

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Rhodner Oliveira de Paiva

**A CRISE DA NARRATIVA TRADICIONAL E  
A ODISSEIA DA INTROSPECÇÃO EM *UM SOPRO DE VIDA*  
(*PULSAÇÕES*), DE CLARICE LISPECTOR**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo  
2019

Rhodner Oliveira de Paiva

**A CRISE DA NARRATIVA TRADICIONAL E  
A ODISSEIA DA INTROSPECÇÃO EM *UM SOPRO DE VIDA*  
(*PULSAÇÕES*), DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Bastazin

São Paulo

2019

**Banca Examinadora**

---

---

---

À minha companheira e eterna  
namorada, *Lucia Helena  
Gomes Coelho*, que suportou  
ao meu lado todas as  
turbulências vividas no  
processo de confecção deste  
trabalho.

À minha querida orientadora,  
*Vera Lúcia Bastazin*.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, fizeram parte deste meu percurso que começou há pouco mais de dois anos, desde o projeto que enviei para o processo seletivo do Programa de Mestrado da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo até esta versão final, totalmente diferente do projeto inicial.

Aos meus familiares, por seus incentivo e apoio – não só ao longo deste curso, mas ao longo da minha vida. Aos meus pais Eunice Oliveira Paiva e Osvaldo Luiz de Paiva (*in memoriam*) e aos meus irmãos Rodriane Paiva Pedro e Osvaldo Luiz de Paiva Junior. Sobretudo à minha companheira Lucia Helena Gomes Coelho.

À Editora Senac São Paulo, instituição na qual trabalho há quase quatro anos e que me concedeu uma bolsa de estudos que me possibilitou arcar com as mensalidades do curso.

À minha orientadora Vera Lúcia Bastazin, que fez um esforço hercúleo nesta reta final para que fosse possível depositar esta dissertação no prazo. Também pela ajuda nas revisões de um sem-número de versões antes deste texto final. Além, é claro, de nortear minhas leituras e pesquisa.

Ao meu amigo Rodolfo Santana, mago da tecnologia, que me ajudou nas inúmeras formatações do Word: epígrafe, estilos, sumário etc.

À querida Deborah Quintal, que me ajudou na revisão dos trechos que necessitei verter do inglês para o português e na escrita do *abstract* desta dissertação.

Ao meu chefe e amigo Ricardo Diana, pela compreensão com os horários e faltas que tive nestes últimos dois anos em decorrência das obrigações com as disciplinas cursadas durante o Mestrado e da confecção desta pesquisa.

Aos meus demais companheiros de departamento: Daniele Lippert, Juliana Ramos, Josué de Oliveira, Lucas Camargo e Beatriz Bevilacqua, por aguentar minhas lamentações sobre os períodos intensos que antecederam ao depósito deste trabalho.

À professora Diana Navas, que me deu um novo rumo quando estava descontente com meu trabalho inicial e não sabia para onde seguir, até cursar sua disciplina de Projeto de Pesquisa, que me colocou de volta no caminho certo.

À professora Maria Rosa Duarte, por ter lecionado duas fantásticas e encantadoras disciplinas e fazer parte da minha banca examinadora.

Ao professor Arnaldo Franco Júnior, da UNESP, que se dispôs a vir de longe para participar do meu exame de qualificação e da minha banca de qualificação.

Às duas outras professoras que fizeram parte deste meu percurso: Annita Malufe e Cida Junqueira, ambas ministraram ótimas disciplinas e acrescentaram muito a esta pesquisa.

À paciente Ana Albertina, que sempre me orientou sobre todas as burocracias a serem cumpridas a cada etapa do curso.

À Casa das Rosas, que me possibilitou conseguir grande parte dos meus créditos AACC.

Aos outros amigos que sempre estiveram comigo e que contam com meus mais profundos agradecimentos!

PAIVA, Rhodner. **A crise da narrativa tradicional e a odisseia da introspecção em *Um sopro de vida (Pulsações)***, de Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2019, 95. p.

## RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo discutir a crise da narrativa na pós-modernidade, a partir da seguinte indagação: existiria em Clarice Lispector uma ruptura com o narrador da tradição de forma a isolar autor e público, gerando reverberações também na matéria narrada? Nosso objeto de investigação é *Um sopro de vida (Pulsações)* e nosso principal referente teórico é Walter Benjamin em seus estudos sobre o narrador. O trabalho buscará evidenciar a ruptura do narrador – linear e onisciente – da tradição benjaminiana, que vinha desde Homero e que entrou em crise na narrativa contemporânea, pois agora tudo é fragmentado e rarefeito. Hoje, não se procura chegar a lugar algum. Não há pretensão de retornar à Ítaca. Não há herói. Não há mais lugar ou tempo. A narrativa agora é, por definição, a odisseia para dentro do próprio sujeito, a narrativa do ensimesmamento, da introspecção. Serão levantadas, também, algumas indagações sobre autor e autoria – sintomas dessa crise –, no intuito de demonstrar que os limites entre obra de ficção e ensaio crítico tendem ao desaparecimento. A dificuldade de narrar na sociedade moderna e burguesa, na qual o isolamento do indivíduo passou a ser regra, faz o autor buscar novas alternativas, tal como escrever sobre o próprio processo criativo, valendo-se de estratégias metaficcionalis. A fim de realizar uma pesquisa exploratória e descritiva, utilizaremos os métodos analítico e hipotético-dedutivo, recorrendo, em especial, às reflexões de Benjamin, Bauman e Hutcheon.

**Palavras-chave:** Pós-modernidade; Metaficção; Clarice Lispector; Narrador; *Um sopro de vida (Pulsações)*.

PAIVA, Rhodner. **The crisis of traditional narrative and the odyssey of introspection in *Um sopro de vida (Pulsações)*** by Clarice Lispector. Dissertation for Master Degree in Program os Postgraduated Studies in Literature and Literary Studies. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2019, 95 p.

## ABSTRACT

This research aims to discuss the narrative crisis in the postmodernity era based on the following question: would there be in Clarice Lispector's text a rupture with the traditional storyteller in order to isolate author and public, and generating reverberations in the narrated issue? Our object of investigation is the novel *Um sopro de vida (Pulsações)* and our main theoretical reference is Walter Benjamin in his storyteller studies. The work shows the narrator rupture - linear and omniscient - of the Benjaminian tradition, which came from Homer and that entered into crisis in the contemporary narrative, because now everything is fragmented and rarefied. Today, one does not try to get anywhere. There is no pretense of returning to Ithaca. There is no hero. There is no place or time. Narrative today is, by definition, the odyssey into the subject itself, the narrative of self-absorption, of introspection. Some questions about author and authorship - symptoms of this crisis - will also be raised, in order to demonstrate that the boundaries between work of fiction and critical essay tend to disappear. The difficulty of narrating in modern and bourgeois society, in which the isolation of the individual became a rule, makes the author seek new alternatives, such as writing about the creative process itself, using metafictional strategies. In order to conduct an exploratory and descriptive research, we will use the analytic and hypothetical-deductive methods, resorting in particular to the reflections of Benjamin, Bauman and Hutcheon.

**Keywords:** Postmodernity; Metafiction; Clarice Lispector; Storyteller; *Um sopro de vida (Pulsações)*.

Ângela escreve crônicas para o jornal. Crônicas semanais, mas não fica satisfeita. Crônica não é literatura, é para literatura. Os outros podem achá-las de boa qualidade mas ela as considera medíocres. Queria era escrever um romance mas isso é impossível porque não tem fôlego para tanto. Seus contos foram rejeitados pelas editoras, alguns dizendo que eles são muito longe da realidade. Vai tentar escrever um dentro da "realidade" dos outros, mas isso seria se abastardar. Não sabe o que fazer.

**O Autor**

## SUMÁRIO

<b>Considerações iniciais.....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 1 – O Autor e a (pós-)modernidade: impossibilidade de narrar .....</b>	<b>23</b>
1.1 Modernidade: breve introdução.....	23
1.2 A modernidade líquida e a impossibilidade de narrar .....	32
1.3 O silencioso livro do Autor .....	36
<b>Capítulo 2 – Ângela Pralini – o sopro gerador de metaficção .....</b>	<b>51</b>
2.1 E o verbo se fez letra.....	52
2.2 A narradora da tradição rarefeita e fragmentada .....	65
<b>Capítulo 3 – Um livro de luz e sombra; de palavra e silêncio; de vida e morte.....</b>	<b>78</b>
3. 1 A poeticidade ambivalente em <i>Um sopro de vida (Pulsações)</i> : do lírico ao prosaico .....	85
<b>Considerações finais.....</b>	<b>89</b>
<b>Referências .....</b>	<b>91</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Clarice Lispector é considerada uma das maiores escritoras da literatura brasileira. Seu público é amplo e diversificado e os estudos sobre a sua obra não se restringem à academia, mas se estendem para investigações jornalísticas e dos meios artísticos em geral. Outras áreas do conhecimento também se dedicam a pesquisas ligadas a suas obras, em especial a psicologia em função de questões relacionadas ao fluxo de consciência, frustrações, angústias, ansiedades – alguns dos tópicos que fazem parte da composição de suas personagens.

A escritora é de origem judia e nasceu na Ucrânia no dia 10 de dezembro – ou de outubro, pois há duas versões diferentes da tradução de sua certidão de nascimento (GOTLIB, 1995) – de 1920, mas veio para o Brasil quando ainda era muito pequena. Conforme costumava dizer, seus pés nunca haviam tocado o solo de seu país de origem: "Naquela terra eu literalmente nunca pisei: fui carregada no colo".

A família Lispector desembarcou em Maceió em 1921 e foi para o Recife por volta de 1924, onde Clarice ficou até os treze anos de idade (GOTLIB, 1995), quando – após a morte da mãe – mudou-se com o pai e com as irmãs para o Rio de Janeiro, onde estudaria Direito na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Casou-se com um diplomata e teve dois filhos. As constantes viagens que o marido tinha de fazer em decorrência de seu trabalho e o fato de um de seus filhos ter sido diagnosticado com esquizofrenia e requerer atenção integral acarretaram a separação do casal. Dessa forma, Clarice e seus filhos – Pedro Lispector Valente e Paulo Lispector Valente –, após terem morado em diversas cidades diferentes da Europa e dos Estados Unidos, puderam fixar residência na então capital brasileira, a cidade do Rio de Janeiro (MOSER, 2011).

A partir da separação, Clarice intensificou a sua atividade literária. Começou a escrever, além de ficção, crônicas e artigos para diversas revistas e jornais, pois a separação trouxe como consequência dificuldades de ordem

financeira que não eram comuns na vida da esposa do diplomata (GOTLIB, 1995).

Um grande desafio para o estudo da obra de Clarice está no fato de a escritora contrariar os conceitos previamente estabelecidos pela crítica para o modernismo brasileiro, tais quais os romances regionalistas, que eram uma das maiores tendências da prosa brasileira em meados do século XX. Para fins didáticos, Clarice é classificada como modernista, mas sua literatura não se assemelha em nada à dos demais modernos brasileiros. Mesmo com os críticos que à época analisavam a obra de Clarice, sua relação com a teoria era conturbada. Ela – ao menos no seu discurso oficial – “escrevia por necessidade”, e negava que bebia em fontes que diziam ser inspiradoras de sua obra. Alguns biógrafos da escritora relatam que a aversão que ela tinha pela crítica era tanta que não suportava nem mesmo os eventos literários feitos em sua própria homenagem:

Lygia Fagundes Telles costuma recordar uma experiência que viveu ao lado de Clarice Lispector, de quem foi amiga íntima. Certa vez, as duas viajaram a Bogotá para um Congresso Internacional de Escritores. Em uma das mesas de debates, importantes teóricos literários discutiam a obra de Clarice. Elas estavam na plateia. Mal o debate começou, porém, Clarice já queria ir embora. “Oh, Lygia, eu não entendo nada que esses homens estão dizendo. Vamos a um bar?” A análise teórica a entediava. Saíram discretamente, “fugindo”, recorda Lygia, “como duas adolescentes”. Já no bar, diante de uma taça de vinho, Clarice disse à amiga: “Não quero voltar”. E propôs, com sua fala cheia de erres: “Vamos comprar esmerraldas? Na Colômbia existem esmerraldas barratíssimas”. Foi o que fizeram. (CASTELLO, 2012)

O relato de Lygia Fagundes Telles evidencia, além dos “erres” carregado na pronúncia de Clarice, que ela não era afeita a análises literárias. No entanto, a construção de sua obra é carregada de referências literárias e metaficcionalis, deixando indícios de que a própria Clarice escritora também era uma

personagem construída e, de certa forma, mistificada pelos leitores, pela crítica e até por pessoas próximas.

Apesar de a obra clariceana ser muito estudada, o caso do romance *Um sopro de vida (Pulsações)* é um pouco diferente. Por ser considerada uma narrativa muito densa, fragmentada e de difícil compreensão, o livro não consta do rol de suas obras mais estudadas. Trata-se do ápice da maturidade de uma escritora – visto que é a última obra que escreveu e sequer teve tempo de a publicar em vida – que desde muito nova demonstrava talento para a ficção:

Era também “muito imaginosa, era quem inventava as brincadeiras”, disse Tania. “Uma delas, por exemplo, com a priminha da mesma idade (Clarice liderando) dizia: Vamos brincar de ‘duas mulheres’. Então ficavam horas brincando, imitando as falas e as atitudes de donas de casa, com irreverência e muito espírito crítico”. (MOSER, 2011, p. 78)

Em sua última entrevista, concedida em 1977 ao jornalista Júlio Lerner para o programa Panorama da TV Cultura, e – a pedido da escritora – publicada apenas depois de sua morte, Clarice afirmou ter começado a escrever por volta dos sete anos de idade. No entanto, sua primeira publicação oficial aconteceu somente muitos anos depois, trata-se do conto “O triunfo”, que data de 1939, quando ela tinha apenas 18 anos. Foi em 1943, entretanto, que Clarice chamou a atenção do público e da crítica com a publicação de *Perto do coração selvagem*, seu primeiro romance. Seu estilo foi imediatamente comparado ao de escritores consagrados, como Virgínia Woolf e James Joyce (LINS, 1963). O livro foi considerado revolucionário e experimental, pois foi lançado em um momento em que a prosa brasileira consistia fundamentalmente de romances regionalistas produzidos a partir da década de 1930, com temáticas predominantemente socioeconômicas e outros assuntos recorrentes, como a problematização da migração e a seca do sertão brasileiro. Clarice, por sua vez, preferia explorar o “mundo interno” das personagens, sua psique e conflitos pessoais a elaborar romances meramente descritivos em relação aos problemas que aconteciam nas

sociedades nos meados do século XX – seja no país ou fora dele, muito embora os efeitos da sociedade burguesa e daquilo que Bauman chamaria de modernidade líquida já estivessem inegavelmente presentes em sua narrativa, que preferia o microcosmo do indivíduo ao macrocosmo da sociedade. Sua escrita era, por definição, a do isolamento.

Exatamente essas questões concernentes ao isolamento do indivíduo na sociedade burguesa moderna eram os temas centrais dos chamados filósofos da escola de Frankfurt, da qual Walter Benjamin, um dos principais teóricos utilizados nesta pesquisa, fazia parte.

Para ele, a princípio, a narração estava vinculada à memória e tinha papel fundamental nos poemas épicos. Séculos depois, no entanto, com a propagação das tecnologias de reprodutibilidade dos textos, inicia-se um processo de declínio – ou mesmo “morte” – da narrativa tradicional,<sup>1</sup> o que estaria diretamente associado ao surgimento do romance. Evidentemente, esse não é o único motivo a contribuir com o referenciado declínio. Há um sem-número de fatores confluentes para esse resultado, que pode ser considerado consequência inevitável da pós-modernidade. Seja para Benjamin (1996b), Bauman (1998) ou Hutcheon (1991) – alguns dos principais referenciais teóricos utilizados nesta pesquisa –, a modernidade colocou o leitor em um papel que outrora não ocupava, o que foi fundamental para que a narrativa não fosse mais aquela que conhecíamos tradicionalmente. Para Benjamin (1996b), o primeiro indício do que culminaria na *morte da narrativa* foi o surgimento do romance no início da modernidade, pois com ele e com a tecnologia de reprodução em massa, a narrativa oral – que era recorrente desde Homero – começa a se tornar cada vez mais rara.

Sabemos das controvérsias que envolvem o termo “pós-modernidade”, todavia, nosso objetivo neste estudo não é fechar questão se nosso mundo

---

<sup>1</sup> Neste estudo, quando falamos em “morte” ou “declínio” da narrativa no sentido benjaminiano, estamos nos referindo à figura do contador de história tradicional, que desaparece e cede espaço para o romancista solitário.

contemporâneo é ou não “pós-moderno”. Usaremos aqui o termo no sentido que foi cunhado por Linda Hutcheon (1991, p. 11):

O presente estudo não é uma defesa nem uma depreciação do empreendimento cultural que parecemos estar decididos a chamar de pós-modernismo. Aqui não se encontrarão afirmações de mudanças revolucionárias e radicais nem lamúrias apocalípticas sobre a decadência do Ocidente diante do capitalismo mais recente. Em vez de enaltecer ou ridicularizar, o que procurei fazer foi estudar um fenômeno cultural atual que existe, tem provocado muitos debates públicos e por isso merece uma atenção crítica. Baseando-se na noção de que qualquer teorização deve se originar daquilo que se propõe a estudar, no presente trabalho meu enfoque se concentra naqueles aspectos de relevante sobreposição entre a teoria e a prática estética, aspectos que nos poderiam orientar no sentido da articulação daquilo que desejo chamar de uma "poética" do pós-modernismo, uma estrutura conceitual flexível que possa, ao mesmo tempo, constituir e conter a cultura pós-moderna e nossos discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela. Os aspectos de sobreposição que me parecem mais evidentes referem-se aos paradoxos estabelecidos quando a autonomia estética e a autorreflexividade modernistas enfrentam uma força contrária na forma de uma fundamentação no mundo histórico, social e político.

Um pouco adiante, Hutcheon (1991, p. 19) afirma que o termo tem muitos adversários justamente por ser em sua essência impreciso e, de certa forma, contraditório:

Em vista de toda a confusão e de toda a imprecisão associadas ao próprio termo (ver Paterson, 1986), gostaria de iniciar afirmando que em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia.

A partir desse conjunto de pensamentos sobre a contemporaneidade – ou seja, o período imediatamente posterior àquele em que Benjamin evidenciou a crise da narrativa da tradição, iniciada no século XIX e que perdura até este início

de século XXI, período este que Bauman chama de “modernidade líquida” e Hutcheon chama de pós-modernidade – eclode o embrião deste nosso estudo sobre o romance *Um sopro de vida (Pulsações)*, de Clarice Lispector. A obra foi publicada e organizada postumamente por Olga Borelli, amiga da escritora. O romance em questão contém elementos decorrentes dos efeitos do declínio da narrativa tradicional, pois problematiza os conceitos de autor e autoria e a crise da sociedade burguesa na modernidade líquida ou pós-modernidade,<sup>2</sup> também é exímio exemplo de construção romanesca daquilo que a crítica e os teóricos chamam de literatura metaficcional e que extrapola o conceito de diegese, isto é, a realidade da narrativa em si.

Considerada pelo crítico Alfredo Bosi (2003) como uma autora insólita, que se entrega ao fluxo de consciência e que promove a ruptura do enredo factual, Clarice é hoje reconhecida como uma das maiores escritoras da literatura brasileira de todos os tempos e tem sua obra constantemente revisitada por estudiosos, dada sua complexidade e beleza. Seu estilo literário rompeu com o paradigma da literatura nacional de sua época. Como analisa Souza (2014, p. 3):

Ao rever o contexto literário da época, Moser (2009) também analisa que foi a “linguagem” de Clarice Lispector que, ao causar um estranhamento – uma vez que em nada se parecia com a linguagem romanesca dessa época –, arrebatou o público, a crítica e os escritores nacionais.

O romance *Um sopro de vida (Pulsações)* traz uma narrativa construída em dois planos: o primeiro realizado pelo narrador/personagem conhecido apenas por Autor; o segundo, realizado por sua criação, a também escritora Ângela Pralini. Em comparação aos outros romances da escritora, esse é um livro pouco conhecido, talvez por ser uma obra muito fragmentada para o gosto do leitor do final da década de 1970 e ter sido publicado de maneira póstuma.

---

<sup>2</sup> A crise que queremos evidenciar aqui é a sugerida por Freud em *O mal-estar da civilização* e que é retomada por Bauman em *O mal-estar na pós-modernidade*.

Esses dois planos narrativos supracitados são: o primeiro horizontal – protagonizado pelo Autor,<sup>3</sup> que é o plano metaficcional, ou seja, o que mescla ficção com ensaio sobre a ficção. O segundo plano é o vertical, protagonizado por Ângela Pralini, também ela escritora. Por isso e por outros fatores sobre os quais discorreremos ao longo deste estudo, caracterizamos o romance como metaficcional.

Por fim, as abordagens metafissionais da obra, à luz das teorias de Linda Hutcheon, em *Narcissistic Narrative – the Metafictional Paradox*, podem evidenciar o autoespelhamento desses dois planos narrativos, de modo que a morte – tema central do romance – pode indicar não só a morte como tema da ficção, mas como tema que sugere o fim do próprio romance na forma como o conhecemos.

Quanto à fortuna crítica sobre o estudo do romance que é objeto desta pesquisa, encontramos no banco de dados da Capes cerca de vinte teses e dissertações sobre a obra. Grande parte delas trata de questões relativas ao viés psicológico do livro, apontando para aspectos como o inconsciente e as reflexões sobre a vida e a morte. Outra parte importante trata da alteridade na relação entre a dupla Ângela/Autor.

Dentre esses estudos, merece destaque, por se aproximar de nossa pesquisa, a dissertação de mestrado apresentada por Janaina Soggia à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo com o título *O duplo espelho: a (auto)reflexividade da obra clariceana em Um sopro de vida (Pulsações)*. Nele, analisam-se os dois planos do romance: o primeiro, autobiográfico; e o segundo, que nos interessa aqui, é o da metaficção, ou seja, a reflexão sobre o próprio ato de escrever.

Em relação ao narrador especificamente, encontramos apenas o trabalho de conclusão de curso de Willian Caetano Affonso, aluno da Universidade

---

<sup>3</sup> Neste estudo, utilizamos “Autor” com inicial maiúscula sempre que se tratar do personagem-narrador do romance *Um sopro de vida (Pulsações)*.

Federal de Pelotas. Por se tratar de trabalho em nível de graduação não há aprofundamento teórico, diferentemente do que nos propomos a realizar.

Mesmo entre os artigos, há poucos que se aproximam do objeto deste estudo. Destacam-se os de Juliana Gervason Defilippo “Um sopro de vida: a gênese do outro para a própria criação”, com enfoque na questão da criação e que toca superficialmente a temática da metaficção. Também merece atenção o artigo em espanhol “El grito de una ave de rapiña: Clarice Lispector frente a la fundación de la modernidad”, de Mariana de Libertad Suárez, publicado em uma revista da Universidad de Concepción, no Chile, que aborda a fusão entre ficção e ensaio, algo que a autora do artigo associa a uma tendência no que chama de “literatura moderna sul-americana”. Esse aspecto apontado por Suárez foi tratado neste trabalho como metaficção, e recebeu ênfase especial porque também o consideramos um dos pilares da narrativa na pós-modernidade, tendo em vista que hoje o método de produção é tão valorizado quanto o próprio produto acabado. Por fim, destacamos a publicação de Cirlana Rodrigues de Souza, que aborda tanto o processo de autoria no romance, quanto o que ela chama de *paratopia do autor*, ou seja, o deslocamento da figura do autor de um lugar usual que ele ocupa na narração para outro não tão costumaz.

Ao contrário do que se faz amiúde quando se estuda a obra de Clarice Lispector, escolhemos, neste trabalho, nos afastar das interpretações com vieses autobiográficos ou psicologizantes. Evidentemente, suas obras anteriores deixem supor que haja semelhanças entre a vida da autora e suas personagens, acreditamos, no entanto, que nossa abordagem – mais voltada para o foco narrativo e para a obra que se completa em si mesma sem, porém, deixar de manifestar os efeitos da modernidade líquida ou da pós-modernidade – poderá embasar novos trabalhos que busquem outros aspectos da tão rica obra de Clarice, e que não se limitem aos aspectos autobiográficos. Aqui, interessamos, sobretudo, as figuras dos narradores sobrepostos em diferentes camadas, mas que confluem na tentativa de construir uma unidade narrativa em meio a tantas fragmentações e rupturas. Admitimos o grande desafio de resistir à tentação de incorrer em aspectos biográficos da obra da escritora, que afirmou:

“Quando eu era pequena tinha gato que não acabava mais” (GOTLIB, 1995, p. 72) e encontramos uma história em *A mulher que matou os peixes* uma narradora que se apresenta como Clarice e conta a seguinte história sobre gatos:

Eu sempre gostei de bichos. Tive uma infância rodeada de gatos. Eu tinha uma gata que de vez em quando paria uma ninhada de gatos. E eu não deixava se desfazerem de nenhum dos gatinhos.

O resultado é que a casa ficou alegre para mim, mas infernal para as pessoas grandes. Afinal, não aguentando mais os meus gatos, deram escondido de mim a gata com sua última ninhada.

E eu fiquei tão infeliz que adoeci com muita febre. Então me deram um gato de pano para brincar. Eu não liguei para ele, pois estava habituada a gatos vivos. (LISPECTOR, 1983, p. 21)

Esse foi apenas um exemplo de entrelaçamento entre a vida e a obra da escritora que poderá nos servir de justificativa se, em algum momento, enveredarmos por essa seara que não é o foco deste trabalho.

Objetivamos, ainda, nesta dissertação, demonstrar as diferenças entre o que é narrado pelo Autor e o que é narrado por Ângela Pralini, evidenciando como a narração do romance é construída a partir de duas camadas distintas e o efeito de sentido que essa construção em abismos gera. Buscaremos, também, propor ilações sobre o papel de cada uma delas na construção da obra e de como confluem para sua unidade, revelando a crise da narrativa tradicional, de maneira que consigamos:

- Demonstrar como o Autor, diante do mal-estar da pós-modernidade e do declínio da narração tradicional, já não sabendo ou não podendo narrar, discorre apenas sobre a própria narrativa e sobre o processo de criação de Ângela Pralini, construindo uma narração ensaística ou com traços

metaficcionais e diegéticos. Além de ressaltar como a narração é construída para criar efeito de *mise en abyme*, ou seja, trata-se de uma história que é “encaixada” em outra.

- Revelar como é delegada à Ângela a tentativa de assumir o papel da narradora tradicional no romance, no sentido benjaminiano, ou seja, o contador de histórias.
- Evidenciar a crise da narrativa tradicional – que existe desde o século XVII, mas se intensifica no século XX – por meio da atuação de Ângela e do Autor e o efeito de sentido que essa dupla camada narrativa objetiva mostrar.

O estudo de *Um sopro de vida (Pulsações)* demanda, inicialmente, por evidenciar o agravamento da narrativa tradicional no século XX, as concepções sobre o narrador tradicional e o declínio dessa figura na modernidade, tal como concebido por Walter Benjamin no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Uma das ideias centrais do texto é a noção de *conselho* como função primeira da narrativa. Dentro da teoria benjaminiana, o termo *conselho* tem uma conotação bem específica, significa um ciclo de perpetuação da coisa narrada. Esse ciclo é chamado por Benjamin (1996b, p. 201) de “circuito de transmissibilidade” e será abordado mais detalhadamente no capítulo 1.

Para analisarmos o percurso que levou ao declínio da narrativa tradicional, recorreremos à análise de Benjamin sobre a maneira como a modernidade e o modelo de vida e de trabalho burgueses influenciaram o isolamento tanto do autor quanto do leitor ao longo de todo o século XIX e início do século XX. Na contemporaneidade, analisamos como a modernidade líquida, ou pós-modernidade, e o mal-estar que ela causou afetou uma vez mais a construção da narrativa.

Para chegarmos ao narrador do fim do século XX e do início do século XXI, utilizamos também as ideias de autores como Roland Barthes e Michel Foucault, para entender como os conceitos de autor e autoria se fragmentam e

se entrelaçam na pós-modernidade. Além disso, para discorrer sobre a modernidade líquida e sua conseqüente crise, não podemos esquecer as obras do sociólogo contemporâneo Zygmunt Bauman sobre a pós-modernidade e seu impacto na narrativa tradicional, tornando-a rarefeita e fragmentária. É justamente esse aspecto fragmentário tipicamente pós-moderno que percorre quase todo o romance de Clarice e que a define como autora que mescla obra de ficção e ensaio literário. Clarice estava consciente de que a crítica de sua época esperava um diálogo com a tradição, que poderia ser igualmente importante ou até mesmo mais importante que seu talento individual de autor, de acordo com o que definiu T. S. Eliot, poeta e crítico literário inglês, em seus *Ensaio de doutrina crítica*.

Por fim, para nos ajudar na análise do ponto de vista dos narradores do romance, recorreremos ao clássico de Norman Friedman *O ponto de vista na ficção*.

Nesta pesquisa, não separamos teoria literária e análise em seções distintas, pois buscamos entrelaçar ambas ao longo de todo o texto a fim de deixar a leitura mais fluida.

No primeiro capítulo deste trabalho, fazemos uma breve consideração sobre os conceitos de modernidade, modernidade líquida e pós-modernidade. Em seguida, tratamos do plano narrativo do Autor e de como se dá sua dificuldade de narrar e o decorrente processo de criação de sua personagem/narradora Ângela Pralini.

No segundo capítulo, estudamos o conceito de metaficção e o processo de criação da narrativa em abismos, bem como os efeitos de sentido que essa criação gera. Nesta parte do trabalho, abordamos o plano narrativo de Ângela de modo mais detalhado. Buscamos evidenciar também como o Autor tenta aproximá-la da narradora da tradição e aferir se ela tem ou não êxito nessa missão que lhe é atribuída.

Por fim, no terceiro e último capítulo, tratamos as dualidades que compõem a obra – como morte e vida; palavra e silêncio; escrever e não escrever

– e que, apesar de estarem em campos semânticos diametralmente opostos, espelham-se mutuamente umas nas outras, consolidando o jogo criado pela dupla narração: a do Autor e a de Ângela Pralini. Também demonstramos como o romance pode ser considerado uma espécie de preparação para a morte, tendo em vista a construção da(s) narrativa(s) em *mise en abyme*, conceito que foi retomado para uma análise mais aprofundada da estrutura e da poeticidade da obra.

## CAPÍTULO 1 O AUTOR E A (PÓS-)MODERNIDADE: IMPOSSIBILIDADE DE NARRAR

*Portanto, evidentemente chegou a hora de teorizar o termo [pós-modernismo], se não de defini-lo, antes que se desvaneça, transformando-se de estranho neologismo em clichê marginalizado, sem nunca ter atingido a dignidade de um conceito cultural.*

Ihab Hassan

### 1.1 Modernidade: breve introdução

A modernidade, tal qual a conhecemos na literatura, teve origem ainda no Romantismo, principalmente na Alemanha. No entanto, pode-se entender que ela se torna um fenômeno global em meados do século XIX.

Ainda que haja divergências sobre o momento do surgimento do modernismo nas artes literárias, muitos consideram que os primeiros sinais de modernidade na literatura já estavam presentes nos poemas de Charles Baudelaire (1821-1867). O que, evidentemente, não é fruto do acaso, visto que Paris foi uma das primeiras grandes metrópoles modernas – com superpopulação em decorrência de um grande movimento de êxodo rural e – e poderia ter relação direta na inspiração dos poemas de *As flores do mal*, obra cuja primeira edição é de 1857.

Na concepção de vida moderna expressa por Baudelaire está a figura do *flâneur*, pessoa urbana interessada em viver e explorar plena e poeticamente a cidade em seus novos contornos. Paris já trazia, na época, sua linha do horizonte marcada por chaminés das indústrias acinzentando o céu e se abrindo para grandes avenidas e *boulevards*, em decorrência da pretenciosa reforma realizada por Georges-Eugène Haussmann, que mudou o traço urbanístico medieval da capital francesa para modernizá-la (LE CLÈRE, 1985).

Paris foi a primeira cidade a ser vastamente iluminada pela luz elétrica, derivando-lhe a designação de “moderna”. As concepções urbanistas de Haussmann se espalharam pelo mundo, juntamente com as ideias do que se entende por cidade moderna. No Rio de Janeiro, por exemplo, – cidade em que

Clarice passou grande parte da sua vida e que talvez tenha inspirado muitas de suas obras – a reforma urbanista, proposta no século XIX pelo prefeito Pereira Passos, tinha como inspiração a reforma de Paris e os versos do poema “A uma passante”, de Charles Baudelaire. O eu-lírico do poema que observa a passante a que se refere o poeta é um *flâneur*, que muitas vezes era também um artista. Esse é o paradigma da pessoa moderno (e do artista) referenciada por Baudelaire e que se opõe às concepções artísticas parnasianas e da tradição, símbolos de uma estética à qual os modernos queriam ferrenhamente se opor. Paralelamente ao *flâneur* francês havia o *dandy* inglês, que também estava em busca de uma vida hedonista em um mundo em que a industrialização ocorria a todo vapor. Nas palavras do próprio poeta e ensaísta francês:

O homem rico, ocioso e que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação senão correr ao encaço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância sempre exibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte. O dandismo é uma instituição vaga tão estranha quanto o próprio duelo; muito antiga, já que César, Catilina e Alcebíades nos deram alguns modelos brilhantes; generalizada, já que Chateaubriand a encontrou nas florestas e à beira dos lagos do Novo Mundo, O dandismo, instituição à margem das leis, tem leis rigorosas a que são estritamente submetidos todos os seus adeptos, quaisquer que forem, aliás, a audácia e a independência de seu caráter. (BAUDELAIRE, 1996, p. 47-48)

Ora, essas figuras ociosas da Paris do século XIX eram tipicamente burguesas, pois não havia mais nobres na França pós-Revolução e os proletários estavam ocupados demais nas longas jornadas de trabalho naquela sociedade em que o capitalismo já estava a todo vapor. São justamente essas figuras burguesas que constituiriam o herói moderno, que vivia eventos prosaicos e se contrapunha aos heróis da tradição. Muitas vezes, essas figuras eram artistas, como é o caso do Autor do *corpus* deste estudo – personagem-narrador do romance que será destacado a seguir. Essa aproximação (entre artista e herói) foi feita por Baudelaire ao identificar esse novo e desbravador

modo de vida frente às novidades e ao progresso que a industrialização representou, sobretudo do século XIX até a Segunda Guerra Mundial, assim como os seus desdobramentos.

Para Walter Benjamin (1892-1940), filósofo, ensaísta e crítico literário judeu alemão:

[...] flâneur de Baudelaire não é tanto um autorretrato como se poderia supor. Um traço importante do verdadeiro Baudelaire – aquele que se deu à sua obra – não aparece neste retrato. É o estado de devaneio. No flâneur é muito evidente o prazer de olhar. Este pode concentrar-se na observação – daqui resulta o detetive amador; ou pode estagnar no simples curioso [...]. (BENJAMIN, 2015, p. 8)

Curiosidade é, por sua vez, outro item recorrente na arte moderna. Os movimentos modernistas se constituíram quando artistas que tinham curiosidades em comum se encontravam para compartilhar interesses. Vários desses movimentos se relacionaram com temas ou assuntos que emergiram junto às novas ciências advindas da industrialização e da cidade moderna, como o urbanismo, a psicanálise e o desenho industrial.

Ora, com tantas mudanças nas artes, no urbanismo e em todas as outras áreas do conhecimento humano, naturalmente, as relações de trabalho também sofreriam grandes alterações. Nas palavras de Benjamin (1996b, p. 220): “O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio”. Com essa frase, Walter Benjamin inicia a conclusão de seu famoso ensaio “O narrador”. Nela está contida uma espécie de síntese de grande parte de sua obra: a observação de como o advento da sociedade capitalista e industrial modificou as relações humanas, tornando as pessoas mais individualistas e isoladas umas das outras, o que – juntamente com outros fatores – culminará com a morte da narrativa tradicional na modernidade, ou seja, a partir daquele momento a figura do narrador não seria mais a mesma. Haveria grande ruptura com a tradição, tanto do ponto de vista do artista que produz a narração quanto do ponto de vista de quem a

recebe, passando aquele que anteriormente era um ouvinte a ser um leitor. Adiante, trataremos mais detalhadamente dessa questão.

Voltando à problematização sobre o vertiginoso crescimento das metrópoles na sociedade capitalista do século XX, ela não foi destacada exclusivamente por Benjamin, já que essa temática era recorrente em toda a tradição da chamada escola de Frankfurt, da qual Benjamin fazia parte, assim como outros importantes pensadores, a exemplo de Marcuse, Horkheimer e Adorno. No entanto, este trabalho tem enfoque apenas em Benjamin, por sua importância como crítico literário e, sobretudo, como estudioso do processo narrativo e sua evolução – ou declínio – ao longo do tempo, já que o herói moderno não pode mais ser o Ulisses de Homero no mundo capitalista atual, e está mais para um Leopold Bloom, também conhecido como o *Ulisses* de James Joyce. As outrora grandes peripécias realizadas no mundo macro de uma epopeia, agora se reduzem ao mundo micro de um único ser humano e suas aflições de ordem psicológicas e suas frustrações em relação a um mundo em constante processo de modernização.

Esse processo de modernização do mundo está diretamente relacionado à morte dos heróis e às epopeias: o tédio da vida burguesa não permite as aventuras de outrora, principalmente quando se trata de um escritor, que é um ser ainda mais isolado e segregado que os trabalhadores de linha de montagem descritos pelos filósofos de Frankfurt. O Autor, por meio de Ângela, a outra personagem-narradora do romance de Clarice Lispector que elegemos para esta pesquisa, estava plenamente consciente desse processo:

Ah, já sei o que sou: sou uma escriba. Help me! fogo! incêndio. Escrever pode tornar a pessoa louca. Ela tem que levar uma vida pacata, bem acomodada, bem burguesa. Senão a loucura vem. É perigoso. É preciso calar a boca e nada contar sobre o que se sabe e o que se sabe é tanto, e é tão glorioso. Eu sei, por exemplo, Deus. E recebo mensagens de mim para si mesma. (LISPECTOR, 1978, p. 58-59)

Benjamin afirma que, a princípio, a narração estava estritamente associada à memória, que tinha papel fundamental nos poemas épicos, e que

só mais tarde, com a chegada da imprensa – invento atribuído a Gutemberg, no século XV – iniciou-se o processo de “morte” da narrativa tradicional, proveniente da oralidade, e que está diretamente associado ao surgimento do romance. Claro que esse não é o único fator que causaria o declínio da narrativa da tradição. Também devemos levar em conta as informações trazidas por periódicos e outros veículos de comunicação que surgiram com o advento da imprensa. Esse conjunto de fatores corrobora com a tese – que é o fio condutor de grande parte da obra de Benjamin – de que as relações humanas foram tornando-se menos ricas na era moderna, já que o leitor é um ser solitário em relação aos interlocutores dos narradores tradicionais e está limitado apenas ao que está escrito no texto e perde alguns aspectos que caracterizavam o contador de histórias, como as gesticulações e as interferências dos interlocutores. Dessa forma, para Benjamin, seria o advento do livro – indiretamente – o “assassino” da narrativa tradicional, pois o livro é considerado pelo crítico o “pai” do romance, cujo surgimento está diretamente ligado ao declínio da narrativa da tradição:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. (BENJAMIN, 1996b, p. 201)

Para Walter Benjamin, o romance não procede da tradição oral como acontece com a epopeia e até com outras formas de prosa, ele nasce da escrita e só se torna possível por causa dela. O romancista é um ser solitário que “[...] segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1996, p. 201). É importante notar que o significado da palavra *conselho* para Benjamin não tem nenhuma relação com o que normalmente entendemos. Não tem ligação alguma com uma dica sobre

comportamento ou moral. Para ele, conselho está mais relacionado à ideia de *transmissibilidade* da narrativa, ou seja, o ouvinte assimila a história que lhe é narrada e a reproduz para outro ouvinte, tornando-se ele também um narrador que, por sua vez, transformará seus ouvintes em novos narradores. Esse é o ciclo que perpetua não só a figura do narrador, mas, inclusive, a coisa narrada. Benjamin (1996b) denomina esse ciclo de “circuito de transmissibilidade”.

A propósito desse “circuito de transmissibilidade”, Walter Ong (1996) lembra que essa coisa narrada não é imutável na sua reprodutibilidade, mas que, a cada vez que é narrada, cria-se uma variante. Ou seja, cada narrador, no momento da narração, tem, diante de seu auditório ou plateia, total autoridade para a recriação da coisa narrada. Desta forma, o romance seria uma forma de engessar a narrativa, pois, a partir do momento em que ele passa para o papel e que são impressas miríades de cópias, o narrador não pode mais modificar a coisa narrada.

Sobre o interesse em conservar o que é narrado, nas palavras do próprio Benjamin (1996b, p. 210): “Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução”. Nesse sentido, como já vimos, para Benjamin, o maior *conselho* que o narrador deseja dar é o de transformar o ouvinte em outro narrador. Ele está mais preocupado com a continuidade da narrativa do que em aconselhar moralmente, que é como se costuma entender o ato de *aconselhamento*. Da mesma forma, o *ouvinte imparcial* também deseja assegurar que ele mesmo tenha a possibilidade de reproduzir aquilo que lhe foi narrado, tornando o interesse na perpetuação da narrativa uma via de mão dupla.

Esse narrador não contava apenas com a oralidade para transmitir suas mensagens, mas utilizava-se de recursos vocais-corporais – que mais tarde seriam estudados por autores como Paul Zumthor (2005) – para melhorar sua performance. Apesar de Benjamin não ter tido contato com essas obras, ele sabia perfeitamente da importância que o corpo tinha na narrativa tradicional, o que foi se perdendo na narrativa romanesca:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) (BENJAMIN, 1996b, p. 220-221)

Dois assuntos que percorrem o texto de Benjamin referem-se à solidão do leitor do romance em relação ao ouvinte da narração e à morte; seja esta a da narrativa propriamente dita ou a morte como tema da narrativa, pois é ela que confere *autoridade ao narrador*, como veremos adiante. Sobre a experiência solitária do leitor do romance, algo que para Benjamin está diretamente associado ao crescimento das cidades e à modificação dos métodos de produção capitalista, ele afirma:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama. (BENJAMIN, 1996b, p. 213)

Nessas palavras de Benjamin, podemos notar a importância que a solidão tem na construção do romance e, por consequência, em uma parte indissociável de sua essência, a construção do processo narrativo. No caso do *corpus* deste estudo, podemos afirmar que morte e solidão são os dois temas centrais do romance *Um sopro de vida (Pulsações)*. Em relação à morte, já vimos como

Benjamin atribui ao romance e à produção industrial a morte da narrativa. Agora veremos outro aspecto interessante a respeito da presença da morte em “O narrador”. Para Benjamin, a morte antes estava presente no dia a dia das pessoas e era, até mesmo, algo corriqueiro. Era ela que conferia autoridade ao narrador. No entanto, a partir do século XIX, a sociedade burguesa “produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte” (BENJAMIN, 1996b, p. 207). E continua sua comparação entre o que a morte outrora significou e o que significa na modernidade:

Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. [...] Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. (BENJAMIN, 1996b, p. 207)

Não é por acaso que Benjamin trata esse movimento de afastamento da morte na sociedade burguesa como um dos fatores da morte da própria narração, pois para ele é da morte que deriva a autoridade do narrador: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (BENJAMIN, 1996b, p. 208).

O filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) vai ao encontro das ideias de Benjamin quando trata da morte e da influência que ela tem na autoria:

O segundo tema é ainda mais familiar; é o parentesco da escrita com a morte. Esse laço subverte um tema milenar; a narrativa, ou a epopeia dos gregos, era destinada a perpetuar a imortalidade do herói, e se o herói aceitava morrer jovem, era porque sua vida, assim consagrada e magnificada pela morte, passava à imortalidade; a narrativa recuperava essa morte aceita. De uma outra maneira, a narrativa árabe – eu penso em *As mil e uma noites* – também tinha, como

motivação, tema e pretexto, não morrer: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador. A narrativa de Shehrazade é o avesso encarniçado do assassínio, é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência. Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. (FOUCAULT, 2001, p. 269)

Segundo as palavras de Foucault, o autor moderno não tem mais a preocupação de jogar xadrez com a morte, para fazermos um paralelo com a belíssima metáfora do cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007) em *O sétimo selo*, obra em que o protagonista, ao encontrar a figura da personificação da morte – aquela figura tradicional, com rosto de caveira, capuz preto e de foice na mão –, a desafia para uma partida de xadrez, mesmo sabendo que não pode vencê-la, o faz apenas para retardar um pouco sua iminente finitude. Do mesmo modo, o leitor burguês, como bem definiu Benjamin (1996b), já espera pela morte na narrativa moderna, pois esse leitor, que está apartado da morte por uma sociedade higienista e pelo declínio da figura do narrador da tradição, busca justamente no romance o sentido de uma vida, ou de sua própria vida:

[...] o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler "o sentido da vida". Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. (BENJAMIN, 1996b, p. 214)

Walter Benjamin ainda esboça uma espécie de prenúncio de que o avanço da modernidade e da cultura capitalista do "*time is money*" poderá acabar com o próprio romance. Usando as palavras de Paul Valery ele afirma que "já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado" (VALERY apud BENJAMIN, 1996b). É em decorrência

dessa importância que se dá ao tempo na modernidade que, segundo Benjamin, “assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*” (que no Brasil conhecemos como conto), essa totalmente emancipada da tradição oral (BENJAMIN, 1996b, p. 206).

## 1.2 A modernidade líquida e a impossibilidade de narrar

Ainda que a arte moderna por excelência seja aquela da tradição que vem desde o romantismo, na contemporaneidade, usamos o termo “Arte moderna” para tratar da arte dos nossos dias. Torna-se, portanto, quase impossível se falar em Modernidade hoje sem pensar em vanguarda:

A ideia artística de vanguarda e o conceito de modernidade ou de cultura moderna são afins. Ambas designam, certamente, realidades distintas: de um lado, determinados movimentos artísticos caracterizados por uma civilização que identificamos com razão científica e com tecnologia, ou então, ao mesmo tempo, com objetivos sociais como a democracia ou o socialismo. (CAUQUELIN, 2005, p. 46)

Quando se afirma que o moderno pressupõe o que há de mais recente, deduz-se que é de sua natureza não ter identidade consolidada, pois a novidade requer sempre novas características, de modo que frequentemente a ideia do moderno se opõe ao passado e ao velho. Resulta disso a constante e incansável busca pelo novo. Os modernos, no entanto, logo concluiriam que não faria mais sentido falar em vanguarda, pois as vanguardas demonstraram ser modernas em suas intenções, mas pós-modernas nas suas consequências (BAUMAN, 1998). Consequências essas que são tão inevitáveis quanto imprevistas, já que os modernos eram considerados “*plus modernes que la modernité ele-même*” [mais modernos que a própria modernidade] (BAUMAN, 1998, p. 123).

Walter Benjamin, analisa o processo de declínio da narrativa da tradição, que começa com o advento do romance. Podemos dizer, no limite, que esse processo se inicia desde Cervantes, no entanto, Benjamin observa os resultados

desse declínio na primeira metade do século XX – período em que se concentra o lançamento de suas obras – e já vislumbra as consequências que esse fenômeno poderá ter no fim do século XX e no início do século XXI, que ele não vivenciou embora tenha sido um crítico à frente de seu tempo. Mesmo sendo um visionário no que se refere à narração e à crise da narrativa tradicional, não conheceu a modernidade líquida em que vivemos, na qual o mal-estar da pós-modernidade se acentua. Para analisarmos mais detalhadamente esse mal-estar, teremos de recorrer a outro filósofo judeu, o polonês Zygmunt Bauman (1925-2017). A obra central de Bauman que nos interessa aqui é justamente *O mal-estar na pós-modernidade*. Segundo esse escritor, o ímpeto dos modernistas vanguardistas foi bruscamente esfriado, pois “não faz muito sentido falar de vanguarda no mundo pós-moderno. Certamente, o mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento” (BAUMAN, 1998, p. 121). Nessa obra de Bauman, existe um capítulo chamado “A arte pós-moderna, ou a impossibilidade de vanguarda”, que traz a seguinte passagem:

No cenário pós-moderno do presente, falar de uma vanguarda não faz sentido. Um artista ou outro pode agora assumir uma atitude recordada dos tempos do Sturm und Drang da alta modernidade – sob as circunstâncias presentes, isso seria mais uma pose do que uma posição. Despido da significação do passado, não predizendo nada e não impondo nenhuma obrigação – um símbolo mais de bravata do que de rebeldia, e certamente não de fortaleza espiritual. A expressão “vanguarda pós-moderna” é uma contradição em termos. (BAUMAN, 1998, p.127)

Um pouco adiante, nesse mesmo capítulo, Bauman (1998, p.128) lança o seguinte questionamento: “Onde buscar, portanto, a condição característica das artes do universo pós-moderno e pós-vanguarda? É a partir dessa ótica de concepção de arte pós-moderna que partiremos para analisar o processo de narração em *Um sopro de vida (Pulsações)*. Se imaginarmos a narrativa tradicional, em que – em geral – a história é temporalmente bem delimitada, com

começo, meio e fim bem definidos, observaremos que houve um processo de ruptura muito perceptível em relação à narrativa pós-moderna. A mesma coisa acontece com a toponímia desta narrativa: não há lugares definidos. No caso de *Um sopro de vida (Pulsações)*, isso acontece de forma muito clara. O romance moderno, em termos gerais, já não permite marcação de tempo e de lugares. Aqui não há mais o objetivo de se deslocar de Troia à Ítaca, tampouco podemos saber ao certo a duração dos embates, que já não são travados contra opositores reais, mas contra si mesmo, tudo fica no âmbito do âmago do narrador. Estamos diante da narrativa do não lugar, do não tempo e, sobretudo, da narrativa da solidão, do ensimesmamento.

De acordo com Bauman (1998), foi justamente essa ruptura com o *continuum* temporal que frustrou os modernistas vanguardistas que, de acordo com o filósofo, acreditavam fortemente que o moderno era necessariamente melhor e que havia uma evolução inevitável. O mundo hoje está em movimento e se movimenta muito rapidamente, de modo que tudo se torna liquefeito. No entanto, esse movimento não é linear, ao contrário: “esses movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada”. (BAUMAN, 1998, p. 121). A falta de teleologia frustrou as ambições e paradigmas dos modernistas e vanguardistas. A arte que eles produziam tinham uma visão teleológica que não se sustentava mais na contemporaneidade, onde tudo que parece sólido se desmancha no ar e torna-se liquefeito (BERMAN, 2007).

Foi justamente a observação desse fenômeno, no qual tudo ocorre rapidamente e em que o tempo e o espaço se desintegram, que levou Bauman a chamar este tempo de “pós-modernidade” ou *Modernidade Líquida*, que, aliás, leva o nome de uma de suas obras mais conhecidas. Sendo assim, como verificar se estamos de fato evoluindo como supunham os modernistas? Nas palavras do próprio Bauman (1998, p.121-122):

É difícil, talvez impossível, julgar sua natureza “avançada” ou “retrógrada”, uma vez que o interajustamento entre as

dimensões espacial e temporal do passado quase se desintegrou, enquanto os próprios espaços e tempo exibem repetidamente a ausência de uma estrutura diferenciada ordeira e intrinsecamente.

Dessa forma, esses vanguardistas modernistas, detentores da presunção de ser os portadores do conhecimento e desejosos de “mostrar a luz, ensinar e converter” aqueles que “estavam nas trevas, esperando pelo esclarecimento”, (BAUMAN, 1998, p.124) caíram em profunda desilusão. Daí decorre o fato de o narrador pós-moderno estar ainda mais impossibilitado de narrar do que o narrador moderno de Benjamin, pois, além de todos os fatores que culminaram na morte do contador de histórias benjaminiano, os contemporâneos teriam de lidar ainda com a desilusão que golpeou os modernos.

Essa dificuldade de narrar pode ser observada em muitos trechos de *Um sopro de vida (Pulsações)*, mas ela se torna absoluta em determinado momento da obra, de forma que o Autor tenha a necessidade de saltar da dimensão textual, aquela do conteúdo, e torne-a manifesta materialmente no suporte da obra (o próprio livro impresso). Ele diz “deixo em branco uma página ou o resto do livro – voltarei quando puder” (LISPECTOR, 1978, p. 148). Efetivamente deixa não só uma página, mas uma folha toda (frente e verso) em branco e depois retoma: “Voltei” (LISPECTOR, 1978, p. 151). Tal artifício não é novo na obra de Clarice, pois ela já tinha usado esse recurso de forma idêntica no romance *Água viva* alguns anos antes, em 1973, especificamente.

Evidentemente, quando a narrativa encontra obstáculos quase intransponíveis, o foco da coisa narrada acaba se voltando para o próprio narrador, isso é, em vez de se contar histórias, acaba-se falando sobre as próprias frustrações e anseios. Não é à toa que o romance contemporâneo tem como uma das características mais marcantes o chamado fluxo de consciência. O mal-estar da modernidade líquida baumaniana acaba influenciando sobremaneira nossos sentidos. O homem burguês contemporâneo está aprofundado na angústia do vazio da própria existência, muitas vezes, lançando

mão de calmantes, antidepressivos e ansiolíticos para ajudar a lidar com esse mal-estar:

ÂNGELA.- Viver me deixa trêmula.

AUTOR.- A mim também a vida me faz estremecer.

ÂNGELA.- Estou ansiosa e aflita. (LISPECTOR, 1978, p. 38)

Ou:

Viver me deixa tão nervosa, tão à beira de. Tomo calmantes só pelo fato de estar viva: o calmante me mata parcialmente e embota um pouco o aço demasiado agudo da minha lâmina de vida. Eu deixo de fremitir um pouco. E passo a um estágio mais contemplativo. (LISPECTOR, 1978, p. 154)

Ou ainda:

[...] Depois senta-se ao meu lado, debruça o rosto entre as mãos e chora por ter sido criada. Consolo-a fazendo-a entender que também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado. Antes tivesse eu permanecido na imanescença do sagrado Nada. (LISPECTOR, 1978, p. 29)

### 1.3 O silencioso livro do Autor

Devemos sempre lembrar que a narrativa de *Um sopro de vida (Pulsações)* acontece em dois planos diferentes. O primeiro desses planos – ou camadas de narração, já que uma é sobreposta à outra – é realizado pelo Autor, que mistura elementos de ficção e de teoria literária, ou seja, ao mesmo tempo em que tenta desenvolver o romance teoriza sobre o próprio processo de escrita,

dando certo tom ensaístico – ou de metaficção – às suas colocações. No segundo plano, está Ângela Pralini, criada pelo Autor. No plano narrado por Ângela, essa narrativa acontece de forma um pouco mais tradicional, de modo a levar-nos a inferir que a criação de Ângela foi a saída encontrada pelo Autor para possibilitar a narração do romance, ainda que mesmo na narrativa de Ângela seja possível notar que os sintomas de fragmentação de forma e conteúdo rarefeitos permanecem. Evidentemente, não foi nesse período ao qual chamamos pós-moderno que surgiram características que apagam informações de tempo, nomes e lugares e contribuem para tornar a narrativa rarefeita. Stendhal já usava esse recurso na primeira metade do século XIX. O francês escrevia coisas “no vilarejo de \*\*\*\*”, no ano de 18\*\*, entre outros. Em *O vermelho e o negro*, de 1830, por exemplo, encontramos a seguinte passagem: “É uma honra insigne! – retrucou o padre, escandalizado. – Jamais o senhor N\*\*, o acadêmico, que, há quinze anos, faz uma corte assídua, a obteve para seu sobrinho, o sr. Tanbeau” (STENDHAL, 2002)

Em relação à já mencionada crise da narrativa tradicional teorizada por Walter Benjamin, devem-se destacar as diferenças entre os papéis desempenhados pelas partes envolvidas na narrativa moderna – tanto o autor quanto o leitor – em relação àqueles desempenhados pelas partes envolvidas na narração tradicional que era composta pelas figuras do narrador e do(s) ouvinte(s). Esse modelo era comum, por exemplo, na epopeia e nos demais contadores de história que precederam os tempos em que a tradição escrita tornou-se a principal forma de compartilhar uma narrativa.

É importante lembrar que, para Walter Benjamin, o romance não procede da tradição oral como acontece com a poesia épica e com outras formas de prosa. Ele nasce da escrita e é direcionado especificamente para um leitor moderno, que é bem diferente do interlocutor que ouvia o *narrador da tradição* e com ele interagia. Na modernidade, o narrador é tão solitário quanto o leitor.

Esse leitor do romance está interessado na solidão e na morte das personagens, pois procura nesse desfecho da narrativa um sentido para sua própria vida solitária (BENJAMIN, 1996b). Morte e solidão, não por acaso, são

temas centrais do romance analisado neste trabalho. Ele é considerado pela crítica como uma das grandes obras de Clarice, que, vale lembrar, foi escrita na agonia dos seus últimos dias, quando era consumida por um câncer de ovário inoperável (MOSER, 2011). Talvez, por isso, o enredo do romance acabe fazendo inúmeras reflexões sobre a finitude. Há muitas passagens no livro que denotam certa resignação do escritor/personagem Autor em relação ao inexorável fim de todos os homens e mulheres: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos” (LISPECTOR, 1978, p.11). Do mesmo modo, o tema da morte se reflete no texto de Ângela Pralini:

Pensar é tão imaterial que nem palavras tem. Nunca se esquecer, quando se tem uma dor, que a dor passará: nunca se esquecer que, quando se morre, a morte passará. Não se morre eternamente. É só uma vez, e dura um instante. (LISPECTOR, 1978, p. 121)

Esse isolamento e esse declínio do processo de narração apontados por Benjamin geram um efeito fragmentário e de ruptura das obras que se confrontam com a dificuldade da narrativa na modernidade, como podemos perceber nas palavras de Maria Sílvia Antunes Furtado (2011, p. 361):

A perspectiva benjaminiana sobre a narrativa abre a possibilidade de investigação literária que considere uma narratividade que acolha incertezas, incompletudes, vazios, rupturas, que não encerre uma verdade última e que não esteja em um pacto com a significação. Para Benjamin, a obra de Kafka consegue transpor alguns limites e, quando o mundo está em desencanto, o escritor tcheco encontra uma forma particular — e às avessas — de trabalhar com a narrativa sem estar na esteira do romance burguês. Kafka, ao narrar, se insere na tradição, mas encontra uma forma especial em que o leitor não fica mais à vontade. Assim como o homem da vida moderna, o seu narrador não tem mais paradigmas. O romance moderno é uma resposta à impossibilidade de narrar. Ele revela uma forma paradoxal que rompe com qualquer noção de temporalidade sucessiva e linearidade linguística.

Benjamin citava Kafka recorrentemente em sua obra, pois era o autor de ficção que mais corroborava com sua teoria na época em que escreveu sua obra. Benjamin era um grande estudioso da obra de Franz Kafka; para ele, o autor nascido no então Império Austro-Húngaro não era meramente um autor de ficção, mas alguém que, exaustivamente, refletia também sobre o ensaio quando escrevia suas obras literárias. João Barrento (2010, p. 22) nos auxilia a explicitar nossa afirmativa:

Penso em Kafka e na sua Obra, uma Obra de ficção construída segundo o método obsessivo e a busca aberta do ensaio. Benjamin dizia dela que era o comentário a um texto perdido. Comentário sem aspas. Trabalho na corda bamba do sentido. Aventura em terreno movediço, exercício de pensar; vacilante, oscilante (mas essa não é a sua fraqueza, é a sua força). (BARRENTO, 2010, p. 22)

Ainda a respeito das reflexões de Benjamin sobre a obra de Franz Kafka, que para ele foi o maior narrador moderno, Jeanne-Marie Gagnebin (1996, p.16-17), afirma, no prefácio de uma coletânea das obras de Benjamin, que

Kafka representa “uma doença da tradição”, pois “a verdade perdeu sua consistência” e acrescenta: “A verdadeira genialidade de Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele sacrificou a verdade para apegar-se à sua transmissibilidade, ao seu elemento hagático”. A obra kafkiana, segundo Benjamin, traz a perda da experiência, o desaparecimento do sentido da essência. A narrativa fragmentária revela uma identidade provisória do sujeito, mas também abre para a possibilidade de novas significações.

Talvez, Benjamin dissesse o mesmo em relação ao romance *Um sopro de vida (Pulsações)*, já que essa obra de Clarice Lispector – além de ser um texto de ficção que busca se aproximar do ensaio – traz a fragmentação e as rupturas de maneira recorrente, principalmente quando o narrador é o Autor, embora

mesmo este não consiga impedir que a fragmentação e as rupturas se reflitam também na narração de Ângela, pois, como veremos no segundo capítulo deste trabalho, a narração autorreflexiva é uma característica usual em textos metaficcionalis. Voltando à questão da fragmentação, vejamos uma passagem na qual essa ideia aparece de forma bastante clara, e é indicada pelo Autor como “destroços de livros”:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido. Este trecho aqui foi na verdade escrito em relação à sua forma básica depois de ter relido o livro porque no decorrer dele eu não tinha bem clara a noção do caminho a tomar. No entanto, sem dar maiores razões lógicas, eu me aferrava exatamente em manter o aspecto fragmentário tanto em Ângela quanto em mim. (LISPECTOR, 1978, p. 19)

Um pouco adiante, esse caráter fragmentário aparecerá não apenas na obra como um todo, mas também na particularidade da própria vida do criador e da criatura:

Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela. A minha própria vida tem enredo verdadeiro. Seria a história da casca de uma árvore e não da árvore. Um amontoado de fatos em que só a sensação é que explicaria. Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto [...]

É assim que desta vez me ocorre o livro. E, como eu respeito o que vem de mim para mim, assim mesmo é que eu escrevo.

O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas. (LISPECTOR, 1978, p. 19)

Se a vida e a narrativa são fragmentárias, o ato de compartilhamento dessa narrativa, por consequência, entra em crise, pois a história já não é linear como aquela do contador de história, que é, por excelência, o narrador da tradição. Ora, essa crise no compartilhamento das narrativas não poderia resultar em outra coisa senão no esquecimento daquilo que se narra. Um narrador apartado do seu público tende a morrer com sua história sem poder transmiti-la, quebrando aquele circuito de transmissibilidade citado por Benjamin. Em relação à importância da morte e do esquecimento em Walter Benjamin, Cantinho (2015, s.p.) afirma:

No modo como a escrita se enleia com a morte e, enquanto resistência e luta contra o esquecimento, invoque-se o poder da rememoração desde os primórdios da nossa tradição ocidental, em que a poesia se celebrava enquanto tal. Não apenas me ocorre o poeta Virgílio nessa magistral obra moderna que é *A Morte de Virgílio*, de Hermann Broch, como também a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, cuja epopeia consiste justamente na rememoração das façanhas dos heróis gregos. Tanto o ritual funerário quanto o canto poético constituem modos de rememoração e de inscrição da mortalidade numa imortalidade coletiva, que é o solo da nossa tradição. Na forma como o mito se inscreve na literatura e nas artes lemos, sobretudo, o esforço de arrancar o facto perecível ao esquecimento e de preservá-lo na esfera da imortalidade, ou seja, como um ato de rememoração que se cumpre de forma ritualizada.

O Autor está impossibilitado de narrar, pois a voz narrativa manifesta-se a partir do que não se sabe, ou daquilo que já se esqueceu. Ainda que se trate de ficção, que também pode ser inventada, a figura do narrador onisciente pressupunha que ele tinha conhecimento sobre a história narrada. Nesse narrador em crise já não existe essa onisciência. Há várias passagens do livro

que nos deixam supor que o Autor falha em narrar uma história que está esquecida e enterrada em seu subconsciente:

Ângela: Sou uma vibrante clarinetada de cristal.

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. 62)

Ou ainda:

O esquecimento das coisas é minha válvula de escape. Esqueço muito por necessidade. Inclusive estou tentando e conseguindo esquecer-me de mim mesmo, de mim minutos antes, de mim esqueço o meu futuro. Sou nu. (LISPECTOR, 1978, p. 161)

Logo no início do romance o Autor deixa claro que aquele é “um livro de não memórias” (LISPECTOR, 1978, p. 37). O esquecimento está diretamente ligado ao declínio da narrativa, pois segundo Benjamin (1996b, p.210), “a memória é a mais épica de todas as faculdades”. Dessa forma, sendo ela uma faculdade épica por excelência, pode-se inferir que sem memória não há narrativa. A preocupação do Autor com a narrativa fica muito evidente quando levamos em conta que o cachorro de Ângela Pralini atende pelo nome Ulisses. Para que não haja dúvida sobre a relação direta entre o Autor e Ângela e que essa relação culminou na escolha do nome do cão, ele afirma: “Ângela também quer entrar no ser-vivo de seu Ulisses [...] Fui eu que lhe transmiti esse amor por animais” (LISPECTOR, 1978, p. 64). Ora, sabemos que Ulisses, ou Odisseu, além de ser o herói consagrado por Homero na *Odisseia*, talvez seja o símbolo maior da narrativa no mundo ocidental. Tudo começou com ele e sempre nos remetemos a ele quando falamos da história da narrativa. Ensaístas como Benjamin e o próprio Franz Kafka citaram Ulisses. Além disso, temos o clássico

romance *Ulisses*, de James Joyce, que inscreve a transformação do papel da figura do herói no mundo burguês da modernidade. Não são raras as vezes em que Benjamin cita Homero como sendo o paradigma do narrador clássico, em contraposição com os narradores da modernidade, que estão impossibilitados de narrar.

Foi justamente a partir dessa impossibilidade de o Autor construir a sua narrativa que lhe sobreveio a necessidade de criar Ângela Pralini. Narrar para ele era uma tarefa impregnada de responsabilidades e que lhe gerava grandes expectativas, como já fica claro desde as primeiras páginas do livro:

Será que estou me traindo? Será que estou desviando o curso de um rio? Tenho que ter confiança nesse rio abundante. Ou será que ponho uma barreira no curso de um rio? Tento abrir as comportas, quero ver a água jorrar com ímpeto. Quero que cada frase deste livro seja um clímax. (LISPECTOR, 1978, p. 14-15)

A criação de Ângela Pralini foi uma tentativa desesperada de retomada da função de narrador. O Autor deixa claro que não há narração a não ser por meio de Ângela: “Quem fala, parece que sou eu, mas não sou. É uma ‘ela’ que fala em mim” (LISPECTOR, 1978, p. 79). Em outro momento, o Autor afirma: “Agora vou deixar Ângela falar bastante sobre o que ela quiser — para enquanto isso eu ter recolhimento de meu silêncio. Silêncio feliz” (LISPECTOR, 1978, p. 168). O Autor faz essa tentativa, no entanto, ele não tem a certeza de que conseguirá narrar, mesmo que por intermédio de Ângela, pois seu silêncio e fragmentação, inevitavelmente, acabam se refletindo nela:

ÂNGELA.- Amanhã começo o meu romance das coisas.

AUTOR.- Não começará nada. Primeiro porque Ângela nunca acaba o que começou. Segundo porque suas esparsas notas para o seu livro são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e construir. Ela nunca será escritora. (LISPECTOR, 1978, p. 112)

No entanto, é no fim do romance, no momento em que Ângela deixa de ser uma personagem criada pelo Autor e desaparece da narração (não fica claro se ela morre, ganha vida independente do Autor ou simplesmente vai embora) que a narração se torna impossível de continuar, mesmo que seja de forma fragmentária, tal como se arrastou por todo o romance. Enfim, é ali que o percurso de Ângela é interrompido bruscamente, com um final definitivo, junto com a própria narração:

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 chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias.

Quanto a mim, estou. Sim.

"Eu... eu... não. Não posso acabar."

Eu acho que... (LISPECTOR, 1978, p. 179)

Como podemos perceber em diversas passagens do romance, o Autor depende de Ângela para que sua narrativa não morra, ou ainda, para que ele próprio siga existindo: "Autor – Fale, Ângela, fale mesmo sem fazer sentido, fale para que eu não morra completamente" (LISPECTOR, 1978, p. 42). Linguagem e vida aqui estão entrelaçados. O ato de escrever/narrar é um recurso para enfrentar a morte, e só se pode enfrentar a morte por meio da linguagem. Friedman (2002, p. 168) afirma que, ao contrário do que acontece em outras artes, o escritor só pode se expressar por meio das palavras, o que seria ao mesmo tempo maldição e benção. É maldição na medida em que só poder contar com a escrita é uma limitação; e benção pela amplitude, significação e profundidade que a palavra pode alcançar:

A arte da literatura, por oposição às outras artes, é, em virtude de seu *médium* verbal, a um só tempo amaldiçoada e abençoada com uma capacidade fatal de falar. Seus vícios são os defeitos de suas virtudes: de um lado, sua amplitude e profundidade de significação excedem grandemente o escopo da pintura, da música ou da escultura; de outro, sua aptidão para projetar as qualidades sensoriais de pessoas, lugares e eventos é menor na mesma medida. [...]

Quanto ao discurso das duas narrativas presentes no romance, o Autor não consegue escrever sobre “fatos”, mas apenas sobre Ângela. Ele também não escreve sobre si, apenas Ângela o faz, atingindo, por vezes, os fatos:

AUTOR.- Mais importante que o texto é o fato.

Os fatos me atrapalham. Por isso é que agora vou escrever sobre não fatos, isto é, sobre as coisas e o seu mirabolante mistério. (LISPECTOR, 1978, p. 103)

ÂNGELA.- Eu queria levar uma vida de asceta, de purificação, de exclusivo contato com o além. Mas como? Se eu ao mesmo tempo quero dinheiro para as minhas comodidades, quero um homem para a minha sensualidade, quero as pedras preciosas que são a gema da terra e que por isso também são sagradas? Minha dualidade me surpreende, estou tonta e infeliz. Ao mesmo tempo é uma riqueza ter o elemento céu-ar e o elemento terra-amor, sem que um atrapalhe o outro. (LISPECTOR, 1978, p. 140)

Clarice usa esse artifício narrativo, que são os dois planos narrativos: o do Autor e do de Ângela – que estão separados, pois não há um diálogo direto entre eles, apesar de se autorrefletirem mutuamente – para evidenciar a crise da narrativa na pós-modernidade. As palavras do Autor são muitas vezes ensaísticas, pois, não tendo o que narrar, ele escreve sobre o próprio processo de escrever. O Autor escreve sem entusiasmo, quase sempre em tom desesperançoso, ou até niilista, ao contrário de Ângela, que sempre está carregada de paixões e utopias. Podemos dizer que a figura do Autor é a própria personificação da crise pós-moderna. Nesse sentido, as utopias da modernidade

que visavam à ruptura radical com a história e com o passado, visando uma nova era de paz e igualdade social, resultante de uma sociedade tecnológica, industrial e progressista, não se concretizaram plenamente.

Com isso entende-se que a modernidade colocou em crise os valores que ela própria construiu:

[...] aceitar a crise da modernidade significa afrontar a radicalidade de uma situação-limite que o homem moderno vive e ao mesmo tempo como condição existencial e histórica. Não existe outro caminho que o desta confrontação para retomar precisamente através disto o impulso crítico e renovador que caracterizou de maneira essencial as vanguardas, e sim superar o dogmatismo irreflexivo que sempre definiu epígonos. O vazio simbólico e vital, a angústia e o niilismo gerados pela civilização técnico-científica lá onde sua ordem racional e instrumental se impôs com maior consistência [...] exigências novas que sob os paradigmas políticos, estéticos e morais das vanguardas históricas não são solúveis. Certamente, tal perspectiva assume como realidade radical a crise da modernidade, embora no seu sentido mais profundo: o de uma cultura que constantemente gera sua autodissolução e sua reformulação, o de uma negatividade e uma crise que impulsionam sempre a criação de novos valores e às renovações das formas culturais. (SUBIRATS, 1984, p. 20)

Chega a ser contraditório ou, o que é mais provável, irônico que Clarice tenha escolhido dar o nome de Autor para essa figura que evidencia a crise na narrativa, pois é exatamente na pós-modernidade que essa figura começa a se apagar, ou melhor, começa a se misturar com a personagem de modo que já se torna difícil dissociar autor e obra (FOULCAULT, 2001). Claro que essas características já existiam antes, mas agora estamos diante de uma intensificação desses recursos literários. Podemos dizer que em *Um sopro de vida (Pulsações)*, Clarice leva às últimas consequências o que foi teorizado por Roland Barthes (1915-1980) sobre a morte do autor. Para o escritor francês, a crítica evidenciava sobremaneira a figura do autor para que suas teorias fossem concluídas com sucesso. Engessava-se o livro numa espécie de molde por

conveniência. No entanto, na modernidade alguns autores começaram a tentar destruir esse mito.

Quando se analisa a obra de Clarice Lispector, em boa parte das vezes, tende-se a caminhar por vieses autobiográficos ou psicologizantes, talvez até com alguma razão, pois, embora ela sempre tenha negado que sua escrita era autobiográfica (GOTLIB, 1995) há indícios de autoficção em muitas de suas obras. No entanto, também há indícios de que isso a estava incomodando nos últimos anos de vida, o que a levou, de alguma maneira, a deixar suas obras o mais isentas possível das marcas de autoria. Isso ocorre de maneira muito clara em *Um sopro de vida (Pulsações)*, mas também ocorre na novela *A hora da estrela*, que, a propósito, ela escreveu concomitantemente à obra aqui estudada, como está na Apresentação da primeira edição escrita por Olga Boreli, sua amiga a quem foram confiados os manuscritos e que organizou o livro *Um sopro de vida (Pulsações)* para publicação após a morte de Clarice:

Iniciado em 1974 e concluído em 1977, às vésperas de sua morte, este livro, de criação difícil, foi, no dizer de Clarice, "escrito em agonia", pois nasceu de um impulso doloroso que ela não podia deter. Simultaneamente à sua criação, ela escreveu nesse período *A Hora da estrela*, sua última obra publicada. (BORELI, 1978, p. 7)

Clarice, que até então era conhecida por personagens femininas icônicas como Joana, de *Perto do coração selvagem* e G.H. de *A paixão segundo G.H.*, tanto em *Um sopro de vida (Pulsações)* quanto em *A hora da estrela*, lança mão de um artifício diferente: criar um autor para intermediar a narração. Rodrigo S.M. e simplesmente o Autor servem para tentar desconstruir aquela relação fundamental autor-obra, que foi colocada em xeque por Foucault (2001). Iremos nos deter aqui apenas na análise desse processo em *Um sopro de vida (Pulsações)*. Há passagens do romance que negam explicitamente o caráter autoficcional da obra. Dentre elas, ressaltamos:

Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. Tirei deste livro apenas o que me interessava — deixei de lado minha história e a história de Ângela. (LISPECTOR, 1978, p. 20)

De fato, no romance, o Autor que aparece na obra que ele mesmo escreve não é ele, mas uma persona. Devemos sempre ter em mente que se trata de criação e de um processo de construção de um mundo ficcional por meio da linguagem. Neste caso, esse mundo ficcional composto por criador e criatura faz um jogo que remete à alegoria da criação:

Nesse sentido, a problemática da natureza constituinte do discurso literário, nessa obra, estaria tematizada por meio da alegoria da Origem das coisas, da vida, do processo de criação. A autora inscreve-se na posição de um deus criador, não pertencendo, desse modo, à sua criação, mas a um além, no limite entre o sagrado e o humano. Esse percurso de inscrição é constituído na interlíngua, por meio da constituição de uma espécie de 'língua literária estrangeira' de Clarice Lispector, possibilitando, com isso, a transgressão dentro do campo discursivo literário, ou seja, sua inscrição paratópica. (SOUZA, 2014, p. 9)

Provavelmente, além de pretender dar um tom ensaístico – ou metaficcional – ao romance, Clarice criou a figura intermediária entre ela própria e Ângela para evitar futuras comparações entre Clarice Lispector e Ângela Pralini por exumadores biográficos. Ângela, de fato, não é comparada a Clarice como Joana e G.H. o são. Nesse sentido, podemos dizer que Clarice afastou com sucesso as abordagens autoficcionais de *Um sopro de vida (Pulsações)*.

Segundo a afirmação de Foucault (2001, p. 269) de que na modernidade a obra não precisa mais trazer “imortalidade para o autor”, pois agora ela tem o

“direito de se tornar seu assassino” e “apagar suas particularidades individuais”, resta nos atermos ao texto e analisar a obra em sua própria estrutura.

Agora que o autor se “livrou” da “obrigação” do “princípio estético da sobrevivência da obra, de sua manutenção além da morte e do excesso enigmático em relação ao autor” (FOUCAULT, 2001, p. 271), podemos abordar estruturalmente a obra e não mais revirar a biografia do autor em busca de paralelos entre sua vida e sua produção artística.

Talvez o próprio nome do romance – *Um sopro de vida* – tenha a pretensão de dar vida ao Autor e a Ângela Pralini, ao mesmo tempo em que a vida de Clarice vai se esvaindo. A autora, como uma deusa-criadora, sopra as narinas do Autor e este sopra as narinas de Ângela, dando continuidade ao circuito de transmissibilidade benjaminiano que vimos até aqui. Isto é, o Autor segue o *conselho* de Clarice – no sentido que Walter Benjamin deu à palavra, tal como explicado anteriormente – e Ângela segue o *conselho* do Autor, fazendo nascer novos narradores. Este processo criativo é responsável por construir uma narração com o efeito de espelhamento entre as camadas que a compõem, desencadeando, assim, o efeito de narrativa em *mise en abyme*, tão marcante na obra. Desta forma, dá-se a gênese da vida e da narração. Não é à toa que a epígrafe do livro traz uma citação do livro bíblico de Gênesis, além de citações de outros textos que falam sobre vida, morte e criação:

Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente.

Gênesis 2.7

A alegria absurda por excelência é a criação.

Nietzsche

O sonho é uma montanha que o pensamento há de escalar. Não há sonho sem pensamento. Brincar é ensinar ideias.

Andréa Azulay

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, 1978, p. 3)

Assim como o Deus-Jeovah criou o ser vivente e, dentre esses seres estava Clarice Lispector; a deusa-Clarice criou o Autor; e o deus-Autor, por sua vez, criou Ângela Pralini. Todas essas criaturas foram criadas para narrar – e também para não narrar, pois mesmo no silêncio há significação. No caso especificamente do Autor, é-lhe impossível narrar sem Ângela, por mais que ele tenha tentado. Após deixar uma folha toda em branco ele volta e deixa Ângela narrando por quatro páginas inteiras:

VOLTEI. É que a pungência de Ângela Pralini me chamou. Diante dela — como diante de uma "obra-prima" — sinto um quase intolerável aperto no coração, uma vontade de fugir da emoção. Sinto isso com filmes de Fellini.

O que a nossa imaginação cria se parece com o processo que Deus tem de criar.

ÂNGELA.- Refugio-me na loucura porque não me resta o chato meio termo do estado de coisas comum. Quero ver coisas novas — e isso eu só conseguirei se não tiver mais medo da loucura.

A vida é pouco a pouco. Hoje dou meio passo, depois de amanhã dou mais meio passo. Que impaciência. Querer engolir a vida de um só trago e depois talvez algo como morrer. Mas meu próprio sangue é lento. [...] (LISPECTOR, 1978, p. 151)

## CAPÍTULO 2 ÂNGELA PRALINI – O SOPRO GERADOR DE METAFICÇÃO

*Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de memória como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi, mas eu lembro [...]*

**Clarice Lispector**

Neste capítulo, veremos como os livros do Autor e o de Ângela cumprem funções distintas e, ainda como Ângela – tendo em vista sua narração sobreposta à outra camada narrativa desenvolvida pelo Autor – traz para a obra um caráter metaficcional:

AUTOR – Eu sou o autor de uma mulher que inventei e a quem dei o nome de Ângela Pralini. Eu vivia bem com ela. Mas ela começou a me inquietar e vi que eu tinha de novo que assumir o papel de escritor para colocar Ângela em palavras porque só então posso me comunicar com ela.

Eu escrevo um livro e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo.

Eu escrevo à meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre. (LISPECTOR, 1978, p. 37)

Narrar/escrever foi o meio encontrado pelo Autor para continuar vivendo, como ele mesmo afirmou que escrevia para salvar a vida de alguém quiçá a sua própria (LISPECTOR, 1978, p. 11).

O artifício literário da construção da narração em camadas distintas e que se entrelaçam é usado como um jogo que constitui um efeito de sentido de uma narração autorreflexiva e que cria a narração em *mise en abyme*, como veremos adiante. De acordo com Hutcheon (1980), a escrita pós-moderna é amplamente autorreflexiva e contraditória, talvez como consequência daquele mal-estar relatado por Bauman na contemporaneidade.

## 2.1 E o verbo se fez letra

Como vimos no capítulo anterior, o Autor está em constante busca pela escrita metaficcional, e o fruto dessa busca é incorporado por Ângela Pralini, sua criação narrativa e por meio da qual ele materializa sua mescla entre ensaio e ficção. Nossa afirmação embasa-se na crítica literária canadense Linda Hutcheon (1941-) em seu ensaio *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, obra inteiramente dedicada à metaficção que, segundo a autora significa: “[...] ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística.”<sup>4</sup> (Tradução nossa)

O título do livro de Linda Hutcheon remete-nos, de imediato, ao mito de Narciso. Na sua teoria, o termo *narcisismo* não é colocado num tom pejorativo, como algo egocêntrico, mas como texto que se reflete dentro do próprio texto, daí a ideia de espelhamento e a referência ao mito grego. Agora veremos a construção da narrativa construída por Clarice, de forma a nos permitir perceber esse espelhamento dentro do romance que é objeto de nossa pesquisa.

Logo no início do livro, o Autor explica como ocorre o *sopro de vida* que dá origem a Ângela. Assim como Deus havia tornado o Autor um ser vivente, ele faria o mesmo com Ângela Pralini. O Autor nos deixa supor ter sido criado a partir do barro – conforme a metáfora bíblica da criação do Homem – e que recebeu vida a partir do sopro divino em suas narinas; já Ângela, foi criada a partir de uma folha de papel em branco:

E assim que recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, sopro em você que se torna uma alma. Apresento você a mim, te visualizando em instantâneos que ocorrem já no meio de tua inauguração: você não começa pelo princípio, começa pelo meio, começa pelo instante de hoje.

---

<sup>4</sup> [...] fiction about fiction-that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. (HUTCHEON, 1980, p. 1).

Começa o dia. O dia é um britador de pedras de rua que ouço no meu quarto. Eu queria que no meu modo de te fixar para mim mesmo nada tivesse recortes e definições: tudo se entremoveria num moto circular.

Às vezes sinto que Ângela é eletrônica. É uma máquina de alta precisão ou nascida em proveta? Ela é feita de molas e parafusos? Ou é a metade viva de mim? Ângela é mais do que eu mesmo. Ângela não sabe que é personagem. Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? [...] (LISPECTOR, 1978, p. 19-20)

Essa passagem da descrição do processo de criação de Ângela utiliza várias metáforas relacionadas a outros processos de criação – de máquina, organismo biológico, mitose etc. – da mesma forma que Ângela irá comparar, mais à frente, por duas vezes, o processo de criação que ela utiliza para criar sua própria obra à pintura de um quadro:

ÂNGELA.- Estou pintando um quadro com o nome de "Sem Sentido". São coisas soltas — objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura. (LISPECTOR, 1978, p. 44)

ÂNGELA.- Meu ideal seria pintar um quadro de um quadro.

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira — pinho de riga é a melhor — e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco — mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade. E todos os mortais têm subconsciente. Ah, meu Deus, tenho esperança adiada. O futuro é um passado que ainda não se realizou. (LISPECTOR, 1978, p. 56)

Segundo Hutcheon (1980, p. 4), a metaficção moderna é

[...] amplamente o que nos referiremos aqui como mímese do processo; mas cresce a partir desse interesse na consciência, *assim* como nos objetos da consciência que constituem o "realismo psicológico" de Woolf, Gide, Svevo e Proust.<sup>5</sup>  
(Tradução nossa)

Ora, essa mímese do processo é exatamente o que o Autor tem como objetivo com a criação de Ângela, assim como construir um conjunto de aspectos relacionados à consciência e à psique que Hutcheon chama de realismo psicológico. Entre os exemplos citados pela teórica canadense na metaficção moderna estão autores como Italo Svevo, Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce. Clarice Lispector, a propósito, tem seu estilo literário comparado ao dos dois últimos nomes dessa lista por alguns dos mais renomados críticos brasileiros, como Antonio Candido (1977) e Alfredo Bosi (2003).

Outra definição de metaficção é a de Patricia Waugh (1984, p. 2):

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que autoconscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status como um artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, esses escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário.<sup>6</sup>  
(Tradução nossa)

---

<sup>5</sup> [...] largely what shall be referred to here as a mimesis of process; but it grows out of that interest in consciousness *as well* as the objects of consciousness that constitutes the "psychological realism" of Woolf, Gide, Svevo, and Proust at the beginning of the century. (HUTCHEON, 1980, p. 4)

<sup>6</sup> Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (WAUGH, 1984, p. 2)

Hutcheon (1980, p. 4) continua sua reflexão sobre a metaficção moderna afirmando que normalmente se usa a dialética vida/arte esperando que o leitor moderno saiba separar onde está esse limite entre o que é ficção e o que não o é. Metaficção não é a ruptura entre arte e realidade, muito pelo contrário, é o entrelaçamento dessas duas instâncias. Tanto é verdade que podemos ver isso nitidamente no que é definido pela canadense como *mimese do processo*, no qual essa separação se tornou impossível, pois leitor e escritor são, agora, ambos pertencentes ao processo de *vida* e *arte*. Essas duas instâncias constituem o paradoxo da metaficção para o leitor, pois ele passou a ser cocriador da ficção nesse universo metafictional, o qual desloca seu foco, que na narrativa tradicional é meramente voltado para o produto e, agora, coloca também o processo de construção em evidência:

[...] em toda ficção, a linguagem é representacional, mas de um outro mundo ficcional, um completo e coerente "heterocosmo" criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, entretanto, este fato torna-se explícito e, enquanto lê, o leitor vive em um mundo que é forçado a aceitar como ficcional. Todavia, paradoxalmente, o texto também requer que ele participe, que ele atue intelectualmente, imaginativamente, e afetivamente em sua cocriação. Essa força de atração de mão dupla é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é, ao mesmo tempo, narcisisticamente autorreflexivo e ainda focado no exterior, orientado pelo leitor.<sup>7</sup> (Tradução nossa)

---

<sup>7</sup> [...] in all fiction, language is representational, but of-a fictional "other" world, a complete and coherent "heterocosm" created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader. (HUTCHEON, 1980, p. 7)

O Autor sabe da importância do leitor na criação da obra metaficcional e deixou claro que se colocou na posição de leitor, o que o fez voltar à posição de escritor e “cortar muito mais da metade do livro”:

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

Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional. (LISPECTOR, 1978, p. 20)

Janaina Soggia (2018, p. 105), na sua dissertação de mestrado que também estuda o romance do qual estamos tratando, afirma que agora “o leitor não é considerado apenas um consumidor silencioso daquilo que lê. Ao contrário disso, cabe a ele interpretar, explorar e, principalmente, organizar os mais diversos sentidos do texto”. Desta forma, o leitor das narrativas metafissionais – continua ela – “tem clareza de estar diante de um produto ficcional, um artefato elaborado pelo escritor. Um produto que deixa lacunas para que ele preencha” (SOGGIA, 2018, p. 105-6).

Evidentemente um texto metaficcional não é apenas um texto que trata da ficção enquanto produz a própria ficção, tampouco significa somente um deslocamento do foco da narração para o processo de construção da obra. Há outras características marcantes nos textos metafissionais. Aqui, destacaremos cinco que consideramos fundamentais:

### *2.1.1 Ruptura da linearidade espaço-temporal:*

Como vimos no primeiro capítulo deste estudo, o tempo – outrora linear – torna-se relativo, o mesmo ocorre com o espaço. Como já acontecia na física

desde Einstein, a narrativa também passa a não conceber mais o tempo-espaço como conceitos absolutos. No próprio romance, podemos encontrar sugestões sobre a relatividade do tempo-espaço, de acordo com o ponto de vista – neste caso da vida e da morte, como em uma das epígrafes do início do livro, que aliás, é a única escrita pela própria Clarice:

Haverá um ano em que haverá um mês, em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada. (LISPECTOR, 1978, p. 5)

Há, ainda, outras referências ao mundo da física, como a passagem em que Ângela Pralili diz: “[...] Nos braços de alguém eu morro toda. Eu me transfiguro em energia que tem dentro dela o atômico nuclear. (LISPECTOR, 1978, p. 40)

Essa ruptura da linearidade espaço-temporal não ocorre apenas no romance metaficcional, evidentemente. Isso acontece em boa parte das narrativas da pós-modernidade – até mesmo em séries de TV e jogos de videogame podemos notar que o *continuum* do espaço-tempo da narrativa não segue mais um padrão de linearidade. Esse tipo de ruptura do padrão da narração já foi explicado à luz de Bauman no primeiro capítulo. Logo à segunda página depois que o romance efetivamente se inicia, isto é, excluindo-se as páginas pré-textuais, o Autor já enfatiza que o tempo naquele universo ficcional que está criando não é um conceito absoluto:

[...] Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é o futuro. Tempo para mim significa a desagregação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico como se o tempo tivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a este fruto toda a sua polpa. O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. (LISPECTOR, 1978, p. 12)

Rompendo a linearidade espaço-temporal, a escrita metaficcional desfaz a ilusão de que o mundo ficcional é real, pois a própria narração acaba denunciando que aquilo é apenas ficção. A escrita metaficcional não é uma criação moderna, entretanto, é na pós-modernidade que ela prolifera, pois vivemos em uma sociedade que está interessada em entender o processo de construção e não apenas o universo fictício da narrativa.

### 2.1.2 Presença de *mise en abyme*

As narrativas metaficcionais apresentam forte presença de um recurso estético chamado *mise en abyme* (construção em abismos), isto é, o efeito de colocar uma história dentro de outra história. Portanto, na narrativa metaficcional, temos aquela história que compõe o *todo* da obra e outra(s) menor(es) nas quais se subdivide a obra principal. Um exemplo recente desse recurso em outra arte fora da literatura – isso se considerarmos que séries de TV não são literatura no sentido estrito, mas essa discussão poderia ser por si só objeto de outra pesquisa – é a série *Black Mirror*, pertencente ao serviço de streaming Netflix, que lançou um episódio especial e interativo chamado *Bandersnatch*, no qual a pessoa que está assistindo ao episódio pode tomar decisões como se fosse a personagem do filme. Dependendo da decisão tomada, acontece uma história paralela curta e que não faz parte do enredo principal de *Bandersnatch*.

Esse recurso estilístico foi usado com frequência na segunda metade do século XX. Poderíamos exemplificar com diversos escritos de Jorge Luis Borges, mas, para ficarmos no âmbito da literatura nacional, veremos um exemplo no livro *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado, de, 1999:

Entretida em seu texto, Bia na certa levaria um susto se agora se virasse e nos visse assim tão perto, olhando para ela. Como escritora, sei como pode ser esterilizante esse olhar por cima do ombro enquanto as frases vão se formando na tela do monitor ou no papel em branco. (MACHADO, 2011, p. 124)

A construção de Ana Maria Machado apresenta a imagem de uma construção em abismos que tende ao infinito: ela nos convida a observar sua personagem Bia escrevendo, assim como nós observamos a própria escritora escrevendo e, no limite, podemos imaginar que também nós somos observados. Esse tipo de narração construída em abismos é analisado por Todorov (1969, p. 132) como um “encaixe” de uma história em outra secundária, ocasionando a interrupção da primeira narrativa que estava se desenrolando. Dessa forma, a nova narrativa alimenta a outra, numa série de projeções que gera um efeito de autorreflexividade. O autor russo destaca *As Mil e Uma Noites* como o modelo por excelência desse tipo de estruturação. Por meio de encaixe e do espelhamento “a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*” (TODOROV, 1969, p. 126, grifos do autor). Ao explicar esse recurso, o teórico afirma:

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1969, p. 125)

Essa análise de Todorov pode explicar o processo da narrativa construída por encaixes e o efeito de *mise en abîme*. No entanto, ela não dá conta de abarcar, na totalidade, o romance *Um sopro de vida (Pulsações)*, na medida em que a narrativa de Ângela Pralini, apesar de ser encaixada na do Autor, não constitui uma narrativa menor em relação à do primeiro plano narrativo, pelo contrário, é tão importante quanto ela.

Uma vez expostos esses encaixes, podemos afirmar que a narrativa construída por Ângela Pralini é uma *mise en abîme* daquela construída pelo Autor, que por sua vez é outra narrativa criada por Clarice Lispector. A história

de Ângela compõe a segunda camada de um complexo narrativo maior que constitui o romance *Um sopro de vida (Pulsações)*. Com efeito, trata-se de um romance metaficcional que se vale do processo de construção narrativo em *mise en abyme*

### 2.1.3 – A intertextualidade

Outra característica dos textos metaficcionais é a intertextualidade. Essa, talvez, seja menos relacionada à pós-modernidade que as demais já abordadas. O diálogo com outros textos existe desde que foi criada a própria literatura. No entanto, a escrita metaficcional permite, ou melhor, cria a ilusão de um contato direto entre autor e leitor, pois sabemos que na literatura e nas outras artes esse diálogo é sempre mediado.

Clarice não foi a primeira escritora brasileira a quebrar esse paradigma que separa leitor e autor nas letras brasileiras. É impossível não lembrar de Machado de Assis quando entramos nessa questão, pois, mesmo não tendo criado esse artifício, foi ele quem o introduziu na literatura do país como um recurso que já tinha sido usado por autores estrangeiros como Lawrence Sterne, em *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, que, por sua vez, já havia se inspirado no clássico *Don Quixote*, de Cervantes. Segundo o crítico literário Harold Bloom (2003), o romance do irlandês Lawrence Sterne inspirou famosos escritores como James Joyce e o próprio Machado de Assis.

Para Hutcheon (1980), alguns autores de prosa que atuaram na segunda metade do século XVIII, principalmente Sterne – que atingiu extraordinária perfeição no sentido de mostrar a “literatura como um processo” – tinha muito em comum com a literatura contemporânea. Na verdade, os contemporâneos retomaram esses conceitos de Sterne e de outros que o seguiram, pois, todo autor de ficção tenta mostrar algo novo, sem, no entanto, se esquecer da tradição (Eliot, 1997). Hutcheon (1980), na sequência, evoca a análise do crítico literário Northrop Frye, também canadense, para fazer a seguinte afirmação:

Frye chega a sugerir que a ficção em prosa, hoje, tem muito em comum com a do final do século XVIII, quando Sterne, em particular, ajudou a trazer "uma perfeição peculiarmente requintada" ao sentido da literatura como processo.<sup>8</sup> (Tradução nossa)

Os intertextos ou referências de *Um sopro de vida (Pulsações)* podem ser encontrados em toda a obra: o caso mais comum é o já comentado livro de *Gênesis*, que está presente logo no título do romance. Existem outros, porém, marcados de maneira menos explícita: "A morte é o perigo constante da vida" (p. 173) que alude ao famoso "Viver é muito perigoso", que marca grande parte das falas de Riobaldo Tatarana em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Há também o intertexto com Homero até mesmo no nome do cachorro Ulisses de Ângela; além de várias referências ao platonismo, como no trecho em que Ângela nos deixa supor que sabe ser construção feita a partir de um modelo, assim como o artista é visto em *A República* como alguém que cria uma cópia a partir de um ideal que não está no mundo físico.

ÂNGELA.- "Mulher-Coisa".

Eu sou matéria-prima não trabalhada. Eu também sou um objeto. Tenho todos os órgãos necessários, igual a qualquer ser humano. Eu sinto a minha aura que nesta friorenta manhã é vermelha e altamente faiscante. Eu sou uma mulher objeto e minha aura é vermelha vibrante e competente. Eu sou um objeto que vê outros objetos [...].

Um objeto pensa um outro objeto e nossas auras se confundem. E tenho, vos asseguro, tudo o mais que faz de mim uma mulher às vezes viva, às vezes objeto. [...] (LISPECTOR, 1978, p. 119)

---

<sup>8</sup> Frye even suggests that prose fiction today has much in common with that of the late eighteenth century, when Sterne in particular helped bring to "a peculiarly exquisite perfection" the sense of literature as process.<sup>8</sup> (HUTCHEON, 1980, p. 8)

Há ainda uma passagem que sugere tanto a ideia platônica de arte como imitação da imitação quanto a ideia moderna de literatura metaficcional: “ÂNGELA.- Meu ideal seria pintar um quadro de um quadro.” (LISPECTOR, 1978, p. 56).

No limite, podemos encontrar intertextos com a própria Clarice. Há uma passagem em que Ângela discorre sobre o “assassinato” de um mosquito, numa possível alusão ao romance *A paixão segundo G.H.*, no qual a protagonista, G.H. passa longas páginas divagando sobre a vida e a existência até resolver matar – e depois comer – uma barata. Esse ato faz G.H desenvolver empatia por um inseto pelo qual antes sentia abominação, do mesmo modo como Ângela sente empatia pelo mosquito morto:

Hoje matei um mosquito. Com a mais bruta das delicadezas. Por quê? Por que matar o que vive? Sinto-me uma assassina e uma culpada. E nunca mais vou esquecer esse mosquito. Cujo destino eu tracei. A grande matadora. Eu, como um guindaste, a lidar com um delicadíssimo átomo. Me perdoe, mosquitinho, me perdoe, não faço mais isso. Acho que devemos fazer coisa proibida — senão sufocamos. Mas sem sentimento de culpa e sim como aviso de que somos livres. (LISPECTOR, 1978, p. 69)

A referência mais clara, no entanto, é a novela *A hora da estrela*, de autoria da própria Clarice. Nessa obra, também existe a dupla camada narrativa: a de Rodrigo S.M., o autor; e a de Macabea, a criação.

Essa característica do texto metaficcional vai demandar maior participação do leitor, pois requer conhecimento prévio dos textos aos quais o autor faz referência – às vezes de forma direta; outras, indireta –, como veremos no tópico 2.1.5, mais à frente.

#### *2.1.4 Dois planos narrativos distintos*

Todo texto metaficcional, necessariamente, precisa ter uma narrativa *intradimensional* e outra *interdimensional*, isso é, apresentar um plano narrativo horizontal e outro vertical. Hutcheon nos apresenta essas dimensões por meio de uma divisão feita por Jean Ricardou:

[...] "(1) autorrepresentação vertical, descendente, expressiva": aqui a "ficção" está no controle da "narração", como é tradicionalmente em textos realistas em que a dimensão referencial domina; (2) "autorrepresentação vertical, ascendente, produtiva", que está em operação quando é a "narração" que controla ou, pelo menos, influencia a "ficção".<sup>9</sup> (Tradução nossa)

No caso de *Um sopro de vida (Pulsações)*, esses planos narrativos ou dimensões distintas são claramente definidos. No plano da ficção – ou dimensão vertical – está Ângela, que representa a narradora do romance da ficção. Já o Autor representa o plano horizontal, pois é ele quem influencia a ficção. Resumindo, Ângela se ocupa daquilo que se narra (*storytold*); e o Autor, da maneira como se narra (*storytelling*<sup>10</sup>). Ainda que essa divisão não seja estanque, e, por vezes, os papéis se invertam, ela pode ser observada como sendo predominante no jogo narrativo construído.

Aqui podemos separar mais claramente processo de construção do conceito de diegese, que é o conceito aristotélico de mímese. Desta forma, temos os planos *extradieético* – aquele que está do lado de fora do mundo ficcional – e *intradieético* – ou que está inserido no âmago do mundo ficcional. Na pós-modernidade, usa-se muito esse artifício de construção da narrativa em diferentes planos nas artes. No cinema, por exemplo, quando ouvimos uma

---

<sup>9</sup> (1) "auto-representation verticale, descendante, expressive": here the "fiction" is in control of the "narration," as it is traditionally in realistic texts in which the referential dimension dominates;" (2) auto-representation verticale, ascendante, productrice": this is in operation when it is the "narration" that controls, or at least influences, the "fiction". (HUTCHEON, 1980, p. 21)

<sup>10</sup> *Storytelling* e *storytold* é como Linda Hutcheon diferencia, respectivamente, o modo como se narra e aquilo que se narra.

música que lembra ação durante uma cena de ação, esta música está no plano *extradieético*, pois ela não faz parte do universo interno da ficção, mas tão-somente do processo de criação da obra. No entanto, se a personagem colocar uma música para tocar e começa a cantar, trata-se, então de um recurso *intradieético*, pois esta passaria a fazer parte do universo ficcional e não extrapolaria o limite para o processo de construção da ficção ou para o que chamamos de mundo *real*.

No caso do romance em estudo, esses planos se tornam um pouco mais complexos. Como a narrativa tem um duplo espelhamento, o mundo do Autor é, ao mesmo tempo, *extradieético* e *intradieético*, dependendo de quem o vê. Para Ângela, ele constitui elemento que está do lado de fora de seu mundo ficcional, ou seja, está no plano *extradieético*. Já para nós, que estamos em outro plano – que chamamos de mundo “real” – o Autor é parte constituinte do romance *Um sopro de vida (Pulsações)* e, portanto, está inserido no plano *intradieético* do mundo ficcional da obra de Clarice Lispector.

#### 2.1.5 O leitor como coautor do texto

Todo texto ficcional pressupõe a participação do leitor, pois sem ele, evidentemente, não existe história. No entanto, o texto metaficcional exige mais do leitor, por ser de um tipo que deixa um número maior de lacunas para o leitor preencher.

Uma das razões pela qual esse tipo de texto é mais denso e conta de maneira mais acentuada com a participação do leitor é exatamente o que foi apresentado no tópico 2.1.3, ou seja, o caráter intertextual da obra. Como o romance metaficcional dialoga constantemente com outros textos, espera-se que o leitor tenha conhecimento prévio de outras obras às quais o autor faz referência. A narrativa ficcional é muito rica e bem construída, mas um leitor sem muita experiência pode perder grande parte desse *relicário*. Por isso, um romance metaficcional – como é o caso de *Um sopro de vida (Pulsações)* – não

é uma leitura fácil. A esta altura, provavelmente, está mais claro o motivo pelo qual esse romance não está entre os mais lidos e estudados de Clarice Lispector, como afirmamos nas Considerações iniciais deste trabalho.

Há outras obras que parecem ter camadas de compreensão com níveis diferentes de profundidade. Por exemplo, o livro *A revolução dos bichos*, de George Orwell, pode ser lido por uma criança como fábula de uma revolução que acontece numa fazenda, em que os porcos, com ajuda de outros animais, conseguem tomar o lugar dos humanos. No entanto, um leitor com maior repertório e experiência de leitura literária poderá acessar uma camada mais profunda da narrativa e perceber a alegoria ali contida sobre a revolução russa e a visão do autor sobre os porcos (os socialistas – especialmente os integrantes da ditadura stalinista) que se tornaram tão autoritários quanto os humanos – talvez representando os czares que dominaram a Rússia por quase três séculos. Em *Um sopro de vida (Pulsações)*, no entanto, não parece haver essa camada *fácil* de compreensão.

## **2.2 A narradora da tradição rarefeita e fragmentada**

Apresentadas algumas das principais características da metaficção, vemos que todas podem ser encontradas no romance que é nosso objeto de estudo. Esse detalhamento pormenorizado do conceito de metaficção, pareceu-nos importante, pois muitas das suas características são também parte do *zeitgeist* [espírito da época] da pós-modernidade. Essa afirmação pode ser facilmente comprovada se analisarmos os romances que foram escritos na segunda metade do século XX e os que estão sendo escritos nestas duas primeiras décadas do século XXI. Para ficar apenas no âmbito da literatura brasileira, podemos citar autores como Ana Maria Machado, João Anzanello Carrascosa, Lygia Bojunga, Ângela Lago, Mário Teixeira dentre outros. Todos esses escritores, em algum momento de sua carreira, já escreveram uma ou mais obras de caráter metaficcional. Desta forma, não é exagero afirmar que –

embora a escrita metaficcional não seja uma invenção da pós-modernidade –, ela é, hoje, uma tendência, além do fato de que existe uma relação intrínseca entre ela e a pós-modernidade. Voltando ao romance, veremos como a personagem diegética – Ângela Pralini – é construída e como ela se diferencia do personagem extradiegético, o Autor – ao menos em relação ao ponto de vista de Ângela.

Nada sabemos sobre a identidade do Autor, em nenhum momento ele fala de sua vida pessoal, a não ser por meio de Ângela, pois a vida do Autor fica fora da diegese metaficcional. Ele conta, rapidamente, a história do passado da mulher que criou, pois ali reside a tentativa de uma narrativa da tradição. No entanto, mesmo a biografia de Ângela nos é passada de forma um pouco rudimentar e sem muito aprofundamento:

Eu passo pelos fatos o mais rapidamente possível porque tenho pressa. A meditação secretíssima me espera.

Para escrever eu antes me despojo das palavras. Prefiro palavras pobres que restam.

Rapidamente dou os traços biográficos de Ângela Pralini: rapidamente porque dados e fatos me chateiam. Vejamos, pois: nasceu no Rio de Janeiro, tem 34 anos, um metro e setenta de altura e é bem nascida, embora filha de pais pobres. Uniu-se a um industrial, etc. (LISPECTOR, 1978, p. 45)

Ora, podemos notar que até nessa breve biografia que o Autor nos dá de sua criação, a ruptura e a fragmentação já marcam presença. Ela é interrompida bruscamente por um “etc.”. A fragmentação e ruptura são partes importantes do romance metaficcional, principalmente nessa camada mais ensaística, isto é, que escreve sobre escrever, em que o narrador é o Autor. Não podemos tomar ingenuamente o fato de esse narrador não ter paciência nos pormenores narrativos. Há, aqui, um jogo muito bem construído que busca criar determinado efeito de sentido, do qual trataremos adiante. O que nos interessa, por ora, é

como a construção de Ângela Pralini faz com que ela tente cumprir seu papel de narradora da tradição.

Reiteramos que a memória era muito importante nas narrativas tradicionais. Não à toa Mnemosyne, uma titânide que era filha de Gaia e Urano, era a deusa da memória na cultura grega. Em relação a isso, Benjamin (1996b, p. 211) afirma

Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. Esse nome chama a atenção para uma decisiva guinada histórica. Se o registro escrito do que foi transmitido pela reminiscência – a historiografia – representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às várias formas épicas (como a grande prosa representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às diversas formas métricas), sua forma mais antiga, a epopeia propriamente dita, contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance. Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia, ficou evidente que nele a musa épica – a reminiscência – aparecia sob outra forma que na narrativa.

No romance moderno, no entanto, os escritores – talvez influenciados pelas teorias de Sigmund Freud sobre o inconsciente e o subconsciente, amplamente difundidas no início do século XX – começaram, com mais frequência do que seus antecessores, a deixar a memória com papel menos relevante na narrativa. Agora, os *flashes* que vêm do inconsciente ou do subconsciente começam a ganhar mais força e passa-se a narrar não só a partir da memória, mas também a partir do esquecimento ou do que não se lembra. Claro que tudo é criação e ficção, mas a figura do narrador onisciente está abalada. Aquilo que Aldous Huxley chamou – em meados do século XX – de mau gosto dos escritores de seu tempo era exatamente a obsessão pelo narrador onisciente (cf. FRIEDMAN, 2002). No entanto, na segunda metade do século XX, esse narrador onisciente vitoriano, que sabia tanto da história e das personagens que chegava a interromper a narrativa para explicar ao leitor o que se passava até mesmo na cabeça dos personagens, vai perdendo espaço para

um narrador que ecoa do fluxo de consciência desses personagens. Essa técnica começou a ser usada na primeira metade do século passado por escritores como James Joyce e Henry James, mas foi na segunda metade do século que a técnica foi sistematizada e se tornou mais comum.

Na literatura brasileira, poucos escritores tinham usado de forma sistemática esse recurso. Isto é, narrar não mais a partir da linearidade do narrador onisciente, mas a partir da tortuosidade do inconsciente. Por esse conjunto de fatores arriscamo-nos a dizer que o Autor de *Um sopro de vida (Pulsações)* – ao menos no seu discurso oficial, posto que ele também é um criador de obra de ficção – narra a partir do que não se sabe ou do que já se esqueceu, a partir daquilo que está enterrado nas profundezas do inconsciente. Como podemos perceber nas palavras do próprio Autor (LISPECTOR, 1978, 37): “Este é um livro de não-memórias”. Um pouco adiante (p. 56), por meio de Ângela, essa ideia será reforçada: “De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco [...]”. A observação que Diana Navas (2009, p. 39) faz do romance português contemporâneo, ao analisar a obra *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, serve também para os romances de Clarice, especialmente para o *corpus* deste estudo:

Os *flashes* do imaginário, que mimetizam o fluxo da consciência, constituem outro exemplo de enunciado solto, sem amarras, presentes não apenas neste romance, mas em grande parte dos romances contemporâneos portugueses.

Não podemos ser ingênuos de acreditar que o romance ecoa do inconsciente do Autor e de Clarice, pois trata-se de um jogo que produz esse efeito de sentido de fragmentação e esquecimento. “Não há neutralidade nem no mais aparentemente cotidiano dos signos” (ORLANDI, 2005, p. 9). O ato transgressor desse romance não está no tema, tampouco apenas no processo de metaficção, mas se consolida pelo jogo estabelecido na linguagem.

Talvez a própria natureza do romance seja desafiar as definições preestabelecidas de narração, pois ele é fruto da sociedade moderna burguesa e já vimos de que forma isso pode impactar na narrativa. Além disso, a crítica literária se debruça sobre o romance e sobre a tentativa de defini-lo de maneira que jamais havia feito com os outros tipos de narração – entendamos aqui por narração toda sorte de ficção verbal ou escrita. Daí, possivelmente, decorra o fato de a crítica acabar cruzando as fronteiras com a ficção. Muitos autores de ficção eram também críticos literários e alguns, como Franz Kafka, nas definições do próprio Benjamin, eram obcecados pela escrita ensaística. Essa nossa afirmação sobre o cuidado que a crítica e a academia passam a ter com o romance e sua definição tem embasamento no que diz Patricia Waugh (1984, p. 5):

Certamente mais tinta acadêmica foi derramada sobre as tentativas de definir o romance do que talvez para qualquer outro gênero literário. O romance desafia notoriamente a definição. Sua instabilidade a esse respeito faz parte de sua "definição": a linguagem da ficção parece transbordar e fundir-se com as instabilidades do mundo real, de uma forma que uma tragédia de cinco atos ou um soneto de catorze linhas claramente não fazem [...].<sup>11</sup> (Tradução nossa)

O ensaio crítico passou a ser valorizado por escritores e acadêmicos. Muitos outros estudiosos modernos exaltaram o gênero ensaístico. Barrento (2010) coloca a criação desse gênero não apenas como uma ciência pela qual tem muito apreço, mas também o compara a uma *gestação*. Para o pesquisador, a construção do gênero ensaio parte desde a sua concepção, que faz por meio de repetidas alegorias ao próprio ato sexual, em que o branco e virgem papel é penetrado pela pena do ensaísta até o clímax, ou *derrame*:

---

<sup>11</sup> Certainly more scholarly ink has been spilt over attempts to define the novel than perhaps for any other literary genre. The novel notoriously defies definition. Its instability in this respect is part of its 'definition': the language of fiction appears to spill over into, and merge with, the instabilities of the real world, in a way that a five act tragedy or a fourteen-line sonnet clearly does not [...]. (WAUGH, 1984, p.5)

O branco oferece-se, virgem, ao ensaio de desfloração da matéria: o hímen que resiste (os véus que me encobrem o corpo deste objeto instável); a penetração (a ficha, a anotação solta, o lampejo que torna o céu translúcido), o desfolhar do labirinto de experiência, a princípio ingovernáveis, intratáveis, depois domadas, até onde é possível; o derrame (o ímpeto incontrolável de ganhar forma). (BARRENTO, 2010, p.17)

Ainda que nem todos os teóricos lancem mão da metáfora do ato sexual explícito, a ideia central de criação está sempre presente. E não apenas criação no sentido de produção artística, mas como ato tipicamente gerador de vida. O escritor não é meramente um artista, ele pode se elevar ao status de um deus e ser o responsável pelo Big-Bang de todo um universo ficcional. O próprio fato de o autor de metaficção deixar o leitor consciente de que aquilo se trata de ficção não diminui a sua importância, pelo contrário, deixa o leitor ciente de que o autor é o deus daquele universo fictício e tudo ali pode ocorrer ao seu bel-prazer: “O leitor é alertado para a maneira pela qual a construção explicitamente artificial dessas conexões se encaixa nos desenhos maiores do romancista, que faz o papel de Deus.” [tradução nossa].<sup>12</sup> Há um duplo sentido nessa citação de Patricia Waugh, pois a expressão *playing God* em inglês e no contexto em que está inserida pode significar tanto “fazer o papel de Deus” ou “brincar de Deus”.

O autor da narrativa pós-moderna tem mais liberdade para “brincar de Deus” do que seus antecessores, pois nestes tempos não há mais compromisso com a verossimilhança do mundo real como recomendava Aristóteles em sua *Poética*, apenas sendo necessário ser coerente no universo interno da própria obra. Já que agora nem tudo precisa necessariamente *fazer sentido*, como o Autor deixa claro logo na primeira página do livro: “De repente as coisas não precisam mais fazer sentido” (LISPECTOR, 1978, p.11). Já não é necessário haver unidade; começo, meio e fim não são preocupações primordiais do autor

---

<sup>12</sup> The reader is alerted to the way in which the explicitly artificial construction of these connections fits in with the larger designs of the novelist playing God” (WAUGH, 1984, p. 18).

contemporâneo. Agora que o autor pode “brincar de Deus” a narrativa não tem obrigação de apaziguar o leitor, ela pode ser caótica.

*Um sopro de vida (Pulsações)* é, de fato, em grande parte, uma obra caótica e absurda – no sentido de não estar comprometida em *fazer sentido* em um universo que não seja seu próprio interior. O romance está muito longe de ser uma leitura que causa deleite, ao contrário, ele causa, cada vez mais, angústia e inquietude. Admite-se que o Autor vai “brincar de Deus” logo no título. O Autor deixa claro que Ângela é criação e que ele é seu deus e tem controle sobre sua vida e sua morte: “Se Ângela é uma suicida em potencial, como terminei por entender, faço-a suicidar-se?” (p. 60) ou: “E de repente — de repente! jorra em mim uma avalanche demoníaca e revoltada: é que me pergunto se vale a pena Ângela morrer. Mato-a? ela se mata?” (p. 163), ou ainda: “Mas não tolero mais e um dia desses darei meu grito de libertação ou faço-a suicidar-se” (p. 174). O Autor sabe ainda que possui plenos poderes sobre a vida e o destino de Ângela:

Quanto a mim, mantenho secreto o meu estranho poder. Não sei poder de quê — meio treva e se de uma potência. Quem sabe se esse poder resume-se em respirar? em pensar? em quase adivinhar? em poder matar e não matar? (LISPECTOR, 1978, p. 88)

Ele está ciente também da efemeridade de sua criação: “Ângela é muito provisória” (p. 70). Ou seja, naquele mundo que criou é uma divindade todopoderosa.

Dentro do plano narrativo de Ângela Pralini, entretanto, os *poderes divinos* do Autor não estão mais evidentes. O empoderamento do Deus-Autor, torna-se assombro e veneração em Ângela diante do desconhecido: “Tudo o que Ângela não entende ela chama de Deus. Ela venera o Desconhecido”. Portanto, o Autor é o criador de um mundo e é consciente de tudo o que nele ocorre. Ângela, por sua vez, vive num microcosmo estranho e desconhecido, no qual, acontece uma tentativa de romance, rarefeito e fragmentado, é verdade, mas Ângela é a musa

que o Autor invoca, tal como faziam os aedos e rapsodos gregos, para refrescar sua memória e possibilitar a narração.

Mesmo com todos esses elementos estilísticos e de época que se sobrepõem de modo a constituir um bloqueio à fluidez da memória, que – como já vimos – é a mais épica de todas as faculdades, Ângela se esforça na tentativa de ser a narradora da tradição. Vejamos um trecho no qual se evidenciam as diferenças entre o discurso do Autor e o de Ângela. O excerto é longo, porém muito elucidador para observarmos o Autor falando apenas de Ângela, e esta falando só de si mesma:

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.

Ângela é um cachorro vadio atravessando o deserto das ruas. Ângela, nobre cão vira-lata, segue a trilha do seu dono, que sou eu. Mas muitas vezes descarrilha e se dirige em vagabundagem livre para nenhum lugar. Nesse nenhum lugar eu a deixo, já que ela tanto quer. E se encontrar o inferno em vida será ela própria a responsável por tudo. Se quiser seguir então me siga porque assim sou eu que mando e controlo. Mas não adianta mandar: essa criatura frívola que ama brilhantes e pérolas me escapa como escapa a ênfase indizível de um sonho. Difícil de descrever Ângela: ela é apenas uma atmosfera, ela é apenas um jeito de ser, é um revelador trejeito de boca mas revelador de quê? de algo que eu não conhecia nela e que agora, sem descrição possível, passo a apenas conhecer, só isto. Ela me sopra em sussurros o que ela é e, se não a ouço por falta de acuidade minha, perco-lhe a pessoa. Se Ângela é uma suicida em potencial, como terminei por entender, faço-a suicidar-se? Não. Não tenho coragem: sua vida me é muito preciosa. Só que ela tem gosto pelo risco e eu também.

ÂNGELA – Eu desmaio à toa. Na última vez foi questão de segundo. Caio felizmente na cama e eis o vazio, e logo depois eu dizia a mim mesma: não foi nada, já passou. Alô! Alô! Picasso! Vem me ver, por favor especial. Sou um pinto depenado.

Mas que foguete! Comemorando o quê? pergunto eu.

Eu me olho de fora para dentro e vejo: nada. Meu cachorro está inquieto. Há alguma coisa no ar. Uma transmissão de

pensamentos. Por que as pessoas quando falam não me olham? Olham sempre para outra pessoa. Eu me ressinto. Mas Deus me olha bem na menina de meus olhos. E eu o encaro de frente. Ele é o meu pai-mãe-mãe-pai. E eu sou eles. Acho que em breve vou ver Deus. Vai ser O Encontro. Pois eu me arrisco. (LISPECTOR, 1978, p. 60)

Ora, vejamos como está construída essa passagem: o Autor chama Ângela de seu “nobre cão vira-lata”, que tenta seguir o seu dono, mas descarrilha e anda a esmo, sem rumo. Ângela representa a falta de controle que o Autor tem de sua própria narrativa. Ângela, por sua vez, ao contrário do Autor, tenta falar de si. Notemos o seu discurso quase sempre em primeira pessoa: “Eu desmaio à toa”, “Caio felizmente na cama”, “eu dizia a mim mesma”, “vem me ver”, “Sou um pinto depenado”. Todas essas afirmativas foram tiradas apenas do primeiro parágrafo do discurso de Ângela presente no trecho que selecionamos do romance. A narrativa em seu plano é *narcisista*, no sentido que Linda Hutcheon confere ao termo, dado que a obra se autorreflete sobre si mesma.

Assim que Ângela desvia o foco narrativo de si mesma, ele vai para Ulisses: “Meu cachorro está inquieto”. Lembremos aqui que, da mesma forma que o Autor comparou Ângela a um cachorro vira-lata por ela ter seguido rumos que ele próprio não pudera controlar, ela também está se referindo à inquietude de sua própria narração e o cachorro é apenas metonímia para o ato de narrar. Precisamos ter clareza de que esse espelhamento é que evidencia o *mise en abyme* do romance. Clarice não escolheu o nome Ulisses para o cão sem um propósito, o herói de Homero que se perdia no mar revolto e se transformou, talvez, no maior expoente da narrativa clássica ocidental, mais uma vez está à deriva na narrativa clariceana, ou melhor, na narrativa praliniana, que tenta se manter no caminho da tradição, mas, por vezes, acaba se perdendo pelos meandros da narrativa romanesca, que é um gênero híbrido por definição e no qual o narrador não pode ser mais o contador de história de Benjamin.

Ainda que Ângela se perca e, por vezes, ela também seja tentada a produzir uma narrativa metaficcional: “No ano 4000 estou tão morta. Que nem você.” (LISPECTOR, 1978, p. 162). De novo aqui temos a figura de Sherazade

narrando ao rei Shariar, que representa a *mise en abyme* da metaficção e que, nesta obra, poderia acabar criando um ciclo interminável de uma narrativa dentro de outra, semelhantemente ao que acontece em *As mil e uma noites*. Notamos que há esboços que nos permitem supor que sua narrativa tenta *manter os pés no chão* quando comparada ao que é narrado pelo Autor. Ainda que Ângela dê muitas voltas em sua própria psique há, ao menos, lugares físicos que podemos usar para situar Ângela dentro do mundo fictício criado pelo autor:

ÂNGELA.- ... e vejo tudo com perspectivas novas: a mesa onde escrevo se alonga além do comprimento de uma mesa, minha caneta é enorme de longa e preciso para escrever me manter muito longe da mesa para que a ponta da caneta atinja o papel que é mais branco que o papel. Do abajur jorra um grande triângulo de luz sobre o papel e minha mão e eu faço sombra descomunal na parede. (LISPECTOR, 1978, p. 94)

Enquanto o Autor oculta-se no plano exterior ou extradiegético da narrativa e nada podemos saber sobre sua vida pessoal a não ser a partir do que ele narra sobre Pralini; Ângela, ainda que timidamente, consegue narrar fatos de sua própria vida material, ou escultural, na medida em que ela é criadora, mas também foi criada ou *esculpida* pelo Autor:

ÂNGELA.- Minha tia Sinhá morreu de morte alegre. Ela riu na hora de morrer. Pode-se dizer que morreu de rir. Ela simplesmente driblou a morte: não morreu coisa alguma. Só que passou para outra para sempre. Estava lúcida: parecia lustre aceso, parecia música de órgão. (LISPECTOR, 1978, p. 196)

Mesmo o tempo, que, como já vimos é relativizado pelo Autor, para Ângela é algo real e aterrorizante. O tempo nesse plano da narração importa, seja a hora do dia presente ou a passagem dos séculos e milênios:

ÂNGELA.- Duas horas e vinte minutos não é hora para nada sobretudo no sábado. Eu tremo ao pensar entre parênteses, oh meu Deus, cuidado: vou falar no ano 3000 — socorro! E o ano 40000? Estou com medo. No ano 40000 estou tão morta. (LISPECTOR, 1978, p. 162)

O Autor parece bem reservado e conservador em relação à vida. A vida do Autor é tão atravancada quanto sua narrativa. Ângela, entretanto, entrega-se à vida e às paixões. Tenta viver intensamente. Esse *carpe diem* na narrativa praliniana desperta até certo tom de censura por parte do Autor:

AUTOR.- Ângela não sabe viver gradualmente: ela quer comer a vida de uma vez. E aí lhe sobra tempo vazio. A meditação dentro do vazio é o que ela consegue, estando no último estágio humano antes de nossas vidas que são sem exceção alguma gloriosas.

Águia solitária.

Viver é um hobby para ela. Acha que não tem nada a ver consigo mesma e vive jogada à margem, sem passado e sem futuro; só hoje sempre. (LISPECTOR, 1978, p. 142)

Ângela Pralini narra seus anseios e sua fé. Ao contrário do Autor, que afirma: “Eu não tenho fé em Deus” (p. 139). Ele se faz parecer cético e materialista no jogo de linguagem que nos oferece sobre si (não sabemos muito sobre sua verdadeira essência), enquanto ela mantém seu misticismo em relação ao universo que desconhece:

Na hora em que eu me captar — terei atingido a eternidade não importa que efêmera.

Deus não foi feito para nós. Nós é que fomos feitos para Ele. O jeito, embora Ele não cuide de nós, é adorá-Lo e nas piores circunstâncias ter o coração pleno do prazer de louvá-Lo. (LISPECTOR, 1978, p. 140)

O Autor não crê em Deus porque ele sabe tudo daquele mundo fictício que ele próprio criou. Tudo naquele universo em que Ângela Pralini vive – inclusive o Deus no qual ela crê – é obra do Autor:

Eu inventei Deus — e não acredito n'Ele. É como se eu escrevesse um poema sobre o nada e me visse de repente encarando frente a frente o próprio nada. Deus é uma palavra? Se for estou cheio dele: milhares de palavras metidas dentro de um jarro fechado e que às vezes eu abro — e me deslumbro. Deus-palavra é deslumbrador. (LISPECTOR, 1978, p. 140)

No entanto, não tarda a acontecer uma reviravolta nesses papéis. Poucas páginas adiante, o Autor irá contradizer o que havia afirmado sobre suas crenças sobre Deus:

AUTOR.- Estou tão em contato com Deus que nem preciso rezar. É natural que Ângela se pareça um pouco comigo. Inclusive contagiei-a com a crença misteriosa que tenho. Eu tenho medo de ser quem eu sou. Há um silêncio total dentro de mim. Assusto-me. Como explicar que esse silêncio é aquele que chamo de o Desconhecido. Tenho medo Dele. Não porque pudesse Ele infantilmente me castigar (castigo é coisa de homens). É um medo que vem do que me ultrapassa. E que é eu também. Porque é grande a minha grandeza. (LISPECTOR, 1978, p. 143)

Tal confissão por parte do Autor nos deixa supor que – fora do mundo que ele criou – é tão vulnerável e assustado quanto Ângela. Pois o mundo extradiegético é para ele tão desconhecido quanto o mundo de Ângela é para ela. O Autor imagina que, talvez, algum ser sobrenatural ou que viva fora do mundo ficcional esteja *escrevendo* o seu destino, posto que sua *realidade* pode ser tão fictícia quanto a de Ângela é para ela – embora ela nada saiba a esse respeito –, como ele também nada sabe sobre sua própria *realidade*. Haveria uma entidade em um plano superior que teria sobre o Autor o mesmo poder que

ele tem sobre Ângela? O destino e vida do Autor poderiam estar nas mãos de alguém da mesma forma que a vida e o destino de Ângela estão nas mãos dele? Essas possibilidades e incertezas o enchem de pavor. Nós sabemos que Clarice é o Deus do autor e automaticamente somos levados a imaginar que nós também estamos em um mundo construído, de novo o jogo de linguagem que cria a narração em *mise en abyme*.

Da mesma forma, nossa heroína, ou melhor anti-heroína, já que na narrativa romanesca burguesa em colapso já não cabem mais heróis como Ulisses e as outras figuras heroicas das epopeias. Ângela não consegue ser a narradora da tradição de maneira plena. Isso fica muito claro quando ela tenta escrever e o seu mundo material se esvai diante de si:

Do abajur jorra um grande triângulo de luz sobre o papel e minha mão e eu faço sombra descomunal na parede. Tudo se alargou. Eu, o papel, a luz e a caneta estão soltos num espaço solto no campo ilimitado onde se alteiam trigais dourados. (LISPECTOR, 1978, p. 94)

Por mais que Autor e Ângela vivam em mundo distintos e em planos narrativos diferentes, eles são indissociáveis, pois ambos fazem parte do espelhamento e a narrativa de um depende da narrativa do outro. Ambos estão angustiados diante do desconhecido que seus mundos ocultam e nenhum dos dois pode claramente assumir o papel de narrador da tradição, já que a narração na pós-modernidade – para usar a metáfora do próprio livro – é esse cão vira-lata e inquieto que acaba criando vida própria e saindo a esmo vadiamente.

### **CAPÍTULO 3**

## **UM LIVRO DE LUZ E SOMBRA; DE PALAVRA E SILÊNCIO; DE VIDA E MORTE**

*Na verdade, eu acho que nosso contato com o sobrenatural deve ser feito em silêncio e numa profunda meditação solitária.*

**Clarice Lispector**

*Eu sempre fui e imediatamente não era mais. O dia corre lá fora à toa e há abismos de silêncio em mim. A sombra de minha alma é o corpo. O corpo é a sombra de minha alma. Este livro é a sombra de mim.*

**Clarice Lispector**

Ao longo deste trabalho, já vimos que há diversas passagens no romance *Um sopro de vida (Pulsações)* em que a morte é o tema central de ambos os planos narrativos, seja o de Ângela ou o do Autor. A propósito, no próprio título há uma palavra com valor ambivalente. *Sopro*, quando vista isoladamente, passa a ideia de criação ou respiração, que significam, respectivamente, início e manutenção da vida. No entanto, *um sopro de vida* pode remeter-nos imediatamente ao pouco tempo de vida que resta a alguém, uma vida que está por um fio e próxima do último *suspiro*. *Sopro*, *suspiro* e *respiração* são palavras com significados próximos, mas que podem atingir campos semânticos completamente distintos, tão opostos quanto vida e morte.

O *sopro* criador tem o poder de dar vida a Ângela. De igual maneira, é por meio da *vida* de Ângela que o Autor dá continuidade à própria vida, como já vimos anteriormente. Essa ideia pode ser sintetizada na passagem: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (LISPECTOR, 1978, p. 11). Paradoxalmente, enquanto escreve para se manter vivo, o ato de escrever está ligado ao sacrifício, como podemos observar nas palavras de Foucault (2001, p. 269):

a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a

imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor.

Tão dicotômico quanto vida e morte são discurso ou não discurso; escrever ou não escrever; narrar e não narrar:

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição.

Escrevo ou não escrevo? (LISPECTOR, 1978, p. 12-13)

Ora, se escrever é um modo de continuar vivo, calar-se é um modo de morrer. Se o narrador da tradição, ou o contador de história benjaminiano, morresse sem transmitir a sua história, a morte seria dupla, pois desapareceriam para sempre a pessoa que não narrou e a coisa que não foi narrada. Desta forma, em se tratando de uma obra que traz a dualidade vida e morte logo em seu título, escrever ou não escrever nos convida a participar desse jogo de criação e morte.

Podemos supor que, nesse livro, as fragmentações e até a página em branco – da qual tratamos no capítulo anterior deste trabalho – deixam evidentes que narrar é tão importante quanto não narrar; falar é tão importante quanto ficar em silêncio: “Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo” (LISPECTOR, 1978, p. 12-13). Eis as dualidades sobre as quais Clarice, o Autor e Ângela nos convidam a refletir: vida/morte, palavra/silêncio.

“No princípio era o verbo” (palavra). Assim inicia aquele que é, provavelmente, o livro mais famoso da cultura do Ocidente. Após essa palavra, um silêncio eterno foi quebrado. Da mesma forma, um dia – depois que a última palavra for proferida – outro silêncio eterno será iniciado. Saindo do contexto bíblico e voltando ao romance, em que: “Tudo o que aqui escrevo é forjado no

meu silêncio e na penumbra” (LISPECTOR, 1978, p. 17), podemos ver que tudo é autorreflexivo. Não somente as narrativas do Autor e de Ângela Pralini são mutuamente espelhadas, mas mesmo as ideias mais opostas também são espelhadas.

O teórico italiano Giorgio Agamben (2015, p. 55) afirma:

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha [...]

O Autor, por mais ilegível que seja, pode dar vida à Ângela por meio de um simples gesto, ou melhor, por meio de um sopro. Se ele não pode ou não quer falar, Ângela fala por ele: “Sou um homem que escolheu o silêncio grande. Criar um ser que me contraponha é dentro do silêncio. Clarineta em espiral. Violoncelo escuro” (LISPECTOR, 1978, p. 12-13).

No capítulo anterior, foi demonstrado como o leitor da literatura metaficcional, ao menos no efeito de sentido buscado pelo autor no momento da criação, participa mais ativamente em relação ao leitor do romance dito realista. Agora, a fragmentação, as lacunas e o silêncio são preenchidos pelo leitor, como se ele fosse coautor da obra que está lendo. Para Agamben (2015, p. 56), o livro deixa de ser apenas um objeto e passa a existir de fato quando um leitor o toma pela mão e começa a leitura:

Por definição, um sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. Para que se façam presentes, importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura. Mas isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra.

De acordo com o pensamento do teórico italiano, o autor ocupa o lugar vazio, ou seja, as lacunas deixadas na obra. Esse espaço em branco no qual o autor silencia é o convite para que o leitor *participe* da obra. Entretanto, quando o autor retoma a narração, e o silêncio é interrompido, o leitor volta a ocupar o seu papel de participante passivo do livro.

No caso de *Um sopro de vida (Pulsações)*, essas lacunas são um pouco mais frequentes, na medida em que – além da fragmentação nas narrações do Autor e de Ângela – há ainda aquela que está no espaçamento do nem sempre perfeito entrelaçamento dos dois narradores. A página em branco deixada no romance é, por excelência, o exemplo mais claro dessa falha no jogo do duplo espelhamento. No momento imediatamente anterior à página em branco, o Autor se declara exausto de Ângelo, pois, na verdade, está exausto de si mesmo e de sua alma em ruínas:

O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas. (LISPECTOR, 1978, p. 29)

Ora, parafraseando Foucault (2001) não importa se é o Autor ou Ângela que fala, importa que alguém fala e essa fala (narração) constitui um livro “em ruínas” (LISPECTOR, 1978, p. 39). Em sequência à página em branco, o Autor dá a palavra à Ângela, pois ela é o verbo; e ele, o silêncio. Como deixam claro as palavras do próprio Autor: “Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expesso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio” (LISPECTOR, 1978, p. 39).

As diferenças entre o Autor e Ângela não se limitam ao silêncio e à palavra. Na verdade, eles são opostos em tudo: um é homem, a outra é mulher; um é sombra, a outra é luz; um é melancolia, a outra é alegria: “Eu escrevo à

meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre” (LISPECTOR, 1978, p. 39).

Talvez seja justamente essa posição diametralmente oposta de Ângela que resgate a humanidade do Autor. Enquanto o Autor lhe soprava as narinas, Ângela soprava de volta, dando a necessária “respiração” (p. 77), que era essencial para que restasse ao Autor, ao menos, um sopro de vida: “Cheguei finalmente ao nada. E na minha satisfação de ter alcançado em mim o mínimo de existência, apenas a necessária respiração — então estou livre” (LISPECTOR, 1978, p. 77).

Da mesma forma, Ângela necessita do silêncio do Autor, pois é a partir dele que ela foi criada, dos “restos da demolição da alma” (p. 29) desse Autor moderno, que – por meio de Ângela – tenta recuperar o contador de história da tradição. Benjamin (1996a, p. 143) analisa a obra *O silêncio das sereias*, de Franz Kafka, da seguinte forma:

[...] Pois em Kafka as sereias silenciam; elas dispõem de “uma arma ainda mais terrível que seu canto... o seu silêncio”. Elas utilizaram essa arma contra Odisseu. Mas ele, informa-nos Kafka, “era tão astuto, uma raposa tão fina, que nem sequer a deusa do destino conseguiu devassar seu interior. Embora isso seja incompreensível para a inteligência humana, talvez ele tenha de fato percebido que as sereias estavam silenciosas, usando contra elas e contra os deuses o stratagem que nos foi transmitido pela tradição apenas como uma espécie de escudo”.

Cantinho (2015) afirma que as personagens kafkianas estavam sempre à escuta da tradição, mas já não podiam ouvi-la, de forma que seus personagens muitas vezes enlouqueciam ou se isolavam. *O silêncio das sereias* é um texto curto, de gênero ensaístico, em que Kafka ironiza a astúcia de Odisseu com seus exagerados epítetos “tão astuto, uma raposa tão fina” em contraponto ao fato de ele usar um artifício quase infantil (tapar os ouvidos com cera) para ludibriar as sereias e os deuses. No entanto, diferentemente do que acontece na *Odisseia*

original, na versão kafkiana, as sereias frustram Odisseu com silêncio, uma “arma ainda mais terrível que seu canto”. (KAFKA, 2015, s.p.)

Está claro para Benjamin (1996a) que Kafka usa a figura de Odisseu – Ulisses na versão latina – como uma metáfora que nos remete imediatamente à ideia de tradição. Da mesma forma, Clarice usa a figura do cachorro de Ângela – também chamado Ulisses – e que está sempre inquieto como uma espécie de simbologia que representa os percursos tortuosos das narrativas de Ângela Pralini e do Autor.

Aqui, a narrativa simbolizada por Ulisses é muito diferente daquela construída pelo Autor. Não há sequer a descrição do cenário, isso é, do espaço físico em que ele se encontra. Para isso, ele evoca sua criatura Ângela:

AUTOR.- Fale, Ângela, fale mesmo sem fazer sentido, fale para que eu não morra completamente.

ÂNGELA.- Estou em agonia: quero a mistura colorida, confusa e misteriosa da natureza. Que unidos vegetais e algas, bactérias, invertebrados, peixes, anfíbios, répteis, aves, mamíferos concluindo o homem com os seus segredos. (LISPECTOR, 1978, p. 42).

Mesmo na narrativa desenvolvida por Ângela, pode-se perceber que quase tudo acontece no plano dos desejos e não no plano da ação. Ela fala mais das suas vontades do que propriamente de suas experiências. Estas, por sua vez, até aparecem, mas sempre em situações absolutamente prosaicas, nas quais ela consegue encontrar algum prazer, ao contrário do Autor. Ilustremos algumas dessas tarefas cotidianas com as quais Ângela se regozija:

ÂNGELA.- Tenho profundo prazer em rezar — e entrar em contato íntimo e intenso com a vida misteriosa de Deus. Não há nada no mundo que substitua a alegria de rezar.

Hoje varri o terraço das plantas. Como é bom mexer nas coisas deste mundo: nas folhas secas, no pólen das coisas (a

poeira é filha das coisas) Meu cotidiano é muito enfeitado. Estou sendo profundamente feliz. (LISPECTOR, 1978, p. 42)

Não há uma passagem sequer no romance que aponte para o Autor realizando alguma tarefa como rezar ou varrer o terraço. Seu ofício é escrever. Ele já nem mesmo se considera uma pessoa, mas um ser de linguagem: “Quando eu era uma pessoa, e ainda não um rigoroso pleno de palavras, eu era mais incompreendido por mim. Mas era-me aceito na totalidade” (LISPECTOR, 1978, p. 42).

Ora, se ele não se considera mais nem mesmo uma pessoa, fica subentendido que está vivendo por meio de Ângela. Ela foi a alternativa encontrada pelo Autor para continuar vivendo: “vivo porque nasci. E morrerei sem que a morte me simbolize. Fora de mim sou Ângela. Dentro de mim sou anônimo” (LISPECTOR, 1978, p. 43).

A palavra *morte* aparece 80 vezes no romance; o verbo *morrer*, 84 vezes – se contarmos as diferentes conjugações de pessoa e tempo; *morto* (e suas variantes *mortos*, *morta* e *mortas*) contam mais 36 ocorrências ao longo da obra. Diante desses números, não nos parece exagero dizer que, se há um tema central no romance, este é a morte. Ainda que a biografia de Clarice não seja objeto deste estudo, não podemos deixar de lembrar que esse livro foi publicado postumamente e que boa parte dele foi escrito na agonia dos últimos dias da escritora. Esse é o único fato da biografia de Clarice que não pode ser ignorado, pois faz parte da chave interpretativa da obra em sua construção em abismos. Ou seja, Clarice talvez estivesse usando o Autor para falar da morte e se habituar a essa ideia; o Autor, por sua vez, usa Ângela para falar da morte para que ele também se habitue a essa ideia:

Amo Ângela Pralini porque me permite que eu durma enquanto ela fala. Eu que durmo para uma certa experiência preparativa da morte. Experiência do curso primário porque a

morte é tão incomensurável que me perderei nela.  
(LISPECTOR, 1978, p. 81)

Como vimos no trecho destacado anteriormente, Ângela Pralini não é apenas a tentativa que o Autor faz para se aproximar do contador de histórias da tradição. Ela é também “uma experiência preparativa da morte” (LISPECTOR, 1978, p. 81). Talvez ela seja o último sopro de vida de um Autor que já nem se considera mais uma pessoa (LISPECTOR, 1978, p. 93). O Autor não pôde acabar o livro com a partida de Ângela:

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

Quanto a mim, estou. Sim.

"Eu... eu... não. Não posso acabar."

Eu acho que...

(LISPECTOR, 1978, p. 179)

Da mesma forma, Clarice não pôde acabar o romance, o que é mais um indício de que a chave de leitura da obra é sua bem elaborada construção em *mise en abyme*.

### **3. 1 A poeticidade ambivalente em *Um sopro de vida (Pulsações)*: do lírico ao prosaico**

A princípio, pode parecer truísmo dizer que há poesia na prosa de Clarice Lispector, no entanto, esta característica aparece de maneira bem acentuada em *Um sopro de vida (pulsações)*, romance em que mesmo assuntos espinhosos, como a finitude da vida, são tratados com extremo lirismo e poeticidade.

Também podemos ver esse lirismo no jogo linguístico com o qual a obra é construída, como no seguinte trecho em que Ângela faz elucubrações acerca da semântica da palavra *diamante*:

Um brilhante ilumina um ambiente e os olhos se tornam docemente aclarados. Mas um diamante é algo preso à terra, é sólido, e a palavra "diamante" é um pouco opaca apesar das duas primeiras sílabas: "dia". E o final "amante" denuncia um amor carnal e imperecível. O brilhante é poeticamente irresponsável, enquanto o diamante-pedra é circunspecto e estável. (LISPECTOR, 1978, p. 132-33)

Também há reflexões sobre objetos, digamos, menos nobres do que um diamante. Ângela, logo em seguida, divaga da mesma maneira sobre uma simples poltrona:

A poltrona é muda, é gorda, é aconchegante. Qualquer traseiro ela recebe igual. Ela é mãe. Já a quina da mesa é arma fatídica. Se você for jogado contra, você se dobra em dois de dor. Mesa redonda é sonsa. Mas não oferece perigo: ela é meio misteriosa, ela sorri ligeiramente. (LISPECTOR, 1978, p. 131)

Devemos ressaltar como é construído o jogo linguístico que diferenciam os dois trechos. Para discorrer sobre o *diamante*, a escolha lexical envolve palavras como *dia*, *amante*, *amor* e *imperecível*. Para falar da poltrona, são usados termos menos nobres, como *traseiro*, *gorda*; e para *quina da mesa*, *dobrar em dois de dor*.

Ora essa ambivalência na poeticidade do romance, capaz de flutuar do mais puro lirismo para um exacerbado prosaísmo, é a síntese das oposições que trabalhamos ao longo deste último capítulo. O discurso e o não discurso; a vida e a morte; o lírico e o prosaico são conceitos opostos, mas que confluem para

construir esse efeito de sentido de uma criação heterogênea, caótica, rarefeita e, sobretudo, espelhada.

O narrador da tradição de Homero necessitava da poeticidade do texto, isto é, da métrica e da rima da epopeia para marcar o tempo e auxiliar a memorização da coisa narrada. Não é à toa que para Benjamin (1996b) – como já vimos – a memória é a mais épica das faculdades. O escritor do romance, por sua vez, não necessita desses artifícios mnemônicos, pois a sua obra está escrita e ele não corre o risco de *esquecê-la*.

Tendo em vista esses fatores, podemos afirmar que algumas das principais características que vigoram em boa parte dos chamados romances realistas, como apagar consideravelmente sua poeticidade e ser estritamente descritivo não estão presentes em *Um sopro de vida (pulsações)*.

É conhecimento comum que o romance é um gênero híbrido por natureza. No entanto, o romance contemporâneo traz mais acentuadamente essa mistura de gêneros. Em *Um sopro de vida (pulsações)*, o detalhamento da descrição dos cenários é quase nulo. Por sua vez, as descrições sobre os assuntos concernentes à mente e a alma ganham um espaço de grande destaque em relação ao que ocupavam no romance realista.

O mesmo pode ser dito em relação à ação. Não há mais a unidade de ação recomendada por Aristóteles para uma boa epopeia. As ações de *Um sopro de vida (pulsações)* são praticamente inexistentes. Os acontecimentos são poucos e fragmentados. Por vezes, a ação nem mesmo ocorre; fica apenas no esboço. Ângela tenta escrever seu livro sobre as coisas, tenta pintar seus quadros, mas ela nunca termina nada que começa:

Ângela nunca vai escrever o romance cujo começo todos os dias ela adia [...]. Primeiro porque Ângela nunca acaba o que começou. Segundo porque suas esparsas notas para o seu livro são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e construir. (LISPECTOR, 1978, p. 112)

São essas notas esparsas e fragmentárias que constituem a tentativa de o Autor se colocar novamente em contato com a tradição; ele compõe uma obra que ele mesmo chama de “destroços de livros” (LISPECTOR, 1978, p. 19). Não podendo escrever mais por si mesmo, resolve criar uma mulher chamada Ângela Pralini. No entanto, mesmo nessa segunda história que é encaixada à primeira, o romance não pode ser finalizado e a narrativa não pode se completar de maneira plena.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso realizado ao longo desta Dissertação teve como objetivo, tal como apresentado no início, discutir a crise da narrativa que foi evidenciada por Walter Benjamin, buscando verificar, em *Um sopro de vida (Pulsações)*, a existência de uma ruptura com o narrador da tradição de forma a trazer reverberações na matéria narrada.

Após um breve panorama biográfico de Clarice Lispector e a apresentação de um arcabouço teórico que desse sustentação às nossas hipóteses e argumentos, construímos nossa reflexão sobre a crise da narrativa tradicional, tendo como elemento motivador central e ponto de convergência o romance que compõe nosso *corpus* de investigação.

Assim, nosso percurso analítico pela estrutura narrativa permitiu-nos considerar as múltiplas rupturas e desvios de linearidade como parte do *zeitgeist* do mundo contemporâneo e da chamada pós-modernidade, tais como foram definidos por Linda Hutcheon e Zygmunt Bauman.

Enquanto o personagem/Autor produz uma narrativa que mescla ficção e ensaio, ele delega a Ângela – personagem coadjuvante e estrela de igual grandeza – o papel de tentar exercer a função de narradora da tradição. Ela, no entanto, não consegue cumprir essa missão com muito sucesso, pois no fundo ela é uma parte do Autor e encontra as mesmas dificuldades que ele para narrar esse livro de “não memórias”, chegando – por vezes – a escrever metaficção da mesma forma que o Autor.

A obra, em sua completude, é composta por dualidades como morte e vida; palavra e silêncio; escrever e não escrever. Esses conceitos, apesar de estarem em campos semânticos diametralmente opostos, espelham-se mutuamente uns nos outros, consolidando o jogo criado pela dupla narração: a do Autor e a de Ângela Pralini. Procuramos mostrar, ainda, como essas duas

narrativas são encaixadas de modo a produzir um efeito de construção em *mise en abyme*.

Devemos lembrar que, para Benjamin (1996b, p. 201), “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. O romancista contemporâneo não pode mais nos dar *conselho*, no sentido benjaminiano da palavra, ou seja, o contador de história que forma novos contadores de histórias. Dessa maneira, a experiência narrativa em nossos tempos tornou-se marcadamente solitária. Tanto para quem escreve o romance quanto para quem o lê.

Constatamos que há uma crise na narrativa, se compararmos às narrativas lineares – com começo, meio e fim – e com unidade de ação bem definida. Aqui as rupturas e a fragmentação no discurso reverberam de modo a atingir a coisa narrada, de forma que o foco narrativo se desloque dos acontecimentos e passe a contemplar o interior das personagens. O objetivo dessa odisseia clariceana não é mais o caminho de Troia à Ítaca, mas os caminhos bifurcados e, de modo até um tanto contraditório, entrelaçados dos dois narradores do romance.

Como vimos, a metaficção parece ser uma tendência da literatura contemporânea. Ela não representa uma ameaça à existência do romance de modo geral, mas tem abalado bastante as estruturas do até então tradicional romance realista.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BARRENTO, João. **O gênero intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas – Magia e técnica. Arte e política**. v. 1. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996a, p. 137-164.
- \_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – Magia e técnica. Arte e política**. v. 1. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996b, p. 197-221.
- \_\_\_\_\_. **Baudelaire e a modernidade**. São Paulo: Autêntica, 2015.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta negra, 2010.
- BLOOM, Harold. **Gênio**: “Os 100 autores mais criativos da história da literatura”. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BORELI, Olga. Apresentação. In: LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida – Pulsações**. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2003.

CÂNDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 125-131.

CANTINHO, Maria João. A teia de Penélope e o anel da tradição: cultura e rememoração na obra de Walter Benjamin. **Revista Trama Interdisciplinar**. v. 6, n.3, 2015.

CASTELLO, José. Clarice indecifrável. **Boitempo Editorial**, 16/12/2012. Disponível em: <<http://www.boitempoeditorial.com.br/v3/news/view/2776>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEFILIPPO, Juliana Gervason. “Um sopro de vida: a gênese do outro para a própria criação”. **Recorte**, v.12, n.1. Três Corações, 2015.

ELIOT, Tomas Stearns. A tradição e o talento individual. In: **Ensaio de doutrina crítica**. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

FERNANDES, Frederico. **A voz e o sentido**. Poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema** (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298

FREUD, Sigmund (1996). O mal-estar na civilização. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDMAN, Normam. O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002. Disponível em:

<[http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Friedman\\_Ponto-](http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/Friedman_Ponto-)

de-vista-ilovepdf-compressed.pdf>. Acesso em: 30 maio 2019.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Prefácio in: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e a história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

GOTLIB, Nadia Batella. **Clarice** – uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

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

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative** – the Metafictional Paradox. Wilfrid Laurier, 1980.

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo**. São Paulo: Imago, 1991.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. **Caderno de leituras**. Belo Horizonte: 2015, n. 70. Disponível em:

<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/06/cad-70-kafka-1.pdf>.

Acesso em: 20/6/2019.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escrita de outros** – o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

LE CLÈRE, Marcel. **Paris de la Préhistoire à nos jours**. Paris: Éd. Bordessoules, 1985

LERNER, Júlio. Panorama com Clarice Lispector. **Youtube**, 7 dez. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1I2EVnU>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

LINS, Álvaro. **Os Mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida** – Pulsações. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

\_\_\_\_\_. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

MACHADO, Ana Maria. **A audácia dessa mulher**. Rio de Janeiro: Objetiva,

2011.

MOSER, Benjamin. **Clarice**, – uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NAVAS, Dana. **Narcisismo discursivo e metaficção** – António Lobo Antunes e a revolução do romance. São Paulo: Scortecci, 2009.

NETFLIX. **Black Mirror**: Bandersnatch. Inglaterra: 2018.

ONG, Walter. **Oralidad y Escritura**. Tecnologia de la palabra. México: Fondo de Cultura Economica, 1996.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios & procedimentos. Campinas: Pontes, 2005.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEDROSA, Mário. Crise ou condicionamento artístico. In: \_\_\_\_\_. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PLATÃO. **A república**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. Disponível em: <[http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao\\_A\\_Republica.pdf](http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf)>. Acesso em: 3 de jun. 2019.

SOGGIA, Janaína. **O duplo espelho**: a (auto)reflexividade da obra clariceana em Um sopro de vida (Pulsações). Dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2018.

SOUZA, Cirlana Rodrigues de. O processo de autoria em um sopro de vida (Pulsações), de Clarice Lispector: uma inscrição paratópica.

In: **Revista do SELL**. v 4, nº 1, 2014. Disponível em:

<<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/442/616>>.

Acesso em: 2 jun. 2019.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

SUÁREZ, Mariana de Libertad. “El grito de una ave de rapiña: Clarice Lispector frente a la fundación de la modernidad”. **Atenea**. Universidad de Concepción, Chile, 2005, n.491, p.113-125.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1984.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction.  
London: Methuen & Co. Ltd, 1984.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê editorial, 2005.