



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

MERISSA FERREIRA RIBEIRO

**O DESVELAR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO: A QUESTÃO DA AUTORIA EM *UM  
SOPRO DE VIDA*, DE CLARICE LISPECTOR**

Belém – PA  
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

MERISSA FERREIRA RIBEIRO

**O DESVELAR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO: A QUESTÃO DA AUTORIA EM *UM  
SOPRO DE VIDA*, DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Máximo von Sohsten Gomes Ferraz

Belém – PA  
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)  
autor(a)

---

R484d    Ribeiro, Merissa Ferreira.  
          O desvelar do processo de criação : a questão da autoria  
          em Um sopro de vida, de Clarice Lispector / Merissa Ferreira  
          Ribeiro. — 2020.  
          94 f.

          Orientador(a): Prof. Dr. Antônio Máximo Von Sohsten  
          Gomes Ferraz  
          Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,  
          Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-  
          Graduação em Letras, Belém, 2020.

          1. Autoria. 2. Crítica. 3. Originário. 4. Obra. 5.  
          Biografismo. I. Título.

CDD 801

---

MERISSA FERREIRA RIBEIRO

**O DESVELAR DO PROCESSO DE CRIAÇÃO: A QUESTÃO DA AUTORIA EM *UM SOPRO DE VIDA*, DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Máximo von Sohsten Gomes Ferraz

Aprovado em: 02/12/2020.

**Banca Examinadora:**

---

Professor Doutor Antônio Máximo von Sohsten Gomes Ferraz  
Universidade Federal do Pará  
Orientador

---

Professor Doutor Luis Heleno Montoril del Castillo  
Universidade Federal do Pará  
Membro Titular Interno

---

Professor Doutor Igor Teixeira Silva Fagundes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Membro Titular Externo

---

Professora Doutora Maria de Fátima do Nascimento  
Universidade Federal do Pará  
Membro Suplente

À minha avó, Joana Rosa.

*O texto é sangue  
E hidromel.  
É sedoso e tem garra*

(Hilda Hilst)

*Qual o sonho? Escrever algo bom, que me fosse melhor do que eu sou, e que justificasse minhas tribulações e indiscrições. Oferecer prova, por meio de palavras reordenadas, de que Deus existe.*

(Patti Smith)

*Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a “função social”, nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te. Você não está com medo dessa entrega? Porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da auto-anulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental na minha vida.*

(Caio Fernando Abreu)

## AGRADECIMENTOS

A Deus e a Nossa Senhora, por iluminarem o meu caminho.

A todos os outros mistérios que me revolvem e, certamente, também são responsáveis por este trabalho.

À minha família. Em especial ao meu pai, por sempre apoiar a minha paixão pela leitura e me deixar livre em minhas escolhas; à minha mãe, pelas palavras de carinho e por nunca deixar de se mostrar orgulhosa diante de cada uma das minhas conquistas; à minha avó, exemplo de garra e de perseverança, que me inspira a lutar pela minha independência; aos meus irmãos, Mércia e Marcus, por me ofertarem amizade em todos os momentos em que precisei, e à Ana Clara, por enfeitar meus dias com tamanha doçura; à minha tia, Patrícia, pela parceria; à Ana Cláudia, por partilhar do amor pela educação e pelas palavras.

Ao Artur, pelo companheirismo, compreensão e afeto. Sou grata pelo nosso encontro e pelas descobertas que o nosso relacionamento me proporciona.

Às amigas, Ana Cecília e Tatiane, pelas trocas tão sinceras e pela ternura que nunca deixei de encontrar em nossa amizade.

À Adriane e à Paula, pelo lar que encontro em nossos laços.

À querida Samantha, por ser tão solidária.

Ao meu orientador, Antônio Máximo Ferraz, que, generosamente, estendeu-me a mão e acolheu minhas inquietações acadêmicas. Agradeço o enorme incentivo que recebi e recebo, sem o qual esta travessia seria muito mais difícil.

A todos os integrantes do Núcleo Interdisciplinar Kairós, Estudos de Poética e Filosofia (NIK), pelo diálogo, sem o qual esta pesquisa jamais teria surgido.

À Clarice, por me fazer descobrir que havia, sim, um modo de dizer o silêncio e que eu poderia ler sobre as minhas aflições. Obrigada pelo espelho: dói a tua obra, mas uma vida sem essa dor não me interessa.

Aos professores que passaram pela minha trajetória até aqui, pois, sem dúvida, todos deixaram a sua contribuição.

De modo singular, agradeço também aos professores que compõem a banca, por aceitarem o convite para participar de uma etapa tão sonhada em minha vida.

À Escola Santa Emília, por todo o aprendizado ofertado.

À Universidade Federal do Pará, por todas as oportunidades.

## RESUMO

Este trabalho pretende alargar as concepções acerca da autoria na obra de Clarice Lispector, a partir do romance *Um Sopro de Vida* – o qual nos concede um rico conteúdo para pensarmos as dimensões do autor na obra literária, principalmente pelo fato de nele a questão da autoria ser posta em pauta de modo indubitável, não apenas pela personagem chamada Autor, mas porque, além disso, tal personagem inquieta-se a todo momento com o material de sua narrativa, inquirindo-se a respeito da autonomia e natureza de sua criação, Ângela Pralini. Essa criação (a personagem Ângela) do Autor, na obra, também tem espaço para expor seus pensamentos, suas manifestações e, numa espécie de diálogo indireto, questiona (em sintonia com o seu criador) o fazer artístico. Os elementos da narrativa expostos nesta obra publicada em 1978 abrem-nos, nesse sentido, novas perspectivas sobre as delimitações do autor na obra de arte. A fim de oferecer uma colaboração para a fortuna crítica da autora, o estudo se justifica em razão da vasta crítica que aborda as representações autobiográficas na obra clariceana, as quais apresentam, por vezes, um olhar restrito sobre a questão da autoria. Esta noção, todavia, passa pelos conceitos de literatura confessional e literatura feminina: no primeiro, pelo entendimento de que a obra literária é uma externalização ou projeção das vivências pessoais do escritor, o qual – sob a face de uma personagem – transpõe para narrativa uma autobiografia; na segunda, por evidenciarmos que “confessional” e “feminino” são termos por vezes amalgamados nas críticas literárias. Ao trazer-se para a discussão essas percepções, discutimos ligeiramente a cobrança por uma literatura engajada na obra de Clarice Lispector, posto que esse conceito é um dos critérios para se abordar a qualidade biográfica de determinada obra. Fazemos, para isso, um percurso por obras tidas como confessionais, por outros escritos de Lispector, bem como considerações acerca de sua fortuna crítica. Dessa forma, ancorando-nos em textos que nos deixam entrever o conceito de autor e no que postula Martin Heidegger (2010) sobre a origem da obra artística, buscamos instaurar outras possibilidades para a interpretação da autoria na obra da escritora.

**Palavras-chave:** Autoria. Personagem. Biográfico. Crítica. Narrativa.



## RÉSUMÉ

Ce travail vise à élargir les conceptions de l'autorat dans l'œuvre de Clarice Lispector à partir du roman « Um Sopro de Vida » - qui nous donne un contenu riche pour réfléchir aux dimensions de l'auteur dans l'œuvre littéraire, principalement en raison de la question qui s'y trouve de l'autorat étant sans aucun doute mise à l'ordre du jour, non seulement par le personnage appelé Auteur, mais parce qu'en plus, un tel personnage est constamment préoccupé par la matière de son récit, s'enquérant de l'autonomie et de la nature de sa création, Ângela Pralini. Cette création (le personnage Ângela) de l'Auteur dans l'œuvre a aussi un espace pour exposer ses pensées, ses manifestations et, dans une sorte de dialogue indirecte, elle questionne (en accord avec son créateur) la fabrication artistique. Les éléments du récit exposés dans cet ouvrage publié en 1978 ouvrent, en ce sens, de nouvelles perspectives sur les délimitations de l'auteur dans l'œuvre d'art. Afin d'offrir une collaboration pour la fortune critique de l'auteure, l'étude se justifie par la vaste critique qui porte sur les représentations autobiographiques chez Clarice Lispector, qui présentent parfois un regard restreint sur la question de l'autorat. Cette notion passe cependant par les concepts de littérature confessionnelle et de littérature féminine: dans le premier, par la compréhension que l'œuvre littéraire est une extériorisation ou une projection des expériences personnelles de l'écrivain et qu'il passe – sous le visage d'un personnage – à transposer dans le récit une autobiographie; dans le second, quand on montre que « confessionnel » et « féminin » sont des termes parfois amalgamés dans la critique littéraire. En apportant ces perceptions à la discussion, nous discutons légèrement de la demande de littérature engagée dans l'œuvre de Clarice Lispector, puisque ce concept est l'un des critères pour aborder la qualité biographique d'une œuvre donnée. Pour cela, nous faisons un parcours à travers des œuvres considérées comme confessionnelles, par les autres écrits de Lispector, ainsi qu'un aperçu de sa fortune critique. Ainsi, en nous ancrant dans des textes qui nous permettent d'entrevoir le concept d'auteur et dans ce que Martin Heidegger (2010) postule sur l'origine de l'œuvre artistique, nous cherchons à établir d'autres possibilités pour discuter de l'autorat dans l'œuvre de l'écrivaine.

**Mots-clés:** Autorat. Personnage. Biographique. Critique. Récit.

**LISTA DE SIGLAS DAS OBRAS DE CLARICE LISPECTOR EXAMINADAS  
NESSA PESQUISA**

- AHE        *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.  
AV         *Água viva: ficção*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.  
USV        *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2 QUEM É O CRIADOR E QUEM É A CRIATURA?.....</b>	<b>17</b>
2.1 O verbo vai ao encontro do escritor.....	17
2.2 As máscaras do autor.....	28
2.3 Um fio comum: ficção e autoria.....	40
<b>3 UM SOPRO INCESSANTE DE QUESTÕES.....</b>	<b>48</b>
3.1 Ângela: uma pulsação do Autor.....	48
3.2 A escrita no escuro.....	58
3.3 Como sair da escuridão?.....	61
3.4 O diálogo de Ângela.....	68
<b>4 O AUTOR NADA CONTROLA, APENAS (SE) PROCURA.....</b>	<b>71</b>
4.1 A narração do processo criativo.....	71
4.2 As Palavras se impõem.....	77
4.3 O originário da obra de arte.....	86
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>90</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>90</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa constitui um desdobramento dos estudos desenvolvidos durante o período de Iniciação Científica, os quais buscaram investigar a manifestação da literariedade nas obras da autora Clarice Lispector. Esses estudos estavam inseridos no projeto de pesquisa intitulado “Teoria da literatura: a poética das obras e a crítica” (2014-2016), o qual propunha a superação da tradição metafísica e mimética, que consideram a arte como uma reprodução – ora de elementos sociais, ora de elementos biográficos.

O primeiro plano de trabalho (2014-2015) versou acerca da novela *A hora da estrela*, lançada em 1977, e o plano subsequente (2015-2016) abordou *Água viva*, publicado em 1973. Verificou-se, no cumprimento do primeiro plano, que o fator propulsor da literariedade da obra reside no narrador, Rodrigo S. M., o qual inquieta o leitor com suas considerações acerca da arte e do seu ofício. A partir disso, a literatura é situada e, por meio do recurso da metalinguagem, essa figura, ao contar a sua própria história, entrega-nos o seu processo criativo.

Tal processo criativo, exposto simultaneamente à história da personagem Macabéa, deixa-nos nítida a relevância desse narrador para a obra – não somente devido ao enredo, como também para refletir sobre o que faz dela, de fato, literária. S. M. demonstra não ter nenhuma previsão a respeito do que acometerá a personagem, e não o sabe, pois a obra artística é, antes de tudo, um percurso pela existência humana, e não mera reprodução.

Processo semelhante ocorre com a narradora de *Água viva*, contudo, agora duas expressões artísticas vêm à tona: a pintura e a palavra. Dada às tintas, a narradora, posteriormente, descobre a escrita como uma nova forma de manifestar suas ânsias e, ao notarmos que essas duas expressões se apresentam de modo inaugural para a personagem, isto é, inauguram uma nova forma de estar no mundo e de se perceber enquanto questão, a literariedade da obra de arte é novamente colocada em pauta.

A narradora-personagem de *Água viva* encara a arte não enquanto um produto ou mesmo reprodução de fatores externos, mas sim como base para descobrir-se, desvendar sua humanidade, por isso, mais uma vez, há um narrador que é peça fundamental da engrenagem literária, uma vez que coloca a linguagem no ápice e, ao

mesmo tempo, no centro de todas as suas considerações. É ela, a linguagem, o próprio enredo da obra, não mais os personagens colocados em situações que servem apenas para distanciarmos-nos de nossa própria busca existencial, ao contrário, a configuração da linguagem nas obras supracitadas nos aproxima desse “eu”.

Como consequência desses estudos, o atual trabalho fez-se necessário ao se constatar que as discussões relativas à literariedade achavam-se, por vezes, encobertas por informações biográficas da autora. Quando a narrativa é lida a partir da vida do autor, o debate sobre literariedade torna-se basilar e, conseqüentemente, a questão da autoria, porque a figura do autor, ou melhor, como o leitor ou a crítica compreende a autoria é determinante para a interpretação do objeto literário. Desse modo, quando vemos um personagem denominado Autor<sup>1</sup>, em *Um sopro de vida* (1978), deve-se fazer emergir as considerações sobre a parte da crítica ancorada no biografismo das obras clariceanas.

Essa crítica situa-nos do peso que as questões pessoais têm para a leitura do texto literário e do quanto as personagens são entendidas como extensões do autor, e o que movimentaremos neste estudo é justamente este ponto: se a obra literária é somente uma projeção das vivências do autor, o que seria, então, a obra literária? Intentamos revisar essa voz na narrativa em estudo para que percorramos um conceito de autoria desprendido de personagens que tanto remetem à imagem de Clarice Lispector. Há, sim, pontos em comum, mas que tais pontos não sejam fulcrais para a interpretação de USV, pois as pulsações<sup>2</sup> são primeira e fundamentalmente das personagens apresentadas e não da autora: as personagens não são apenas máscaras utilizadas para encobrir a sua própria vida.

Destarte, verificaremos como se manifesta a autoria na obra em questão. Para isso, passamos pelo conceito usual de autor, recorrendo a citações de obras ficcionais que evidenciam uma noção bastante limitada de autoria. Abordaremos, ainda, o processo artístico de USV, por meio da análise da narrativa. Há, neste trabalho, considerações acerca da crítica de Clarice Lispector que menciona a questão da autoria, mais precisamente as críticas iniciais (aquelas fruto dos primeiros livros publicados). Tais considerações nos direcionam para a discussão sobre as

---

<sup>1</sup> Usaremos “Autor”, com inicial maiúscula, para referirmo-nos à personagem da obra; e “autor”, em minúsculo, para indicar o escritor.

<sup>2</sup> Referência ao subtítulo de USV.

representações autobiográficas da autora, sobre a questão da narrativa confessional e da literatura engajada. É válido ressaltar, porém, que os conceitos de confessionalismo e engajamento literários não são o foco desta pesquisa. São temas muito vastos e que demandam o estudo de outros referenciais bibliográficos, como também a abordagem de outros textos literários. Entretanto, ao versar sobre a autoria e sobre as implicações da vida do autor para o texto artístico, julgamos relevante tocar nesses aspectos – ainda que ligeiramente – porque o entendimento da obra como projeção das vivências do autor remete ao texto confessional, já que as críticas que liam Clarice como uma escritora “confessional” o faziam porque não encontravam um caráter engajado na obra da autora. Logo, era o comprometimento social explícito na obra que afastava o escrito de um confessionalismo.

Já esclarecidos os impulsionamentos da presente pesquisa, trazemos para o diálogo, de modo mais recorrente em relação aos escritos, outras duas obras – AHE e AV – que nos trouxeram até a atual inquietação, as quais nos ajudam a pensar a autoria em sentido originário. Além de importantes para se ter chegado ao presente estudo (como fora citado), esses textos de Clarice conversam por destacarem a construção da narrativa.

Essas obras têm como pilar o pensamento acerca do fazer artístico: pensam, questionam a linguagem e destroem elementos tradicionais da narrativa. Destroem justamente por pensar a autoria de modo originário. Heidegger diferencia originário e origem em suas ponderações acerca da obra de arte. Para o pensador alemão, ainda que haja relação entre esses termos, eles não dizem o mesmo<sup>3</sup>. O originário da arte (e, por sua vez, da literatura) é aquilo que determina a sua essência, por isso o artista não pode ser entendido como o originário da obra, não é ele quem determina essa essência, mas pode, por outro lado, ser entendido como a origem, porque ainda que não defina a essência da obra, ela precisa dele para se constituir como tal, assim como ele precisa da obra para que seja artista.

É nessa acepção que Heidegger afirma que “O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Do mesmo modo também nenhum dos dois porta sozinho o outro”<sup>4</sup>. Nisso reside o originário: na essência da arte. Ela, a essência, é anterior ao artista e anterior ao que ele cria. À vista disso, uma vez que a

---

<sup>3</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 37.

nossa pesquisa perquire o autor como o originário da obra, nega-se o autor como aquele que concentra em si as respostas do texto literário. Logo, a autoria não está no autor, pois ele não é originário, a autoria está na arte: só existe autor porque as questões pululam; elas, sim, são essência. As questões são a base do fazer artístico, e não o artista.

A narrativa de USV tem origem em Clarice Lispector, mas as questões que permitiram amarrar os elementos dessa narrativa são a essência. O diálogo que ocorre entre as personagens encena a autoria de modo originário, porque, por meio dele, avistamos o quanto esse autor não é determinante, mas determinado por suas questões. A inquietação do Autor é essa de quem acha que pode tudo definir, tudo apreender e controlar, todavia, engana-se – confunde origem e originário. Por isso, compreender como a autoria é recorrentemente interpretada será o primeiro ponto a ser desenvolvido neste estudo, para, na sequência, interpretarmos a obra e nos encaminharmos para esta acepção de autor enquanto elemento originário.

No primeiro tópico do capítulo, intitulado “Quem é o criador e quem é a criatura?”, inicia-se a discussão acerca das imagens comuns de autoria como processo desencadeado unicamente por aquele que detém a palavra: o escritor. Todavia, ao longo do capítulo, evidenciamos que a palavra se impõe diante do escritor e não o contrário. A obra, entendida como um objeto de um sujeito que escreve, é uma noção que cai por terra ao mostrarmos, a partir de USV, que o autor não consegue restringir sua narrativa a fatos vivenciados por ele. Por esta razão, evocamos o conceito de “literatura confessional”, a fim de movimentar as concepções que veem a obra de arte como relato pessoal do escritor. Observaremos que a confessionalidade reside na ideia de que os elementos da narrativa são colocados como para encobrir a vida de quem empresta seu nome à obra. Assim, no tópico seguinte, “As máscaras do autor”, ampliamos a percepção do que é um personagem e até que ponto vai a sua relação com o escritor. Notar-se-á que o conceito de máscara tem estreita ligação com o que vem a ser um personagem, e este tem relação com a noção de ficcionalidade. Assim, em “Um fio comum: ficção e autoria”, terminamos o capítulo traçando um paralelo entre tais acepções.

Uma vez discutidas as noções usuais de autoria, personagem e ficção, explicitaremos, no segundo capítulo, “Um sopro incessante de questões”, como esses temas são salientados de modo inaugural em USV. Propomo-nos, neste ponto, a descrever cada uma das seções da obra, traçando o percurso do Autor e de Ângela

Pralini dentro da narrativa, os quais se mostram personagens complementares: um é essencial ao outro para que se dimensionem enquanto humanos. Falaremos, constantemente, de uma dialética presente na relação de ambos e é isto que, como veremos, traz uma outra configuração do processo criativo e, por consequência, de autoria.

Em “O autor nada controla, apenas (se) procura”, último capítulo deste trabalho, desenvolvemos a figura do autor enquanto aquele que não controla a criação artística, e sim deixa-se encaminhar pela linguagem da arte. Linguagem esta que guarda em si a verdade enquanto desvelamento (*alétheia*) e, por isso, é motivo de sofrimento para aquele que se permite escutar a obra de arte. Afinal, na obra artística, reluz uma linguagem sem função, a qual não encontramos no cotidiano. Destarte, a noção de autor, a qual acreditamos ser mais profícua para as interpretações acerca do fazer literário, baseiam-se nos estudos de Martin Heidegger e da Rede Poética.<sup>5</sup>

Como a todo instante articulamos um jogo presente nas noções de criador e criatura, em que um não existe sem o outro, o estudo tem como base o método hermenêutico, o qual possibilita ao intérprete alargar suas questões à medida que constrói um diálogo com a obra, permitindo-nos entender determinados aspectos contidos nas obras como um abrigo de questões que passam não apenas por elementos tradicionais da narrativa (personagem, enredo, narrador, tempo e espaço), mas por todos nós. Somos parte desse jogo quando nos permitirmos escutar<sup>6</sup> a obra.

Tal método diferencia-se da filosofia analítica, a qual se volta para a lógica dos conceitos, da teoria entendida enquanto um conjunto de ideias sistemáticas que devem ser aplicadas a uma área, no caso, à literatura, a uma obra específica. A interpretação analítica desconsidera a palavra teoria em seu sentido grego: *theá*, que indica o modo como algo se mostra, se manifesta, e *horáo* significa ver. Portanto, o teorizar diz sobre como algo se deixa ver, e em nada se relaciona com a concepção hodierna de uma formulação prévia acerca de determinado conhecimento. Conforme pontua Heidegger<sup>7</sup>, teorizar consiste agora na separação de uma coisa num setor,

---

<sup>5</sup> Projeto de estudos liderado pelo professor Manuel Antônio de Castro, que reúne docentes e discentes de variados campos (Letras, Música, Dança, Sociologia, Comunicação, Filosofia) e de diferentes IES. Na Universidade Federal do Pará, os estudos da linha são desenvolvidos pelo Núcleo Interdisciplinar Kairós – Estudos de Poética e Filosofia (NIK), coordenado pelo professor Antonio Máximo Ferraz, o qual foi o orientador das duas pesquisas anteriores que culminaram nesta dissertação.

<sup>6</sup> A noção de escuta empregada neste trabalho será explicada ao longo do segundo e do terceiro capítulos.

<sup>7</sup> apud GALERA, 2014, p. 237.



para então contorná-la. Disto resulta a separação entre teoria e prática: da necessidade em setorizar o conhecimento de modo que certas noções fiquem restritas e gerem oposições, em que um conceito visto sob a lógica anula o outro e, com isso, impeça uma interpretação na qual o intérprete possa também se interpretar.

Teorizar é fundamental ao homem, pois possibilita plenificar a sua existência, sem isso, seríamos apenas animais<sup>8</sup>. Prática vem do grego *práxis*, quer dizer ação, ou seja, cumprir, concluir, realizar, levar ao *télos*, que, por sua vez, significa plenitude. Logo, podemos entender que a prática de interpretar não carece de uma teoria a ser aplicada, mas sim de conduzir a obra para que ela chegue à sua plenitude, para que ela se deixe ver, para que venha à tona seu manifestar. Neste sentido, teoria e prática caminham lado a lado e são preciosas para o percurso do intérprete de modo complementar, e não dicotômico.

Ao colocar-se em posição de escuta em relação à obra artística, o intérprete acaba por se ver nas questões que outrora interpretara, gerando, assim, um percurso cíclico. Para Benedito Nunes (1999), a interpretação implica um movimento circular e o intérprete está dentro desse círculo, logo, ao interpretar a obra, vê-se naquilo que interpreta – o intérprete é quem passa a ser interpretado, posto que a obra abriga questões humanas, as quais tocam todos nós.

Assim, na próxima seção, versaremos acerca desta matéria do escritor, deste jogo que há entre criador e criatura, em que não é possível visualizar, de modo claro, quem é, afinal, o criador. Como veremos, o Autor, de USV, ainda que porte esse título, não consegue dar conta de sua personagem, ela o ultrapassa, ganha vida e, a partir dela, ele mergulha na autoprocura<sup>9</sup>, fazendo pairar a pergunta: quem dá o sopro de vida: criador ou criatura?

---

<sup>8</sup> GALERA, Fábio. Teoria. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

<sup>9</sup> Expressão utilizada com o sentido de questionamento. Entendemos que as personagens se procuram (ou procuram respostas para as suas perguntas existenciais) quando se questionam. Logo, uma autoprocura remete-se à série de questionamentos acerca do “quem sou eu”.

## 2 QUEM É O CRIADOR E QUEM É A CRIATURA?

*Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona – até vir como num parto a primeira palavra que a exprima.*

(Clarice Lispector)

### 2.1 O Verbo vai ao encontro do escritor

É usual a associação da obra de Clarice Lispector a fatos autobiográficos, isso porque há determinados pontos em sua obra que nos permitem traçar um paralelo com aspectos vivenciados pela autora. Entretanto, por mais que haja muitas coincidências ou mesmo descrições retiradas de experiências da autora, é leviano limitar a obra a tais particularidades.

A questão da biografia foi e ainda é uma das linhas mais estudadas, junto com o existencialismo e a epifania, que, sob diferentes nomeações, foi abordada por Olga de Sá<sup>10</sup>, Affonso Romano de Sant’Anna<sup>11</sup> e Benedito Nunes<sup>12</sup>. Assim, a questão da autoria, para o entendimento da obra clariceana, é fundamental, pois, principalmente, em suas últimas obras publicadas, *A hora da estrela* (1977), *Água viva* (1973) e *Um sopro de vida* (1978), em crônicas como *O “verdadeiro” romance* (1970), *Lembrança da feitura de um romance* (1970), entre outras, e nas entrevistas que realizava com grandes nomes do cenário cultural — em que o tema do fazer artístico se insere com nitidez —, tal discussão nos abre espaço para uma busca mais originária daquilo que seria um autor, revendo conceitos e posicionamentos já mencionados pela crítica, como, por exemplo, a questão da narrativa confessional/feminina, que é de suma importância para o estudo da questão autoral. Esta visão de uma narrativa confessional está contida nas críticas de Álvaro Lins<sup>13</sup> e Sérgio Milliet<sup>14</sup> quando leem

<sup>10</sup>“A Escrita de Clarice Lispector” (1979).

<sup>11</sup>“Análise estrutural de romances brasileiros” (1990).

<sup>12</sup>“O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector” (1989).

<sup>13</sup>“A Experiência Incompleta: Clarice Lispector” (1944).

<sup>14</sup>“Perto do Coração Selvagem”, em *Diário Crítico* (1944), v. II.

o romance *Perto do coração selvagem*, uma vez que pensam a personagem Joana atrelada à personalidade de Clarice Lispector.

Para tratarmos desse aspecto confessional, dialogamos com o que diz Barthes:

O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikowski é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência”.<sup>15</sup>

A obra é centrada na figura do autor e é preciso então que se esteja atento às confissões que este faz por meio da representação, para, assim, compreender a obra. Ou, indo mais além, é necessário que se compreenda o que diz a vida do autor, suas amizades, seu comportamento diante da sociedade, como se relacionava com os familiares, o que pensava sobre temas políticos, sociais, históricos cotidianos, pois, afinal, se a obra de arte é centrada nessa figura que tudo detém, para compreendê-la é crucial que se compreenda primeiro o autor. A situação inversa também é comum: busca-se na obra a compreensão do autor, reduzindo-a, deste modo, a uma representação psicológica. Quem é o autor? Por que escreve? Em quais trechos da narrativa está a sua vida?

Marcel Proust foi intensamente contrário às associações acima. Para o escritor do monumental *Em busca do tempo perdido*, publicado entre os anos de 1913 e 1927, a obra de arte pode perfeitamente ser dissociada da imagem do autor. Não se deve buscar nele as explicações para o texto literário. É por esse motivo que escreve *Contra Sainte-Beuve*, ensaio crítico em que vai de encontro às concepções de Beuve acerca do fazer literário.

Enquanto não tivermos destinado, a propósito de um autor, certo número de perguntas, e enquanto não as tivermos respondido, mesmo que somente para nós mesmos e a meia-voz, não temos certeza de o haver compreendido inteiramente, por mais que essas perguntas pareçam estranhas à natureza de seus escritos: que pensava ele sobre religião? Como era afetado pelo espetáculo da natureza? Como se comportava em relação às mulheres, ao dinheiro? Era rico, pobre; qual era o seu regime, sua maneira de viver

---

<sup>15</sup> BARTHES, 2004, p. 58.

cotidiana? Qual era o seu vício ou sua fraqueza? Nenhuma das respostas a essas perguntas é indiferente ao se julgar o autor de um livro e o próprio livro, se esse livro não for um tratado de geometria pura, se for, sobretudo, uma obra literária, ou seja, na qual há [de] tudo etc.<sup>16</sup>

Saint-Beuve julga como fundamental obter-se respostas sobre a vida pessoal do escritor, pois, por mais estranho que possam parecer, elas certamente guiam a compreensão a respeito daquilo que foi produzido e daquele que produziu: o autor. Ou seja: autor e obra são, neste sentido, uma unidade. Para Beuve, são imprescindíveis tais perguntas e suas respectivas respostas, porque a obra literária comporta tudo, logo, é ampla e, por isso, a investigação sobre a sua natureza é igualmente ampla, vai além do texto, reside, antes de tudo, no autor. Embora Beuve deixe subentendido que um escrito de natureza mais lógica (como “um tratado de geometria pura”) não requer o mesmo nível de investigação de uma obra literária, a forma como ele entende a criação artística dá-se, unicamente, no plano lógico. Este é um dos principais pontos debatidos por Proust, o qual despreza a concepção artística como fruto dessa lógica ou, exclusivamente, do intelecto. Ele diz: “A cada dia, atribuo menos valor à inteligência”<sup>17</sup>. Para ele, não reside na inteligência a matéria da obra de arte, não se trata de um processo consciente: “[...] sinto melhor que não é em sua zona de luz que o escritor consegue evocar suas impressões passadas, que são a matéria da arte. Ela nada pode nos revelar”<sup>18</sup>. Não há, para Proust, uma concepção matemática de literatura – a inteligência nada pode nos revelar, já que a matéria da arte não reside na luz do raciocínio lógico. Para ele, há de ser conferido um valor especial à memória.

Em momento algum, Sainte-Beuve parece ter compreendido o que há de particular na inspiração e no trabalho literários, e o que os diferencia inteiramente das ocupações dos outros homens e das outras ocupações de escritor. Ele não fazia distinção entre a ocupação literária – em que, na solidão, fazendo calar sua fala, cujas palavras são tanto dos outros quanto nossas próprias, e com as quais, mesmo a sós, julgamos as coisas sem sermos nós mesmos, nos colocamos face a face com nós mesmos, tentamos ouvir e expressar o verdadeiro som de nosso coração – e a conversação!<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> BEUVE apud PROUST, 2017, p. 42.

<sup>17</sup> PROUST, 2017, p. 30.

<sup>18</sup> Ibid., p. 30.

<sup>19</sup> Ibid., p. 49-50.

Proust vê a existência de um outro eu durante a criação literária – quando se está sozinho não é mais a fala do autor-indivíduo que vem à tona, nem mesmo é aquela parte de si que ele mostra à sociedade. Há, durante a criação, o surgimento de um eu mais profundo. Esse eu (profundo) cria quando escuta o próprio coração, quando dialoga consigo, portanto, não se pode extrair o sentido da obra de arte a partir de uma conversação com aqueles que conviveram com o escritor ou a partir de qualquer outra conversa que ele tenha tido, pois

[...] o que dá ao público é o que se escreveu sozinho, para si mesmo, a obra verdadeiramente de si... O que se dá à intimidade, quer dizer, à conversação e às produções destinadas à intimidade [...] é obra de um eu bem mais exterior, não do eu profundo, que só se encontra quando se ignoram os outros, e do eu que conhece os outros, o eu que esperou enquanto estávamos com os outros, que sentimos ser, verdadeiramente, o único real, e para o qual, unicamente, os artistas vivem [...].<sup>20</sup>

Esta é uma das razões que fazem com que o Autor se identifique com Ângela: ela é um outro eu, o eu profundo, o ser criado. Ângela surge no recolhimento do escritor. Aquilo que se “dá ao público”, o que vem para o exterior<sup>21</sup>, nasceu de um contato muito íntimo do autor consigo, na esperança de buscar o autoconhecimento, por isso é um eu que “só se encontra quando se ignoram os outros”<sup>22</sup>, porque é um eu desconhecido pelo próprio escritor, não se mostra à sociedade. Em USV, o Autor é sempre uma incógnita para si e é Ângela quem sopra-lhe vida, e não o contrário: “Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o incógnito. É por coincidência que eu sou eu. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou”.<sup>23</sup>

O que acontece na intimidade do artista, suas vivências pessoais, é o eu que ele deixa à mostra. O eu da criação literária é o eu da solidão, aquele que espera sair de cena o eu exterior – o qual vive em meio aos ruídos – para, somente no silêncio

<sup>20</sup> PROUST, 2017, p. 50-51.

<sup>21</sup> A partir deste ponto do trabalho, os termos “exterior” e “interior” serão utilizados com maior frequência para se referir ao entendimento de Proust sobre a criação literária. Não intentamos provocar, com isso, um reforço das dicotomias já estabelecidas, uma vez que o real não possui lados (não há o de dentro nem o de fora); existe, sim, o seu desvelo, o qual acontece de diferentes formas. Ao empregarmos tais termos, entretanto, objetivamos avultar que há uma interpretação da obra calcada nos atributos do autor (externo), e há aquela que valoriza o eu profundo (interno), no sentido de percorrer um caminho outro para chegar a si, o que, na obra de Clarice, ocorre por meio de um profundo silêncio, por isso tão íntimo.

<sup>22</sup> PROUST, 2017, loc. cit.

<sup>23</sup> USV, p. 30.

(quando cede lugar ao eu profundo), em sua solidão, poder criar. Esse outro eu, o profundo, é desconhecido porque nada se sabe quando se está em meio ao processo criativo, tudo é construído por meio de perguntas, mas não de respostas (como sugere Beuve). É isso que faz com que o Autor sinta que já alcançou algo, mas não consiga dizer o quê: “Estou me sentindo como se já tivesse alcançado secretamente o que eu queria e continuasse a não saber o que eu alcancei”<sup>24</sup>. Não o sabe porque não surgiu daquele eu conhecido pelo público, não é o eu das conversações. O eu que escreve alcança a escrita secretamente.

Corroborando a ideia de Proust sobre esse outro eu, Virginia Woolf, no texto que dedica a Montaigne, fala sobre como o ensaísta imprimia o seu eu nos ensaios que escrevia, contudo, Virginia fala disso reforçando a existência de um eu que está no texto e outro, fora dele. Em nenhum momento atribui aos ensaios de Montaigne mera projeção de sua intimidade ou conversações.

[...] Montaigne destaca-se das legiões dos mortos com uma vivacidade tão irreprimível. Não podemos nunca ter dúvidas de que seu livro era ele próprio. Ele se recusou a dar aulas; ele se recusou a pregar; insistia em dizer que era exatamente como outras pessoas. Todo o seu esforço consistiu em escrever a si próprio, em comunicar, em dizer a verdade, e em afirmar que se trata de um “empreendimento espinhoso, e mais do que parece.”<sup>25</sup>

Montaigne é ele próprio em seus ensaios porque era essencialmente um comunicar de questões, antes de tudo, humanas, que o inquietavam enquanto homem – não projeções de sua personalidade. Eram tais inquietações que borbulhavam nos ensaios de Montaigne, o que fazia surgir um “eu que está no texto”, a obra. O ensaísta recusou-se a ministrar aulas porque o que lhe era essencial já fazia: escrever, escrita que traz dor é o âmago daquilo que escreveu e é difícil falar sobre questões para as quais não temos respostas (daí a dor), por isso “empreendimento espinhoso”. É difícil ser aquilo que se é porque, quando se escreve, o autor é um desconhecido para si. Nisto consiste a inquietação do Autor, em USV, em relação à Ângela, uma vez que “[...] além da dificuldade de comunicar aquilo que se é, há a suprema dificuldade de ser aquilo que se é. Essa alma, ou a vida dentro de nós, não combina absolutamente em nada com a vida fora de nós”.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> USV, p. 31.

<sup>25</sup> WOOLF, 2017, p. 15.

<sup>26</sup> WOOLF, 2017, loc. cit.

A dificuldade em falar dessa alma deve-se ao vazio que recebemos quando estamos a buscar respostas. Diferentemente de Sainte-Beuve, que busca e obtém respostas sobre o autor da obra, o autor, quando consciente de que a obra não encontra seu início e fim nele, doa-se à arte em busca de um refúgio, mas as respostas que se tem de um amigo que conviveu intimamente com este ou aquele indivíduo não podem ser dadas pela arte, são de esferas muito distintas, “[...] a alma está toda em nervos e simpatias que afetam cada uma de suas ações [...] ninguém tem nenhum conhecimento cristalino [...] ela é a mais misteriosa, e o nosso eu o maior dos monstros e o mais dos milagres do mundo”.<sup>27</sup>

Por consequência, não se pode buscar respostas em conversações do autor, uma vez que este eu das conversações não é o mesmo que concebe a obra. Seguir o método de investigação de Sainte-Beuve resulta inútil, já que nele a origem da obra de arte está dentro de uma lógica de perguntas e respostas que direcionam à verdade do texto e, dentro desse entendimento, a obra torna-se representação do autor. Vale ressaltar, ainda, que essa verdade é baseada em confirmações da vida do autor, é a verdade por adequação: ora, se as informações sobre o autor são confirmadas por meio de seus parentes, amigos, cônjuge etc., pode-se, agora, chegar-se ao que é verdadeiro da obra. Nesta lógica, a obra irá revelar, sim, particularidades da vida do escritor, mas, e a arte?

O entendimento da arte como representação tem fundamento na tradição mimética, a qual vê na arte o reflexo de questões externas. A palavra grega *Mimesis* é constantemente entendida como imitação. Esse termo é muito associado às obras de Aristóteles e Platão, nas quais, em determinadas passagens, apontam a arte como sendo *mimesis*. No entanto, imitação do (de) quê? De uma realidade externa ao artista. Do mundo exterior. A arte passa a ser uma imitação do mundo percebido pelo artista.

A representação sugere uma retomada. Não se trata, porém, de retomar para fazer o mesmo novamente. Trata-se de um movimento de retomada para retornar ao outro do mesmo. Ao retomar àquilo que se apresenta a partir de si, movendo e gerando a si, a experiência com a representação desvela um caminho ambíguo no qual “a coisa” vem ao nosso encontro nas suas possibilidades de e para possibilidades. O movimento de retomada exige concentração diante da rapidez com que a coisa/realidade muda e permanece. Toda retomada traz um movimento que se renova no círculo dialético-poético das suas possibilidades; sugere um agir, uma apropriação

---

<sup>27</sup> WOOLF, 2017, p. 25.

do ainda não conhecido no já conhecido. Representação, portanto, deve ressoar como fundar, acontecer, principiar, re-apresentar.<sup>28</sup>

Representar é, por esta razão, também um ato que envolve pensar, uma vez que somente por meio do pensar, assim, verbal, é possível instaurar o novo. Desse modo, representar não pode ser apenas uma projeção do sujeito, uma vez que projeção implica o mesmo. Quando o artista se envolve com o representar (novamente verbal), ele se abre para uma nova apresentação das coisas – não mais como a conhecemos, não mais em seu sentido gasto –, e convida-nos a pensar. Um escritor, ao “pegar a pena”, rerepresenta as palavras, instaura novos sentidos, tirando-nos de uma leitura corriqueira, faz-nos mergulhar em nós mesmos e não apenas em “seu mundo” (nos bastidores de sua vida), visto que agora tudo está reconfigurado. O mundo apresentado na obra de arte não é e nunca poderá ser o mesmo mundo – esse compartilhado por todos.

O mundo que compartilhamos não nos habitua a pensar e refletir sobre o que nos cerca e sobre nós próprios, é um mundo em que nós nos entregamos aos atributos, às classificações, aos títulos, às coisas substantivadas – e não verbais. É o mundo do Alferes, personagem de *O espelho*<sup>29</sup>, de Machado de Assis. Tal como o personagem que se apega sobejamente ao uniforme e ao status lhe é conferido. O Alferes toma o lugar do homem, o qual, a partir de certo ponto, já não consegue se ver completo sem o seu uniforme: aquele uniforme passou a ser uma extensão da sua existência.

– O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior [...] mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado.<sup>30</sup>

Como o alferes, deixamos que, por vezes, o pensar seja esquecido em detrimento dos atributos e apenas repetimos mais do mesmo, levando esse aspecto, por fim, para o modo como encaramos a obra de arte. Com as atribuições, fica-se uma

<sup>28</sup> FILÍPOVNA, 2014, p. 213.

<sup>29</sup> Publicado inicialmente em 1882.

<sup>30</sup> ASSIS, 2011, p. 214.



parte mínima da humanidade da obra de arte, pois deixa-se com que apenas a sua “alma exterior” fale. Alma esta que está impregnada de projeções – quer da sociedade, quer do artista que a compõe. Não é justamente essa alma que se apresenta quando julgamos a obra de arte como pura imitação da vida de quem a escreve?

Para Barthes (2004), a escritura destrói a voz e a origem do texto. Para ele, a escrita é um espaço de neutralidade, em que a identidade, inclusive a identidade do corpo que escreve, é destruída. É a linguagem, portanto, quem escreve a autora, e não o autor.

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: considera-se que o Autor nutre o livro, quer dizer que está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. [...] o escritor moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para a sua paixão [...] ao contrário, a mão, dissociada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda a origem.<sup>31</sup>

Michel Foucault, na conferência *O que é um autor?*, proferida à *Société Française de Philosophie*, em 1969, também preocupado com a figura autoral, vai além da discussão sobre “morte do autor”, da qual fala Barthes, posto que a morte do autor deixou espaços que devem ser investigados, e tece considerações a respeito da função autor.

Partindo da fala de Beckett – “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”<sup>32</sup> –, é visível que o filósofo pressupõe uma indiferença a qual precisa ser melhor compreendida por meio de dois temas: o da escrita, “que hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada”<sup>33</sup>; e o tema referente ao parentesco da escrita com a morte, o qual se atesta nos exemplos das narrativas gregas que prezavam pela imortalidade do herói e da

<sup>31</sup> BARTHES, 2004, p. 61-62, ênfase no original.

<sup>32</sup> FOUCAULT, 2009, p. 267-268.

<sup>33</sup> Ibid., p. 268.

narrativa de Shehrazade, em que há o esforço para se afastar a morte. Tais temas foram metamorfoseados na nossa cultura, pois “a obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor”.<sup>34</sup>

Foucault, inseguro do rigor empregado nas avaliações que atestam o desaparecimento do autor, considera, ainda, duas noções: a de obra, que, para ele, é tão “problemática quanto a individualidade do autor”<sup>35</sup>; e a de escrita, uma vez que

[...] ela deveria permitir não somente dispensar a referência ao autor, mas dar estatuto à sua nova ausência. No estatuto que se dá atualmente à noção de escrita, não se trata, de fato, nem do gesto de escrever nem da marca (sintoma ou signo) do que alguém teria querido dizer; esforça-se com uma notável profundidade para pensar a condição geral de qualquer texto, a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve.<sup>36</sup>

Além dessas noções, o filósofo francês traz para a sua abordagem observações acerca do plexo de discursos em torno de um nome próprio e não para o sujeito (escritor) em si. Para ele, o nome do autor não é um nome próprio como os outros, porque

[...] o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*.<sup>37</sup>

Ele conclui que o nome do autor tem o poder de caracterizar o texto, por estar atrelado a um certo conjunto de discursos e é por isso que há discursos que são passíveis da função autor, e outros não: “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”<sup>38</sup>. Logo, a morte do autor está dentro de uma discussão ainda mais complexa, uma vez que depende de várias outras noções e o que se entende por autor vem de um conceito ainda muito limitado.

---

<sup>34</sup> FOUCAULT, 2009, p. 269.

<sup>35</sup> Ibid., p. 270.

<sup>36</sup> FOUCAULT, 2009, loc. cit.

<sup>37</sup> Ibid., p. 273-274.

<sup>38</sup> Ibid., p. 274.

Barthes não deixou, entretanto, de chamar atenção para as limitações presentes na figura de um autor. Tal figura é uma forma de justificar o texto, de atribuí-lo um sentido, uma origem, como se a ausência dessa figura ocasionasse numa incompletude da obra:

Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu [...] o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado, a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido.<sup>39</sup>

Isto posto, é necessária uma maior compreensão a respeito da autoria que, em USV, torna-se ainda mais necessária pela presença de um personagem denominado “Autor”. Todavia, por mais que a presença desse personagem pareça nos indicar que há um elemento direcionando e criando tudo dentro da obra conforme a sua vontade, e ele próprio faça referência a sua autonomia diante daquilo que escreve, alcançamos, no decorrer da leitura, que tal personagem manifesta questões muito além daquilo que planeja inicialmente, e, ao tentar dar voz à personagem Ângela Pralini, acaba refletindo-se nela enquanto questão que é. O Autor de USV tenta, a todo instante, agarrar-se a um sentido, compreender Ângela e, nessa acepção, em vez de ser uma simples personagem criada por um autor, ela é uma questão que o ultrapassa, portanto, não pode ser meramente sujeitada às vontades deste:

AUTOR – Porque Ângela é tão novidade e inusitada que eu me assusto. Me assusto em deslumbre e temor diante do seu imprevisto. Eu a imito? Ou ela me imita? Não sei: mas o modo de escrever dela me lembra ferozmente o meu como um filho pode parecer com o pai. Com os pais ancestrais. Venho de longe. Eu sou eficiente, Ângela não é. Eu dou corda nela como num brinquedo mecânico e ela se põe a funcionar com estridência. Eu então tiro a estridência pondo óleo nas suas roscas e parafusos. Só que ela não funciona com meu jeito mecanicista: ela só age (através de palavras) quando eu a deixo livre.<sup>40</sup>

Ângela é uma novidade, porque o Autor não a conhecia antes de forma planejada – ele não previu o romance, não estabeleceu métodos para a realização deste. Tudo

---

<sup>39</sup> BARTHES, 2004, p. 63.

<sup>40</sup> USV, p. 104.

acontece semelhante a um improviso. As questões vêm até ele. Ele a imita? Ela a imita? Já não se sabe quem é criador e criatura. O modo de escrever do Autor e de Ângela são semelhantes, pois o que escrevem se dá por meio de uma escuta profunda de si, mas uma escuta que não é mera projeção. É através da palavra que o escritor lapida a existência de Ângela, lapida levando-a para a dimensão artística. Ele a põe em obra, contudo, ela não funciona do seu jeito mecanicista. Não funciona, pois, se é fruto de escuta, nem criador nem criatura podem ser mecânicos ao mexerem com as questões. Ângela age. A obra age.

Pensar o agir é pensar a questão do que somos e do que é a realidade. A dificuldade em apreender a essência do agir está no fato de que nosso olhar e raciocinar já operam na vigência de tudo como sendo estático, posto. É o que denominamos normalmente de real. Essa visão, passando pela verdade lógica e pelas disciplinas científicas, é equívoca. Tudo é verbal, permanente transformação, no vigorar do agir. Agir é ser. Só por tal vigorar é que tudo pode estar em contínua ação. [...] Pensar o agir é deixar que ele se instale nos exercícios e nas atividades de pensamento, pois o ser humano somente age enquanto pensa (o que não quer dizer “enquanto raciocina”). Agir formou-se de *agere: agir, ocupar-se de*.<sup>41</sup>

Ângela vive, Ângela age, porque vigora no pensar – constitui um exercício do pensar para o Autor. Pensar criativo. Por isso é uma “novidade”: “O principal a que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim”<sup>42</sup>. Essa surpresa, o assalto e o estremecimento vêm da vocação que recebe para se doar à arte.

Deste modo, é preciso alargar as compreensões advindas do círculo da reprodução e da comunicação, proposto por Jakobson (2005), que nos fornecem um conceito mais estreito sobre os elementos concernentes à obra literária:

A leitura de Jakobson move-se, pois, em torno dos quatro referentes do círculo da reprodução e da comunicação, reduzindo a Poética à mensagem (função poética). É isto porque em nenhum momento tematiza as condições de possibilidade de leitura, esquecendo, portanto, o seu núcleo gerador, o ler, a literariedade. Seduzido pelas águas cristalinas da funcionalidade, reduz a Poética à funcionalidade discursiva enquanto expressão [...].<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> CASTRO, 2014, p. 17.

<sup>42</sup> USV, p. 72.

<sup>43</sup> CASTRO, op. cit., p. 135.

No ler, habita a oportunidade de nos enxergarmos como questão, de nos interpretarmos a partir da arte.

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor [...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito.<sup>44</sup>

O leitor reúne a multiplicidade da escrita quando encontra o seu reflexo naquilo que lê – não uma identificação biográfica, porém humana. Seguindo essa linha, o autor, quando é destituído de seu posto soberano diante da obra, não é também um leitor por se deixar à mercê da obra e não o contrário?

À vista disso, debruçamo-nos sobre a obra de modo que o ler nos encaminhe: “Ler é o vigor do nomear que faz aparecer o que se estende adiante na luz e pelo qual a presença das coisas presentes se produz no ocultar-se”<sup>45</sup>, em que a interpretação se realize sempre instaurando possibilidades, e não a partir de reproduções de conceitos genéricos.

São, inclusive, tais conceitos que desembocam uma leitura embaçada sobre a obra de Clarice Lispector. A seguir, passaremos a tratar de leituras que atravessam a obra da autora e nos deixam explícita uma noção muito restrita sobre autoria.

## 2.2 As máscaras do autor

É difícil negar que parte do alcance e notoriedade de *A redoma de vidro* – título original *The Bell Jar*<sup>46</sup> –, único romance da norte-americana Sylvia Plath<sup>47</sup>, reside nos paralelos traçados entre a narrativa e a vida da autora. Em 11 de fevereiro de 1963 (ano em que o livro foi publicado), Plath comete suicídio: a jovem de apenas 30 anos

<sup>44</sup> BARTHES, 2004, p. 64

<sup>45</sup> CASTRO, 1982, p. 101.

<sup>46</sup> Publicado sob o pseudônimo Victoria Lucas.

<sup>47</sup> A autora se dedicou mais intensamente à escrita de poemas: *The Colossus and Other Poems* (1960); *Ariel* (1956), *Crossing the Water* (1971), *The Collected Poems* (1981) e *Johnny Pannic and the Bible of Dreams* (1977) – sendo este último livro escrito em prosa.

espera os filhos adormecerem, coloca-os no quarto, com pão e um copo de leite e, em seguida, põe a cabeça dentro do forno, inalando gás. É, fundamentalmente, esse um dos principais pontos em comum com o seu único romance publicado: a temática do suicídio.

Em *A redoma de vidro*, acompanhamos a trajetória de Esther Greenwood, excelente aluna que, vinda do interior do Estados Unidos, consegue um estágio em uma revista em Nova York, algo que deveria ser o início de suas realizações profissionais, contudo, logo se mostra como um poço de esvaziamento de sentido:

Acontece que eu não estava conduzindo nada, nem a mim mesma. Eu só pulava do meu hotel para o trabalho e para as festas, e das festas para o hotel e então de volta ao trabalho, como um bonde entorpecido. Imagino que eu deveria estar entusiasmada como a maioria das outras garotas, mas eu não conseguia me comover com nada. (Me sentia muito calma e muito vazia, do jeito que o olho de um tornado deve se sentir, movendo-se pacatamente em meio ao turbilhão que o rodeia.).<sup>48</sup>

Os sentimentos de Esther são o contrário da reação que se espera de alguém naquelas condições, fato que provoca estranhamento, uma sensação de desajuste na própria personagem ao perceber-se naquele estado. A jovem deveria mesmo estar radiante e empolgada diante de uma oportunidade tão promissora, porém, vê-se numa rotina maquinal, que ela não conduz e não sabe como conduzir.

O que leva Esther a não se comover com nada já é, nesse momento inicial da narrativa, um indício da sua apatia diante da vida. Mesclando a narração do seu cotidiano e do impacto de outros personagens em sua vida a uma descrição minuciosa, e cheia de imagens, de como se sente diante de suas experiências, Esther vai dando pistas ao leitor da condição em que se encontra, até que as diversas tentativas de suicídio da personagem começam a compor a história. Ora estamos diante de uma narração profundamente poética, cheia de metáforas que poderiam sinalizar alguma reação (positiva) diante da vida e, logo após, somos mortificados com as situações desejosas de perigo que Esther se impõe.

Pensemos, agora, que esses paralelos traçados entre obra e artista nos remetem para certo tom confessional na obra, ou mesmo feminino, pois são, inclusive,

---

<sup>48</sup> PLATH, 2014, p. 9.

adjetivos que costumam aparecer interligados pela crítica<sup>49</sup>. Todavia, é imprescindível que se questione o conceito que se tem acerca da narrativa confessional e suas implicações, posto que elas tocam USV.

Ao falarmos em uma literatura confessional em relação ao romance *A redoma de vidro*, o entendimento é de que, nele, há uma voz que se confessa no sentido de relatar e transpor para o texto o seu mundo. *Seu mundo* porque inclui uma alta carga de subjetividade, ou seja, um eu que se faz ainda mais nítido por meio da narração na primeira pessoa do discurso, revelando as intimidades dessa personagem. No entanto, ao verificarmos que essa personagem encontra semelhanças nas angústias de Plath, a confissão passa então a ser não mais da personagem, mas da própria autora, como se a personagem fosse apenas uma máscara ou mesmo um pretexto para expor sua vida e é, deste modo, que temos o que também se convencionou chamar de “romance autobiográfico”, classificação para designar um enredo no qual o escritor utiliza-se de um personagem para contar a própria história.

O termo “confessional” foi cunhado nessa acepção em 1959, quando M. L. Rosenthal escreve *Poetry as Confession*, artigo em que o autor chama de “confissões” o modo como a vida do poeta Robert Lowell se projeta em sua poesia, mais especificamente no livro *Life Studies*:

Livrando-se das máscaras que escondem o si mesmo do poeta, em *Life Studies*, Lowell empregava uma voz aparentemente mais direta e usava, entre outros temas extremamente pessoais, sua experiência enquanto comandante das forças armadas, suas dificuldades de relacionamento com seu pai e esposa e sua própria doença mental, como matéria poética. A partir do artigo de Rosenthal, portanto, o termo “confessional” seria utilizado para classificar poemas de tal natureza e serviria de rótulo para identificar toda uma geração de poetas norte-americanos que incluiria, além do próprio Lowell, nomes como Anne Sexton, Elizabeth Bishop, W. D. Snodgrass e John Berryman, além de Sylvia Plath.<sup>50</sup>

Seguindo esse “estilo”, uma série de outros escritores da década de 50-60 tiveram sua escrita enquadrada na chamada “poesia confessional” em função dessas associações biográficas estudadas pela crítica.

---

<sup>49</sup> É comum o termo “confessional” vir associado a uma literatura feminina, como se a mulher fosse mais propensa a um autobiografismo ao escrever, ou em qualquer outra manifestação artística, como apontou Virgínia Woolf em escritos como *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (L&PM, 2012) – e é atestado em muitas críticas da obra de Clarice Lispector. Contudo, não aprofundaremos essa questão, posto que entrariamos, com isso, em um debate direcionado aos Estudos de Gênero – o que não está alinhado às propostas metodológicas do presente estudo.

<sup>50</sup> AZEVEDO FILHO, M. S.; TAVARES JUNIOR, J. M., 2018, p. 19.

Seja como “movimento”, como fenômeno artístico espontâneo e não organizado ou ainda como um sinal de seu próprio tempo, a poesia confessional representou uma mudança significativa na maneira de escrever que muitos poetas praticavam no fim da década de 1950. Os elementos autobiográficos presentes no texto, a distância abreviada entre enunciador e leitor, o intenso tom emocional e a estrutura narrativa se tornaram pontos referenciais do novo estilo de escrita. A poesia confessional proporcionava ao poeta expressar sentimentos, pensamentos e emoções sem reprimir as dores oriundas de experiências traumáticas.<sup>51</sup>

Esta expressão de sentimentos, ao que tudo indica, foi o que enxergaram alguns críticos ao apontar a obra de Clarice Lispector como uma literatura feminina ou confessional. Sérgio Milliet, ao falar do estilo de Clarice no romance *Perto do coração selvagem*, em um artigo publicado no segundo volume de seu *Diário crítico*, publicado pela primeira vez em 1944, diz-nos, em timbre elogioso, de uma escrita mais introspectiva: “A obra de Clarisse (sic.) Lispector surge no nosso mundo literário como a mais séria tentativa de romance introspectivo”<sup>52</sup>. A introspecção citada por Milliet advém não somente da forma como o romance é costurado, como também da marca dessa voz em primeira pessoa, que se revela sempre tensionando dramas íntimos da personagem. O crítico chega até mesmo a afirmar que na personagem Joana vemos o universo de Clarice.

A relação entre autor e obra é reforçada por Álvaro Lins (1946) quando aproxima a escrita clariceana do estilo psicológico de Virgínia Woolf e James Joyce. Embora reconheça maturidade, inteligência e ousadia no estilo, enquadra a obra da autora em uma “literatura feminina”, devido aos reflexos da pessoa de Clarice na obra: “Há neste livro, além da experiência que representa, dois aspectos a se fixar: a personalidade da sua autora e a realidade da sua obra”<sup>53</sup>. Ao criticar *O lustre*, Lins fala também em uma “excessiva exuberância verbal”<sup>54</sup>, a qual, segundo ele, desemboca em uma incompletude do romance clariceano.

Nas duas críticas, tanto Milliet quanto Lins apontam – ainda que indiretamente – traços do confessionalismo na obra de Clarice Lispector. Os críticos evidenciam-nos marcas desse tipo de literatura e tecem relações entre o romance e a biografia. Biografia que, em um primeiro momento (o da estreia da autora), ainda não estava, exclusiva ou necessariamente, arraigada às experiências pessoais de Clarice, mas ao

---

<sup>51</sup> AZEVEDO FILHO, M. S.; TAVARES JUNIOR, J. M., 2018, p. 23.

<sup>52</sup> MILLIET, 1994, p. 31.

<sup>53</sup> LINS, 1946, p. 111.

<sup>54</sup> LINS, 1946, loc. cit.



seu gênero, a uma típica escrita de mulher ou literatura feminina. Ou seja – por mais que o termo confessional tenha partido de uma leitura de um poeta, homem –, era (e é provável que ainda o seja) uma espécie de convenção involuntária atribuir à produção artística de mulheres uma projeção das suas vivências pessoais.

Seria o afastamento desses conceitos o que levou Clarice Lispector a se impressionar com as críticas de um dos seus maiores estudiosos, Benedito Nunes? No artigo *Meu caminho na crítica*, em que ele faz algumas observações sobre seu ofício, inicia relatando que “num dos encontros, em Belém, com Clarice Lispector, depois que publiquei *O drama da linguagem* (São Paulo, Ática, 1989) sobre o conjunto da obra dessa escritora, ela me disse antes do cumprimento de praxe: “Você não é um crítico, mas algo diferente, que não sei o que é”.<sup>55</sup>

Por outro lado, o crítico, no artigo denominado *Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção*, afirma que Clarice Lispector faz-se personagem em *A hora da estrela*<sup>56</sup> e, mais adiante, também pontua que a autora é “ortônima no meio de seus heterônimos”<sup>57</sup>. Essas pontuações do crítico evidenciam que, raramente, consegue-se chegar à interpretação da obra clariceana sem traçar aproximações entre a personalidade/figura da autora e sua obra, fato, inclusive, que é ligeiramente admitido por Nunes, ao afirmar que o prestígio alcançado pela escritora, no período que ele chama de “primeira fase”, deve-se não somente aos seus textos, em especial pelo romance *A paixão segundo G. H.* (1964), mas também pela “[...] mágica atração que se desprendia da figura humana da ficcionista, na qual o encanto feminino, guardando o traço eslavo de sua origem russa, combinou-se a uma personalidade esquiva, tímida e altiva, mais solitária do que independente [...]”<sup>58</sup>.

Não somente em um primeiro momento, na circunstância em que publicou seus primeiros romances, nas críticas iniciais, como vimos, mas também em pesquisas mais recentes, ainda são vastas as leituras que denotam a produção de uma literatura confessional em Clarice Lispector.

---

<sup>55</sup> NUNES, 2005, p. 289.

<sup>56</sup> Id., 2015, p. 66.

<sup>57</sup> Ibid., p. 69.

<sup>58</sup> Ibid., p. 63.

Lícia Manzo – roteirista, mestre em Literatura Brasileira e organizadora da coletânea intitulada *Outros Escritos*<sup>59</sup> –, em livro<sup>60</sup> fruto de sua pesquisa sobre a obra clariceana, afina correspondências biográficas na literatura da autora. Em entrevista para o Instituto Humanitas Unisinos – IHU, a pesquisadora declara difícil a separação dessas duas instâncias. Para Manzo, isso ocorre porque a autora “se escrevia”, ela era uma extensão de si mesma ao produzir suas obras “[...] e ao lutar com a distância que a separava das palavras, embatia-se com a distância que a separava de si mesma”<sup>61</sup>. A pesquisadora prossegue afirmando que o “denominador comum” na obra da escritora é ela mesma, a qual encontra uma personalidade que está presente em todas as suas personagens. Nessa visão, a obra de Clarice é um contar sobre as suas experiências pessoais, ela, por meio das máscaras das personagens, “ocultava-se através de tantas e tantas personagens – Ana, Laura, Lóri, G.H.–, valendo-se delas para encenar o drama de sua própria vida”.<sup>62</sup>

Sob o mesmo viés, Marilda Corrêa Ciribelli reforça a opinião dessa parte da crítica ao dizer que Clarice enquanto pessoa e autora são noções que se confundem em *Perto do coração selvagem*: “Nele, Clarice começa sua longa trajetória para junto do confessional, para uma autobiografia não planejada”<sup>63</sup>. Ciribelli, quando aponta uma “longa trajetória” em direção ao confessional, deixa implícito que essa característica acompanha Clarice não apenas no romance citado, mas também nos escritos subsequentes, supondo, como resultado, que essa seria uma marca natural da escritora.

Portanto, ainda que haja uma tentativa de afastamento da concepção de uma literatura confessional em Clarice, as percepções descritas pelas pesquisadoras indicam características de uma produção confessional. Por outro lado, este “confessionalismo”, consegue ser refutado – ou minimizado – quando há na obra alguma característica que remonte um engajamento social vasto e muito nítido nas obras do escritor.

---

<sup>59</sup> Além de Manzo, o livro contou com a organização de Teresa Montero e foi publicado pela Editora Rocco (2005), reunindo os mais diversos textos de Clarice Lispector. Nele, encontramos, além de produções de caráter literário, outros gêneros textuais, como cartas, discursos, entrevistas publicadas no tempo em que atuou na esfera jornalística, anotações durante seu período de estudante etc.

<sup>60</sup> *Era uma vez: eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector* (Rio de Janeiro: UFJF, 2002).

<sup>61</sup> MANZO, 2007, p. 32.

<sup>62</sup> MANZO, 2007, loc. cit.

<sup>63</sup> CIRIBELLI, 2006, p. 73-74.

Marcas de uma conjuntura social e histórica passam a apontar, então, para uma dimensão menos unilateral. Referências histórico-sociológicas abrem discussões acerca de uma personalidade mais universal da obra de arte. O entendimento é de que, a partir dessas referências (histórico-sociais), o autor não está mais impregnando a escrita – consciente ou inconscientemente – com experiências pessoais transfiguradas na linguagem poética, e sim remetendo a conjunturas tocantes a outros indivíduos, a outras comunidades, a outras nações, portanto, minimizando um sujeito para atribuir um caráter mais objetivo e universal à ficção.

Isto posto, ao aspecto da voz confessional, soma-se o fato de Clarice ser, inclusive, tida, em um momento posterior, como uma autora alheia aos problemas sociais sofridos pelo povo brasileiro – ou pelo ser humano de maneira geral, sendo ou não do país onde ela cresceu. Cobrava-se, especialmente devido ao momento político de 1964, uma literatura com inclinações sociológicas, uma literatura que fosse mais engajada, a qual problematizasse, criticasse e se indignasse com um determinado contexto, “sob pena de a obra, ao não assumir explicitamente este compromisso, ser rotulada de alienada”.<sup>64</sup>

Essa noção encontra suas raízes no pensamento de Sartre (2004) quando defende que o escritor deve fazer com que o leitor não seja inocente em relação ao mundo, não podendo, dessa forma, ignorar o poder da arte ao abarcar contextos sócio-políticos. Citando Brice-Parain, Sartre diz que as palavras têm o mesmo poder das munições em uma arma, o escritor “[...] atira. Pode calar-se, mas uma vez que decidiu atirar é preciso que o faça como um homem, visando o alvo, e não como uma criança, ao acaso, fechando os olhos, só pelo prazer de ouvir os tiros”<sup>65</sup>. Neste âmbito, o filósofo francês rejeita a ideia de uma arte que seja apenas prazer, que seja apenas para o deleite do leitor, uma vez que é preciso que a literatura seja uma atitude consciente e madura diante do social.

É somente com o romance *A hora da estrela*, na figura da nordestina Macabéa e de Rodrigo S. M., que são notadas, de modo um pouco mais avultante em relação aos demais romances, algumas preocupações de caráter social – devido à pobreza da personagem e à marginalização da profissão de escritor, o que faria com que as leituras desse livro presumissem determinado engajamento. Em sua pesquisa sobre

---

<sup>64</sup> PAGANINE, 2000, p. 10.

<sup>65</sup> SARTRE, 2004, p. 21.

esse romance, Paganine (2000) defende, sobretudo, a ideia original de engajamento poético na obra que “vai buscar elaborar os conteúdos sociais e políticos mediante o questionamento da própria linguagem romanesca”<sup>66</sup>. Na visão da professora, o compromisso de Clarice, ainda que toque em questões sociais, é com a linguagem, pois pergunta-se a respeito dos meios utilizados na expressão artística.

[...] o engajamento poético caracterizaria as obras que, em apresentando igualmente um comprometimento com as questões políticas e sociais de um determinado período histórico, também revelam, do ponto de vista da construção romanesca, uma problematização da realidade, considerada de modo mais amplo do que somente a partir da perspectiva sócio-política. Um engajamento exposto, ao mesmo tempo e de modo inseparável, no conteúdo e na forma.<sup>67</sup>

Conforme esta teoria, em *Lispector* não há somente referências a um quadro sócio-político, já que a obra se concentra “na elaboração poética da linguagem como forma de compreensão do mundo e do homem em sua totalidade”<sup>68</sup>. Aqui, mundo e homem entendidos para além de determinado contexto.

Embora tenha apresentado paralelos sociais, o engajamento social não é o foco e, sim, como apontou Paganine, o engajamento poético. O modo como Clarice trouxe preocupações sociais para a narrativa está dentro de um estilo muito único, no qual em nenhuma passagem deixa de privilegiar a preocupação com a própria linguagem, por isso, a autora não se viu livre das leituras que evidenciam uma voz confessional, ou autobiográfica, em seus escritos. Este ponto não está dissociado da concepção de engajamento social, pois

Quando se identifica este fenômeno exclusivamente com aquelas obras que inseriríamos no rol do engajamento social, está-se a dizer, de modo implícito, que uma obra capaz de refletir sobre a linguagem romanesca, com qualidades artísticas, jamais poderia ser engajada. Este procedimento esconde, na verdade, um preconceito pernicioso, radicado em um indistigável esteticismo. Pois, desvincularmos tais obras do universo geral do engajamento favorece o entendimento de que a arte — “verdadeiramente arte” — não pode, e como consequência não deve, ter função de criticismo social e político mais direto, devendo se debruçar apenas sobre o material estético.<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> PAGANINE, op. cit., p. 9.

<sup>67</sup> PAGANINE, 2000, p. 18-19.

<sup>68</sup> Ibid., p. 19.

<sup>69</sup> Ibid., p. 20.

Isto explica a dificuldade de atribuir-se engajamento à obra clariceana: o engajamento em seu texto vai além das representações costumeiras de um escritor engajado (em que as dimensões sociais devem ser colocadas no interior da obra), deixando-se em segundo plano a capacidade de engajamento da linguagem dos seus escritos, estreitando esse tipo de escrita a um deleitamento estético que culmina, nesse caso, no biográfico.

Theodor Adorno chega a referir-se a uma dimensão social que não deve ser levada para fora, mas sim para o âmago da obra de arte. Segundo suas observações em *Palestra sobre lírica e sociedade*, o alemão afirma que esse individual do poema é o que encaminha para o universal humano. É assim que um contexto social, um regime ditatorial, por exemplo, pode, num tom confessional, sob a individualidade do poeta, ser experienciado também pelo leitor (universal). Mais adiante, Adorno chega a atestar que

[...] a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação linguística lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade. As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco.<sup>70</sup>

Por mais que reconheça o poder articulador da linguagem na criação poética, principalmente quando afirma que “só entente aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade”<sup>71</sup> – conferindo à obra de arte certa autonomia/potência –, as observações de Adorno estão imbricadas de uma visão dicotômica em que a linguagem é mais uma ferramenta a ser manipulada pelo artista, cheia de “configurações” e passível de moldar uma pretensa subjetividade do escritor. Ao falar na linguagem como “mediação” entre lírica e sociedade”, deixa-se de pensá-la em sua capacidade de “ficcionalizar” – o que trataremos no próximo tópico. Falar

---

<sup>70</sup> ADORNO, 2003, p. 74.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 67.

nessa mediação da linguagem é, em certo aspecto, vê-la como uma oportunidade para o indivíduo situar-se enquanto sujeito na história. Em outro ponto, Adorno afirma:

[...] a própria subjetividade poética deve sua existência ao privilégio: somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente. Os outros, contudo, aqueles que não apenas se encontram alienados, como se fossem objetos, diante do desconcertado sujeito poético, mas que também foram rebaixados literalmente à condição de objeto da história, têm tanto ou mais direito de tatear em busca da própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho. [...] Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual.<sup>72</sup>

A linguagem é colocada, outra vez, como uma espécie de ferramenta para “se expressar livremente”, e de fato, o é, mas, majoritariamente, uma via para se pensar livremente. A expressão tem seu valor quando ancorada em um pensamento profícuo sem pretextos para localizações histórico-sociais.

Os termos dicotômicos (sujeito x objeto), ademais, não foram, até esta altura, utilizados de forma ingênua, uma vez que as menções a eles tiveram o objetivo, ou melhor, pretensão de serem repensados neste trabalho.

O afã de tornar tudo *objeto* leva o homem a também objetivar o próprio e suposto meio de objetivação: a linguagem. No entanto, jamais chegaremos a um *conceito* de linguagem, jamais falaremos *sobre* ela, porque desde sempre nela nos encontramos; em momento algum, dela nos apartamos para, como sujeitos, torná-la objeto, coisa sob nossa égide ou controle.<sup>73</sup>

Destarte, estes termos, ao serem utilizados para discutir a criação da obra artística, já carregam a noção do indivíduo – sujeito – enquanto o detentor de certo poder sobre o que se é criado/está criando – objeto, pois a “[...] subjetividade humana é vista como dotada de um imenso poder, que é o poder de conhecer, de dominar a natureza e ser inteiramente autor de sua vida, de suas decisões e destinos”. Ao denominar-se o artista como sujeito, a relação dicotômica é automática, uma vez que não pensamos um sujeito sem seu objetivo, por conseguinte, não há subjetividade sem objetividade.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> ADORNO, 2003, p. 76-77.

<sup>73</sup> FAGUNDES, 2014, p. 137.

<sup>74</sup> TAVARES, 2014, p. 228.

Por fim, o que não foi considerado nas leituras que asseguram uma literatura com traços confessionais ou biográficos na obra de Clarice é que a voz presente na obra vai além de um sujeito, posto que, para a existência deste, haveria um objeto – o que não há na obra clariceana. O jogo, principalmente em USV, não está atrelado ao sujeito e objeto, em que há hierarquia sugerida: um controla e o outro é controlado. O Autor que escreve em USV não controla a obra enquanto seu objeto, como também as personagens encontram suas raízes na palavra *persona*, termo latino que designa pessoa ou máscara. Um ator, ao se entregar à interpretação de um personagem, é como se estivesse utilizando uma máscara, uma outra *persona* é colocada em foco.

E seguimos em direção à origem... na origem da palavra: ex-periência, *ex*: movimento para fora, *peras*: limite. Na *experiência* de iniciação do ator na máscara neutra, de Elizabeth Lopes (LOPES, 1990), cada ator recebe sua máscara e a observa: objeto, externo, *outro*. Depois de olhar, tocar, cheirar, lamber, conhecer e reconhecer sua máscara, o ator está pronto para *calçá-la*. Olhos fechados, uma mão no elástico e a outra na máscara, sem jamais tocar os olhos vazados. Diante do espelho, abre os olhos. O que vê diante de si não é reconhecível. Quem ou o que é essa criatura que o olha curiosamente do outro lado do espelho? Quem tomou o lugar de minha imagem, desfigurando-a?<sup>75</sup>

No entanto, só julgamos que esse ator alcançou êxito ao incorporar um papel quando somos convencidos de que as questões das personagens estão sendo vivenciadas. É, então, quando a pessoa (ator) dá espaço para as questões da personagem que esse último consegue vir à tona. Não há a exclusão de um para que o outro surja, ambos coexistem em um jogo dialético, no qual não se vai do indivíduo para o universal: há o indivíduo e o universal, em constante diálogo.

O primeiro momento é o olhar, depois a compreensão do reflexo, de que o que vejo é um duplo de mim, um *outro*, um eu. Esse novo, novíssimo ser não sabe nada ainda. Acabou de nascer. Está sentado, imóvel. Precisa integrar essa imagem a um corpo que respira, que se move. Precisa que os olhos ocupem o vazio da máscara.<sup>76</sup>

Sendo assim, máscara não é o encobrimento de uma *persona*, máscara é o nascimento dela. Ao viver um personagem, o ator, por meio da sua pessoa, dá vida à outra, faz com que ela se desvele em uma manifestação única.

<sup>75</sup> COPELIOVITCH, 2014, p. 181.

<sup>76</sup> COPELIOVITCH, 2014, loc. cit.

Ângela não é um personagem no sentido de ser um objeto do Autor, ela “nasceu de uma semente”<sup>77</sup> porque não é apenas uma forma do escritor se confessar ou contar a sua vida. Em passagem anterior, o Autor diz ter criado a personagem para se conhecer, chega a sublinhar a pertinência da personagem para o autoconhecimento.

O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem – mais ou menos como fazem os romancistas, e através da criação dele para conhecer. Porque eu sozinho não consigo: a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar. E haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades? Tenho força para isso como todo o mundo – é ou não é verdade que nós terminamos por criar uma frágil e doída realidade que é a civilização? Essa civilização apenas guiada pelo sonho. Cada invenção minha soa-me como uma prece leiga – tal é a intensidade de sentir, escrevo para aprender. Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida. Vida não tem adjetivo. É uma mistura em cadinho estranho mas que me dá em última análise, em respirar. E às vezes arfar. E às vezes mal poder respirar. É. Mas às vezes há também o profundo hausto de ar que até atinge o fino frio do espírito, preso ao corpo por enquanto.<sup>78</sup>

É daquela solidão apontada por Proust que Ângela Pralini nasce e apenas porque é entendida como uma profunda inquietação é que pode ser um caminho oportuno para que o Autor se conheça, partindo dessa realidade instaurada pela ficção – a qual não diz sobre uma mentira, diz sobre novas formas de se enxergar. Desse modo, vai além de associações a aspectos histórico-sociais.

Ângela não é um “personagem”. É evolução de um sentimento. Ela é uma ideia encarnada no ser. No começo só havia a ideia. Depois o verbo veio ao encontro da ideia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo mundo, era de Ângela.<sup>79</sup>

Ângela é tão viva quanto seu Autor, por isso este utiliza de aproximações dos textos bíblicos para retratá-la (“No princípio era o Verbo”<sup>80</sup>). O Verbo da Bíblia refere-se à Palavra Divina, refere-se a Deus, O Criador, e o verbo de USV é também esse verbo criador que faz nascer Ângela (inspiração é Deus, diz o Autor<sup>81</sup>) e, por isso, agora não é mais do Autor: transcende-o. É de Ângela porque ela vive, não é um

<sup>77</sup> USV, p. 30.

<sup>78</sup> USV, p. 19.

<sup>79</sup> Ibid., p. 30.

<sup>80</sup> Esta é a declaração introdutória do Evangelho Segundo João. Todas as menções ao Verbo estão relacionadas a Deus e João chega a afirmar que Deus é o Verbo, o que aguça o caráter criador da palavra. Em algumas traduções, inclusive, o termo “Verbo” é substituído por “Palavra”.

<sup>81</sup> USV, p. 17.



objeto a ser manipulado nem uma personagem enquanto máscara para as vivências de Clarice. “Será que criei Ângela para ter um diálogo comigo mesmo? Eu inventei Ângela porque preciso me inventar”<sup>82</sup>, diz o Autor, fazendo com que se note o desvelamento dessa *persona* sobre a qual nos referimos.

Dado isso, o conceito de personagem direciona-nos para a problematização da ficcionalidade do texto literário se entendemos personagem enquanto uma máscara que não cabe estritamente à representação e, sim, possibilita um manifestar de questões humanas. Tal conceito, por sua vez, está ligado ao que entendemos por ficção, logo, é apropriado examinarmos de que modo a ficção implica os entendimentos sobre autoria.

### 2.3 Um fio comum: ficção e autoria

Até aqui, muito se mencionou sobre as dimensões do que é o autor dentro da obra literária. É importante ressaltar, porém, que ainda que essas noções não abarquem, no nosso entendimento, o que é um autor dentro da obra de arte, oferecem, sim, um vislumbre sobre a criação artística. Vislumbre este fundamental para que possamos alargar nossas considerações acerca da autoria. Contudo, a fim de deixar mais clara a nossa inquietação a respeito da autoria, é importante que aprofundemos outro ponto da discussão que paira sobre o tema: a ficção.

Observemos o seguinte excerto de um livro de fragmentos de uma das maiores escritoras brasileiras vivas, Lygia Fagundes Telles:

“Esses fragmentos têm alguma ligação entre si?”, perguntou-me um leitor. Respondi que são todos fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes, mas há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou essa linha.<sup>83</sup>

Nesta passagem que, podemos supor, é fruto de uma vivência da autora, a narradora-personagem nos reproduz a pergunta de um leitor no tocante à relação entre os fragmentos que compõem o livro. Nele, constam os mais diversos temas: a natureza dos gatos, morte, amor, discos voadores, os sete pecados capitais, relato

---

<sup>82</sup> Ibid., p. 31.

<sup>83</sup> TELLES, 2010, p. 156.

sobre a descoberta de um novo autor (Franz Kafka), entre tantos outros temas que passeiam por gêneros literários difusos e uma escrita sempre a brincar com o que entendemos por ficção.

A resposta da narradora nos lança no perigo de pensar que é o autor quem determina previamente todas as diretrizes da obra artística. Tal problemática se agrava uma vez que o trecho supracitado pertence ao livro *A disciplina do amor*, que tem como subtítulo *Memória e Ficção*, provocando, portanto, no leitor, uma incerteza quanto à ficcionalidade dos textos que compõem a obra. Afinal, memória pressupõe aquilo que podemos trazer à tona devido aos nossos testemunhos e experiências, ou seja: fatos, o real, a realidade (o que é encarado como verdadeiro). Nesse sentido, falar em ficção seria falarmos no oposto a tudo isso, tendo em vista que a ficção é entendida como algo imaginado, inventado e não baseado em experiências. Desse modo, o subtítulo deste livro de Lygia Fagundes Telles é uma (aparente) dicotomia, a qual se reflete não apenas na pergunta do leitor, como também na resposta da narradora.

Esquecemo-nos, entretanto, que a palavra ficção vem do verbo latino *finco* (modelar): “É por essa compreensão poética do “fingir” que devemos entender a ficção dos mitos, da poesia, enfim, da literatura e das artes. Assim, o poeta está no mundo que incessantemente se diz outro pelo dizer da linguagem. A linguagem ‘finge’ mundos”<sup>84</sup>. Logo, a ficcionalidade de uma obra de arte é uma forma de “modelar a realidade”, o que não significa torná-la falsa.

A palavra ficção, de étimo fictio, tem a mesma raiz do verbo latino *finco* (*finere*), cujo sentido mais concreto era o de esculpir, fazer esculturas, modelar o barro. A partir de interpretações dadas a esse sentido concreto, formularam-se os de semântica mais abstrata (em geral em uso figurado), como formar; inventar; imaginar e fingir. A palavra “fingir”, como usamos em português, é um exemplo dessa herança interpretativa cuja conotação desgastou e emudeceu aquele sentido originário guardado na ação concreto do verbo. [...]Nesta perspectiva, a ficção é o negativo lógico do real. Como negação ao que é real, a ficção é interpretada como o que é i-real – de onde nos vem o sentido vulgar de “fingir”.<sup>85</sup>

Por conseguinte, no trecho de *A disciplina do amor* que citamos, de fato, o fio condutor é este eu que nos fala, ele conduz e costura os escritos por meio da

---

<sup>84</sup> FERRITO, 2014, p. 98.

<sup>85</sup> FERRITO, 2014, loc. cit.

ficcionalidade literária. Ele configura (ou reconfigura?) a realidade<sup>86</sup> através da escrita, não se trata de memória como mera projeção das experiências da autora, ou da ficção entendida como fantasia, mas da capacidade de atribuir-se novas dimensões por meio da potência artística e de soprar vida às *personas*.

Em um ensaio intitulado *O poeta e o fantasiar*, de 1908, Freud (2015) lançou-se acerca da origem dos temas dos poetas. De onde vem os temas desenvolvidos pelos poetas e que nos fazem conhecer sensações que nem sabíamos ser possíveis? Tal dúvida, para o psicanalista, só cresce, uma vez que o poeta (no ensaio, Freud refere-se ao poeta Ludovico Ariosto ao ser questionado pelo Cardeal d’Este de Ippolito sobre a inspiração de suas histórias – porém, podemos, também, encarar a inquietação no seu sentido mais universal, ou seja, lançando-a a todos os poetas, de um modo mais geral), quando questionado, não nos oferece respostas satisfatórias para essa pergunta.

Na sequência, Freud compara a atividade do poeta ao brincar das crianças: “[...] toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria o seu próprio mundo [...] transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada”<sup>87</sup>. Para o médico austríaco, quando essa criança cresce, o brincar é então substituído pelo fantasiar e é a partir desse ponto que ele tece suas observações: fantasiar, nesse âmbito, é para o adulto a atividade que proporciona prazer e se distingue da realidade.

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. E a linguagem mantém esta afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo [*Spiele*]: comédia [*Lustspiel*], tragédia [*Trauerspiel*] e as pessoas que as representam, como atores [*Schauspieler*].<sup>88</sup>

É por intermédio da linguagem que o poeta brinca, plasmando outra realidade, sem deixar de se ancorar em “objetos concretos”. Os objetos passíveis de representação, como citado por Freud, são, no nosso entendimento, justamente, essa

---

<sup>86</sup> O conceito de realidade empregado neste ponto refere-se àquilo tido como verdadeiro, ou seja, uma realidade que se contrapõe às narrativas ficcionais, uma vez que estas são vistas como falsas, portanto, irreais ou fantasiosas – desprovidas de materialidade.

<sup>87</sup> FREUD, 2015, p. 54.

<sup>88</sup> FREUD, 2015, loc. cit.

linha condutora da obra de arte que, para o senso comum, é o autor, a pessoa que escreve, o produtor da obra, e, aqui, como vimos, é a própria ficcionalidade – esta capacidade de transfigurar questões que perpassam o autor na obra artística.

Quando Freud diz que a criança reorganiza as coisas do seu mundo, não é, mais uma vez, de ficcionalidade que estamos falando?

Mas, a partir da irrealdade do mundo poético, se seguem importantes consequências para a técnica artística, pois muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer.<sup>89</sup>

Outro ponto interessante é pensarmos nessa habilidade de a arte transformar experiências. O que reside no fato do leitor já receber o texto como literário e, por isso, algo que suporíamos causar desconforto, pode confortar. Agora, parece que nos distanciamos da questão da autoria. Bem, é apenas aparência. A partir do momento em que determinada experiência cai no campo literário, ela já é outra coisa, não mais experiência, foi transfigurada e, assim, o modo como a lemos é também transfigurado.

Ainda em relação à ficcionalidade, outro exemplo interessante, que não desvia, senão expande a nossa discussão é a publicação, em 1990, de *O caderno rosa de Lori Lamby*, da escritora Hilda Hilst. Com ele, a autora inicia o que ficou conhecido como *potlatch*: “Trinta anos depois de sua estreia literária, lançou-se no que definia com a palavra *potlatch*: um ritual ameríndio em que [...] indígenas destruíam todos os seus bens acumulados ou os entregavam a parentes e amigos”<sup>90</sup>. O *potlatch* de Hilda, era, assim, o conjunto de obras pornográficas/eróticas<sup>91</sup> lançadas com o intuito de chamar a atenção do público (mídia e leitores) para a sua literatura. Trata-se de um grito para o mercado editorial que não consumia suas obras. Em entrevista à revista *Cult*<sup>92</sup>, ao ser perguntada acerca da sua produção literária, Hilda declara:

Não. O que eu escrevi é tão bonito... Eu leio e fico besta. Como é possível eu ter feito uma coisa tão deslumbrante e ninguém compreender? Chega uma hora, quando você vai envelhecendo, vai dando um desapego, você não se importa mais com nada. Nem com a fama. Eu fico lembrando a passagem da *Odisseia* em que Ulisses está na gruta e o ciclope pergunta: “Quem é?”. E ele

<sup>89</sup> FREUD, 2015, p. 54-55.

<sup>90</sup> FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 164.

<sup>91</sup> Além de *O caderno rosa de Lori Lamby*, inclui *Contos d'escárnio & textos grotescos*, também de 1990, *Cartas de um sedutor*, de 1991, e dos poemas de *Bufólicas*, 1992.

<sup>92</sup> ZENI, Bruno. “Hilda Hilst”. *Cult*, São Paulo, n. 12, pp. 6-13, jul. 1998.

responde: “Ninguém, meu nome é Ninguém.” É assim que eu me sinto: ninguém, ninguém. Um astrólogo amigo meu disse que em outra vida eu fui uma puta. Por isso que nessa vida eu fiquei obscura, porque na outra eu fui muito conceituada enquanto puta [risos].<sup>93</sup>

A escritora reconhece a vastidão do que escreveu antes do seu pornô-chique<sup>94</sup> – foi “uma coisa tão deslumbrante” – e, por isso, a perplexidade ao se deparar com o espaço (até então) reduzido que a sua produção ocupava entre os críticos e os leitores. Entretanto, a publicação deste conjunto de obras, mesmo que tenha provocado rebuliço na mídia, não foi suficiente para que a autora alcançasse um olhar positivo da crítica, a qual recuou, escandalizada com aquilo que lera.

Durante uma leitura da narrativa de Lori Lamby, na Casa do Sol<sup>95</sup>, o crítico Léo Gilson Ribeiro:

[...] levantou-se, irritado, no meio da declamação. Indignado com o que ouvira, disse a Hilda:  
– O seu castigo vai ser o meu silêncio.  
Mesmo diante das críticas, Hilda não se rendeu. Dizia que Hamlet, de Shakespeare, também fora considerado escabroso. E que o francês Bataille, autor de *A história do olho* [...], e outros escritores semelhantes não haviam sido repudiados por fazer algo semelhante.<sup>96</sup>

Hilda recebeu críticas, inclusive, dos editores Caio Graco Prado, que se opôs à publicação desses escritos, e Massao Ohno, o qual “decidira publicar o livro por respeitar a decisão da autora, embora o considerasse ‘um pouco baixaria, sublitteratura’<sup>97</sup>. Essa indignação diante do conjunto de narrativas e, nesse ponto, enfocaremos *O caderno rosa de Lori Lamby*, deve-se primordial e substancialmente às questões aqui estudadas: autoria e ficção.

Escrito, majoritariamente, sob a forma de diário, temos na obra a personagem Lori Lamby, menina de oito anos, que narra de modo pormenorizado todas as suas experiências sexuais. Utilizando-se de uma linguagem escrachada, cínica, crua e cheia de “bandalheiras” – adjetivo recorrente na fala de Hilda em relação a esta

<sup>93</sup> HILST in DINIZ, 2013, p. 181.

<sup>94</sup> Denominado assim pela própria escritora.

<sup>95</sup> Fazenda, situada em Campinas, onde Hilda Hilst se refugiou da vida que tinha em São Paulo. A Casa do Sol representava uma espécie de retiro em que podia dedicar-se de forma mais plena à produção artística. Contudo, esse lugar não era aproveitado de forma solitária, pois lá muitos outros artistas passaram a frequentar (ou mesmo residir) com o mesmo intuito de Hilda.

<sup>96</sup> FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 165-166.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 168.

produção –, Lori recorre a uma série de diminutivos e termos infantilizados para mostrar os prazeres que a sua prostituição proporciona:

No carro eu sentei do lado dele e ele pediu que eu ficasse com as perninhas um pouco abertas. Eu fiquei. Então ele guiava o carro só com uma mão, e com a outra ele beliscava gostoso a minha coisinha e chamava de xixoquinha a minha coisinha. Depois ele ia passando o dedo bem devagarinho e perguntava algumas coisas.<sup>98</sup>

Ora, o que faz com que um leitor como Léo Gilson Ribeiro se abstenha de *O caderno Rosa de Lori Lamby* e, muito provavelmente, aprecie a leitura das ações de Simone e do narrador anônimo de *História do olho*, de Bataille, tem a ver com a ficcionalidade. Tem a ver com aquilo que a literatura nos coloca como “falso” e, por meio das suas particularidades, faz com que nos identifique ou tenhamos empatia pelo outro.

Boa parte dos leitores, porém, põe o mundo imaginário quase imediatamente em referência com a realidade exterior à obra, já que as objectualidades puramente intencionais, embora tendam a prender a intenção, são tomadas na sua função mimética, como reflexo do mundo empírico. Isto é, em muitos casos, perfeitamente legítimo; mas esta apreciação quando muito unilateral, tende a deformar e empobrecer a apreensão da totalidade literária [...].<sup>99</sup>

Questões que passam pela autora são reconfiguradas na obra: o gosto que Lori sente com as putarias é aquilo que Hilda declarava ser o gosto dos leitores e da crítica de modo geral. Na figura do pai de Lori, vemos refletido, ainda, o retrato da própria autora, que semelhante ao pai de Lori, recebia amigos em sua casa que diziam apreciar seus textos e construíam comentários sobre sua obra, julgando-a genial. A obra de Hilda permanecia, contudo, sem a relevância que a autora achava merecer, pois: [...] o obsceno na obra é um mero disfarce para escarnecer a cultura literária e os costumes consumistas, ao zombar da programação [...] que são citados no livro como representantes da indústria cultural”<sup>100</sup>. Tudo em *O caderno rosa de Lori Lamby* é apresentado de forma nada inocente, com o intuito de zombar e inquietar o leitor até então inerte a respeito das obras de Hilst.

---

<sup>98</sup> HILST, 2014. p. 19.

<sup>99</sup> ROSENFELD, 2014, p. 42.

<sup>100</sup> ROCHA, 2014, p. 156.

Lori Lamby, portanto, só é fortemente difícil para o leitor quando se vê nela não uma outra realidade configurada pela autora por meio da escrita, mas sim uma experiência factual, esquecendo-se de que a narrativa de Lori é carregada de metáforas e símbolos para as inquietações de Hilda Hilst. Aqui, recaímos, conseqüentemente, na questão da autoria, pois um outro fator que torna tal obra indigesta é atribuir o que lemos no diário de Lori a uma associação literal com algo que possa ter sido vivenciado ou testemunhado pela autora.

Isso serve-nos para pensar o biográfico. Não se nega em nenhum momento as referências biográficas que podemos indicar nas obras de artes, todavia, é importante percebermos que estes paralelos são agora fruto de uma transposição de elementos, os quais foram reorganizados sob o olhar do artista e sua fina escuta para certas questões, por isso, são arte – negando simples biografismo.

A pornografia também está em USV, na medida em que Pralini evidencia uma linguagem sem freio, sem pudor – que ela e o Autor não conseguem conter ou mensurar:

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, percolhe a pessoa.<sup>101</sup>

Essa personagem é um “cachorro vadio”, pois desnuda a palavra e a si própria, rompe com o falso domínio de seu Autor sobre si e sobre ela, ao mostrar que é livre e segue para onde quiser e, por isso enfrenta, o inferno: por descortinar, pela linguagem, a preciosidade da escuta existencial. As joias (“brilhantes e pérolas”) as quais o narrador se refere não são outra coisa senão isto: o valor dessa escuta. É assim que o narrador pode perdê-la caso não se dê ao tento de escutá-la. Ângela e Lori são difíceis por carregarem a palavra despudorada. Essas personagens, por meio da

---

<sup>101</sup> USV, p. 56.

ficção, negam e avultam a palavra como dispêndio: Lori o faz ao ironizar o tratamento dado à literatura, e Ângela ao ironizar a figura de um autor imperante.

Logo, o fio comum entre a ficção e a autoria localiza-se nesta habilidade de plasmar o real. A verdadeira autoria faz parte da ficcionalização desse eu interior sobre o qual nos fala Proust. Quando o artista se afasta da verdade por adequação, das meras representações e dá vida às personagens – pois sabe que elas precisam nascer e, tal qual um pai, ainda que tente não as domina –, nisto habita a verdadeira ficção; nisto está a autoria: no sopro de questões.



### 3 UM SOPRO INCESSANTE DE QUESTÕES

*Na hora de escrever não sou tímida. Pelo contrário: entrego-me toda.*

(Clarice Lispector)

#### 3.1 Ângela: uma pulsação do Autor

Livro organizado pela amiga Olga Borelli que, após a morte da autora, reuniu e ordenou os manuscritos, sendo, por esta razão, considerada por muitos estudiosos uma obra inacabada, visto que se trata de uma publicação póstuma a qual Clarice não deixou a versão final, como ocorre, por exemplo, com *A hora da estrela*.

USV encontra a sua grandiosidade já prenunciada no subtítulo: pulsações. Ao nos depararmos com a primeira página da referida obra – edição da Editora Rocco –, o que vemos entre parênteses após o título é o que o leitor irá, de fato, entrar em contato nas páginas consecutivas: pulsações acerca do que movimenta criador (Autor) e criatura (Ângela Pralini).

O sumário da obra é outro aspecto que não passa despercebido pelo leitor clariceano, uma vez que a obra se encontra dividida do seguinte modo:

- O sonho acordado é que é a realidade
- Como tornar tudo um sonho acordado?
- Livro de Ângela

Tal estratificação não apenas expõe a organização da obra (como pretende um sumário, afinal), mas conversa com a dinâmica do livro em sua totalidade – visto que a obra é uma espécie de diálogo, pois ainda que as personagens Autor e Ângela não conversem diretamente e, sim, compartilhem com o leitor seus “pensamentos”, aflições, questionamentos etc., o que ambos expõem dialoga quando um, de certo modo, responde aquilo dito ou colocado pelo outro anteriormente. É, neste sentido, que o sumário segue tal dinâmica, porque cada um dos tópicos se (cor)responde. Ao afirmar que o sonho acordado é a realidade, o Autor, em seguida, pergunta-se como tornar tudo (a realidade) um sonho acordado e apresenta, por último, o livro de Ângela, já nos sugerindo uma resposta à pergunta anterior. Para tornarmos tudo um sonho

acordado, não seria necessário justamente entendermos o que se passa com o ser criado (Ângela) a partir da leitura de seu livro?

Na sequência, temos a seguinte epígrafe: “Quero escrever movimento puro”. A autora, como veremos mais adiante, escreve o movimento que se dá no processo criativo da obra literária, pois traz para a superfície do texto um Autor que vive o drama de tentar divisar até que ponto ele é também criado ao dar vida a sua personagem Ângela, ou seja, até que ponto vai seu “controle” enquanto escritor e o quanto é atingido por aquilo que escreve.

Temos, ainda, mais quatro citações que funcionam como epígrafe da obra:

- I. 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*)
- II. A alegria absurda por excelência é a criação. (Nietzsche)
- III. O sonho é uma montanha que o pensamento há de escalar. Não há um sonho sem pensamento. Brincar é ensinar ideias. (Andréa Azulay)
- IV. 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)

A primeira frase remete diretamente ao título do livro “Um sopro de vida”, em que a passagem bíblica nos fala sobre o ato da criação. Nela, O Criador sopra vida ao homem e, assim, instaura possibilidades. Seria semelhante ao que ocorre com o Autor? Este sopra vida e vida lhe é soprada por meio da criação de Ângela.

Deve-se perceber a dialética que há entre criador e criatura. É isto que permeia toda a obra e que é o centro da narrativa: “O poder de criação delegado à palavra é seguido de uma fascinação que faz da personagem Autor um escritor e de sua criatura (Ângela) uma autora, num movimento especular”<sup>102</sup>. A narrativa de um USV é a narrativa da própria criação artística, tal como faz Rodrigo S. M. em AHE. O que é mais ostensivo na obra de Clarice é o quanto a autora consegue levar à máxima potência as metáforas acerca da escrita. Clarice – não somente em USV, como fora supracitado –, em obras publicadas anteriormente, destaca e inquieta igualmente ao fazer com que o leitor questione o que é, afinal, o processo de criação e como se dá a autoria.

---

<sup>102</sup> HOMEM, 2012, p. 160.

A citação de Nietzsche nos diz sobre a dádiva do ato criador, reforçando a temática desenvolvida na obra e o que já foi sinalizado até este ponto. Já a citação de Azulay dialoga diretamente com o sumário, pois, mais uma vez, vemos a palavra “sonho” posta em cena, agora, porém, relacionada ao verbo pensar, o que nos leva a crer que seja uma outra – possível – resposta à pergunta feita no sumário (“Como tornar tudo um sonho acordado?”). Podemos tornar tudo um sonho acordado a partir do pensamento? A partir dos pensamentos de Pralini, contidos no “seu livro”, podemos tornar tudo um sonho acordado?

A frase de Azulay remete àquilo que fora observado por Freud quanto ao brincar do poeta. Este personagem nomeado Autor brinca com as palavras e, ao fazer isto, ensina Ângela a pensar, a ter ideias. Esta, por sua vez, ao ser o brincar, o ficcionalizar do poeta, é capaz de fazer o mesmo com o Autor, por este motivo há o “Livro de Ângela”, ela escreve e brinca com as palavras: cria.

A última frase, da própria Clarice, menciona um tempo que comporta a “morte transfigurada”. Neste ponto, não é difícil encontrarmos relação com a morte do autor enquanto elemento que controla a obra de arte, posto que é justamente o que perceberemos ao longo da obra em si.

Advertindo-nos de que aquilo que escreve não é um lamento, o Autor inicia seu relato anunciando sobre o motivo primeiro de sua escrita: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida”<sup>103</sup>. Esta voz que nos afirma, ainda, que “Este livro é a sombra de mim”<sup>104</sup>, o que nos remete mais uma vez aos processos de autoria/criação dos quais tratam a obra. Em seguida, após fazer algumas considerações sobre a inexistência do tempo, o Autor volta a dramatizar o ato da escrita, pois se questiona a respeito de como escrever sua história. Ou melhor: se deve mesmo escrevê-la, isso porque o ato da escrita causa-lhe medo: “Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe”.<sup>105</sup>

O perigo da obra está nesta profusão de mundos e possibilidades os quais ela inaugura, uma vez que a palavra não apenas é capaz de representar, como também de criar. O autor entendido como uma autoridade morre para uma outra autoria nascer, é nesse sentido que a escrita também é viagem:

---

<sup>103</sup> USV, p. 13.

<sup>104</sup> USV, loc. cit.

<sup>105</sup> USV, p.15.

Cada novo livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados – a mordaça nos olhos, o terror da escuridão é total. Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. Mas meus personagens não têm culpa disso e eu os trato o melhor possível.<sup>106</sup>

Escreve-se no escuro por buscar respostas e não as encontrar, então o medo dessa viagem que é a criação. Ao criar Ângela, o narrador inicia uma autoinvestigação pela sua existência e isto só pode acontecer na solidão. Sozinho, cria Ângela, a personagem que o livra de um mundo que somente o repele. Que mundo é este? O mundo das respostas prontas e das classificações, um mundo em que é fácil ser autor, visto que já se tem conhecimento da história a ser contada e, por isso, não há esta inquietação acerca de como narrar.

No mundo que repele o Autor não habitam os seus personagens, por isso ele assegura que os trata “o melhor possível”. Logo, um outro mundo é instaurado por meio da linguagem e composto poeticamente, o que explica a vida de Ângela – ela habita o outro:

*A poiesis é manifestação, o dar-se do real, que é também exatamente velamento, silêncio. A physis se dá: poiesis. A linguagem se dá: poiesis. Como natureza ou pensamento, o mundo é um manifestar-se, um fazer-se poético, que se dá no e pelo mistério. Hoje, quando pensamos na possibilidade de que a vida tenha uma dimensão poética, imaginamos que esta é apenas uma composição simbólica e chegamos até a julgá-la como irreal, superficial ou banal. Mas, ao contrário, compreender o que seja mundo só é possível a partir desta compreensão do homem e da linguagem como poiesis. É a linguagem que põe o ser em mundo, é a linguagem que mundifica. Aqui entendemos linguagem não como “linguagem proposicional e racional”, mas com o sentido daquilo que permite o desvelamento da physis como mundo, o movimento da própria poiesis.<sup>107</sup>*

Como o Autor testemunha este mundo de diálogo, não cabe entendermos USV como um monólogo porque as personagens, ao mostrarem seus pensamentos, encetam uma conversa, não só com o outro, mas consigo mesmas, em razão de o Autor, ao expor o drama do processo de criação, se repensar enquanto escritor que é e Ângela questionar a sua identidade, mostrando que o elo que liga criador e criatura na obra é o *logos*.

---

<sup>106</sup> USV, p. 16-17.

<sup>107</sup> TAVARES, 2014, p. 163, ênfase no original.

O *logos* é o “entre” que interliga o “eu” ao “outro”. Mas “o que é este intervalo que há entre mim e mim?”, questiona Bernardo Soares (PESSOA, 1999, p. 218), um dos “outros” de Fernando Pessoa. E ele próprio, Fernando Pessoa, em um poema parece responder: “Tudo o que sou não é mais do que abismo / [...] Um intervalo entre não ser e ser” (PESSOA, 1993, p. 100.). Esse “entre” abissal não apenas lembra que todo “outro” é um “eu”, mas, nesse lembrar, propicia a cada “eu” o apropriar-se do que lhe é próprio e único em meio à comunidade. O *diá-* de diá-logo reforça essa ideia, pois seu significado (“por”, “através de” e “de um lado e de outro”) remete à tensão da diferença ontológica que há *entre* fala e silêncio no dizer/ler/narrar do *logos*, *entre* ser e não ser, *entre* o “eu” e o “outro”.<sup>108</sup>

A conversa entre os dois é, portanto, o *entre*. Nas diferenças que há naquele que escreve e no que é gerido pela escrita, há um tipo de comunicação que não se confina às informações referenciais.

Se duas ou mais pessoas podem conversar e, assim, se comunicar, é porque cada uma já se constitui como tensão ontológica e se encontra à luz do diálogo que se fez comum a todos como silêncio da linguagem: abertura que se abre em nós para que possamos nos abrir ao próprio. É isso o que diz originariamente a dialética: a qualidade de já estar aberto para o próprio, quer dizer, de já ser diálogo acontecendo. Assim, o homem é dialético não porque avança na sequência lógica da tese, antítese e síntese: isso pode não passar de conversa. Mas, antes, se lhe é possível movimentar-se de uma a outra posição (em grego, *thesis*, de onde provém “antítese” e “síntese”) é porque, desde sempre, destina-se a ele pela linguagem (*logos*) o campo aberto como o surgir que encobre da *physis*. Essa ação originária, que destina a *physis* à *physis*, e faz corresponder realidade e humano, é a *poiesis*, o falar da linguagem que, no homem, germina como arte e pensamento.<sup>109</sup>

O Autor não informa Ângela sobre situações de um mundo gasto e mecânico, onde o ser é esquecido, nem Pralini comunica o que é legível dentro de uma linguagem cotidiana e recorrente. Ao contrário, essa comunicação é a abertura para o próprio, porque inaugura um mundo repleto de questionamento sobre si mesmos, mundo que constrói a partir da desconstrução. É o desmantelamento do uso ordinário da linguagem que traz o pensamento para a cena. Estas personagens de USV entabulam novas significações para as palavras postas na narrativa – e tais palavras, assim, repensadas, constituem a genuína narrativa.

A palavra tem em sua formação o verbo grego *para-ballein* (“estar jogado junto a, no entre”), de que se originou a palavra latina *parabola*, ou seja, em sua origem já é possível entre-ver, entre-ler, entre-escutar possibilidades de jogo com a palavra e tirá-la do lugar comum das massificações e regras

<sup>108</sup> DOLZANE, 2014, p. 64.

<sup>109</sup> DOLZANE, 2014, loc. cit.

gramaticais que vulgarizam e aniquilam a criatividade. No entanto, no cotidiano, observa-se o contrário: a palavra é vista apenas como um instrumento com algumas funções: explicar, justificar, nomear, representar, conceituar, comunicar. A palavra não carece existir para simplesmente cumprir uma finalidade [...].<sup>110</sup>

O lídimo sopro, tão reportado na obra em estudo, é pela tirada do lugar-comum. É o uso da linguagem sem finalidade o propulsor da vida de Ângela e, conseqüentemente, da vida do Autor. A palavra é sem finalidade porque o seu sentido não está em um objeto fora dela, mas em si mesma. A função da palavra é ser dita ou silenciar o máximo possível, e o entendimento comum é de que qualquer sentido que não esteja objetificado, ou que não seja passível de identificar uma função muito bem definida, é inútil. Uma flor, por apenas florescer, é sem finalidade aos olhos alheios, no entanto, este é o seu porquê, seu sentido está em si mesma: florescer. Esta é a flor do poema de Angelus Silesius:

O por quê

A rosa é sem por quê.  
Ela floresce porque floresce.  
Não se auto-contempla.  
Nem pergunta se alguém a vê.  
A primavera é agora.  
Agora é a hora.  
florescer.  
Ser.

O poema comunica-nos exatamente a respeito dessa qualidade: o desprover de uma função. Ser é o primeiro e único motivo da flor. Em *4º motivo da rosa*, esta noção é também partilhada em cada um dos versos que constroem o poema:

Não te aflija com a pétala que voa:  
também é ser deixar de ser assim.

Rosas verá, só de cinzas franzida,  
mortas intactas pelo teu jardim.

Eu deixo aroma até nos meus espinhos,  
ao longe, o vento vai falando de mim.

---

<sup>110</sup> GUIDA, 2014, p. 185.

E por perder-me é que vão me lembrando,  
por desfolhar-me é que não tenho fim.<sup>111</sup>

A pétala que voa não é motivo para aflição porque, ao voar, ela continua acolhida em seu sentido: ser. Ainda que “cinzas franzida”, a rosa se manifesta, se doa e deixa seu perfume até nos espinhos – até no que pode perfurar e provocar sofrimento, semelhante à palavra. Identicamente, o perder-se e desfolhar-se é o que ocorre à palavra: o esgarçamento da palavra não promove o seu fim, mas outras aberturas. É assim que o perder-se faz lembrar, e o desfolhar proporciona não uma limitação, mas renovações. “Em cada palavra pulsa um coração”<sup>112</sup> diz o Autor. A palavra é, por consequência, o elemento substancial para a movimentação do organismo que é o homem, e escrever é a procura pela “veracidade da vida”<sup>113</sup> porque nos perdemos constantemente em meio aos automatismos, em meio à busca pela funcionalidade das coisas.

Na modernidade, tudo faz com que a palavra venha até nós de forma técnica, refreando os questionamentos sobre o mundo e sobre nós mesmos. É dentro desta perspectiva que o Autor se sente perturbado pela impetuosidade da palavra: “Vida que me perturba e deixa o meu próprio coração trêmulo sofrendo a incalculável dor que parece ser necessária ao meu amadurecimento – amadurecimento? Até agora vivi sem ele!”.<sup>114</sup>

As aberturas às quais nos referimos têm, todavia, este preço: deixam o “coração trêmulo”, são sofríveis. Há espinhos na caminhada de procura pelo amadurecimento. E o que é tal amadurecimento? Ao que tudo indica, o amadurecimento é o instante em que finalmente sentimo-nos prontos para a realização de algo, porém nunca estamos de fato, posto que não somos nós quem devemos estar ou não prontos, são nossas questões, as quais nos acometem sem precedentes, vêm a nós em um tempo frutífero: *kairos* (termo que desenvolveremos mais adiante).

---

<sup>111</sup> MEIRELES, 2011, p. 84.

<sup>112</sup> USV, p. 17.

<sup>113</sup> USV, loc. cit.

<sup>114</sup> USV, loc. cit.

“E não aguento o cotidiano”<sup>115</sup> declara o Autor, porque a linguagem pede fruição, pede pensamento e nunca o dia a dia e o conseqüente dispêndio da comunicação:

Deve ser por isso que escrevo. Minha vida é um único dia. E é assim que o passado me é presente e futuro. Tudo numa só vertigem. E a doçura é tanta que faz insuportável cócega na alma. Viver é mágico e inteiramente inexplicável. Eu compreendo melhor a morte. Ser cotidiano é um vício. O que é que eu sou? sou um pensamento. Tenho em mim o sopro? tenho? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim? tenho um corpo e um espírito? eu sou um eu? “É exatamente isto, você é um eu”, responde-me o mundo terrivelmente. E fico horrorizado. Deus não deve ser pensado jamais senão Ele fuge ou eu fujo. Deus deve ser ignorado e sentido. Então Ele age. Pergunto-me: por que Deus pede tanto que seja amado por nós? resposta possível: porque assim nós amamos a nós mesmos e em nos amando, nós nos perdoamos. E como precisamos de perdão. Porque a própria vida já vem mesclada ao erro.<sup>116</sup>

A escrita é a primavera do poema de Silesius; é o agora em que a rosa floresce, por isso, o passado é um só tempo (presente e futuro): é fruto e desabrochar, como a palavra, que germina e desvela. O Autor diz compreender melhor a morte porque essa morte não é um fim, é o que ocasiona o pensamento, o resgate de sentidos encobertos, que dificultam o autorreconhecimento – “quem é que fala por mim?” –, já que eu não me reconheço, e a palavra, quando limpa do emprego tecnicista, só desnuda:

Procuro me manter isolada contra a agonia de viver dos outros, e essa agonia que lhes parece um jogo de vida e morte mascara uma outra realidade, tão extraordinária essa verdade que os outros cairiam de espanto diante dela, como num escândalo. Enquanto isso, ora estudam, ora trabalham, ora amam, ora crescem, ora se afanam, ora se alegram, ora se entristecem. A vida com letra maiúscula nada pode me dar porque vou confessar que também eu devo ter entrado por um beco sem saída como os outros. Porque noto em mim, não um bocado de fatos, e sim procuro quase tragicamente ser. É uma questão de sobrevivência assim como a de comer carne humana quando não há alimento. Luto não contra os que compram e vendem apartamentos e carros e procuram se casar e ter filhos mas luto com extrema ansiedade por uma novidade de espírito. Cada vez que me sinto quase um pouco iluminada vejo que estou tendo uma novidade de espírito.<sup>117</sup>

A realidade mascarada é a mesma que restitui a palavra a um lugar em que ela nunca é limite. Tal realidade é encoberta pela funcionalidade das relações de trabalho, das exigências que nos são impostas: estudar, trabalhar, amar, casar, ganhar

---

<sup>115</sup> Ibid., p. 18.

<sup>116</sup> USV, p. 18-19.

<sup>117</sup> Ibid., p. 46-47.



dinheiro, ter filhos, aposentadoria segura. Acomodar-se a uma realidade assim é nos acomodarmos diante do ponto de interrogação que nós mesmos somos. Vive-se, então, colado a atributos de um cotidiano cada vez mais ruidoso, em que a verdadeira escuta pode provocar um “cair de espanto”. É o que faz Rodrigo S. M. afirmar que Macabéa cairia estatelada no chão caso se perguntasse “quem sou eu?”<sup>118</sup>. A busca das personagens de USV é por essa mesma pergunta, a qual nunca ousou fazer a nordestina de AHE.

Este narrador não luta contra aqueles entregues ao banal porque entende que a luta deve ser travada em prol da novidade que a palavra institui – descortinando o trágico do ser, e o trágico está em não obtermos respostas para os questionamentos existenciais. Dessa forma, deve-se ignorar Deus, ignorar os conhecimentos que julgamos obter sobre este ser de aberturas.

Deus age quando o ignoramos, pois no não saber reside o resgate da palavra e a possibilidade de diálogo. É inclusive esta relação dialogal que ocorre entre Pralini e o Autor e é também sobre isso que se remete o Autor ao falar que amamos a nós mesmos ao amarmos Deus.

O diálogo com o outro, o amor, a paixão pelo outro é o que gera o vislumbre de que esse outro é um eu também, igualmente importante para a caminhada existencial. Ou seja: precisa-se do outro para instaurar um diálogo consigo. Razão pela qual o Autor não tem autonomia sobre sua personagem, ele subverte a narrativa na medida em que nela se alastra o *pathos*. Ora demonstra ternura por Ângela, ora a odeia porque ela quebra a ordem que ele, diversas vezes, intenta estabelecer. Portanto, o que o move é a busca por um complemento de si, que também está nela: esse outro.

A palavra paixão possui diversificadas e ricas acepções, cujos sentidos se imbricam e influenciam de algum modo as demais, dentre os quais se destacam: o sentimento exacerbado relacionado ao amor, a desmesura da cólera e o sofrimento intenso, este mais originário com relação ao vocábulo grego *pathos*. Entretanto, é evidente a oposição à razão. Estar apaixonado é ser dirigido por algo para além de nossa consciência e, de certo modo, perder a autonomia, deixar-se guiar pelo que se quer dominar. É uma submissão aos seres ou coisas exteriores a nós que nos afeta interiormente e leva ao ímpeto vital de conquista do que não se tem. Paixão é a ruptura ou quebra de uma ordem estabelecida, é a procura movida pelo desejo de completude impelido pelo que falta ou se pensa faltar.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> AHE, p. 15.

<sup>119</sup> JUNQUEIRA, 2014, p. 183.

Ainda nas páginas do preâmbulo do livro continuamos a ver o Autor expor a sua relação com aquilo que escreve e o conseqüente impacto das palavras em sua vida. Para ele, as palavras são pulsações e a escrita é um questionar-se infinito, por isso, é também uma forma de se buscar, de estar em um mundo outro (onde não é repellido, mas acolhido):

‘Escrever’ existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por quê – é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação. [...] 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.<sup>120</sup>

É tão grandioso o poder das palavras que o Autor teme mudar o curso de um rio ou mesmo criar barreiras que impeçam o fluir das águas, porque o que escreve cria, mas também pode destruir. Ao escrever, ao criar suas personagens e suas histórias, esse Autor se escreve também, no sentido de uma busca incessante pelo autoconhecimento ou reconhecimento por meio das personagens – exatamente o que veremos em sua relação com Ângela Pralini: “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”<sup>121</sup>, captamos vislumbres de ambos já que, ao escrever sobre Ângela, ele se conhece mais um pouco também.

Todavia, o Autor não projeta o que é em seus personagens, e sim precisa daquilo que escreve sobre eles para trilhar esse caminho de (auto)descoberta, uma vez que suas personagens têm liberdade, são autônomas e trazem à tona muitas indagações. É por isso que o Autor toma alguns sustos ao se deparar com o diário de Ângela, pois ela não é uma projeção de sua vida.

Eu sei que este livro não é fácil, mas não 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

---

<sup>120</sup> USV, p. 16.

<sup>121</sup> Ibid., p. 19.

mesmos. Tirei deste livro apenas o que me interessava – deixei de lado a minha história e a história de Ângela”.<sup>122</sup>

Ele não pode dizer ao leitor quem é, porque nem ele o sabe, está em busca de tal descoberta. Nessa acepção, não é um livro de histórias sobre suas vivências ou sobre as vivências de Ângela (o que justifica o não biográfico). A narrativa é desta linguagem posta em movimento, é, como já falamos neste trabalho, o *entre*, responsável por concatenar o eu (Autor) ao outro (sua personagem).

### 3.2 A escrita no escuro

Temos, na epígrafe da seção “O sonho acordado é que é a realidade”, algo que parece ser uma espécie de advertência e, ao mesmo tempo, informações da obra. Não obstante, tais informações colocam o leitor em um profundo abismo, pois, ao invés da exatidão dos números – quanto ao comprimento, largura e profundidade do conteúdo que o leitor irá se deparar —, encontramos afirmações vagas, amplas e enigmáticas. A forma como escreve é uma preocupação do Autor, confirmada ao dizer que precisa “ser legível quase no escuro”<sup>123</sup>. Logo nas primeiras páginas, o Autor tenta fornecer dados que pretendem tornar os escritos mais legíveis, entretanto, escreve no escuro, no âmago dos seus pensamentos: falha nessa tarefa, não como enquadrar a obra em qualquer medida matemática.

Ao adentrarmos na primeira seção, tomamos ciência de um sonho do Autor, em que ele brincava com seu reflexo, que era, na verdade, o reflexo de outra pessoa. A partir desse ponto, questiona-se, então, se a criação de Ângela não teria sido impulsionada por esse acontecimento. Afirma também que Ângela possui uma tarja sobre a sua identidade, que desaparecerá somente quando ela começar a se expressar, o que nos confirma a autonomia da personagem e faz com que ela ganhe voz na obra, ou seja, também se expresse por meio da escrita. Sobre esta parte do livro, Homem comenta que “[...] tanto o narrador se constitui escritor e se nomeia Autor [...] quanto a personagem ganha vida e surge como escritora também”.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Ibid., p. 20.

<sup>123</sup> USV, p. 25.

<sup>124</sup> HOMEM, 2012, p. 153.

A identidade de Ângela não é simplesmente descrita pelo Autor. Nem pode. Não cabe ao Autor dizer quem é esta personagem, ele não a detém, ela tem vida própria e a ela cabe a tarefa de descoberta, assim como ele é igualmente incumbido de se permitir o autoconhecimento.

Antes das falas de Ângela, no “Livro de Ângela”, o Autor continua as considerações sobre a personagem e sobre a sua falta de consciência de si mesma, por meio de frases como “Ângela não sabe que é personagem”<sup>125</sup>; “Será que Ângela sente que é um personagem?”<sup>126</sup>; “Ângela não se conhece, e não tem em si a própria imagem nítida”<sup>127</sup>. Nota-se que do mesmo modo que o Autor não tem uma nítida visão daquilo que é, não se conhece (e, por isso, quer se conhecer a partir de uma escrita que é também diálogo), Pralini também desconhece quem é, não sabe que é uma personagem, no sentido mais corriqueiro da palavra, pois é *persona*.

Como vimos, *persona* se relaciona à máscara, que é um personagem e jamais pode ser entendido enquanto aquele que é a expressão subjetiva do autor. O que permite uma máscara cumprir aquilo que é? O vazio. Sem a concavidade da máscara, ela já seria uma outra coisa. Portanto, Ângela enquanto *persona* abriga o vazio, que tanto inquieta o Autor, este, por sua vez, é também um personagem de Clarice Lispector, também questão para ela, também vazio. É neste vazio criativo onde mora a arte. É isso o que faz com que o Autor declare que espalha sementes: ele espalha vida – personagens que nascem, sofrem e buscam por compreender-se:

É preciso não esquecer que difiro basicamente de Ângela. Além do mais, o homem que sou, tenta em vão inquieto acompanhar os meandros bizantinos de uma mulher, com desvãos e cantos e ângulos e carne fresca – e de repente espontânea como uma flor. Eu como escritor espalho sementes. Ângela Pralini nasceu de uma semente antiga que joguei em terra dura há milênios. Para se chegar até mim foi preciso milênios sobre a terra?.<sup>128</sup>

É interessante ressaltar como nem ele mesmo tem essa visão nítida da personagem e, deste modo, não consegue acompanhá-la: Pralini é a espontaneidade de uma flor que desabrocha. Enquanto escritor, apenas espalhou a semente da palavra para que ela se plenificasse e se tornasse a inauguração de um mundo, e esta

---

<sup>125</sup> USV, p. 29.

<sup>126</sup> USV, loc. cit.

<sup>127</sup> Ibid., p. 30.

<sup>128</sup> USV, loc. cit.

palavra passa por uma gestação que vem não quando o escritor determina – no caso de Ângela, foi uma gestação de milênios. Há milênios a palavra tangenciou a terra, para somente no seu *kairos* nascer. “Ângela é minha necessidade”<sup>129</sup> ele afirma. É que a escrita se impõe e transcende o Autor, pois é muito mais que código: é um mergulho dentro de si mesmo, dentro do desconhecido daquilo que ele deu voz, sua personagem.

Quando da semente brota uma árvore e esta no seu amadurecer se deixa ser tomada no entre galhos e folhas pelos botões, estes são o prenúncio das futuras flores. Há um contínuo aparecer, pois elas no amadurecer das estações anunciam os frutos que estão a caminho. E nos frutos frutificando se concretizam as sementes onde vigora o mesmo de futuras plantas e folhas e botões e flores e frutos e sementes.<sup>130</sup>

Por isso, a origem de Pralini não está no autor, ela nasce da semente da palavra enquanto questão, que não para de brotar. Brotar que leva à descoberta. Há, frequentemente, o relato desse sentimento de descoberta por parte do Autor, de sentir o que é criar e perceber-se criatura também, pois é este, afinal, o sentimento que vemos no Autor durante a obra: constante conflito entre o criar e ser criado à medida que cria.

Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que ela é? Ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou a floresta espessa e sombria. Eu sou o fundo. Ângela se espalha em estilhaços brilhantes.<sup>131</sup>

O narrador não sabe se ele e Ângela são frutos da mesma árvore porque, ainda que haja um fio comum que os conecta, cada um tem a sua própria identidade, mas sua personagem, ele diz, é como as ondas do mar. Ela habita as profundezas, escapa de suas mãos e ele é “o fundo”, difícil de alcançar. Por meio dos estilhaços (fragmentos), ele tenta cada vez mais se aproximar deste poço de mistério que é o homem. Tais fragmentos denotam aqui a criação, a atitude da escrita, a qual tenta compor esses estilhaços do “eu” (Autor) e do “outro” (Ângela).

---

<sup>129</sup> USV, loc. cit..

<sup>130</sup> CASTRO, 2011, p. 111.

<sup>131</sup> USV, p. 30.

De modo cíclico, o Autor retoma o tema do processo de criação, ora fazendo paralelos com o surgimento do universo, ora com o surgimento de Ângela e esforçando-se para diferenciar sua personalidade da de Ângela, e, no meio desse ato, começamos a notar pequenas contradições, como ao afirmar que ela “é apenas um personagem”<sup>132</sup>. Tudo isso nos deixa claro, mais uma vez, a sua confusão quanto ao que escreve e quanto ao seu papel de autor, fazendo com que nos questionemos sobre o que é, por fim, um autor. Esse conflito é acompanhado de uma angústia tão grande que a sentimos no próprio modo como a obra é tecida: ritmo lento, cheia de palavras joradas, as quais se encontram e desencontram a todo instante, como também em algumas orações finalizadas com reticências. E seguimos apreensivos, de mãos dadas com o criador e a criatura, na esperança de compreender logicamente um drama que não se entende por meio da lógica ou de qualquer teoria.

Em sua célebre entrevista televisionada<sup>133</sup>, Clarice Lispector afirma que, para entender suas obras, não é necessário inteligência e, sim, sentir, “ou toca, ou não toca”, conclui. O que vemos em USV é um perfeito exemplo disso. Acompanhamos esse trajeto de ambos e conseguimos, assim, sentir o processo que os aflige, mas é tudo muito longe de cálculo matemático, em que quanto mais se avança na expressão, mais se chega perto de um resultado ou conclusão. Parece-nos, inclusive, que mais nos afastamos, porque mergulhamos nas profundezas de um monólogo (ou diálogo?) que não cessa e torna-se cada vez mais complexo.

Mais adiante, temos a primeira fala de Ângela, seguida pelas considerações do Autor, que remetem ao nascimento desta personagem, como se não bastasse o que fora dito anteriormente sobre ela. Para existir, ela precisava se “fazer verbo”, ser inteiramente palavra e entregar-se a tal forma de arte, tal como fez o Autor.

Voltando às contradições, o Autor nos fala agora das semelhanças com Ângela, com destaque para aquela mais angustiante: o ato de escrever. Ambos escrevem, ambos se compreendem e, simultaneamente, se perdem na escrita.

Neste primeiro momento, o Autor ainda parece ter algum controle sobre a vida de sua personagem e essa sempre responde seus questionamentos – como num autêntico diálogo –, e corresponde às suas vontades, deixando-nos ainda ter uma noção muito tradicional de autoria – como aquela a determinar uma obra de arte. É

---

<sup>132</sup> Ibid., p. 34.

<sup>133</sup> Concedida à TV Cultura, no ano de 1977.

assim que, em certo ponto, ao desejar que Ângela pinte, ela pinta, como a obedecer ao seu criador. Entretanto, o Autor é criador por soprar-lhe vida.

Na sequência, temos a informação, entre chaves, de que o Autor narra a vida da personagem e, em função disso, há informações sobre a sua idade, sua origem, sua altura, algo sobre sua aparência física, sobre seu estilo de escrita, e, como uma espécie de resposta a tais informações, ela pergunta com vigor “Falando sério: o que é que eu sou?”<sup>134</sup> e não temos resposta para essa pergunta. Ironicamente, esse questionamento vem logo após o leitor ter conhecimento sobre alguns atributos da personagem, como se ela estivesse provocando não somente o leitor, mas o próprio Autor, por julgá-la conhecer tão bem.

Nada se conhece de alguém partindo unicamente de seus atributos, posto que o conhecimento do ser não advém da lógica implícita nas rotulações, na verdade judicativa.

O controle e contínuo descontrole sobre essa personagem volta a aparecer de forma mais nítida na passagem em que o Autor expõe o seu domínio sobre ela, porém, admite que ela tem sua liberdade.

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 [...] Se quiser seguir então me siga porque assim sou eu que mando e controlo. Mas não adianta mandar: essa criatura frívola [...] me escapa como escapa a ênfase indizível de um sonho.<sup>135</sup>

Atrelada a esta temática da autoria muito presente na obra, temos algumas frivolidades da personagem expostas, sua vida confortável, o fato de que sabe como dizer “eu te amo” em diversos idiomas, seu estranho carinho pelos momentos de solidão.

Vemos emergir também referências ao próprio título do capítulo, quando o Autor começa seus questionamentos sobre sonho e realidade. Chega a afirmar que escreve como se estivesse dormindo ou sonhando. “Há uma coerência – mas somente nas profundezas”<sup>136</sup>. É a profundidade do sonho e do sono que permite esse Autor escrever, pois o abre para a realidade, que é esse sonho acordado. Acordado

---

<sup>134</sup> USV, p. 45.

<sup>135</sup> Ibid., p. 56.

<sup>136</sup> Ibid., p. 76.

porque se sabe dele, é uma profundidade consciente. Mergulha-se nessa profundidade sabendo dela. E, por isso, sabe-se de Ângela e Ângela sabe de si: é livre.

Desde o ponto supracitado até o final da seção, criador e criatura fazem constantes referências ao sonho, ao estado de sonambulismo durante a escrita, é como se fosse uma tentativa de falar da escrita enquanto ação capaz de dar vida, de soprar vida, em vez de um ato consciente, planejado e com uma função definida. Não é justamente isso o que Ângela tenta nos mostrar ao longo dos diários? Ângela, inclusive, expressa que não escreve para alguém em especial. Logo, sua obra não tem uma função. A própria escrita é o objetivo.

### 3.3 Como sair da escuridão?

Mas, como tornar essa realidade um sonho acordado? Uma resposta para a pergunta feita na segunda parte do livro (“Como tornar tudo um sonho acordado?”) seria: por meio das palavras – podemos supor –, uma vez que elas se impõem. Daí o conflito entre o querer, o conseguir e o precisar escrever, drama que percorre as páginas de USV. Primeiro, o desejo da personagem em escrever de forma que se sinta cada vez mais próxima do que escreve: “Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e entre eu”<sup>137</sup>; depois, a interferência do Autor ao nos colocar que “Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico [...]”<sup>138</sup>, ou seja, livros e palavras são essencialmente constituídos daquilo que temos de mais repulsivo ou doloroso, porque escrever não é fácil. Quem sabe não reside aí a dificuldade da personagem: “Tenho vontade de escrever e não consigo”<sup>139</sup>, ela confessa. Escrever é tarefa árdua, é penoso, mas necessário.

É necessário para o Autor, por exemplo, escrever sobre sua criação, posto que assim se conhece, se percebe melhor no mundo e vislumbra melhor seu lugar como escritor. “AUTOR – Eu não escrevo por querer não. Eu escrevo porque preciso. Senão o que fazer de mim?”<sup>140</sup>, ele precisa da escrita, todavia, se sente coisificado ao ser chamado de escritor, talvez porque, para ele, escrever não seja um cargo, um

---

<sup>137</sup> USV, p. 95.

<sup>138</sup> Ibid., p. 96.

<sup>139</sup> USV, loc. cit.

<sup>140</sup> USV, loc. cit.



trabalho, é, porém, profunda inspiração, transcendência, e nisso está o motivo de vermos em tantas passagens da obra referências à música – arte considerada entre tantos a mais suprema: “*De la musique avant toute chose*” – para lembrar o verso inicial do poema *Art Poétique*, de Paul Verlaine.

Em outro trecho, a imagem do “pus” aparece e é repelida pela própria personagem: “Eu ponhei cada coisa em seu lugar. É isso mesmo: ponhei. Porque ‘pus’ parece ferida feia e marrom na perna de mendigo e a gente se sente tão culpada por causa da ferida com pus do mendigo e o mendigo somos nós, degredados”<sup>141</sup>. Mendigos somos nós por termos tantas feridas abertas e, no caso de Ângela e de seu “criador”, essas feridas passam por uma tentativa de cura por meio da palavra, por isso, ela inventa uma conjugação do verbo pôr, ponhei, “eu ponhei”, para não usar “pus”, que remete às suas feridas.

Feridas causadas até pelo próprio impacto das palavras. Ao nos falar que falta no livro um estrondo e que o estrondo é uma implosão, há cada vez mais a certeza de que é para isso que ambos se direcionam desde as primeiras páginas da obra. Fala-se da implosão de si mesmo, usa-se a palavra para se desmoronar as estruturas internas de cada um. Para implodir.

Outro ponto interessante são as alusões biográficas à Clarice Lispector na obra. Como o fato de Ângela escrever crônicas, os contos tidos como “fora da realidade”, a menção do romance *A cidade sitiada*<sup>142</sup>, entre outras aproximações com a vida da escritora, que nos lançam, inevitavelmente, para os questionamentos acerca da autoria.

É desse modo que não se sabe como sair da escuridão na qual estão mergulhados os personagens de USV. São constantes os momentos em que há referência a uma escuridão inquietante, que acossa Ângela e o Autor. Não é uma escolha do Autor, ou mesmo de Ângela, tanto desamparo em meio aos seus questionamentos. Como gostaria o Autor de escrever uma história bem delineada, de fácil apreensão, em que os elementos da narrativa (como os conhecemos) estivessem em posições tradicionais: personagens, enredo, narrador, tempo e espaço – todos passíveis de uma simples descrição. Porém, não o são. Não foi uma escolha se questionar, visto que eles já estão dentro das questões: dentro da *phýsis*. Porém, o que vem a ser *phýsis*?

---

<sup>141</sup> USV, p. 98.

<sup>142</sup> Obra de Clarice publicada em 1948.

*Phýsis* é palavra grega que significa “natureza”, contudo, convencionou-se interpretar *phýsis* por natureza no sentido de fauna, flora e todo um conjunto de fenômenos alheios à intervenção do homem. Assim, quando Aristóteles afirma que “a arte imita a natureza”, julgamos que a arte é a responsável por fazer cópia de tais fenômenos. Entretanto, todos esses elementos que entendemos como naturais são apenas uma parte do que de fato representa a natureza, pois não podemos limitá-la a isso.

Os latinos traduziram por *natura* (que culminou no português “natureza”) a grega *physis*: o aberto por onde as coisas brotam e desabroçam, mas no qual também se ocultam, se desfazem, silenciam, repousam. No aforismo nº 123 de Heráclito de Éfeso, auscultamos: *Physis kryptesthai philei* (“A natureza ama se esconder”; “Tudo o que se desvela se vela i-mediatamente”; “O nascer de tudo se apropria e devém no nada, no ainda não ter nascido e no – uma vez nascendo – já estar morrendo”; ou “É próprio do ser não ser”). O radical *phy-* está tanto na origem dos verbos gregos *phyo* (“nascer”), *phemi* (“dizer”, “nomear”) e *phaino* (“fazer-se visível” ou “aparecer”, que resultou em “fenômeno”), quanto dos termos *phos* (“luz”) e *phone* (“voz”). Desse modo, *physis* compreende *tudo*: tudo o que é e tudo o que, não sendo, vigora como possibilidade de ser, adiando qualquer síntese, desfecho, totalidade.<sup>143</sup>

A palavra grega *phýsis*, portanto, estando relacionada a *phós*, que significa luz, conseqüentemente, está também associada à escuridão, pois para que a luz apareça, nasça, é necessária a escuridão, assim, podemos afirmar que essa palavra diz de uma dialética entre a luz e a escuridão, em que uma abriga a outra: “Eu e Ângela somos o meu diálogo interior: converso comigo mesmo. Ângela é do meu interior escuro: ela porém vem à luz”.<sup>144</sup>

Ângela e o Autor estão nessa alternância entre claro e escuro: as questões se mostram e se retraem, mas é exatamente tal retração o que faz com que continuem se percorrendo, sedentos por uma resposta: “Minha escuridão fatal será promessa de uma luz também fatal? Acontece que eu temo a luz fatal e já tenho certa intimidade com a escuridão”<sup>145</sup>. É neste sentido que o Autor se sente em completa intimidade com a escuridão: ele abriga o não saber. Essa escuridão é fatal, e a luz também, pois, afinal, é provável que não suportaríamos o peso da resposta de uma pergunta como “quem sou eu?”. Mas, há outro jeito de viver senão esse? É válida uma vida sem tais perguntas?

<sup>143</sup> FAGUNDES, 2014, p. 171.

<sup>144</sup> USV, p. 73.

<sup>145</sup> Ibid., p. 34.

Em outro trecho, o Autor diz não somente que está no escuro, mas que se alimenta com a “própria e vital escuridão”<sup>146</sup>. Ângela, essa personagem, é o ponto de comunicação com o próprio do Autor, porque a partir do momento que ele a deixa surgir enquanto questão – e não enquanto elemento tradicional de uma narrativa –, ele pode percorrer a própria intimidade.

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.<sup>147</sup>

Destarte, só a palavra é capaz de estabelecer uma comunicação (diálogo) tão íntimo. Apenas a obra de arte, em seu constante surgir e retrain, desvela o Ser. Logo, *Phýsis* é o velar e desvelar do Ser, e daí vem a inquietação do Autor (e, conseqüentemente, de Ângela): não se pode apreender a totalidade do ser.

O ser tanto mais vigora no manifestar-se quanto mais viga no repouso. [...] Nesse sentido o estar, o tomar posição, integra o vigorar do ser no se pôr e depor do recolhimento e do acolhimento. Não são dois momentos distintos, separados (como se o tempo fosse um contínuo no qual se dava um hiato. Não é isso). A dificuldade toda não está no ser, que jamais pode ter dificuldades, mas em nós, sendos, que, embora sendo no ser, jamais podemos apreender todo o ser, tornarmo-nos o ser. Experienciamos o ser em nosso estar sendo. E esse é o nosso limite e riqueza para continuarmos sendo o sendo que somos.<sup>148</sup>

É esse nosso limite-riqueza que não permite que o Autor apreenda a totalidade de sua personagem, pois ela está sendo – velando-se e desvelando-se.

Só adianta ao que parece viver interrogativamente pois para cada interrogação lançada no ar corresponde uma resposta trabalhada na escuridão de meu ser, essa parte escura de mim e que é vital, sem ela eu seria vazio. Toda vez que eu faço uma coisa com intenção não sai nada, sou portanto um distraído quase proposital. Eu finjo que não quero, termino por acreditar que não quero e só então a coisa vem.<sup>149</sup>

Somente uma vida de interrogações parece possível para o Autor, e são tais interrogações uma doação da escuridão na qual ele se encontra, por isso é vital. Sem

---

<sup>146</sup> Ibid., p. 35.

<sup>147</sup> USV, p. 35.

<sup>148</sup> CASTRO, 2011, p. 45-46.

<sup>149</sup> USV, p. 73.

ela, a escuridão, ele estaria num vazio que agora não está associado a possibilidades, mas à anulação. Assim, o Autor está numa escuridão necessária à existência, ou melhor, que habita a própria existência e faz parte da dinâmica do ser. Quando ele faz algo com uma intenção previamente definida, com a intenção de controlar a personagem, nada vem: ele se anula, as possibilidades da palavra parecem ser anuladas, porém, no fingir (na ficção enquanto *fingere*, como já vimos), a coisa vem. Mas, o que é uma coisa?

Heidegger nos diz que as noções corriqueiras de coisa “[...] servem a cada momento para cada coisa. Contudo, não concebe, em seu apreender, a coisa essencial, mas a agride”<sup>150</sup>. Essa agressão da qual fala o pensador alemão está no fato de que não se questiona o que é uma coisa, há apenas a preocupação em caracterizá-la, sem a pergunta acerca da coisidade da coisa (o ser da coisa).

Pode-se talvez evitar uma tal agressão? E como? Claro, desde que concedamos à coisa como que um campo livre para que ela mostre imediatamente seu caráter de coisa. Tudo o que se queira colocar entre a coisa e nós como concepção e enunciação sobre a coisa, precisa ser antes afastado.<sup>151</sup>

Por isso, antes de falar sobre a coisa, é fundamental que se afaste dos conceitos do que ela é, uma vez que eles pouco nos dizem sobre o seu ser. Nesse sentido, Pralini nos diz que esculpe com os olhos aquilo que vê:

Estou esculpindo com os olhos o que vejo. A coisa propriamente dita é imaterial. O que se chama de “coisa” é a condensação sólida e visível de uma parte de sua aura. A aura da coisa é diferente da aura da pessoa. A aura desta flui e reflui, se omite e se apresenta, se adoça ou se encoleriza em púrpura, explode e se implode. Enquanto a aura da coisa é igual a si mesma o tempo todo. A aura qualifica as coisas. E a nós também. E aos animais que ganham um nome de raça e espécie. Mas a minha aura estremece fúlgida ao te ver.<sup>152</sup>

Ângela esculpe a coisa com os olhos porque esta se dá a ver: o ser da coisa se retrai e se manifesta. A coisa se apresenta de diferentes modos, mas o seu ser permanece; não está no material porque não reside naquilo que se diz sobre ela, em seus atributos. O que entendemos por coisa é apenas uma parte de sua “aura”, mas,

---

<sup>150</sup> HEIDEGGER, 2010, p. 57

<sup>151</sup> Ibid., p. 57-59.

<sup>152</sup> USV, p. 105-106.

o pensamento ocidental entende os atributos como sendo a própria coisa (“A aura qualifica as coisas”).

[...] Quando o saber se torna somente funcional dá-se início à redução do saber à funcionalidade. [...] Não se considera a possibilidade da não-função ou de outra instância que incorpore a função e deixe também a coisa ser coisa em sua coisalidade. Uma luminária que seja uma obra de arte não deixa de iluminar. Todavia, não se reduz a essa função.<sup>153</sup>

Nós, humanos, também somos compreendidos, ou melhor, resumidos a nossos atributos e aos nossos bens materiais, àquilo que conquistamos por meio do dinheiro e das funções que ocupamos em um mundo dominado pela técnica. Por esse motivo, a coisa que se mostra para o Autor não é uma personagem bem construída devido às suas atribuições, ele se afasta de tais imposições. Pralini não é uma *personagem redonda*<sup>154</sup>, mas uma coisa a ser questionada e que, por ser coisa, “[...] precisa ficar deixada em seu repousar-em-si”.<sup>155</sup>

### 3.4 O diálogo de Ângela

Por fim, temos o diário de Ângela, nomeado “O livro de Ângela”, em que – por mais que o título sugira uma certa exclusividade dos pensamentos da personagem – o Autor não deixa de participar. Entretanto, ressalta a liberdade que cede à sua criatura: “Como ela gosta de escrever, eu quase não escrevo sobre ela, deixo ela mesma falar”<sup>156</sup>.

A fala de Ângela, porém, acaba por repetir os mesmos processos vistos outrora a partir do narrador, pois ela, ao decidir escrever um livro, também dramatiza o ato da escrita e cria um verdadeiro suspense sobre como iniciar seu livro: “Nem sei como começar. Só sei que vou falar no mundo das coisas. Eu juro que a coisa tem aura”.<sup>157</sup>

No processo de escrita da personagem, ela vai elencando alguns objetos-imagens como forma de comentar suas percepções sobre o mundo. Assim, vai

---

<sup>153</sup> CASTRO, 2011, p. 97-98.

<sup>154</sup> Diz-se de personagens tidas como complexas, tendo em vista seus atributos físicos, sociais, morais, ideológicos e psicológicos.

<sup>155</sup> HEIDEGGER, 2010, p. 61.

<sup>156</sup> USV, p. 101.

<sup>157</sup> Ibid., p. 103.

construindo considerações que recebem títulos como *A Casa*, *O Relógio*, *Gradil de Ferro*, *O Carro*, *Vitrola*, *Borboleta*, *Lata de Lixo*, *A joia*, *Elevador*.

A partir desse ponto do livro, a postura que o Autor tem em relação à Ângela se transforma (já que ele não se coloca como aquele que está no controle dessa personagem): “Fico tenso em relação à espécie de relaxamento em que Ângela vive. Não consigo alcançá-la – ela ora me foge, ora fica ao alcance de minhas mãos – e quando penso que está ao meu alcance, ela se subleva, intrínseca”<sup>158</sup>. Ele passa a fazer comentários que a colocam, por vezes, em uma posição acima da sua, como ao afirmar que o mundo dela é mais vasto que o seu e reforçar a sua paixão por ela. Paixão essa que não é aquela homem-mulher, mas paixão por todos os sentimentos e pelas descobertas que ela faz emergir, e, nesse mesmo sentido, declara também odiá-la e não aguentar mais a presença dela. Por quê? Ficamos aturdidos, sem entender esse mar de contradições a que somos expostos, mas, é imprescindível notar que a forma como o Autor escreve está sempre a refletir a própria dinâmica da existência: o conflito, a angústia, as incertezas ou certezas pouco duradoras. A personagem suscita nele os mais diversos sentimentos, os quais não sabe como lidar e daí esse misto de sensações, de questionamentos e de comentários que parecem confusos em uma primeira leitura, em que não se observou o que o processo criativo está nos evidenciando.

Nas páginas finais, a repetição do termo “Deus” é constante, como para nos lembrar de que a obra nos fala sobre criação. USV é sobre a transcendência da palavra e do lugar desconhecido a que se chega por meio dela. Com uma pergunta muito maior é que também são respondidas as grandes perguntas feitas na obra: “Pergunto a Deus: por que os outros? E Ele me responde: por que você? às nossas perguntas Deus responde com pergunta maior e assim nos alargamos em espasmos para uma criança em nós nascer”<sup>159</sup>. Perguntas que ecoam e nos impedem de entrar em contato com certezas, há apenas pulsações de perguntas que não cessam. É, contudo, essa pergunta maior que permite o criar. A obra é constante pergunta.

O Autor, ao viver a tensão desse processo criador-criatura, começa por se questionar se também ele não é seu próprio personagem e dá espaço, novamente, para as menções a Deus, pedindo, inclusive, um brinde a ele, como para comemorar sua figura de criador.

---

<sup>158</sup> Ibid., p. 133.

<sup>159</sup> USV, p. 141.

O tema da morte é outra constante nas páginas finais do livro. Em um tom melancólico, é como se ambos não conseguissem mais suportar o peso das palavras, ou a tensão que elas provocam. Ângela chega a dizer que não se descansa em cadeira de dentista, ou seja, ninguém descansa quando se está sob tensão. E, por essa razão, a morte seja agora uma necessidade, para que se possa descansar, já que ambos não vivem sem a palavra e a palavra só subverte suas pretensas certezas.

Na última página, há uma observação que diz que o olhar do Autor se distancia de Ângela e ela fica pequena até desaparecer. Dando continuidade, o Autor diz que se distancia de si e perde sua personagem de vista e que ela voltou para a terra, “[...] não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive”<sup>160</sup>. Ângela desaparece porque não é somente criatura. O Autor não a vê uma vez que ela já não é a personagem de outrora, é outra. Não morreu, mas revive, se transfigurou na linguagem para uma outra coisa. Talvez uma nova pergunta. O livro culmina com “Eu acho que...”, assim: cheio de incerteza e aberturas, pois, de todo esse processo, é isso o que podemos abraçar: uma abertura para as possibilidades da criação, que vemos para além de criador e criatura, numa relação castradora, na qual um tem domínio sobre o outro. Não. Autor e Ângela nos colocam face a face com um processo muito maior, no qual criatura também cria, ressignifica e ganha autonomia se escutada de forma atenta, e a figurada de um criador é dependente daquilo que dá vida por meio das palavras, pois, assim, percebe-se enquanto constante pergunta.

---

<sup>160</sup> USV, p. 159

## 4 O AUTOR NADA CONTROLA, APENAS (SE) PROCURA

*Nostalgia*

*As palavras borbotam do oco do ser*

*Onde o pleno silêncio dos prados?*

*A insciente*

*pastagem dos deuses,*

*Onde decorre o gado?*

(Hélio Pellegrino)

### 4.1 A narração do processo criativo

Tema recorrente nas obras de Clarice Lispector, o fazer artístico ganha destaque ainda mais lancinante nos romances *A Hora da Estrela* (1977), *Água Viva* (1973) e *Um Sopro de Vida* (1978). A começar por *A hora da estrela*, em que a todo momento temos um narrador se perguntando sobre como escrever sua história, sobre o futuro de sua personagem e sobre o que fazer com esta, evidenciando uma obra afastada de formas tradicionais da narrativa – as quais possuem um autor/narrador seguro de sua função e que demonstra domínio sobre o enredo:

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

Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama.<sup>161</sup>

Rodrigo S. M., o narrador de *A hora da estrela*, não sabe como começar a história da personagem Macabéa, porque ele também não tem clareza sobre os fatos, como afirma: mal os vê. Macabéa não é algo puramente inventado no sentido de “falso”, ela constitui uma verdade para o narrador: “A moça é uma verdade da qual eu não queria saber”<sup>162</sup>. Verdade íntima, já que é um reflexo de questões que passam também por

---

<sup>161</sup> AHE, p. 19.

<sup>162</sup> Ibid., p. 39.



ele, o narrador. A miséria da moça é também a sua – enquanto escritor: “Aliás — descobro eu agora — também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria”.<sup>163</sup>

Assim, para tentar desenvolver a história da nordestina, S. M. precisa, antes, tentar desenvolver as suas próprias aflições enquanto escritor: “(...) se Rodrigo S. M. é um narrador em terceira pessoa, quando aborda Macabéa assume o ponto de vista de um eu que indaga a si mesmo, levando adiante obsessiva perquirição sobre o como narrar a vida da personagem”<sup>164</sup>. Por conseguinte, é o drama da própria narrativa que começa a ganhar foco:

Ao nível do enredo, a narrativa de Clarice Lispector é *banal*. O termo sublinhado tem o propósito deliberado de chocar aqueles que, por acaso, conseguirem ler o que escrevemos até aqui. São poucos. Mas esses poucos imediatamente compreenderão que a estória não é a tônica do romance em Clarice Lispector, muito menos uma estória com princípio, meio e fim. (...) Daí o termo *banal*, pois são do cotidiano os acontecimentos postos em sua narrativa, neles inserindo-se o problema essencial do ser. O mesmo se dirá em relação ao ambiente, pois a situação romanesca ou pano de fundo em que se movimentam as personagens existe apenas para não colocá-las no vazio. No caso, quando há minúcia descritiva, é para dar uma interpretação subjetiva do ambiente, ou a reação das personagens diante das coisas, num diálogo existencial. O tempo não existe em termos de sucessividade irreversível, pois sai de dentro das personagens, que são o centro ontológico da narrativa, que se faz a cada momento.<sup>165</sup>

Clarice não se ocupa com uma história preocupada apenas em prender a atenção do leitor por suas peripécias, reviravoltas, suspense etc. A forma como a autora se ocupa da banalidade é o elemento basilar em sua obra. Não é a história em si, mas a história do surgimento dessa narrativa que interessa. É o fato ordinário, banal, de encontrar um rato morto que permite o extraordinário, de procurar o sentido de Deus, da maternidade e das nossas crenças.<sup>166</sup>

Os questionamentos que o narrador Rodrigo S. M. expõe com relação ao como narrar, ao seu espaço que ocupa como escritor e ao valor que tem a literatura em nossa sociedade, ou, ainda, quem tem ou pode ter acesso a ela, tornam ainda mais evidente a temática do processo artístico na obra. Esta organização da obra é o que leva Benedito Nunes compreender que há três narrativas em AHE:

---

<sup>163</sup> AHE, p. 14.

<sup>164</sup> HELENA, 2006, p. 132.

<sup>165</sup> AZEVEDO, 1972, p. 790, ênfase no original.

<sup>166</sup> Referência ao conto *Perdoando Deus*, publicado em 1971.

Três histórias se conjuram, num regime de transação constante, em *A hora da estrela*. A primeira conta a vida de uma moça nordestina (...) A segunda história é a desse narrador interposto, Rodrigo S. M., que reflete a sua vida na da personagem, acabando por tornar-se dela inseparável (...) Mas essa situação, que os envolve, ligando o narrador à sua criatura, como resultante do enredamento pela narrativa em curso, das oscilações do ato de narrar, hesitante, digressivo, a preparar a sua matéria, a retardar o momento inevitável da fabulação, constitui uma terceira história — a história da própria narrativa.<sup>167</sup>

*Água viva* é também bastante marcada por essa ruptura e estilhaçamento de formas e conceitos, característica marcante em Clarice Lispector. A personagem de *Água viva* também manifesta a todo instante sua relação com a arte, visto que é uma pintora descobrindo uma nova forma de expressão: as palavras. Chega, ainda, a afirmar que não cabe em classificações ou gêneros:

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. [...] Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.<sup>168</sup>

Justamente por essa quebra com formas tradicionais, essa obra é considerada híbrida, um “lindo poema em prosa”<sup>169</sup>, subvertendo classificações e nos colocando face a face com uma narradora preocupada com o fazer artístico:

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como. [...] Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco.<sup>170</sup>

A narradora indaga sempre sobre as possibilidades das palavras: “O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?”<sup>171</sup>. Tal pergunta nos diz muito sobre a perturbação da narradora quanto ao que vai se construindo por meio da escrita. Não uma história linear e com elementos da narrativa já estruturados, mas sim a narração de um profundo êxtase ao se lançar às linhas: “Minhas desequilibradas

<sup>167</sup> NUNES, 1995, p. 161-162, ênfase no original.

<sup>168</sup> AV, p. 13.

<sup>169</sup> HELENA, 2006, p. 93.

<sup>170</sup> AV, p. 16.

<sup>171</sup> Ibid., p. 11.

palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio”.<sup>172</sup>

Ainda que essas palavras sejam “desequilibradas”, a narradora de *Água viva* continua nessa tarefa porque é justamente esse silêncio, que lhe é fornecido, o que realmente importa. Não importa mais se a nossa pintora se afasta da lógica ao narrar tais experiências por meio da arte (pintura e, depois, a palavra), e sim esse falar profundo de seu silêncio e, por isso, pede: “Ouve-me, ouve o silêncio”.<sup>173</sup>

Logo, a narração dessa artista é sobre uma busca incessante por meio da arte, uma corrida para tentar chegar à resposta da pergunta pelo ser das coisas. Contudo, ela não a encontra: “Não encontro resposta: sou. É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? a resposta é apenas: sou o quê”<sup>174</sup>. A resposta, assim, ecoa como uma pergunta, num processo cíclico que se reflete no modo como a narrativa é construída, recorrendo sempre às mesmas questões, como na passagem em que a narradora novamente nos coloca sua experiência com as palavras:

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases”.

A narradora não brinca com as palavras, mas se desvenda, ela diz: “O que me guia apenas é um senso de descoberta”<sup>175</sup>. A narrativa com a qual entramos em contato é, desse modo, a história da narradora em relação ao que descobre enquanto narra. Uma narrativa sobre a sua entrega às palavras: “Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto”<sup>176</sup>. Processo parecido ocorre nas passagens de USV, em que os personagens a todo instante se questionam sobre suas experiências com a escrita, deixando-nos mais uma vez cara a cara com as indagações sobre o fazer artístico:

AUTOR. – Ângela às vezes escreve frases que nada têm a ver com o que se estava falando. Creio que essas inopinadas interferências são como estáticas

---

<sup>172</sup> AV, p. 12-13.

<sup>173</sup> Ibid., p. 14.

<sup>174</sup> Ibid., p. 21.

<sup>175</sup> Ibid., p. 65.

<sup>176</sup> Ibid., p. 49.

elétricas que interferem e cruzam a música no rádio. Nela simplesmente se grudam as cruzadas elétricas do ar. E se isso acontece é porque ela não sabe escrever, escreve tudo sem selecionar [...].<sup>177</sup>

Sendo uma espécie de “diário alternado” — pois ora nos deparamos com as reflexões da personagem denominada Autor, ora com os pensamentos da personagem Ângela Pralini —, como pudemos observar no capítulo anterior, em USV, semelhante às duas outras obras de Clarice aqui mencionadas, os personagens nos fazem avistar o processo de criação.

[...] o Autor é construído como aquele que não sabe tudo e, portanto, não se coloca na posição de simplesmente apontar a direção em que se encaminha, construindo juntamente com o outro — nesse caso, a personagem — seu percurso. [...] Não mais sujeito — nesse caso, o Autor — impõe o sentido, mas a própria cadeia significante; o autor é então aquele que aceita seguir o curso da cadeia e ser quase “objeto” de sua determinação.<sup>178</sup>

Não é, entretanto, que o Autor seja “objeto” de sua determinação, posto que nunca foi sujeito. O controle sobre Ângela Pralini, como mostramos, nunca pertenceu à figura do autor, pois o lugar ocupado por ambos constitui uma questão, é por isso que é inconsistente considerar o autor de uma obra como aquele que abriga em si o princípio e o fim de sua produção:

[...] o sentimento mais difundido consiste na convicção de que o autor preexiste à obra e dela tem a chave do significado. [...] O autor não é mais visto e indagado como o lugar do acontecimento literário, figura do fazer histórico. Apenas é investigado naquilo que o autor não tem de essencialmente literário e histórico: suas nuances psicológicas, gosto pessoal, tendências afetivas e morais, seu individualismo. Na realidade, nenhum indivíduo é senhor da história, sendo contextual e psicologicamente muito influenciado, mais do que nosso aparente poder de decidir dá a impressão.<sup>179</sup>

Ângela está além de algo intencionado e calculado previamente. Ela, inclusive, força sua existência, confirmando o fato de não ser sujeitada àquilo que o Autor quer: “Quanto a Ângela, ela nasceu comigo agora, ela se força a existir”<sup>180</sup>. Logo, reforçamos que a relação que vemos emergir entre o personagem Autor e Ângela nos

---

<sup>177</sup> USV, p. 116.

<sup>178</sup> HOMEM, 2012, p. 159.

<sup>179</sup> CASTRO, 1982, p. 107

<sup>180</sup> USV, p. 32.

demonstra uma visão de autor para muito além das classificações usuais, que entendem este como a origem da obra.

Sua personagem, Ângela, tem força, revela-se à medida que o Autor se permite escutá-la, posto que é questão e, por meio da arte (linguagem), desvela-se:

Em grego, o *logos* do diálogo provém do verbo *legein* (pôr, depor, propor, dispor) na voz média (*legesthai*), que dizia o verbo dimensionado em uma neutralidade da ação em que não há nem agente nem paciente. Na voz média dá-se um mútuo experienciar-se na concretude fenomênica do real: o agente revela-se paciente e o paciente revela-se agente em virtude da ação originária da *physis* que, propondo-se, põe-se e dispõe o que se manifesta, depondo o que se vela. Tal composição é que funda na co-letividade (*co-legein*) toda e qualquer possibilidade de sociedade como reunião de indivíduos que visam realizar o bem comum, pois a realização de cada um (o bem de cada um) implica a realização de todos, e a realização de todos, a de cada um. O diálogo é sempre coletivo e, nesse contexto, o horizonte do agir individual ou social é sempre e novamente o ser.<sup>181</sup>

Enquanto personagem-questão<sup>182</sup> que é, Ângela pinta e escreve, porque essas são questões para o autor e se refletem em sua personagem. Aos poucos, a personagem se mostra para ele, e, com o exercício da escuta, o Autor vai descobrindo mais sobre sua existência também:

Uma coisa é certa e é inútil tentar modificar: é que Ângela herdou de mim o desejo de escrever e de pintar. E se herdou esta parte minha, é que não consigo imaginar uma vida sem a arte de escrever ou de pintar ou de fazer música. O que quer Ângela da vida? Aos poucos descobrirei. Ao mesmo tempo em que descobrirei o que quero da vida.<sup>183</sup>

Aos poucos, descobrirá e, aos poucos, escreverá também, pois escrita e descoberta são processos simultâneos.

Isto posto, tomando como referência a construção narrativa destas três obras clariceanas, é possível compreender que o modo como estes escritos se desenvolvem visam não a uma forma tradicional de narrativa ou a um mero reflexo biográfico de Clarice Lispector. Neste âmbito, o Autor de USV diz que trabalha em ruínas, porque

<sup>181</sup> DOLZANE, 2014, p. 63-64, ênfase no original.

<sup>182</sup> Termo utilizado pelo Prof. Dr. Manuel Antônio de Castro para aproximar a noção de personagens como um reflexo das questões que habitam o ser humano, distanciando-o de um elemento meramente ficcional que serve apenas para entreter.

<sup>183</sup> USV, p. 83.

não trabalha com conceitos prévios. Ele nem ao menos sabe a sua função enquanto autor, nada detém, nada controla, apenas busca conhecer-se através de Ângela.

O título de autor evidencia uma ironia, ao apresentar um autor muito diferente daquilo que se espera de um escritor: alguém que domine as palavras. O Autor é, com efeito, dominado por elas, elas se impõem.

## 4.2 As Palavras se impõem

*Devoção*<sup>184</sup>, de Patti Smith<sup>185</sup>, é dividido em três partes: na primeira, sob o título “Como a mente funciona”, acompanhamos a escritora em uma viagem e as suas caminhadas pelas ruas de Paris. Ao longo de seus trajetos, ela tira várias fotografias e comenta momentos evocados por determinadas paisagens por que passou outrora, como o parque próximo à Igreja de Saint-Germain-des-Prés. É presente também em suas descrições a figura da filósofa Simone Weil, de quem escolhe um livro às pressas para ler durante a viagem; na segunda parte do livro, temos um conto, “Devoção”, em que vemos marcas das experiências relatadas na primeira seção; na última parte, denominada “Um sonho não é um sonho”, Patti fala da sua visita à casa de Albert Camus, em Lourmarin, a convite de Catherine, filha do escritor.

O que, num primeiro instante, pode parecer capítulos dissociados e aleatórios, tem por objetivo questionar o processo de criação artística: de onde vem a vontade de escrever? Como nasce uma ideia de uma história? Como funciona a inspiração? Quais percursos fazemos para dar início a um escrito? São estas perguntas que interligam as partes do livro. No primeiro capítulo, por exemplo, ao descrever seus passeios durante a viagem, é constante a preocupação de Patti com a escrita. Em certo ponto, afirma que tinha “esperança de escrever”, mas acaba “só olhando sonolenta pela janela do trem”<sup>186</sup>. Mais adiante, após conseguir dar início a um conto, a poeta fica impressionada ao perceber as referências dos seus passeios e leituras (livro de Simone Weil) identificadas na história.

No trem reescrevo alguns trechos do conto que tinha começado no tranquilo parque Sète e continuando no veloz trem rumo a Paris. Inicialmente me

<sup>184</sup> Título original *Devotion*.

<sup>185</sup> Escritora, fotógrafa e cantora e um dos destaques do movimento punk, devido ao álbum *Horses* (1975).

<sup>186</sup> SMITH, 2018, p. 30.

perguntei o que teria me levado a escrever uma história tão escura, tão infeliz. Não desejava dissecar com bisturi, mas ao reler me impressionou a quantidade de reflexões e de ocorrências passageiras que inspiraram ou permearam o texto. Até a referência mais insignificante eu via nitidamente, como que sublinhada.<sup>187</sup>

Também em um trem, onde se sentia outrora impossibilitada de escrever, Patti escreve agora “alucinadamente, como se tivesse ressuscitado de um mar de lembranças”<sup>188</sup>, e não apenas consegue escrever, mas reescrever passagens de sua história. Mesmo que não queira dissecar sua história, assusta-se com os paralelos encontrados entre as suas experiências pessoais e a personagem. A poeta afirma ainda que “se Devoção fosse um crime, eu tinha sem querer produzido as provas ao anotar meu percurso”<sup>189</sup>. Logo adiante, ela diz que ainda que consiga traçar tais paralelos, não sabe o porquê escreveu: “Posso examinar como, mas não por quê, escrevi o que escrevi, ou por que desviei de modo tão obstinado do meu caminho inicial. Será que alguém consegue, depois de perseguir e de capturar um criminoso, finalmente compreender a mente infratora?”.<sup>190</sup>

É interessante, contudo, que Patti parece não notar que já tinha dado uma evidência de uma resposta a qual confortaria suas autointerrogações no parágrafo anterior, ao supor que “a alquimia que dá origem a um poema ou a uma obra de ficção fica escondida na própria obra, se não incrustada nas serpenteantes cordilheiras da mente”<sup>191</sup>. É, assim, somente na própria obra de arte que podemos encontrar o fundamento das inquietações que permeiam o fazer artístico. Infrutífero querer buscar respostas “na mente infratora”, uma vez que o termo presume racionalidade, e tais questões ultrapassam o lógico, a mente.

O processo artístico excede o que julgamos como racional, por isso Smith fica tão impressionada com as aproximações entre o que estava vivenciando e a sua narrativa: nada foi intencional. Ela não quis em nenhum instante transpor os seus passos para o conto, tudo foi involuntário – anterior a qualquer cálculo prévio, qualquer racionalização ou a qualquer esquema que predefinisse os rumos da narrativa. Essa autonomia da escrita criativa é sinalizada quando, ao se sentar no banco de um jardim,

---

<sup>187</sup> SMITH, 2018, p. 39

<sup>188</sup> Ibid., p. 33.

<sup>189</sup> Ibid., p. 43.

<sup>190</sup> SMITH, 2018, loc. cit.

<sup>191</sup> SMITH, 2018, loc. cit.

ela relata que desenterra a caneta e o caderno de sua bolsa e começa a rabiscar “meio involuntariamente”.

Quando vai ao Bybrook Cemetery, em Ashford, a fim de visitar o túmulo de Simone Weil, a escritora tira algumas fotos e inesperadamente relata o nascimento de um poema: “Quando me ajoelhava para colocar o pequeno embrulho sob seu nome, palavras se formaram, caindo umas sobre as outras como numa cantiga infantil”<sup>192</sup>. As palavras se formaram porque não necessitam que o poeta defina a disposição destas no papel: elas se impõem. Elas caem. Mas de onde? Caem não de quem escreve.

A ficção de Patti vem da força da inspiração. Esta inspiração é sinalizada a todo instante para o leitor de *Devoção* e intuída pela própria escritora. São muitas as passagens em que ela descreve o impacto dessa inspiração que vem não quando ela quer, mas quando a sua escuta está sensível para as questões que percorrem o homem. Há um trecho em que Patti denomina a força que toma conta dela em determinados momentos de “vertigem inesperada, apesar de bem conhecida”<sup>193</sup>. Ora, bem conhecida porque, certamente, é o que vem sempre quando escreve ou compõe suas músicas. Vem vertiginosamente porque não se traduz a intensidade desta perturbação, de uma inquietação que brota sem se esperar por ela. Quando a poeta estava aflita por produzir, na esperança de escrever algo, essa vertigem não foi sentida, pois é algo que não depende ou é manipulado unicamente por quem escreve. A escrita se realiza por meio de uma escuta profunda daquilo que inquieta o ser humano.

Por essa razão que, mais uma vez, não há como se chegar à “mente infratora”, posto que os percursos que levam até ao crime são anteriores à mente. E qual é esse percurso? Como se chega a ele?

Na crônica “Escrever”, publicada no dia 2 de maio, em 1970, Clarice Lispector fala que “Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir”<sup>194</sup>. Vocação aqui é essa coisa que vem vertiginosamente e não se sabe como. Não se sabe como ir, apenas se vai, sem saber o destino. Não é justamente por isso que passa a inquietação de S. M. quando demonstra que não sabe o que fazer com a personagem Macabéa? E não é o que

---

<sup>192</sup> SMITH, 2018, p. 41.

<sup>193</sup> Ibid., p. 33.

<sup>194</sup> LISPECTOR, 2018, p. 299.



vemos no fluxo de escrita da personagem-pintora de AV ou nas inquietações do Autor, em USV?

O Autor, em USV, como vimos no capítulo anterior, se trai a todo momento, porque é confuso para ele esse processo de descobrir-se a partir da descoberta do outro. A passagem em que declara nunca ter tido vocação para escrever é um claro exemplo disso, pois o leitor acompanha – do início até às últimas páginas – que ele se sente chamado pelas palavras a todo instante, contudo, o “não saber como ir” o perturba, Ângela o perturba, a sua personagem é um chamado, mas não algo lógico, é neste sentido que ele diz que escrever “[...] é uma aventura, nunca sei o que me acontecerá em forma de palavras [...]”<sup>195</sup>. Não há nada lógico nas “cordilheiras da mente” ao receber o chamado para a arte. O Autor diz: “Estou com a cabeça adormecida e as palavras saem de mim vindas de um fluxo que não é mental”<sup>196</sup>. As palavras o encontram porque ele está atento à escuta das coisas e, então, as palavras saem dele porque recebeu um chamado: vocação. De novo: nada foi planejado nas “cordilheiras da mente”, as personagens vêm da inspiração: “Eles vêm de lugar nenhum. São a inspiração. Inspiração não é loucura”.<sup>197</sup>

Ainda sobre a crônica “Escrever”, Clarice inicia fazendo uma diferenciação das produções voltadas à esfera jornalística e das produções literárias. Fala que a escrita para o jornal é algo mais possível, mais leve e superficial, pois “o leitor, em relação a jornal, não tem nem vontade nem tempo de se aprofundar”<sup>198</sup>. Essa superficialidade, como pressupõe Clarice, está na linguagem utilizada nos gêneros jornalísticos, em que se espera algo mais direto, que esteja na superfície do texto.

A linguagem jornalística é utilizada, nesta ótica, como instrumento de comunicação: “O instrumento principal da comunicação informativa é a linguagem”<sup>199</sup>. No jornal, ela está geralmente construída para informar o leitor, para trabalhar com referentes. A forma como Jakobson a coloca dentro de um sistema reforça tal preceito:

[...] os fatores fundamentais da comunicação linguística: qualquer ato de fala envolve uma mensagem e quatro elementos que lhe são conexos: o emissor, o receptor, o tema (*topic*) da mensagem e o código utilizado. A relação entre esses quatro elementos é variável. E. Sapir analisou os fenômenos linguísticos principalmente do ponto de vista de sua “função cognitiva”, a qual

---

<sup>195</sup> USV, p. 77.

<sup>196</sup> Ibid., p. 80

<sup>197</sup> Ibid., p. 17.

<sup>198</sup> LISPECTOR, 2018, p. 298.

<sup>199</sup> JAKOBSON, 2003, p. 18.

ele considerava como a função essencial da linguagem. Mas essa ênfase da mensagem no seu tema está longe de ser a única possibilidade. Desde há algum tempo, tanto nos Estados Unidos como em outros países os linguistas começam a dar mais atenção às possibilidades evidenciadas pela ênfase da mensagem em outros fatores, em particular a ênfase nos dois protagonistas do ato de comunicação, o emissor e o receptor. É assim que acolhemos com prazer as penetrantes observações de Smith acerca dos elementos linguísticos que servem para caracterizar quem fala, sua atitude em relação ao que diz e a quem o ouve.<sup>200</sup>

Esta visão deixa-nos entrever a linguagem apenas como sistema cognitivo, privilegiando uma funcionalidade que, no nosso entendimento, nem sempre está presente. Alguém (emissor) sempre fala algo (mensagem) para alguém (receptor), sendo o primeiro e o segundo protagonistas do ato da comunicação. Isso nos faz crer que o mais importante é *quem* fala e *como* se recebe aquilo que foi falado, deixando de lado *o que* se falou. Poderíamos fazer uma comparação dessa “mensagem” com o texto literário. Hipervaloriza-se a identidade de quem assina a obra e para quem esse “eu” escreve. Mas e a obra em si? Foi o que fez Foucault (2009) se perguntar pela teoria da obra de arte.

Todavia, a procura por uma teoria do autor e por uma teoria da obra de arte, mais uma vez, nada nos falam acerca do ser do autor e do ser da obra. Estes vigoram na linguagem, sempre verbal.

Não se pode pensar o ser sem pensar a linguagem. Aliás, pensar a linguagem é o próximo e distante caminho do ser. Pensar o ser torna-se a provocação que recebemos como experienciação do que somos, do nos pormos a caminho da linguagem. Para nós, entes sendo, sem linguagem não há ser. Quando se entifica a linguagem, no caminho dessa entificação, substantivava-se o verbo. Por isso, não atentamos para o ser sendo, porque aí vigora o verbo, mas torna-se ele mais compreensível quando o substantivamos, isto é, entificamos o ser.<sup>201</sup>

Por esta razão, a linguagem, entendida de forma entitativa, não abre espaço para que “se aprofunde”, como mencionou Clarice. É uma concepção muito próxima a de Clarice que leva Heidegger a dizer que “A linguagem é a casa do Ser”<sup>202</sup>. Homem, nesse sentido, mora na linguagem, e não a domina, como pensa o senso comum.

A obra literária (como manifestação da linguagem em que o ser sempre é verbo), em contrapartida, oportuniza o aprofundar em si mesmo e nas questões da

---

<sup>200</sup> JAKOBSON, 2003, p. 19.

<sup>201</sup> CASTRO, 2011, p. 39-40.

<sup>202</sup> HEIDEGGER, 1995, p. 55.

humanidade, o que é possível porque ela se distancia da linguagem corrente, gasta, e inaugura novos caminhos para se pensar o humano. A linguagem da obra de arte é primordialmente escuta.

[...] linguagem pressupõe escuta. Não a escuta de determinado sujeito e, logo, de determinado conceito, significação, ideia, mas a escuta da própria possibilidade de dizer e escutar em que todos já estamos lançados para podermos dialogar antes da preposição de qualquer código/canal de comunicação. O dizer, assim, é sempre *co-respondência* a um apelo, súbito, a que cada mortal pertence, obedece, ausculta para dar passagem ao que se fez, se faz manifesto. Permanece aí a linguagem como casa em que tal manifestar-se ou vir a ser pode propriamente habitar, se revelar, estar em corpo, verter-se em *um*, alguma coisa, uni-verso.<sup>203</sup>

Portanto, linguagem relaciona-se também à vocação. Enquanto ser humanos, temos o dom da linguagem e recebemos o chamado ao nos doarmos à obra de arte. Doação que é escuta e não se cumpre se estivermos fechados ao diálogo. É por isso que, em USV, temos um diálogo entre Autor e Ângela: ele se escuta e, nessa doação, consegue dar voz à sua “criatura”. Ele recebe, deste modo, o apelo da linguagem: vocação. É nesta perspectiva que a linguagem é primordialmente pensar, por isso o Autor de USV nos diz que pensamento tem que ser sentido – o que ele coloca em palavras não veio de uma linguagem instrumentalizada, arquitetada. “Descobri que eu preciso não saber o que penso – se eu ficar consciente do que penso, passo a não poder mais pensar, passo a só me ver pensar”<sup>204</sup>. Essa consciência a que se refere é a linguagem de um autor que tudo sabe e controla, por isso, não há pensamento, pois não houve doação, não houve a escuta de um chamado (vocação).

Em outra crônica de Clarice Lispector, também de 1970, intitulada “Lembrança da feitura de um romance”, a narradora fala sobre o processo da elaboração de um romance, ela inicia dizendo: “Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar [...]”<sup>205</sup>. O romance estava todo ali porque Clarice já tinha feito o essencial: escuta. Já tinha recebido o chamado para a escrita. Um romance não é mera organização textual ou encadeamento de uma ideia prévia, ele nasce quando

---

<sup>203</sup> FAGUNDES, 2014, p. 137.

<sup>204</sup> USV, p. 81.

<sup>205</sup> LISPECTOR, 2018, p. 297.

se recebe o seu chamado. Em outro trecho, ela deixa claro o quanto o artista precisa estar aberto a essa escuta:

Meu receio era de que, por impaciência com a lentidão que tenho em me compreender, eu estivesse apressando antes da hora um sentido. Tinha a impressão, ou melhor, certeza de que, mais tempo eu me desse, e a história diria sem convulsão o que ela precisava dizer.<sup>206</sup>

Como para ela a escrita é uma forma de se descobrir e anseia por essa descoberta, tem receio de que o seu tempo influencie no tempo do romance. Ela precisa, então, dá-se mais tempo para que a história diga o que ela precisa dizer. A história, ou a obra, tem autonomia, se impõe porque quer ser escutada, todavia, precisa-se de tempo. Tempo que não tem a ver com cronologia, mas com *kairos*. É crucial que se esteja madura para receber essas questões, que vêm no seu tempo certo. Vêm quando recebemos seu chamado, é devido a isso que a escritora fica impaciente:

Como sempre, a dificuldade maior era a da espera. (Estou sentindo uma coisa estranha, diria a mulher para o médico. É que a senhora vai ter um filho. E eu que pensava que estava morrendo, responderia a mulher.) A alma deformada, crescendo, se avolumando, sem nem ao menos se saber que aquilo é espera de algo que se forma e que virá à luz.<sup>207</sup>

Não é ela quem dita o tempo da obra, já que a obra tem o seu tempo, seu *kairos*. A escrita não se realiza quando o escritor a quer. Em função disso, há a observação sobre o parto no meio da crônica: escrever é dar à luz e deve-se respeitar o tempo do parto.

Mas o que mais impressiona na percepção do tempo é o quanto pretendemos nos livrar de sua realidade, isto é, o quanto a cultura ocidental insiste em superar a dimensão da temporalidade, através do cultivo de verdades permanentes, de conceitos metafísicos que pretendem ter uma validade para além da imanência. Pensamos no tempo o tempo todo, uma vez que estamos sempre preocupados com o relógio. Mas esse conceito cronológico de tempo é apenas o tempo da contagem das horas. A dimensão da inevitabilidade da temporalidade não se diz no tempo cronológico. Temos um tempo vivencial que não necessariamente combina com o contar dos anos. Podemos passar muitos anos sem experienciar a vida em sua realidade de travessia, de temporalidade, de realização, ou podemos experienciar momentos extraordinários que parecem durar muito mais do que o que se pode contar.

---

<sup>206</sup> LISPECTOR, 2018, p. 297.

<sup>207</sup> LISPECTOR, 2018, loc. cit.

Este é um tempo não-calculável, e não-conceituável, mas real. Para além da dimensão da ordenação de *Chronos*, os gregos tinham outro nome para o tempo: *kairos*. Esta palavra diz mais plenamente este tempo humano, vivencial, pois fala da eclosão de algo em seu momento oportuno. A flor não eclode antes da hora, e quando chega o tempo de morrer, ela morre. A vida eclode também no homem, e do mesmo jeito, termina. Refletir sobre o tempo significa pensar esta dimensão de limite, mas não o limite calculável que contamos em anos, mas a essência do homem como liminaridade no tempo, como um ser que atravessa, ele mesmo travessia, enquanto doação do tempo.<sup>208</sup>

A escrita tem o seu próprio tempo para vir à luz e não é somente de um tempo que se é capaz de medir. Não é o tempo de duração da produção de uma obra, até porque ela não é mero produto. O tempo em que a arte é vivida, o tempo da vocação não permite contagem. Há, aqui, nessa alma se avolumando, novamente, “uma vertigem inesperada [...] uma intensificação do abstrato, uma refração da atmosfera mental”<sup>209</sup>, e para essa manifestação não há relógio. Eclode o sentir, eclode o que muitos chamam também de inspiração.

O que nos evoca esta palavra – inspiração – parece ser totalmente ignorado por Edgar Allan Poe em *A filosofia da composição*<sup>210</sup>, ensaio em que o poeta e contista disserta acerca da elaboração do seu poema mais famoso: *O Corvo*<sup>211</sup>. Nas considerações iniciais, Poe chega a supor que provavelmente é a vaidade dos autores o que os leva a nunca terem publicado sobre o passo a passo de suas composições, fala também de um certo receio em mostrar os bastidores de todo o processo ou mesmo um provável esquecimento, o qual não os permite reconstruir seus passos. “Quanto a mim”, ele diz:

[...] nem simpatizo com a repugnância acima aludida nem, em qualquer tempo, tive a menor dificuldade em relembrar os passos progressivos de qualquer de minhas composições; e, [...] não se deve encarar como falta de decoro de minha parte, mostrar o *modus operandi* pelo qual uma de minhas próprias obras se completou. Escolhi “O Corvo”, como a mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático.<sup>212</sup>

<sup>208</sup> TAVARES, 2014, p. 236, ênfase no original.

<sup>209</sup> SMITH, 2018, p. 31-33.

<sup>210</sup> Publicado pela primeira vez na *Graham’s Magazine*, em abril de 1846.

<sup>211</sup> Publicado em janeiro do ano de 1845, o poema é muito notório especialmente devido às combinações estilísticas, que desembocam acarretam forte musicalidade.

<sup>212</sup> POE, 1999, p. 103.

Ao falar que nenhum ponto de sua composição é da ordem do acaso, o poeta vislumbra a noção de autor como figura soberana. No parágrafo seguinte, chega a citar, inclusive, que *O Corvo* tem origem na intenção de produzir algo que agradasse tanto ao público quanto à crítica. Na sequência, Poe traça, de forma minuciosa e ordenada, as etapas da elaboração do poema: como determinou a extensão, os efeitos estéticos, o tom melancólico, o refrão (e a palavra certa para encerá-lo), tema, eu lírico, local, ambiente externo – “Fiz a noite tempestuosa, primeiro para explicar por que o Corvo procurava entrar e, em segundo lugar, para efeito de contraste com a serenidade (física) que reinava dentro do quarto”<sup>213</sup> –, onde e por que o Corvo iria pousar, todos esses e outros pontos são dissecados por Poe durante o ensaio.

Ao expor os passos da sua obra, ele parece querer atestar sobre os recursos e métodos necessários para o *modus operandi*, e, a partir disso, notamos um intenso tom argumentativo, como se o escritor quisesse nos provar uma teoria da composição. Teoria a qual rejeita qualquer noção de inspiração e confirma a manipulação do autor diante do exercício da escrita:

Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de urna espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceiam ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de idéias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança no cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do *histrião* literário.<sup>214</sup>

É esse “sutil frenesi”, ao qual se refere o poeta, o que aqui denominados inspiração – entendido como o chamado das questões. Para Edgar A. Poe, trata-se de um processo trabalhoso advindo da lógica, algo semelhante àquilo que outrora Patti Smith denominou “mente infratora”. O poeta fez e seguiu todos os rastros de um crime (o seu próprio) e alcançou a mente infratora. Desvendou os processos da criação artística em oposição aos *histrões* literários. Poe deixa claro em seu ensaio

---

<sup>213</sup> POE, 1999, p. 110.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 102, ênfase no original.

que a composição só advém de um processo árduo, em que o escritor tem por função arquitetar o melhor para o que produz. Torna-se quase um jogo de tetrís, no qual as peças são encaixadas harmonicamente, seguindo uma lógica, a fim de obter-se um objetivo.

T. S. Eliot<sup>215</sup> mostra-se, no entanto, desconfiado do método suposto por Poe e questiona se ele teria mesmo composto *O Corvo* sob tanta lógica. Já Umberto Eco<sup>216</sup> compara o ensaio a princípios aristotélicos e afirma que se trata tanto de uma espécie de instrução para outros poetas como também uma teoria crítica.

Portanto, há de convir que o ensaio de Edgar A. Poe é inquietante sob vários aspectos, mas, basicamente, pelas considerações tecidas acerca do fazer poético, da concepção de uma arte criada racionalmente, advinda da vontade do autor e de preocupações externas, direcionadas ao gosto dos críticos e dos leitores. Não aparece na fala de Poe o involuntário, a vertigem, o sonho, as palavras caindo “como numa cantiga infantil”. E, como observamos, a vertigem que tem muitos escritores ao escrever é a abertura de possibilidades provocada pela escuta das questões.

### 4.3 O originário da obra de arte

Como abordamos na introdução deste trabalho, Heidegger difere origem de originário. Para o pensador alemão, o originário da obra encontra-se nas questões que esta abriga, muito anteriores ao escritor, pois perpassa cada ente humano, encontra-se, antes de tudo, na verdade: “A realidade vigente da obra determina-se a partir do que na obra está em obra, a partir do acontecer da verdade”<sup>217</sup>. A concepção de verdade, por sua vez, também difere daquela que temos hoje, visto que Heidegger não fala de uma verdade em oposição ao falso.

Segundo o senso comum, a verdade é o contrário do falso – e nada além disso. Se dissermos, por exemplo, que em um dia ensolarado o céu é azul, isto é verdadeiro. Se dissermos que ele é escuro, isto é falso. Neste caso, o verdadeiro e o falso estão na dependência do juízo que o homem faz dessa coisa: o céu. Trata-se de uma verdade judicativa, predicativa, algo que se afirma *sobre* a coisa. Tal noção de verdade se expõe na conhecida fórmula de São Tomás de Aquino: *veritas est adaequatio rei et intellectus* (a verdade

<sup>215</sup> *From Poe to Valéry*. The Hudson Review, vol. 2, no. 3, 1949, pp. 327-342. JSTOR. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3847788>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

<sup>216</sup> *La Poetica e Noi*. Sulla Letteratura. Milão: Bompiani, pp. 253-273, 2016.

<sup>217</sup> HEIDEGGER, 2010, p. 145.

é a adequação entre a coisa e o intelecto). A verdade é tida como adequação (*adaequatio*) entre a noção que se formula sobre a coisa na mente (*intellectus*) – o que sobre ela se predica – e a própria coisa (*res*).<sup>218</sup>

Não existe em USV essa verdade em oposição ao falso, ela não se comprova, não é lógica, dado que não pode ser enquadrada ou adequada à determinada situação, e, sim, à verdade no sentido da palavra grega *aletheia* (desvelamento). *Lethe* quer dizer algo que está esquecido ou velado e o alfa primitivo pode ser traduzido por “des-”, sendo, desse modo, a verdade manifestativa.

De acordo com Heidegger (2010), ao pensarmos a verdade a partir dessa palavra grega, não estamos tratando de algo que pode ser colocado em oposição ao falso, pois a *aletheia* diz sobre um desvelar de questões: “[...] A verdade é a disputa originário-inaugural na qual sempre de um certo modo se conquista o aberto, no qual, tudo, que como sendo se mostra e subtrai, se situa e a partir da qual tudo se retrai”.<sup>219</sup>

Nesse sentido, como pode o autor ser detentor e possuir o máximo de autoridade em relação à obra se esta é o acontecer da verdade, um desvelar de questões, e não uma reprodução de algo prévio, meramente cópia ou descritivo? Isso justifica o fato de o personagem Autor se ver, por vezes, tão perdido em relação a sua personagem.

O entendimento da arte enquanto cópia da realidade provém das interpretações que se fizeram das obras de Platão, o que ocasionou a tradição mimética, dentro da qual a arte é compreendida como imitação do mundo sensível, ou, trazendo para a nossa explanação, imitação da biografia do artista, de suas inclinações ideológicas ou do contexto sócio-histórico no qual ele está inserido. Contudo, a arte nunca se restringe a tais compreensões, porque não se origina no artista.

Assim, diz-se que a obra de arte tem origem no artista. Seria ele a produzir a obra, nela imprimindo seus dramas e questionamentos. Sem negar que os dramas e questionamentos do artista possam estar presentes na obra, ela nunca se resume a isso, senão seria somente uma confissão pessoal, e não teria a universalidade que a caracteriza. Ela não só não se resume a isso, quanto, *do ponto de vista originário*, efetivamente não é isso. Não é isso o que lhe é próprio. Por originário, se compreenda a ação da realidade em retração.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> FERRAZ, 2014, p. 251

<sup>219</sup> HEIDEGGER, 2010, p. 155.

<sup>220</sup> DOLZANE; FERRAZ, 2012, p. 17.



As questões postas em obra atravessam o artista, mas não são em nenhum momento geradas por ele:

Para podermos questionar uma questão, ela já tem de se ter manifestado previamente a nós. Não foi o homem quem fez as questões: elas se dirigem a ele. O homem só pode questionar porque ele já está imerso nas questões. Ele não escolheu ser um ser metafísico, estar dentro (*metá*) da *phýsis*, dentro do real, palavra com que traduzimos o termo grego, o que se justificará mais adiante. A ação originária, à qual o artista co-responde (responde junto e estreitamente) ao realizar a obra, é da realidade do real, sempre em retração. É ao apelo desta retração, desse velamento em tudo o que se desvela, que a obra responde. A obra tem a sua origem no originário, que são as questões se retraindo ao se manifestarem.<sup>221</sup>

Assim, *USV*, bem como seus personagens, não constitui uma projeção das vivências de Clarice Lispector. Sendo a grande obra que é, constitui o manifestar das questões. Tal como podemos observar, no capítulo anterior, o conceito de *mimesis* está entrelaçado à ideia de *phýsis*, e esta nos diz de um constante manifestar e retrair.

A *phýsis* é o constante pôr e depor das coisas que não cessam de nascer e perecer, de vir à luz e obscurecer, em constante devir. Ela é o desvelar das coisas vindo à luz, mas velando o que elas efetivamente são, o que elas são de verdade, pois, no tempo, dá-se a retração de sua realidade: as coisas não são, elas estão *sendo*. Assim, a *mimesis* que a arte faz, como está em Aristóteles, e não na tradução que usualmente dele se faz, não é a imitação da natureza, mas da *phýsis*. Propomos traduzir *phýsis* por real, na medida em que real se vincula ao latim *res*, que quer dizer coisa. A *coisa*, como nos mostra o parentesco etimológico, é o que está sempre *em causa*, pois vela, na escuridão, a sua realidade, o seu ser, ou, como também poderíamos dizer, a sua a sua coisidade, o que ela efetivamente é.<sup>222</sup>

Isto posto, o real é o que abriga o velar e desvelar do Ser. No entanto, se estamos esquecidos de que o ser é uma questão, como aponta Heidegger, como entender a obra enquanto abertura de questionamentos?

Desse modo, há outra tradição que também ocasiona leituras tão restritas acerca da arte: a tradição metafísica. A tradição metafísica corresponde à tradição mimética, na medida em que coloca o ente no lugar do ser. Colocar o ser no lugar do ente é, justamente, lidar com o real de modo que este esteja objetivado, preso ao

---

<sup>221</sup> DOLZANE; FERRAZ, p. 17 .

<sup>222</sup> Ibid., p. 20.

nosso domínio. Nós, enquanto sujeitos, o classificamos sem nos perguntamos pelo seu ser.

Entretanto, enquanto *phýsis*, o real nunca se dá do mesmo modo. As obras tratam das mesmas questões, por serem questões ontológicas, por isso, o autor (ente) não pode esgotar o ser da obra, mas apenas se procurar na abertura das questões que ela guarda.

É esta procura que vemos no Autor e em Ângela Pralini: eles se percorrem enquanto questão. Como diz Heidegger: “Todo questionamento é uma procura”<sup>223</sup>. O pensador fala-nos ainda que “[...] a procura ciente pode transformar-se em ‘investigação’ se o que se questiona for determinado de maneira libertadora”<sup>224</sup>. Ora, é preciso, pois, libertar-se das representações. Essa é a maneira libertadora.

Dito isso, a ação originária da obra é das questões, elas são autoras, assim, o artista não esgota ou domina a realidade da obra: ela se mostra e se encobre, essa é a sua verdade. Por isso, Clarice Lispector rompe com a tradição metafísica ao colocar um Autor que tem a sua fonte de criatividade nas diferenças ontológicas, por isso não pode esgotá-las.

---

<sup>223</sup> HEIDEGGER, 1998, p. 30.

<sup>224</sup> HEIDEGGER, 1998, loc. cit.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, uma vez que se propôs investigar como se dá a questão da autoria em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, a presente pesquisa, inicialmente, trouxe concepções acerca da autoria, identificadas não somente nos textos de Lispector, como também em outras literaturas que aludem a certa confessionalidade das personagens.

Como vimos, o caráter confessional aqui abordado se fez importante para mensurar a figura do autor na narrativa (e fora dela), pois, quando identificado tal aspecto, a noção que se tem de autoria é a “voz” que se utiliza de suas criações para expressar as intimidades do escritor. Essas leituras são, inclusive, verificadas em diversas interpretações críticas, que não dissociam a imagem do autor da obra. Vale ressaltar, contudo, que as pesquisas e as interpretações críticas, as quais possuem um olhar diverso da nossa linha de estudo, em nenhum momento foram citadas como tentativa de desprestigiá-las, mas sim para mostrar que é possível ampliar o conceito de autoria, partindo mais da obra literária que do próprio autor – o que é, por fim, a intenção primeira deste trabalho.

Ademais, a questão da confessionalidade literária é posta aqui de modo ligeiro, pois com o único objetivo de problematizar a *persona* no texto literário e de discutir o quanto essa característica é atribuída sempre que se evidencia conexões entre o escrito e o seu escritor. Ora: diz-se que um determinado texto é confessional quando se identifica nele (mais especificamente nas personagens e nos contextos sócio-histórico nos quais elas se encontram) projeções biográficas do autor, portanto, temos, nesse sentido, a visão de autor enquanto elemento intrínseco à obra. Ao problematizarmos tal aspecto, não negamos que haja, sim, relações entre criador e criatura, porém, não deixamos de sobrelevar que há relações mais complexas nessas associações.

O processo de criação transcorre um caminho anterior ao artista, razão pela qual não encontramos as respostas da obra na vida daquele que escreve, e sim na própria obra. A forma como a linguagem se instala em USV esgarça a figura de um autor que controla a narrativa. A linguagem é a narrativa, é ela que importa para o processo de autoprocure do escritor: por ela, e com ela, ele busca as respostas primordiais do ser humano. Mas apenas busca, porque, como esclarecido: a narrativa da linguagem estampa que somos sempre questão, nunca resposta.

O diálogo que há entre Ângela Pralini e o Autor movimenta tais questões e realça que é por meio da escuta dessa narrativa-linguagem que ambos se percebem enquanto questões, porque antes de pertencerem à narrativa, pertencem à linguagem. Este é o sopro de Ângela: palavra. A palavra é o coração a pulsar cada vez mais e mais, sem que o Autor possa pará-la.

USV constrói, por isso, a possibilidade de a autoria ser compreendida em sentido originário: resgata a ideia de que a verdadeira autora são as questões, as quais se movimentam respeitando a verdade enquanto *aletheia*. O Autor procura a sua verdade, Ângela procura a sua verdade e, desse modo, são autores, pois são, antes, questões originárias e, desse modo, estão sempre manifestando e recobrando a sua realidade. Assim, USV questiona a realidade entendida como cópia, logo, questiona também a compreensão da obra como projeção da biografia do autor e o restitui a uma posição ontológica, em que o ente cede lugar ao ser – ao verbo, à palavra.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In:\_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ASSIS, Machado de. O espelho. In:\_\_\_\_\_. *Papéis avulsos*. Introdução de John Gledson; notas Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Revista de Cultura Vozes. *A metacomunicação na linguagem de Clarice Lispector*, v. 66, n. 10. Petrópolis, dez. 1972, p. 785-794.

AZEVEDO FILHO, Moisés Silva de.; TAVARES JUNIOR, José Mariano. A Poética Confessional em *The Bell Jar*, de Sylvia Plath. Revista Colineares, Mossoró, v. 05, n. 02, p. 18-32, Jul/Dez, 2018.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés Tradução Mario Laranjeira. Revisão de tradução Andréa Stabel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

\_\_\_\_\_. *O acontecer poético: A história literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

\_\_\_\_\_. Agir. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

COPELIOVITCH, Andrea. Outro. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

CIRIBELLI, Marilda Corrêa. *Mulheres singulares e plurais: (sofrimento e criatividade)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

DOLZANE, Harley Farias. Diálogo. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

FAGUNDES, Igor. Linguagem. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

\_\_\_\_\_. Natureza. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

FERRAZ, Antonio Maximo; DOLZANE, Harley Farias. A obra de arte e a verdade. In: Augusto Sarmiento-Pantoja; Tânia Sarmiento-Pantoja (Orgs.). *Vertigens do Olhar: Estudos de Literatura Vernácula*. 1ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012, v. 1, p. 13-22.

FERRAZ, Antônio Máximo. Verdade. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

FERRITO, Ronaldo. Ficção. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

FILÍPPOVNA, Verônica. Representação. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

FOLGUEIRA, Laura Santos; DESTRI, Luisa. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: \_\_\_\_\_. *Ditos & Escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298

FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*; tradução de Ernani Chaves. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

GALERA, Fábio. Teoria. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 7. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GUIDA, Angela. Palavra. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

\_\_\_\_\_. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1995.

\_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 7. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2006.

HILST, Hilda. O caderno rosa de Lori Lamby. In: *Pornô chic*. 1. ed. São Paulo: Globo, 2014.

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

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Prefácio de Izidoro Blikstein. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

\_\_\_\_\_. *Todas as crônicas*. Prefácio de Marina Colasanti; organização de Pedro Karp Vasquez; pesquisa textual de Larissa Vaz. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LINS, Álvaro. Romance Lírico. In: *Jornal de crítica*, 11 fev. 1944. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1946.

MANZO, Lícia. A aproximação vida e obra em Clarice Lispector. In: *Clarice Lispector. Uma pomba na busca eterna pelo ninho*. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. São Leopoldo. Edição 228, 16, julho, 2007. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao228.pdf>. Acesso em: 04 maio 2020.

MEIRELES, Cecília. *Cecília de bolso*. [organizador Fabrício Carpinejar]. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico II*, 15 jan. 1944. São Paulo: Martins Edusp, 1981.

\_\_\_\_\_. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1963.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Maria José Campos (organizadora). Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

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

\_\_\_\_\_. *Meu caminho na crítica*. Revista Estudos Avançados: Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 9, p. 63–70, 2015. DOI: 10.20396/remate.v9i0.8636562. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636562>. Acesso em: 6 jan. 2021.

PAGANINE, Joseana. *O engajamento poético: linguagem e resistência (A hora da estrela, de Clarice Lispector, e a literatura engajada brasileira pós-64)*. 2000. [10], 144 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2000.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. Tradução Oscar Mendes, Milton Amado; revisão e notas Carmen Vera Cirne Lima. 3. ed. Revista São Paulo: Globo, 1999.

WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Seleção e tradução Tomaz Tadeu. 1. ed.; 3. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Tradução de Chico Mattoso. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017.

ROCHA, Carlos Alexandre da Silva. A Destruição do pacto pornográfico em O caderno rosa de Lori Lamby. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 06, nº 01, jan./jul, 2014, p. 154-166.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p.9-49.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SMITH, Patti. *Devoção*. Tradução Caetano W. Galindo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

TAVARES, Renata. Mundo. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

\_\_\_\_\_. Sujeito. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

\_\_\_\_\_. Tempo. In: CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

TELLES, Lygia Fagundes. *A Disciplina do Amor*. Memória e Ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.