia, em *Um sopro de vida* temos uma relação inversa. Neste romance é a criatura que está acima do criador. Ficamos sabendo que Ângela Pralini é escritora, e que talvez escreva melhor e com mais facilidade que seu criador. Também ficamos sabendo que ela é “bem nascida”, que “foi mulher de industrial” e admira-se com joias, por exemplo. O fato de Ângela também ser escritora gera uma relação conflituosa entre ela e o narrador que, ao mesmo tempo que promove discrepâncias entre eles, também os aproxima pelo fato de ambos viverem a experiência dolorosa da criação. Sendo assim se o narrador não existisse, Ângela também não existiria, e vice-versa. “Autor.- Eu não escrevo como Ângela. Não só não tenho prática como sou mais sóbrio, não me derramo escandalosamente. E não uso adjetivos senão raramente” (LISPECTOR, 1978 p. 56).”

3 Metaficção e a ficcionalidade em *Um sopro de vida*

“No ato de escrever eu atinjo aqui e agora o sonho mais secreto, aquele que eu não lembro ao acordar.” (LISPECTOR, 1999, p.75)

Segundo Roman Jakobson, a linguagem existe em dois níveis: “[...] a linguagem-objeto, que fala dos objetos, e a metalinguagem, que fala da linguagem” (JAKOBSON, 1977, p. 127). Para Jakobson, o código é o centro da função metalinguística da linguagem, que se identifica “sempre que remetente ou destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código.” (JAKOBSON, 1977 p. 127). De acordo com o autor, a metalinguagem seria elemento indissociável no processo de aprendizagem das línguas. A manipulação da linguagem denota uma sofisticação no concernente ao uso da língua como instrumento que pode se voltar para si mesma. A linguagem é elevada, no caso, ao status de arte. Assim sendo, a metaficção, recurso largamente utilizado na literatura pós-moderna, pode ser conceituada como ficção sobre ficção, ou, também como um tipo de ficção pretende desvelar o processo narrativo. Podemos entender metaficção, de acordo com Wallace Martin, como *embedded narration*: “A story told by a character in a story is ‘embedded’” (MARTIN, 1991, apud KOBBS, 2006, p. 2)¹.

A Literatura pós-moderna, urdida por conflitos formais, percebe nas narrativas metaficcionais um modo de concretizar essa problemática por meio da desconstrução de modelos preestabelecidos. Textos que encerram tal estrutura desconstroem para então reconstruir, firmando o novo sobre o antigo, que assume uma nova forma, e passa a ser visto sob uma nova lente. Fora a oposição entre novo e antigo, surgem outras, no uso da metalinguagem, e talvez a mais complexa seja a que compreende ficção e realidade. O que anteriormente estava ligado ao universo extraliterário, por exemplo, o autor e até mesmo a própria criação artística, foi então transferido para o universo ficcional, desassociando-se de algumas “convenções”.

Quando se coloca um personagem como autor e concomitantemente autor em primeira pessoa, acaba-se criando a ideia de que a história está sendo filtrada a partir da experiência vivida pelo autor físico, real, como é colocado aqui. Ao falarmos em metaficção devemos ter em mente que a função do autor requer observação pois

¹ “Uma história contada por um personagem na história é uma história incorporada” (tradução do autor)

é através dela que o leitor se encontrará diante da relação entre realidade e ficção, assim como da gênese artística em si. O “Autor”, em *Um sopro de vida*, presta-se exatamente para essa análise. Ele não apenas narra seu conflito existencial como nos coloca diante do processo de escritura, ou da tentativa de escritura, de um romance partindo da criação de Ângela Pralini, uma personagem e também um alter ego para Clarice Lispector, no caso a autora real/empírica da obra.

O leitor é posto diante de anotações e trechos de diários que o personagem autor escreve na tentativa de insuflar vida em um ser que está preso à esfera da linguagem. Enquanto isso, no processo de criar um narrador-autor, Clarice Lispector torna-se parte inerente ao texto, o que acaba sendo contraditório se pensarmos a criação de um narrador-autor como uma forma de distanciamento do texto. Para o leitor, que conforme Lauro Junkes acredita que o autor é “alguém que existe de fato e tem sua importância inegável para a existência da obra literária” (JUNKES, 1997, p. 48), pode parecer uma contradição da lógica e por isso acaba encarando o autor ficcional como sujeito real. Detendo-se ainda na questão levantada pela metaficção afirma Junkes: “Não é o autor empírico alguém que se comunica diretamente com o leitor [...] Mas ele também não é ausente/inexistente, pois em última análise é ele que usa um discurso e cita outros, embora estritamente não tenha voz, pelo que, mesmo no silêncio não está ausente” (JUNKES, 1997, p.48-9).

O trecho supracitado evidencia a primazia do autor que conduz diversas *personas* no universo ficcional. Valendo-se de seu conceito de autor implícito, Wayne Booth estabeleceu um elo entre o autor real e o narrador. Em sua obra Junke, alude a Chatman no tocante ao autor implícito: “O autor implícito é a agência dentro da própria ficção narrativa que guia qualquer leitura da mesma. Toda ficção contém tal agência. Ele é o princípio (source) – em cada leitura – da invenção da obra. Ele é igualmente o *locus* da intenção (intent) da obra” (apud JUNKES, 1997, p. 190).

Em seu artigo intitulado *A metaficção e seus paradoxos*, Verônica Daniel Kobs afirma que:

Apesar de vários críticos recuperarem o conceito de Booth, alguns atribuem a ele nomes que julgam mais apropriados. Essa lista abrange, por exemplo, “autor implicitado,” “autor inferido,” “autor do leitor”, ou como prefere Aguiar e Silva, “autor textual”. Porém, há autores que trabalham com conceitos parecidos aos de Booth e não totalmente correspondentes a ele, como Umberto Eco. É comum a associação entre conceitos de “autor implícito,” de

Booth, e “autor modelo,” de Eco, mas essa relação é parcialmente equivocada, já que, diferentemente do autor implícito, o autor modelo tem voz, podendo-se dirigir diretamente ao leitor e fazer uso da palavra como qualquer outro personagem. Os únicos pontos que se assemelham aos dois conceitos são o fato de o autor modelo corresponder ao leitor modelo, assim como o autor implícito corresponde a um leitor implícito, e o fato de o autor implícito e o autor modelo estarem situados entre autor empírico e o texto criado (KOBBS, 2006, p.6).

Há uma problemática que circunda a questão da metaficção que é exatamente o ponto que leva a confundir realidade com ficção. Em *Autoridade da escritura* fala Junkes: [...] diante da obra literária, experimenta-se um dilema: por um lado, sente-se necessidade da presença do autor[...] e, por outro, na medida em que o autor faz parte do mundo real, sua presença na obra destrói a essência da ficção”(JUNKES, 1997, p. 225).

Para a metaficção, entretanto, é válido levar em conta que esse conceito não se aplica devido ao fato de estarmos diante de um personagem que foi criado e adquire o posto de autor, isto acaba corroborando para o rompimento lógico deste recurso literário. Ou seja, mais uma vez o autor real cria um autor implícito para criar o distanciamento necessário ao texto e no momento que atribui função de narrador ao seu autor acaba por infiltrar-se na voz de sua criação, o que resulta na quebra da ilusão que o texto cria em um primeiro contato. Conforme Bakhtin, o “autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste” (BAKHTIN, 1997, p. 205).

Podemos entender ficcionalidade como atributo primordial do que é literário, sua característica decisiva e contundente, ou como nas palavras de Judith Grossmann “o ficcional refere-se a um outro real, que eleva o real em si a uma visão integrada e inteligível, fazendo que com ele se experimente, em termos universais, uma relação” (GROSSMANN, 1982, p.55). Entretanto, a ficcionalização desordena o real no sentido que desordena sua vinculação com o subjetivo e o objetivo para finalmente inverter o ponto de partida reordenando assim o real. Este processo torna o real visível através de que é justamente o significado atingido pelo objeto por meio da simbolização. O que sabemos do autor-narrador de *Um sopro de vida* é que seu ofício é a literatura e que pretende criar uma obra diferente de tudo que produziu até então, “quer escrever movimento puro”, a partir de restos de anotações e excertos que vai mantendo e organizando de forma aleatória, exatamente o mesmo processo

adotado por Clarice Lispector. O livro todo passa a alternar a vozes do autor-narrador e de sua persona feminina em um experimento verbal que oscila entre o abstrato e o figurativo, entrecruzando-se com o próprio processo de criação de Lispector. As frases, imagens e revelações vão aparecendo e ganhando forma, porém um forma etérea – um traço peculiar da autora – e durante este processo demonstram que a escrita se confunde com a vida e com a realidade além da esfera da linguagem, com um ser movente. Sobre a quebra com a lógica misturada à imersão no que aceitamos como real, escreve Yudith Rosenbaum:

O sujeito que escreve almeja perder-se no terreno volátil das palavras, na cadeia inconsciente da linguagem, sem controlar o fio de sua meada. Rompido o princípio da não-contradição – que rege o texto lógico-sintático convencional (sujeito/verbo/complemento), - resta não estancar o fluxo da fala de quem se considera uma “iniciada sem seita”: “Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários. Para onde vou? A resposta é: vou” (ROSENBAUM, 2002, p. 52-3).

É possível inferir que a capacidade de universalização da obra de arte literária é proveniente de sua viabilidade de chegar ao sujeito, tanto no que tange à produção quanto à fruição da obra literária por meio do desvelamento dos dados seja no plano ideal ou material. Quando se encontram os polos de subjetividade e da objetividade é revelada a intenção do sujeito autor através de um caráter único que confere à obra através da criação ou manipulação da linguagem literária, linguagem esta que, por não estar engastada no real, transcende as convenções da forma. Novamente, é preciso atentar para estarmos longe da literatura que se presta ao delineamento do real utilizando referentes externos. É preciso, em Clarice Lispector, levar em consideração que sua literatura configura, a priori, de um deslocamento da coisa descrita para o ato de escrever, e por meio desse recurso o sujeito-autor, senhor de si e do texto que escreve, tem seus contornos dissipados perdendo o controle de seu saber absoluto. Ele acaba por entregar-se ao desconhecido, ao acaso da frase seguinte, ao inconclusivo e caótico. Todavia, a entrega total e o caos absoluto não se fazem possíveis, visto ser a escrita não pura concomitância e sim sucessões lineares que se sustentam sobre códigos compartilháveis. A tentativa, aliada à consciência da falha, é uma constante em *Um sopro de vida*, como no trecho: “Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida. Daí minha invenção de um personagem. Também quero quebrar, além do enigma do personagem, o enigma

das coisas” (LISPECTOR, 1999, p. 19). O trecho expõe que o aspecto fragmentário da obra, bem como sua busca pelo cerne da palavra como meio de chegar ao outro e a si mesmo, aproxima a autora do limite de seu projeto estético. Clarice Lispector, ao que tudo indica, era consciente das possibilidades e impossibilidades da linguagem, por isso é evidente o caráter agônico em sua obra, as palavras querem expressar além do significado do vernáculo, porém a autora sabe que não é possível – fato que produz em sua sintaxe e arranjo frasal um atrito permanente, a palavra se debate como um animal na armadilha. A consciência e saber da impossibilidade da palavra abarcar o mundo das ideias é a hipótese sobre a qual ergue-se esse estudo. Clarice Lispector era alinhada enquanto escritor e possuía um ideal artístico. Sua literatura, diferente do que erroneamente poderia ser atribuída a ela, não deve ser encarada apenas como voltada para as questões filosóficas e existenciais de cunho íntimo. Na tentativa de uma melhor categorização, seus textos podem ser vistos como um vasto itinerário de uma identidade inquietante e turbulenta, por vezes inadapável às expectativas sociais, buscando a captura de si mesma e do outro, desnudando, sob o verniz do cotidiano, uma miríade de desejos e fantasias inconfessáveis. Sobre a imagem de escritora “inspirada” que produzia apenas ao sabor do acaso escreve Yudith Rosenbaum:

[...] a autora combatia os que a consideravam uma “escritora em transe”, como neste bilhete em resposta a um comentário sobre sua obra: “Jamais caí em transe na minha vida. Não psicografo nem “baixa” em mim nenhum pai de santo. Sou como qualquer outro escritor. Em mim, como em alguns que também não são apenas racionalistas, o processo de gestação se faz sem demasiada interferência do raciocínio lógico e quando de repente emerge à tona da consciência vem em forma do que se chama inspiração”² (ROSENBAUM, 2002, p. 51).

Em seu *Temas da teoria da Literatura*, Grossmann (1982) atenta para o fato de quando um escritor está no processo de elaboração de sua obra ele se vê diante de uma resistência natural, ou talvez uma repugnância que lhe causa uma espécie de metamorfose derivada do esforço de transpor para o papel suas ideias tendo, da mesma forma que um pintor usa tintas para pintar, apenas as palavras. Frequentemente são analisadas essas reações³ em depoimentos de escritores,

2 O bilhete é dirigido ao professor de literatura Edgar Pereira e tem como objetivo “corrigir um detalhe” nas notas de Pereira sobre o livro de crônicas *Visão do Esplendor*, lançado em 1975. Apud Lúcia Helena, *Nem musa, nem medusa* (Niterói: Eduff, 1997, p. 27)

3 Essas reações de caráter físico que acompanham abalos de outra ordem, que mantém fortes analogias com a produção discursiva, podem ser observadas no conjunto da obra de Clarice Lispector, onde são expressas, sobretudo, através de vômitos e de dores de cabeça. (GROSSMANN, 1982, p. 68).

reações que podem até ser materializadas no plano físico. Diante de tal resistência o escritor muitas vezes as tematiza e discute, o que pode resultar no surgimento de uma obra literária que visa o drama infundável da aquisição da linguagem. O seguinte trecho de *Um sopro de vida* evidencia a afirmação:

Às vezes a sensação de pré-pensar é agônica: é a tortuosa criação que se debate nas trevas e que só se liberta depois de pensar – com palavras. 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. Enquanto fetos fruimos do conforto total do ventre materno. Quanto a mim, não sei de nada. O que tenho me entra pela pele e me faz agir sensualmente. *Eu quero a verdade que só me é dada através do seu oposto, de sua inverdade.*⁴ Eu não aguento o cotidiano. Deve ser por isso que escrevo (LISPECTOR, 1999, p.18).

Ainda segundo Grosman (1982), não se poderia falar de uma linguagem adquirida dentro da ficção, mas sempre por adquirir. Até mesmo a linguagem mais articulada, e que justamente por receber um tratamento articulado começa a se romper⁵, ainda mantém algo da afonia original que está em seu término como um embrião de caos e desordem que a levará a um novo início.

A ficcionalização do real abrange todos os elementos do real. E, sendo o texto um desses elementos do real, ela abrange o texto e todos seus elementos. Quando se está diante de uma personagem ficcionalizada, de um tempo ficcionalizado, de um espaço ficcionalizado se está diante de uma linguagem ficcionalizada forjada de forma que deslize de seu puro uso instrumental para a ficção. Portanto, a linguagem é uma ficção dentro da obra ficcional. Finalmente, o ficcional significa o rompimento da ilusão em relação ao real para trazer à tona sua essência recôndita.

4 Grifos meus – O trecho grifado deixa transparecer a própria relação paradoxal que a metaficção comporta “alcançar a verdade através da inverdade, criar um ser para falar aquilo que não podemos”

5 É o que ocorre no encerramento do livro *Um sopro de vida*, quando o máximo de articulação acaba, finalmente, por produzir a sua desarticulação inconclusiva. O leitor poderia reiniciar a leitura após a última sentença: “Eu... eu... não. Não posso acabar. Eu acho que...” (LISPECTOR, 1999, p. 59)

4 O narrador e o autor implícito

“Eu queria escrever algo largo e livre. Não descrever Ângela mas sim alojar-me temporariamente no seu modo de ser.” (LISPECTOR, 1999, p. 106)

Elementos como personagens, enredo, tempo e espaço são em grande maioria os primeiros elementos apresentados ao leitor que se encontra diante de um texto literário. A maneira como esse texto foi urdido, e até mesmo como o foco que norteia a narração, é relegada a segundo plano. O elemento narrador, a voz que perpassa o texto, é encarada de forma simplista como aquele que conta a história. É necessário, porém, atenção especial ao estudo deste elemento, o narrador, em um texto literário, como também a forma com que ele se relaciona com o autor, com os personagens e também com o leitor.

Na década de sessenta, o crítico e teórico Wayne Booth (1980) realizou estudos concernentes a teoria do narrador. De acordo com seus estudos, o leitor é acompanhado pela presença relevante do narrador que controla e direciona aquilo em que o leitor crê, seus interesses e os elementos com os quais cria empatia no texto literário, o que faz com que seja decisiva a relação entre narrador e leitor para que seja logrado o efeito dramático ao qual o texto se dispunha. Ainda seguindo as palavras de Booth (1980), o narrador também tem como objetivo ser o mediador emocional do leitor para com os personagens. Este era o princípio do conceito de autor implícito desenvolvido por Booth, e assim conceituado por Ligia Chiappini Moraes Leite (1989):

o autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história (LEITE, 1989, p. 19).

O narrador, ao desempenhar o papel do autor implícito, confere ao leitor as informações de que ele precisa para ser guiado através do universo ficcional de acordo com as normas do autor implícito. À medida que o leitor é guiado pelo narrador, o narrador, por sua vez, é manobrado pelo autor implícito que concede prerrogativas que possibilitam a construção de personagens e fatos narrativos

proveitosos para o autor com o intuito de enlear o leitor. De acordo com Booth (1980), é possível para o autor implícito conceder ao narrador a onisciência sobre ele próprio e sobre os personagens, seja em maior ou menor escala. O autor implícito também poderá dispor do narrador apenas na forma de um observador ou agente narrador com direta influência a respeito do texto, influência esta que também pode se estender no posicionamento do narrador com relação ao texto e aos personagens.

Leite (1989), valendo-se das palavras do teórico Norman Friedman, afirma que o grau de onisciência do narrador diante do texto e seus personagens pode dividir-se em duas categorias. “Onisciência seletiva múltipla”, que viabiliza o correr da história através da mente dos personagens, das impressões que pessoas e fatos provocam neles. Assim sendo, o autor expõe seus pensamentos, percepções e sentimentos a partir da ótica de vários personagens. Enquanto isso, na “Onisciência seletiva”, caso que se configura em *Um sopro de vida*, há, primeiramente, um só personagem. O foco do narrador está localizado em um centro fixo, aos pensamentos, sentimentos e impressões de um personagem central. Como no objeto de estudo desta análise, em que se tem a figura de um personagem que não possui nome, mas que através de sua própria narração fica-se sabendo que se trata de um escritor.

O “privilégio de saber aquilo que não poderia saber por meios estritamente naturais” é o que a onisciência, de acordo com Booth (1980, p. 176), dá ao narrador. É preciso salientar, entretanto, que são reduzidos os narradores “oniscientes” a quem se permite saber ou mostrar aquilo que seus autores sabem. O procedimento adotado pelo autor implícito, em muitos casos, é manter para si as informações que somente ele conhece até o momento. Reside nesse ponto um elemento imprescindível para a estruturação do texto literário: ainda que o texto possua a presença do elemento narrador, é preciso que seja provocada no leitor a indagação sobre o que poderia ter o autor implícito para contar além do que já foi informado.

Segundo Booth (1980, p. 176), “o privilégio mais importante é a obtenção de uma visão interior de outro personagem, por causa do poder retórico que tal privilégio dá ao narrador.” Por ter o narrador conhecimento dos sentimentos, emoções e percepções do personagem, é possível para ele, transformar de maneira temporária o personagem em narrador ou vice-versa, conforme for necessário para a construção da narrativa. Na tentativa de fazer com que o leitor entre no jogo

ficcional esta transformação pode ser um dos recursos retóricos. O narrador faz uso do personagem como uma espécie de disfarce e comunica-se através dele de maneira como se falasse na pessoa do narrador ou ainda na pessoa do autor implícito, recurso utilizado por Clarice Lispector. Cabe ao autor implícito, e em determinadas situações, ao narrador, escolher que tipo de retórica lançará mão e se essa escolha irá ou não afetar as impressões do leitor.

Afirma Booth (1980, p. 171) em sua obra que “em qualquer experiência de leitura há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor” e que o afastamento de um destes elementos com relação ao outro prejudicaria de maneira direta o curso da narrativa que o autor implícito supõe. Tal afastamento poderia ocorrer no âmbito de valores intelectuais, morais, estéticos e até mesmo físicos. O narrador pode encontrar-se em maior ou menor distanciamento do autor implícito, dos personagens, da história que está narrando e das normas do leitor. Por sua vez o autor implícito pode encontrar-se em maior ou menor distanciamento do leitor ou dos demais personagens. Neste eixo de aproximações e distanciamentos poderá ocorrer variações ao longo da obra, variações que servem aos intentos do texto.

Proveniente desta questão de distanciamento que sugere Booth (1980) resulta aquilo que se chama envolvimento, simpatia ou identificação, que vem a ser basicamente a reação do leitor ao autor, narrador ou personagem. Logicamente, cada leitor reagirá de forma idiossincrática à forma como o narrador e o autor implícito se mostram. Valores pessoais, crenças, posicionamentos intelectuais e morais inseridos no texto por meio do narrador ou do autor podem ou não destoar das mesmas posturas do leitor. Muito mais fácil será o envolvimento de um leitor, que tem em comum com o narrador e o autor os mesmos valores e conceitos. Ele seguirá com menos estranhamento as regras que o texto insinua. Seguindo a mesma lógica, poderá ocorrer com o autor implícito uma identificação, ou não, com seu narrador, seus personagens e até seu leitor. O conceito de fidedignidade é fruto dessas relações. Na construção de um texto, para o leitor, o fator que determina se obra, autor implícito e personagens são dignos de confiança é o eixo de valores de cada um desses elementos alinhados em um mesmo sentido, confirmando um ao outro.

O autor implícito é então a colaboração principal de Booth (1980) para a teoria do narrador. Primeiramente é preciso entender o autor implícito como uma entidade

metalinguística, sua existência é dada apenas como ser enunciativo, ou seja, não é um personagem que será nomeado ou um narrador. Ele ainda pode receber o nome de “escriva oficial” ou também “alter ego” do autor biográfico. De natureza ficcional, o autor implícito é um ser que se manifesta no texto como uma voz que se desprende e também se aferra aos personagens. Para imprimir sua marca deixa ver suas escolhas sógnicas e cria personagens. Essas escolhas e criações delatam sua presença no texto. A percepção de sua presença, entretanto, carecerá sempre da mediação de um leitor. Cabe ao leitor conceder existência ao autor implícito e processar as marcas por ele deixadas no texto. Não há garantias de que o leitor conseguirá ver estas marcas, ou mesmo codificar a presença de um autor implícito, o leitor também não possui recursos para agir sobre o autor implícito, pode somente decifrá-lo.

O comentário é uma destas marcas que o autor implícito, e por consequência o narrador, se utilizam. Nas palavras de Booth (1980, p. 185), a finalidade do comentário é “contar ao leitor fatos que, doutro modo não chegariam facilmente ao seu conhecimento”. Por meio dos comentários do autor implícito e do narrador é possível o leitor tomar conhecimento dos intentos e qualidades de cada personagem de forma contundente, assim como do próprio autor/narrador: “sabemos quem morre inocente ou culpado, quem é ignorante ou conhecedor e sabemos também o que os personagens pensam” (Booth, 1980, p. 23). Com a intenção de enlevar o autor na obra, o comentário é uma intrusão do autor implícito ou do narrador no texto. Ou conforme as palavras de Booth (1980), um comentário pode ser apenas ornamental, fazer parte da estrutura dramática ou servir a um fim retórico sem ser parte da estrutura dramática.

Os autores podem dispor da narrativa de maneiras diferentes, enquanto os leitores tentam seguir suas pistas retóricas fazendo inferências no contínuo exercício que é a leitura, no dizer de Booth “O autor cria uma imagem de si mesmo e uma outra imagem de seu leitor, ele faz seu leitor, como faz seu segundo *self*, e a leitura mais bem sucedida é aquela em que os *selves* criado, autor e leito, podem entrar em pleno acordo” (BOOTH, 1983, p. 138).

Entre o narrador e o observador leitor as fronteiras se dilatam, partindo da ideia de que ambos se encontram na mesma superfície e juntos desempenham regras e métodos retóricos em busca de meias verdades que levem a critérios gerais de julgamento. Não feitas de linguagem, para Booth, as ficções são feitas de

personagens-em-ação, memórias de experiências originadas na ação.

Ou seja, para Booth (1980) seria o autor implícito a criação do autor biográfico com o intuito de fazer-se presente de maneira distinta em cada um de seus livros. O autor biográfico, quando se põe a escrever, não está criando um homem genérico, antes está criando um autor dotado da capacidade de incorporar diferentes possibilidades mediante o que cada obra demanda. Um mesmo autor biográfico possui a liberdade para criar todos os autores implícitos que lhe aprouver e se fizerem necessário para diferentes obras. No que diz respeito ao autor implícito há entendimentos divergentes e distintas nomenclaturas. Quanto a confusão entre narrador e autor implícito, Booth (1980) esclarece:

É curioso o fato de não possuímos termos nem para este alter ego criado nem para a nossa relação com ele. Nenhum dos termos que possuímos para vários aspectos do narrador é suficientemente preciso. Persona, máscara e narrador são termos por vezes usados; mas referem-se com mais frequência ao orador da obra que, afinal, não passa de mais um dos elementos criados pelo autor implícito e pode dele ser diferenciado por amplas ironias. Narrador é geralmente aceito como o eu da obra, mas o eu raramente, ou mesmo nunca, é idêntico à imagem implícita do artista (BOOTH, 1980, p. 90).

O autor implícito funciona então como uma entidade textual que transita entre o autor real e o narrador. Ainda que o narrador se apresente de forma dramatizada a imagem deste autor pode ser subentendida. Em uma analogia de Booth (1980, p. 67) o autor implícito seria como “um autor que fica atrás da cena, onde, como um diretor de cena, controla tudo, ou como um Deus indiferente, lima suas unhas silenciosamente”. O teórico ainda propõe uma segunda imagem para facilitar a compreensão: compara o autor implícito a bonecos controlados por fios. Apesar de haver alguém controlando estes fios não há um controle total no efeito que esses movimentos acarretarão. Ou seja, o autor implícito é o criador do narrador como também dos personagens, porém seu controle sobre eles não é absoluto. Manipulação x autonomia podem ser entendidas mediante a análise da questão que se debruça sobre a maneira que o narrador criado pelo autor implícito vai contar o fato, partindo de uma ideia inicial que o autor implícito tem o desejo de relatar uma experiência ou fato. Ainda que a criação do personagem fique por conta do narrador, é o autor implícito quem dita as normas narrativas. Cabe ao narrador delimitar a maneira que esses personagens vão representar estas normas. Mesmo que haja a possibilidade do autor implícito ter participação na criação dos personagens será o

narrador que os conhecerá interiormente, ou não, a maneira como sentem pensam e reagem diante do que é narrado.

Leite (1989), ao citar Norman Friedman, alude às várias questões que circundam o estudo do narrador. É preciso deter-se em questões como “quem é este narrador?, é ele um personagem? Qual seu posicionamento perante aos personagens e aos fatos para contar a história que passará por seu crivo? Quando se comunica com o leitor, essa comunicação se dá a partir de um filtro próprio?, ou ele se utiliza das impressões, sentimentos e percepções e palavras do autor e dos personagens? Ao narrar ele se posiciona próximo ou longe dos personagens, do autor e do leitor? Surge das respostas a estas questões a relação estabelecida entre o narrador e o autor implícito e o efeito narrativo. Para Booth (1980) há ainda outro elemento determinante, o fato de o narrador ser ou não ser dramatizado de maneira individual e se o seu autor tomar partido de suas crenças e características. O autor em *Um sopro de vida*, participa do mesmo estado agônico de criação que permeia toda obra de Clarice Lispector.

AUTOR.- Atravessar esse livro acompanhado de Ângela é delicado como se em caminhada eu levasse na palma em concha de minha mão a gema pura de um ovo sem fazê-la perder seu invisível porém real contorno [...] Além do problema que nós temos ao viver, Ângela acrescenta mais um: a da escrita compulsiva. Ela acha que parar de escrever é parar de viver. Controlo-a como posso, cortando-lhe as anotações tolas (LISPECTOR, 1999, p. 49-50).

No estudo do narrador é preciso a análise do envolvimento deste com o autor implícito, como também com os personagens, com os fatos narrados e por fim com o leitor. Há entre eles uma interdependência. Há a noção de que o autor implícito possa existir de maneira independente do narrador, isso devido ao fato de haverem obras que não se utilizam do narrador de maneira convencional. Porém, em obras desta espécie, o autor implícito se valerá de personagens que farão o papel de narradores, para serem percebidos.

Em *Um sopro de vida*, obra que serve de objeto de análise do presente estudo, a relação entre autor implícito e narrador – narrador que assume o papel de autor implícito e também uma personagem Ângela Pralini- com o leitor acontece de forma tão imbricada que é preciso uma leitura cuidadosa para acompanhar o foco (se é possível determinar um foco) narrativo. Na página que contém as epígrafes do livro, junto de citações do Gênesis da Bíblia, de Nietzsche e Andréa Azulay, há uma

citação de Clarice Lispector, como que uma tentativa de afastar-se da autoria do livro. O livro poderia ser de alguém que de maneira deliberada resolveu citar a autora em sua epígrafe. O caráter de afastamento percorrerá todo livro, ainda que seja um afastamento fadado ao erro, pois à medida que somos apresentados a voz masculina que percorre o livro, mais nos deparamos com problemáticas que fazem parte da poética de Clarice Lispector. Logo na página 15 o leitor fica sabendo que o narrador do livro, assim como Clarice Lispector, também é escritor e sua escrita é pautada por questionamentos do como esse “Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras” (LISPECTOR, 1999, p. 15). O leitor é apresentado a figura de autor implícito masculino.

A sentença que se encontra na página de dedicatória do livro, “Quero escrever movimento puro”, prepara o leitor justamente para o constante ir e vir que o espera à medida que avançará na leitura. Clarice Lispector logrou seu objetivo disfarçado de escrever movimento puro, ou ainda como aparece em outro trecho, um livro escrito a partir de restos de livro. A tensão é uma crescente que perpassa toda a obra até o ponto culminante, que parece trazer de volta ao início de uma maneira cíclica. O autor implícito prepara o leitor:

Meu problema é o medo de ficar louco. Tenho que me controlar. Existem leis que regem a comunicação. A impessoalidade é uma condição[...] Tudo o que aqui escrevo é forjado no meu silêncio e na penumbra. Vejo pouco, ouço quase nada. Mergulho em mim até o nascedouro do espírito que me habita. Minha nascente é obscura. Estou escrevendo porque não sei o que fazer de mim (LISPECTOR, 1999 p. 17).

Este autor implícito confirma a as palavras de Booth trazidas anteriormente. Ele é uma imagem do autor real, Clarice Lispector, criado por ela para servir de fio condutor de sua narrativa, expressando seus ideais artísticos e valores estéticos. A noção de narração fragmentária, pontuada por uma reflexão acerca do próprio ato da escrita, fica evidente em trechos como “Este é um livro de não memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será agora mesmo. É um livro como quando se dorme profundo e se sonha intensamente” (LISPECTOR, 1999, p. 35); “O que eu sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não respondo à altura do desafio” (LISPECTOR, 1999, p. 35).

O permanente estado de conflito com a palavra que também acompanha o autor implícito é confirmado nas palavras do narrador: “Minha vida me quer escritor e

então escrevo. Não é por escolha: é íntima ordem de comando” (LISPECTOR, 1999, p.29). O ato de escrever encerra o cerne da inquietude do autor implícito que acaba tecendo uma relação antagônica com a escritura. Por um lado sabe que precisa escrever, é como um aspecto vital, por outro sabe o quanto é dolorosa a experiência da escrita:

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 coisas 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 realmente escrevo , e que não é “ruim” nem é “bom” (LISPECTOR, 1999, p.21).

É esta relação dúbia para com a escrita que o autor implícito transmite para o narrador que ele criou. No momento em que o narrador cria sua história projetada na personagem Ângela Pralini, há a noção de que por detrás desta criação há um ser ficcional, implícito, que o manipula e o guia, e a este ser ficcional ele está subordinado. Não foge ao conhecimento do narrador que ele possui uma certa liberdade na criação de sua história, porém não é uma liberdade verdadeira, ele possui o poder para criar, todavia está submetido ao autor implícito.

Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela. A minha própria vida tem um enredo verdadeiro. Seria a história da casca de uma árvore e não da árvore. Um amontoado de fatos em que só a sensação se explicaria. Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de... É assim que desta vez me ocorre o livro. E, como eu respeito o que vem de mim para mim, assim mesmo é o que eu escrevo (LISPECTOR, 1978, p. 20).

Essa ânsia pela escrita nasce antes do narrador, por meio do autor implícito, e além dele, pelo próprio anseio criativo. O respeitar aquilo que vem de si para si denota a percepção de ser manipulado que o narrador tem em relação ao autor implícito. Se por um lado o autor implícito pressupõe a angústia diante do processo de criação e tenta encontrar respostas em seu narrador e nos personagens por ele criados, por outro, este narrador não está isento de ter de responder, pelo processo de escrita, as indagações de seu criador. Em algumas passagens, o narrador. cindindo-se em um novo autor implícito, discorre sobre o medo que escrever lhe provoca:

Cada novo livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados – a mordça nos olhos, o terror da escuridão total. Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar sozinho num mundo que me repele. Mas meus personagens não têm culpa disso e eu os trato o melhor possível. Eles vêm de lugar nenhum. São a inspiração [...] Eu vivo em carne viva, por isso procuro tanto dar pele grossa a meus personagens (LISPECTOR, 1999, p. 17).

O autor implícito transmite ao narrador a liberdade de criação de personagens que viabilizem o desenvolvimento da narrativa. Porém, não lhe transmite instruções nem pistas sobre como fazer isso, o caminho terá de ser aberto passo a passo, e será permeado por dúvidas e inseguranças. Como na passagem a seguir:

Tive um sonho nítido e inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? [...] Ângela por enquanto tem uma tarja preta sobre o rosto que lhe esconde a identidade. À medida que eu for falando vai tirando a tarja - até o rosto nu. Sua cara fala rude e expressiva. Antes de desvendá-la lavarei os ares com chuva e amaciarei o terreno para a lavoura (LISPECTOR, 1999, p. 27).

O personagem, na função de narrador, sabe que Ângela Pralini representa o autor implícito, ao mesmo tempo afirma ter enxergado ela ao espelho no lugar do seu reflexo. Ou seja, a personagem Ângela Pralini é parte indissociável do narrador que faz parte do autor implícito, que é Clarice Lispector, que retorna para o polo inicial. O narrador, colocando-se como autor implícito, tem a real noção das agruras de escrever a história de Ângela Pralini. E, ao mesmo tempo que consegue perceber sua identificação com ela, mais evidente se tornam as diferenças entre os dois.

Ângela é tudo que eu queria ser e não fui. O que é ela? Ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria. Eu sou no fundo. Ângela se espalha em estilhaços brilhantes. Ângela é minha vertigem. Ângela é minha reverberação, sendo emanção minha ela é eu. Eu, o autor: o incógnito. É por coincidência que eu sou eu. Ângela parece uma coia íntima que se exteriorizou. Ângela não é um personagem. É a evolução de um sentimento. É a evolução encarnada do ser. No começo só havia a ideia. Depois o verbo veio ao encontro da ideia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo mundo, era de Ângela (LISPECTOR, 1999 p. 30).

O narrador assume a criação de Ângela Pralini, e sabe que sua criação transcende o processo de escrita, ela ultrapassa e sonda o cerne dele próprio. Ao descrever o mundo desconexo de Ângela Pralini ele toma maior consciência de sua

própria fragmentação e desconexão com o mundo matéria “AUTOR – Bem que tento escrever o que acontece com Ângela. De nada adianta: Ângela é apenas um significado. Significado solto? Ela é as palavras que esqueci.” (LISPECTOR, 1978, p. 58).

O anteriormente citado conceito de fidedignidade de Booth (1980) passa a consolidar-se quando para o leitor é perceptível o esforço do narrador para confirmar os sentimentos do autor implícito. Há em ambos a necessidade de aproximação de si mesmo e o único código que podem utilizar é a escrita. O narrador, ao dizer “[...] vou criar um personagem – mais ou menos como fazem os romancistas, e através dele me conhecer. Porque sozinho não consigo: a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar. E haverá outro modo de salvar-se?” (LISPECTOR, 1978, p. 19), autentica o isolamento a que a sua literatura é submetida em prol da confirmação do sentimento do autor implícito que o está conduzindo. Ângela Pralini sela este isolamento quando “interrompe” sua própria vida, fazendo com o que narrador também não possa mais viver.

No decorrer da narrativa, o recurso do comentário é, na maioria das vezes, utilizado na forma de diálogo entre o narrador e Ângela Pralini para falar diretamente ao leitor. E é neste diálogo direto que o narrador tenta fazer com que chegue ao conhecimento do leitor seus sentimentos, seus questionamentos, e determinadas informações que deliberadamente acredita pertinentes para a justificativa da narrativa e conquista do leitor. É com o intuito de situar o leitor ante a um possível estranhamento quanto a forma da narrativa que o narrador comenta:

Eu não escrevo por querer não. Eu escrevo porque preciso. Senão o que fazer de mim? Tudo o que fico sendo ou agindo ou pensando tem acompanhamento musical. Há dias inteiros e consecutivos que são acompanhados por poderoso e sóbrio órgão. Quando eu estou difícil para mim mesmo o acompanhamento é de quarteto. Quase não sei o que sinto, se na verdade sinto. O que não existe passa a existir ao receber um nome. Escrevo para fazer existir e para existir-me (LISPECTOR, 1999, p. 97).

O narrador prepara o leitor para o tipo de literatura com que irá se deparar, sendo a obra toda um constante preparação para a escrita de um livro que o leitor nunca conhecerá. Ele alerta quanto a maneira fragmentada e puramente calcada no prazer e no drama da linguagem. O narrador não esconde que escreve seguindo um instinto, um comando, determinado pelo autor implícito. O convívio do narrador com Ângela Pralini, que acaba sendo parte dele, portando, a convivência consigo

mesmo pode ser encarada como uma tentativa de fuga ao domínio do autor implícito, isso acaba tornando-o um pouco mais autônomo. É a vontade do narrador de ser melhor o que faz dotar Ângela Pralini de qualidades que ele mesmo não possui. O resultado é que as fronteiras se dissolvem e para o narrador é difícil reconhecer-se:

Estou falando eu ou está falando Ângela? Não existe realidade em si mesma. O que há de verdade através do sonho. A vida real é apenas simbólica: ela se refere a alguma coisa [...] Eu não existiria se não houvesse palavras. Ângela parte da linguagem à existência. Ela não existiria se não houvesse palavras. Se sou um escritor há muito tempo, só posso dizer quando mais se escreve mais difícil é escrever. Faço concorrência comigo mesmo? Estou, por exemplo, querendo escrever sobre uma pessoa que inventei: uma mulher chamada Ângela Pralini. E é difícil. Como separá-la de mim? Como fazê-la diferente do que sou? (LISPECTOR, 1999, p. 83).

A liberdade, - ou tentativa de liberdade, pois parte da consciência de uma vida que depende exclusivamente das palavras - da criação literária, é metalinguisticamente disposta em cena. O papel do autor implícito de manipular a narrativa através dos caminhos delineados por seu criador (o autor biográfico, real, empírico) é realizado. O narrador torna-se autor e personagem e narra sua experiência e uma experiência desejada por ele na pessoa de Ângela Pralini. Como em lâminas de um caleidoscópio em que o reflexo de uma na outra forma as mais variadas figuras a narrativa, o autor implícito os personagens e o leitor vão se refletindo uns nos outros até o ponto final, que abre espaço para um recomeço.

-Quanto a mim me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus.
Recuo 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 uma chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias. Quanto a mim, estou. Sim. “Eu...eu... não. Não posso acabar.” Eu acho que... (LISPECTOR, 1999 p. 159).

A percepção do autor implícito e a maneira que ele atua em uma narrativa literária possibilita ao leitor uma aproximação e uma relação melhor com o texto, e segundo Booth é papel do leitor perceber ou não essa presença. Somente o leitor poderá codificar as marcas do autor implícito e com isso progredir sua experiência literária, pois ainda conforme o teórico, lemos sempre na companhia do autor e do narrador, e muito mais proveitosa será a experiência se expandirmos suas

posibilidades.

5 O impasse da narrativa contemporânea e o fazer literário na sociedade

“O que escrevo é um trabalho intenso e básico, tolo como certas experiências inúteis que não colaboram com o futuro.”(LISPECTOR, 1999, p. 113)

Esta última seção abordará questões pertinentes ao fazer literário que é o pano de fundo e presença constante na obra analisada, fechando a tríade entre o autor desconhecido e Ângela Pralini. A obra apresenta o feroz embate entre um homem aflito e o ofício de escrever. Este homem cria uma personagem, Ângela Pralini, seu alter ego. Mas ora ele não se reconhecia em Ângela, porque ela era o seu avesso, ora odiava visceralmente o que via refletido naquela estranha personagem-espelho por tratar-se justamente de uma parte sua. Neste confronto com o ato criativo, a própria obra se reflete de maneira metalinguística. É o que Lucas (1987) classifica como traço recorrente no que foi chamado de “Crise do enredo”, em que a narrativa assume um teor parodístico e dilui-se em obras da literatura universal.

Em sua estreia, em 1944, com seu romance *Perto do coração selvagem*, Clarice Lispector adentrou no cenário brasileiro causando estranhamento por sua prosa que destacava-se dos modelos narrativos vigentes, modelos que seguiam caminhos até então já muito trilhados. Ou, nas palavras de Lucas (1987)

A prosa narrativa construía-se sobre matrizes preexistentes, enquadrada por concepção e procedimentos consagrados, mostrando-se herdeira de um realismo transparente, referenciada de um modo claro a uma realidade anterior, que se buscava reduplicar mediante uma reprodução verista, tanto quanto possível. Vivia-se ainda sob os reflexos da mediação sensorial como novo critério do real (LUCAS, 1987, p. 46).

Em suas primeiras obras ainda é possível constatar na narrativa da autora um certo jugo aos critérios narrativos convencionais, embora seja possível destacar em seu discurso assonâncias no que concerne tanto ao modo de dizer, como também na própria “coisa dita”. É preciso destacar também que ainda no início de sua trajetória dentro da literatura, Clarice Lispector já tomara consciência da reivindicação realista de nosso tempo: não mais o reflexo da realidade e sim a realidade do reflexo. Ou seja, Clarice Lispector já apresentava sinais de vanguarda que perpetuariam um ideal e a classificariam dentro de um movimento artístico com traços muito particulares. De acordo com Lucas (1987) sua narrativa já incorporava

elementos inovadores que décadas mais tarde ainda seriam utilizados largamente por outros escritores:

Enquanto escrita, o texto de Clarice Lispector torna-se mais e mais contemporâneo de uma tendência moderna: o desprezo progressivo do apoio factual para formar a sequência narrativa e a abolição da personagem como agente condutor da ação e do relato, assim como o corporificador do núcleo narrativo, em torno do qual se aglutinam os demais elementos e se realiza a tensão dramática (LUCAS, 1987, p. 47).

Um outro fator que é percebido é a dissolução da figura do herói, que durante o período romântico é retratado através da figura do artista. Toma-se por exemplo artistas como Byron, Goethe e Hugo retratados muitas vezes de maneira superior aos heróis de suas obras. Porém, esse herói retratado nas obras passou a ser retratado de maneira diferente, já não era mais o herói representando pela ótica do romantismo e sim o herói falido em suas ambições, o poeta maldito. Devido ao aumento populacional, a ampliação da educação e a divisão do conhecimento, cabe somente ao artista personificar o herói íntegro, que não está cindido entre o profissional e o outro ou também os outros “eus”. Ele coloca-se no papel do derrotado, rejeitado, e sem armas para lutar contra a sociedade. O heroísmo do anti-herói reside justamente no ato do artista em criar, de maneira deliberada, uma consciência dentro de uma sociedade sem consciência. Lucas (1987) cita alguns casos:

Grandes escritores do fim do século XIX e do início do século XX tomaram o artista como herói e núcleo narrativo. Assim, em muitos contos de Henry James escritores e pintores apresentam-se como consciência moral da sociedade, figurando como bode expiatório do mundo, a pagar a arte com a vida. Os textos mais significativos de Proust, Joyce e Mann ocupam-se da luta do artista com a sua própria arte. *A portrait of the artist as a young man* relata o encontro de uma identidade artística, ainda que isso signifique o sacrifício do artista. *Le faux Monnayeurs* de Gide contém as confissões de um romancista-personagem envolvido com outras personagens: “ele come o que exprime e exprime o que come, e faz ambas as coisas conscientemente.” (R.P. Blackmur, ob. cit., p. 239). *Dr. Faustus* de Mann narra o destino de um grande compositor que vende ao Diabo a humanidade de sua vida. Grande parte da obra de ficção de Sartre foi dedicada a ressaltar o intelectual como herói “impossível” (LUCAS, 1987, p. 48).

Caso semelhante ocorre com os protagonistas de Clarice Lispector ao observar-se o Autor em *Um sopro de vida*, Rodrigo S.M em *A hora da estrela*, dois escritores colocados em situações-limite que possuem apenas a palavra como

instrumento de adesão à sociedade, e mesmo assim de maneira precária, pois partindo da realidade como matéria-prima, não podem transpor para o papel fabulações de grande suntuosidade, pois esta é feia e árida. Por isso é preferível a riqueza da linguagem, já que é a única que se faz possível. O que, por sua vez, cede lugar de herói a outro elemento:

[...] A narrativa de Clarice Lispector é contemporânea de um estádio em que a articulação de episódios dramáticos vem utilizando abundantemente outros meios de comunicação diferentes da forma romanescas e em que o herói cedeu lugar ao discurso que posiciona a própria natureza da expressão verbal. Assim, podemos dizer metaforicamente que o herói da ficção contemporânea é o discurso narrativo (LUCAS, 1987, p. 48-9).

Entre Clarice Lispector e seu leitor fica estabelecido certo tipo de questionamento que cabe ao intérprete responder. Assim sendo, para que haja um começo do processo de interpretação, é necessário o resgate da pergunta inerente ao texto. Porém, ela encontra-se dissolvida nos movimentos de passagem através das sutilezas de descrição de nuances que pontuam o estilo da ficcionista. Isso faz com que o leitor questione-se onde está inserido o ponto central da série de indagações propostas pelo texto, se está nos comentários do narrador, ou em algum monólogo do personagem, pois o texto se expande em situações e objetos-símbolos. É o que é possível encontrar a partir da leitura de romances como *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) ou *A paixão segundo G.H.* (1968) que já apresentam traços de libertação das formas romanescas. Encontra-se já nestas obras um narrador que faz uso da máscara do escritor, o que uma década depois Clarice Lispector voltaria a fazer na obra que serve de objeto a este estudo, e que visa narrar a crise da narrativa como o impedimento primordial da criação. Ou seja, esgotamento da palavra. Resta à linguagem tornar-se um processo sucessivo de revelação, de sondagem e surpresas, indo cada vez mais fundo em direção ao nada, ao silêncio, conforme Lucas (1987):

A fabulação de Clarice Lispector, em sua última fase, torna-se posterior à concepção egótica da narrativa, naquele ponto em que o herói já havia perdido a identidade, o nome e até mesmo a representação humana. É posterior até mesmo à personagem-coisa (*nouveau-roman*), para a qual se trasladou o valor de troca da sociedade de consumo. Clarice Lispector dispensa, finalmente, os mecanismos de ação e da construção psicológica. Liberta-se da cena final, que dava o limite da trama preconcebida nos moldes reclamados por Edgar Allan Poe. A sua prosa vira gesto verbal. Assemelha-se ao “desempenho” de um mistério, tão do gosto da oratória barroca (Vieira). Mas diferencia-se do discurso barroco pelo despojamento

do *far stupire* (Marino), substituído pela felicidade dos achados verbais, que mantêm acesa a empresa do discurso que se procura como referente (LUCAS, 1987, p. 51).

Além de um comentário metalinguístico a prosa de Clarice Lispector deve ser encarada como um posicionamento a respeito da validade da palavra como alavanca que remove um impedimento existencial.

Um ponto que merece destaque é o de que, partindo do fato que produções literárias são obras de teor artístico, não estão engessadas em nenhum compromisso com a realidade. Sua essência criativa a eleva a um plano universal que ultrapassa as barreiras sociais do meio em que foi produzida.

A Literatura não deve ser examinada unicamente como arma de denúncia das mazelas sociais, assim como também não pode ser encarada como simples entretenimento:

Diante do objeto estético que é a obra literária, é preciso ater-se também à sua engenharia textual, já que as unidades de expressão, no caso as palavras que constituem o conteúdo, embora sendo as mesmas, aquelas dicionarizadas e de uso corrente segundo sua construção, sua sintaxe, apontam para um novo sentido, na busca contínua de uma realidade singular. É portanto uma maneira muito especial e particular de ver e revelar o mundo. E parece ser este novo olhar e esta nova imagem criada que fazem da linguagem poética, que habita tanto o campo da poesia quanto o da prosa, um objeto estético diferenciado da comunicação objetiva e direta de uma mensagem puramente informacional (KADOTA, 1997, p. 23).

Tem a literatura o intento de propor indagações, convidar a ponderação na busca por acionar mecanismos de transformação em sociedades em que transformações se fazem cada vez mais urgentes e necessárias:

As sociedades modernas são basicamente sociedades em e da crise, e isso tem muito a ver com o fenômeno também moderno da literatura. A rigor estamos dizendo que a existência mesmo da literatura é um momento de crise. Diferentemente do mito das sociedades não modernas (em que não há divisão do saber), que não necessitavam de legitimação, a literatura precisa, a cada nova obra, a cada nova linha, legitimar-se. Daí a presença em cada obra literária de uma dimensão, digamos autocrítica. Desde que existe, nas sociedades modernas, a literatura questiona a divisão do saber entre ciência (como conhecimento verdadeiro) e ficção (como na verdade, ou fingimento, ou ainda mentira). Assim, em cada linha em qualquer obra literária, podemos ver, internalizado na voz narrativa ou lírica, em todos os elementos de organização textual, o que chamamos de autoquestionamento literário. Ao mesmo tempo em que narra uma história (fictícia) ou canta as dores (fingidas) de um ser (também fictício), a voz nos introduz num mundo de ficção que também é o mundo da obra (BASTOS; ARAUJO, 2011, p. 126).

Diferentemente do que povoa o imaginário coletivo, não é a literatura apenas um dom misterioso que é dado apenas para alguns escolhidos ou puramente inspiração vinda do éter, é um intrincado processo de elaboração com sofisticados mecanismos de ação que vai além do autor de *Um sopro de vida*, expande-se para todos os escritores.

A tessitura da narrativa em questão, que a figura do autor deseja que seja “estrutural como resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo” (LISPECTOR, 1999, p. 16), é o desejo do autor, na verdade uma entidade utilizada por Clarice Lispector para esconder-se, de tentar ser exato, ou como em suas palavras, esqualido, na tentativa de ser organizado, matemático, para poder organizar o mundo. Sabe entretanto que é um desejo natimorto porque a escrita, seu tipo de escrita, não comporta exatidão, levando em conta o desejo expresso na dedicatória “Quero escrever movimento puro.”

Ainda que para o autor escrever seja uma tarefa escruciente que pode não chegar a ninguém ele, mesmo hesitante, acredita que sua obra valerá pelo fato de causar alguma reação no outro, mesmo que sejam as mais incomodas, “Quero que cada frase deste livro seja um clímax. Eu tenho que ter paciência pois os frutos serão surpreendentes” (LISPECTOR, 1999, p. 16).

Os momentos de conflito entre o autor e Ângela Pralini deixam antever as diferenças sociais que existem entre eles. Em uma sociedade dispendiosa que cultua o consumo ele desaprova o comportamento de sua personagem que diferente dele que é “marginalizado apesar de ter mulher e filhos – marginalizado porque escrevo. Pois em vez de seguir pela estrada já aberta enveredei por um atalho. Os atalhos são perigosos. Enquanto Ângela é enquadrada e social” (LISPECTOR, 1999 p. 32). Ainda assim há momentos em que ele olha com certa inveja para Ângela, que parece alcançar tudo com maior facilidade em sua vida, sem experimentar tantos dissabores. Ele a critica por faltar-lhe fibra, o que pode ser encarado como uma autocrítica, ao mesmo tempo assume que o fato de ser Ângela leviana a poupará dos sofrimentos que o pensar provoca:

[...]Ângela nunca acaba o que começou. Segundo porque suas esparsas notas para o seu livro são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e constituir. Ela nunca será escritora. Isso lhe poupa o sofrimento da aridez. Ela é muito sábia em se colocar à margem da vida e usufruir da simples anotação irresponsável. E ela não fazendo um livro escapa ao que sinto quando termino um livro: a pobreza da alma, esgotamento das fontes de

energia. Será que há quem diga que escrever é um trabalho de preguiçoso? (LISPECTOR, 1999, p. 102).

Seguindo uma linha cíclica, o livro segue até um ponto máximo de tensão para retornar em aberto para o começo, mais um aspecto que reflete uma tendência social que demonstra se estar indo do nada para o lugar nenhum. Há também o fator da aceitação de necessidade do material ao mesmo tempo que um desprezo pelo lucro obtido através da descaracterização da própria arte. Clarice Lispector conhecia bem essa necessidade, pois em sua biografia grassam os momentos em que precisou colocar a literatura em segundo plano para trabalhar como jornalista, tradutora e colunista de assuntos referentes ao universo doméstico. Afirmava que não buscava a fama, mas que era preciso se sustentar. O autor em *Um sopro de vida* também enfrenta conflito semelhante:

AUTOR- Além da minha involuntária mas incisiva função de pobre escriba – além disso é o silêncio que invade todos os interstícios de minha escuridão plena. A música me ensina profundamente uma audácia no mundo de sentir-se a si mesmo. Eu busco a desordem, eu busco o primitivo e o estado de caos. É nele que me sinto viver. Preciso da escuridão que implora, da receptividade das mais primeiras formas de querer. O pequeno sucesso de meus livros me dificultou escrever. Fui invadido pelas palavras dos outros. Preciso reencontrar minha dificuldade. Ela vem do que é veraz em mim. Preciso livrar-me de habilidades. Essa habilidade me faz poder escrever até para semianalfabetos (LISPECTOR, 1999, p. 85).

O autor é impelido a escrever por não possuir mais nenhuma atividade no mundo, por desconhecer o que fazer consigo, mesmo assim, ainda que negue, sempre guarda o grão de esperança que aquilo que escreve sobreviva a ele, chegue à posteridade com o poder não perecível da palavra. No decorrer da narrativa, o autor percebe que o único tempo que tem para tentar modificar algo é o agora e, através de um viés pouco otimista- que pode ser analisado pelo fato de estar Clarice Lispector perdendo uma batalha contra um câncer enquanto escrevia a obra- o autor percebe que aquilo que escreve pouco ou nenhum poder tem de alterar os fatos no mundo:

AUTOR.-Eu não tenho uma só resposta. Mas tenho mais perguntas do que outro homem pudesse responder. [...] o que escrevo é um trabalho intenso e básico, tolo e com certas experiências inúteis por não colaborarem com o futuro. O que Ângela escreve é de um supérfluo essencial porque à sua vida mesmo supérflua se segue uma liberdade para frente e para trás: enquanto eu Ângela é sempre agora. A um agora segue-se outro agora e etc. E tal (LISPECTOR, 1999, p. 112-13).

Entre a razão pela qual se escreve e o escrever se estabelece uma relação que pode ser apontada como dialética. O autor se põe a escrever porque sente que algo o afeta, o instiga, porém o ato da escrita provoca-lhe agonia. A obra literária discorre sobre uma série de problemas existenciais da sociedade moderna, e a falta de rumo em que o homem se encontra ao mergulhar em si mesmo. Ao imiscuir-se em todas essas problemáticas e contradições faz com que elas obtenham alguma notoriedade, que chame a atenção para a possibilidade de uma mudança na sociedade afinal “A realidade é muito estranha e totalmente irreal” (LISPECTOR, 1999, p. 127).

A escrita, em certa medida, trata do surgimento de uma realidade virtual que embora inventada comporta a o mundo em si. Em seu *A obra literária como leitura/interpretação do mundo*, Hermenegildo Bastos tece uma consideração que diz que de modo distinto das outras ciências que dissecam as agruras da condição humana sem explicar as razões desses percalços, a literatura tenta ultrapassar essas cadeias de causalidade, se isso não for possível não pode ser chamada literatura em toda sua dimensão:

A função da obra será recuperar o sentido histórico para além da causalidade. Assim, a escrita literária é já uma escrita de sociedade. Como tal ela propõe uma interpretação do mundo, ela já é uma hermenêutica. Antes, portanto, de interpretarmos a obra, convém saber que ela já é, por si mesma, uma interpretação. Saber disso nos impede de impor à obra outra interpretação que se sobreponha a primeira. O trabalho do intérprete, do hermeneuta ou crítico será tomar a obra como uma interpretação prévia de si mesma e de suas relações com o mundo (BASTOS; ARAUJO, 2011 p. 17).

Um questionamento que pode vir a surgir é o sentido da existência da literatura se não para fins de denúncia. Uma possível resposta é dada por Hermenegildo Bastos:

Escreve-se para contrapor à sociedade, na qual tudo e todos são reduzidos a coisas, são reificados. A obra literária é frágil como o sentimento de liberdade no mundo da opressão. Portanto não se escreve apenas para dizer que não vale a pena escrever, mas para manter acesa a contradição entre o mundo da necessidade e o da liberdade (BASTOS; ARAUJO, 2011 p. 22).

A história que a obra comporta ainda que inventada não deixa de ser verdadeira, o narrador diz que ao tentar desvendar Ângela Pralini, desvela o mais profundo de si mesmo e propõe ao leitor esse mergulho no autoconhecimento,

reconhecendo que está não é uma experiência fácil, e sim intrincada como o próprio escrever:

Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil 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 de sensações – pensadas, e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: olha o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua (LISPECTOR, 1999, p. 20).

O narrador pretende tocar os pontos nevrálgicos do leitor para com isso desorganizar a aparente, e somente aparente, organização das coisas. Sendo a neutralidade elemento impossível à escrita, subentende-se um posicionamento ideológico que busca fazer refletir. E a partir da reflexão romper a comodidade dos fatos sobre os quais normalmente não se pensa. É justamente esse caráter reflexivo da literatura, que transcende a denúncia e o entretenimento, pode levar o leitor a descoberta de novas possibilidades por meio da palavra escrita. Para isso é necessário primeiramente que ele tome o conhecimento de que uma outra realidade é possível, então é aí que a obra se insere.

Clarice não quer retratar o mundo mas sim revelá-lo. (...) Essa revelação se fará através de uma relação dialógica entre sua obra e o leitor, entre a arte e a sociedade. Para isso, um novo projeto literário de seleção e organização linguístico-estrutural se faz necessário, constituindo numa primeira etapa em um afastamento da realidade, ou de ilusão de realidade, que se tornou rotina, mesmice e que, por isso mesmo, oblitera a visão, e uma volta a ela despida do ranço dos clichês de sempre, com o sabor do novo e do estranhamento, cujo impacto faz acordar o que em nós estava adormecido, aniquilado pelo ramerrão cotidiano (KADOTA, 1997, p. 34).

Ao mesmo tempo em que nomeia e designa a palavra faz surgir da sombra a multiplicidade do que não possui nome, isso provoca o leitor a acordar de um longo estado de torpor.

Entre a palavra e o silêncio, entre o que se diz e o que está implícito em seu dizer, situa-se o texto de Clarice. Ler o seu texto é penetrar nesse âmbito elétrico onde forças opostas se digladiam. Recuperar a vida concreta significa reunir o par vida e morte, reconquistar o *um* no *outro*, o *tu* no *eu*, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão dos fragmentos. Mas os fragmentos no texto de Clarice não conseguem reagrupar-se de modo a constituir uma figura única. Paradoxais, sempre questionadas, as imagens se multiplicam, negam, intensificam, aumentam, diminuem, caminham à deriva, procuram (WALDMAN, 1992, p. 1222).

Ou ainda, conforme Kadota:

Torna-se a obra de modernidade um processo no qual a produção e recepção correspondem a ações interativas de um sistema dialógico de comunicação, em que o trabalho de construção do texto pelo autor, é resgatado pelo leitor numa etapa seguida de desconstrução. Montagem e desmontagem são verso e reverso do trabalho de criação e recepção do texto moderno. Atividade de engenharia lúdica, transgressiva, que se ergue em solo acidentado (KADOTA, 1997, p. 31).

É possível ver que, mesmo o aspecto mais “engajado” da literatura de Clarice Lispector, em que encontra-se o pólo realista de denúncia social de maneira mais nítida, adentra a reflexão existencial sem afastá-la do problema social abordado. Antes, em vez de afastá-los, os limites entre a esfera social, estética e existencial se dissolvem, e a escrita cruza livre por todas elas, tecendo os vários e complexos níveis de realidade.

Para a autora, dona de um estilo que problematizava a linguagem e a vida, a questão primordial sempre foi a do narrar. De que maneira o indizível podia ser dito recorrendo às palavras, sem sucumbir ao silêncio, ao vazio, à perigosa atração do nada na qual mergulha o escritor em busca da palavra? O sempre doloroso ato de narrar em um mundo que já não possui coordenadas conhecidas é o rumo por onde Clarice Lispector se lança.

6 Considerações finais

“Quando acabardes este livro chorai por mim uma aleluia” (LISPECTOR, 1999, p. 21)

Em *Um sopro de vida*, a obra póstuma de Clarice Lispector, pode ser analisado, assim como analisei neste estudo, como uma obra em que a história do narrador, da personagem e do próprio processo de criação se encaixam como peças de um mosaico dispostas de maneira metalinguística para constituir um objeto estético. Mesmo que o Autor, durante todo o percurso da narrativa, busque afastar-se de Ângela Pralini cada vez mais evidencia a noção de que um é parte indissociável do outro, e mesmo que em tentativas quase desesperadas o Autor tente sinalizar as diferenças que existem entre eles, acaba rendendo-se para de forma fatalística aceitar esse amálgama que acaba por ficcionalizar a si mesmo. Já não sabe se é criador ou criatura.

O elemento contundente que levantei durante o trabalho no que diz respeito ao autor implícito demonstra que Clarice Lispector não se afasta de sua obra, a autora desloca-se entre os pensamentos do Autor sem nome e da personagem Ângela Pralini, chegando inclusive a citar títulos e trechos de suas reais obras anteriores. Uma espécie deliberada de inventário para a sua literatura permeado pela regência tipicamente Clariceana em que a linguagem mapeia a dilaceração do sujeito e personagem e sua dissipação. Dissipada e dilacerada, a linguagem refletirá o vazio do sujeito em busca da própria imagem e de uma imagem que encerre a totalidade fragmentada do mundo em que vive. Em *Um sopro de vida*, somos colocados ante a limitação e o aprisionamento a que estamos fadados em nossa condição humana paralelamente ao nosso desejo ilimitado de liberdade. Entretanto, parece que estamos sempre fadados ao fracasso, de acordo com a obra, pois somos dúbios e inconclusivos. Esse “fracasso” é retratado de forma relativa, porque é justamente na busca tantas vezes sem resultados que reside e se expressa a paixão da existência.

Para obtermos, ou pelo menos, tentarmos uma aproximação maior com seu texto, devemos questionar não apenas o texto em si, com seus aspectos auto ficcionais e metalinguísticos mas também o seu silêncio, pois o não dito é uma constante no universo textual de Clarice Lispector, não apenas o silêncio que está situado antes da palavra que se traduz como um querer dizer, mas o outro, o que

está além da palavra e que encerra o mistério da existência. *Um sopro de vida*, lança mais questionamentos do que fornece respostas, o que leva ao teor social da obra de incitar o leitor a pensar em questões que se, a priori parecem pessoais, sob um olhar mais detalhado ganham significância universal. Ou seja, em sua obra derradeira Clarice Lispector logrou um dos aspectos da grande literatura, partiu do pessoal, da experiência íntima para atingir o universal, ultrapassando barreiras do tempo, espaço e sociedade, tocando ao homem de forma geral.

Ao realizar este estudo constatei que a existência do Autor representada em Ângela Pralini é tão forte, impulsiva e caótica que não é possível encontrar uma conciliação com a realidade cotidiana. A criação tem papel de rebeldia contra o fluxo que move o cotidiano embora não emperre o seu curso. É este “eu” enunciador do qual utiliza-se Clarice Lispector apenas uma forma, um parêntese de ira ardente num processo de perdas e buscas diárias para realizar com o leitor e com o próprio texto essa relação dialógica que expõe os mais variados questionamentos, mas que acaba voltando-se sempre para a necessidade da linguagem, da palavra no seu sentido pleno. Isso a aproxima de uma linguagem forjada no ser, e que se adere à própria essência dos seres e das coisas revelando-os. Seu legado para o nosso tempo residiria, possivelmente, no poder do estranhamento como um vulto daquilo que escapa ao olhar já entorpecido pelo cotidiano e por aquilo que parece familiar.

Referências

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980. Trad. de Maria Tereza H. Guerreiro.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção** São Paulo: Perspectiva, 1968.
- GROSSMANN, Judith. **Temas de Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 1982.
- HERMENEGILDO, Bastos; ARAUJO, Adriana de FB **Teoria e prática de crítica literária dialética**. Brasília: Editora UnB, 2010.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- JUNKES, Lauro. **Autoridade e escritura**. Florianópolis: A. C. L., 1997.
- KADOTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada: O social em Clarice Lispector**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- KOBS, Verônica Daniel. **A metaficção e seus paradoxos: Da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias**. Disponível em: <http://www.uniandrade.br/pdf/Revista_Scripta_2006.pdf> Acesso em 15 de Outubro de 2013.
- KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática 1989.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUCAS, Fábio. "Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea". **Travessia**. M. 14. UFSC. Florianópolis. 1ª tiragem. 1987.

MOSEER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NOLASCO, Edgar César. **Clarice Lispector: nas etrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem; uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção** São Paulo: Perspectiva, 1968.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.** São Paulo: Escuta, 1992.

