

O AVESSE DA ESCRITA: METAFICÇÃO, EXISTENCIALISMO E REPRESENTAÇÃO EM CLARICE LISPECTOR

O AVESSE DA ESCRITA: METAFICÇÃO, EXISTENCIALISMO E REPRESENTAÇÃO EM CLARICE LISPECTOR

Nicolas Ferreira NEVES¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar como a metaficcionalidade se apresenta em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, interferindo no modo de representação utilizado pela autora, e como este recurso estético pode ser utilizado para entender o modo como a temática existencialista da obra clariciana se articula com as discussões metaficcionais presentes em seus textos, que partem de uma figurativização da escrita numa primeira fase, para discussões explícitas sobre o fazer ficcional em textos das décadas de 1960 e 1970.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Metaficção; Existencialismo; Representação.

1. Introdução

Em sua *História da Literatura Brasileira* Luciana Stegagno Picchio defende que durante o Romantismo houve uma recuperação de elementos topográficos capazes não apenas de fundamentar, mas também de explicar a literatura brasileira “à luz do conceito de nacionalidade” (PICCHIO, 1997, p.18). Disso resulta a ânsia topográfica observada nos textos produzidos durante este período, textos esses que visavam representar a cidade (romance urbano), a mata (romance indianista) e o interior (romance regionalista). Tal necessidade dos romancistas em representarem a ideia de brasilidade por meio de elementos típicos da paisagem brasileira seria questionada por Machado de Assis em seu famoso ensaio publicado em 1873, “O instinto de nacionalidade na literatura brasileira”, onde o autor, apesar de não negar a importância do ideal nacionalista que norteava tais produções, acaba por defender a ideia de que é necessário que haja uma

¹Graduando em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, Departamento de Letras, São Carlos, São Paulo, Brasil. Orientação: Rejane Cristina Rocha. Agência Financiadora: CNPq. E-mail: nicolas.nevesf@gmail.com

Mosaico (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP) São José do Rio Preto, SP - Brasil, 2017.

afirmação nacionalista da literatura, mas por uma via universalista. Com isso, Machado aponta para um *não lugar* na literatura nacional, e é este não lugar que se insere na literatura de Lispector.

2. Desenvolvimento

Com a primeira geração Modernista cria-se a ideia que Antonio Candido (CANDIDO, 2006, p.117) chamou de dialética do localismo e do cosmopolitismo, dialética marcada pela tensão entre o dado local e os moldes europeus de expressão literária; neste sentido, os autores de então beberiam de fontes como o Futurismo de Marinetti ou o Surrealismo de Breton, Vanguardas que em muito influenciaram pessoas como Mário e Oswald de Andrade, que encontraram nesses movimentos europeus o modelo ideal de contestação artística de que necessitava o Brasil de então.

Nesta primeira fase do movimento modernista, marcada sobretudo pelo combate ao academicismo literário de então, que antes de tudo foi um movimento cultural, o que se observa é que a literatura cooperava com os demais setores da intelectualidade (Sociologia, Política, Filosofia, e afins) para a construção de um elemento de brasilidade que, ao contrário do idealismo romântico do século XIX, considerasse até mesmo as contradições presentes na sociedade enquanto traço constituinte da mesma. A incorporação de um dado local que se contrapusesse ao que era produzido até o momento, bem como as experimentações e inovações estéticas própria de movimentos de vanguarda são marcas fundamentais desta primeira fase do período moderno no Brasil.

É neste momento que se pode observar uma articulação dessa nova escola literária brasileira, que depura vários elementos das vanguardas europeias, transpondo-os para uma realidade nacional. Assim, há neste primeiro momento do Modernismo brasileiro a existência e a articulação de um projeto estético “sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais”, destruindo uma linguagem supostamente oficializada e “acrescentando-lhe a força ampliadora e

libertadora do folclore e da literatura popular. Assim, as componentes recalçadas de nossa personalidade vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial” (LAFETÁ, 2000, p.21-22).

Apesar de não se ligar diretamente ao projeto estético proposto pelo grupo de 1922, os romancistas da segunda geração com seu projeto social e ideológico são resultado direto das inovações estéticas propostas anteriormente, que após serem herdadas pelo segundo grupo foram devidamente adaptadas devido a uma crescente consciência das assimetrias e desigualdades de um país subdesenvolvido como o Brasil. Segundo Lafetá, este segundo momento

preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa. (LAFETÁ, 2000, p.30)

Na segunda geração, responsável pelo romance regionalista, o espaço não é mais visto como pura ambientação, mas como categoria narrativa indissolúvel em sua relação não apenas com as personagens, mas também com a própria ação narrada.

Segundo Clarice Lispector em um texto intitulado “Literatura de Vanguarda no Brasil”, os romances da geração de 1930,

apesar da aparência, apesar de não terem as marcas formais chamativas do que se poderia considerar inovação vanguardista, funcionaram no Brasil como vanguarda (...) porque [neles] havia a descoberta da realidade do nordeste, o que não existia antes em nossa literatura. Não estou dizendo que houve a descoberta de um tema, mas muito mais que isto: houve um fundo-forma indivisível. Fundo-forma é uma apreensão de um modo de ser. O ciclo do nordeste significou usar uma linguagem brasileira

numa realidade brasileira. Isso tudo era ainda o resultado de 1922. (LISPECTOR, 2005, p.104-105)

Assim, podemos entender essa segunda fase do Modernismo como sendo um desdobramento das discussões estéticas e também ideológicas ocorridas durante a primeira fase do movimento, aliado a um contexto histórico-social em que se observavam o declínio das oligarquias, o crescimento da indústria e a conseqüente ascensão da burguesia e mudança nas interações trabalhistas que, apesar de já se fazerem sentir no sul do país, ainda não haviam chegado à região nordeste.

Ao lado de autores regionalistas, porém, surge outro grupo com membros como Lúcio Cardoso, responsável pelos ditos *romances intimistas* e que escreviam “uma literatura de interrogação metafísica e psicológica” mas em cuja literatura ainda era possível entrever “um nítido enraizamento territorial, numa paisagem que revela claramente as marcas da inevitável brasilidade” (SOUSA, 2012, p.17). Deste modo, mesmo naqueles romances em que a marca regionalista não fica em evidência podem ser encontradas características compartilhadas com o primeiro grupo de textos, que possuíam forte teor social.

Das três fases em que se divide o Modernismo (COUTINHO & SOUZA, 1989, p.919), Lispector insere-se na última delas, onde as inovações linguísticas constituem uma das principais características deste período literário. De fato, desde o primeiro romance *Perto do coração selvagem* (1943), é possível perceber que os cenários por onde circulam os personagens são meras abstrações que não passam de figuras que representam a própria escrita; neste sentido, as referências topográficas encontradas nas obras de Lispector podem ser entendidas como representações da escrita em construção, desterritorializando os textos, apagando deles marcas que os fixem em um único ponto fora da abstração que é o próprio universo diegético. É neste sentido que, na obra da escritora, por termos uma maior atenção dada à narração em detrimento do fato narrado, o que temos é uma poética do *não-lugar*, dado que a ação narrada se passa na própria língua

que é levada aos limites pela autora. Por outro lado, há em toda a obra clariciana vestígios de um lugar social ocupada por suas personagens, estabelecendo um movimento dialético entre o *não-lugar* e as paisagens que, apesar de serem constituídas pela própria linguagem, ainda se calcam, em alguns casos, na realidade extraliterária.

A construção de uma linguagem altamente figurativa divide-se na obra de Lispector, em dois momentos, o primeiro deles vai de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, com suas terras sem nome e extremamente abstratas, até *A maçã no escuro* (1961), livro de paisagens desérticas e áridas como a própria linguagem com que se constrói, passando pelos toponômios abstratos e alegóricos de *O lustre* (1946) e pela construção de uma cidade/linguagem em *A cidade sitiada* (1949). Neste primeiro momento constroem-se as paisagens e a própria linguagem que será exposta no segundo momento, que se estende de *A paixão segundo G.H.* (1964), onde a personagem central perde-se na estranheza familiar de seu próprio apartamento no Rio de Janeiro, até *Um sopro de vida* (1978), onde tudo, espaço, tempo e personagens, é feito de uma mesma matéria: a linguagem; entre um e outro livros há ainda *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), que apesar de registrar várias paisagens cariocas possui também trechos em que, dadas as inovações linguísticas e estruturais do romance, nos parece que a narrativa passa-se em algum lugar entre o real e o imaginário da própria Lóri (personagem principal do livro). Além disso, podemos ainda citar a ficção *Água viva* (1973), que transcorre no “atrás do pensamento”, e a novela *A hora da estrela* (1977), em que a nordestina Macabéa perde-se de si mesma em terras alheias. Assim, é possível observar em toda a obra da autora um jogo entre o lugar (tanto em suas abstrações quanto em suas referências a paisagens extraliterárias) e o não-lugar (sobretudo em livros onde se observa que a elaboração textual, bem como sua exposição, constitui elemento central para que o texto atinja seu efeito); daí advém o estranhamento que a obra de Clarice Lispector causou quando de seu aparecimento nos idos anos 1940.

As duas fases em que dividimos a obra de Lispector não devem ser entendidas como fases estanques em que se observam características específicas em cada uma delas. Julgamos ser possível adotar tal divisão dado que alguns elementos, mesmo aqueles que ocorrem com maior predominância em apenas uma das fases, são importantes por demonstrarem uma progressão em que num primeiro momento constrói-se um universo literário próprio fundamentado na própria linguagem (mesmo quando esta se ancora na realidade extraliterária), para que, no segundo momento, possa desconstruir essa linguagem através da explicitação dos mecanismos literários utilizados em suas obras.

Além disso, a importância da linguagem na literatura produzida por Lispector confere um caráter antifabular a sua escrita (SOUSA, 2012, p.143); isso porque uma escrita considerada fabular é aquela que conta com características como a “eliminação de todas as digressões, todos os desvios da ordem causal-temporal, de modo a reter apenas a lógica das ações” (REIS; LOPES apud SOUSA, 2012, p.143). Isso por conta da valorização daquilo que Linda Hutcheon denomina como *mimese do processo*, ou seja, dos processos de construção textual (HUTCHEON, 1984, p.15)

Deste modo, o principal traço da escrita clariciana é o esforço por montar e desmontar a máquina literária, criar uma linguagem para com ela destruir os conceitos de gênero, representação, autor, narrador e personagem, o que confere à obra da autora um forte viés autorreflexivo observado sobretudo nos livros da segunda metade de sua produção literária, mas que também pode ser encontrado de maneira implícita nas várias alegorias que Lispector cria para tratar da própria escrita no início de sua carreira. Neste sentido, valemo-nos da tipologia criada por Hutcheon em seu *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*; para Hutcheon, há basicamente dois tipos de metaficção: a que se observa de maneira implícita e a que se observa de maneira explícita. Ambos os tipos de textos podem ser encontrados dentro da produção romanesca de Clarice Lispector, de maneira implícita nas figurações da escrita da primeira fase

de sua carreira, marcada desde o início por uma série de preocupações com a linguagem, bem como por experimentações literárias como aquelas ocorridas logo no livro de estréia, o romance *Perto do coração selvagem*; e de maneira explícita em livros como *Um sopro de vida*, *A hora da estrela* e *Água viva*, onde temos vários traços que explicitam a composição textual.

Neste sentido, há uma progressão no tratamento estético que Clarice confere aos seus textos: das abstrações e figurações da escrita que povoam a primeira fase de sua obra e que construiriam um universo ficcional próprio dentro da literatura brasileira do século XX, às reflexões sobre a literatura e o fazer ficcional tão marcadamente presentes na segunda fase – em todos os nove livros de maior fôlego da autora é possível encontrar vários elementos que demonstram certa continuidade na produção clariciana; a viagem de Joana ao fim de *Perto do coração selvagem*, a nova vida de viúva de Lucrecia Neves em *A cidade sitiada*, a possibilidade de escrever na prisão de Martim n' *A maçã no escuro*, o recomeço após a barata de *A paixão segundo G.H.*, a descoberta no outro e a vida a dois vislumbrada ao fim de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* com os enigmáticos dois pontos com que termina – sinal de continuidade, de algo que não se acaba, tal qual a vírgula com que se inicia o romance, sinal de uma vida pega às pressas, pelo meio, uma vida que continua; o caráter fragmentário de *Água viva*, livro que, como afirma a narradora, “não tem começo: é uma continuação” (AV, p. 48), continuando inclusive após o término da leitura, “o que te escrevo continua e estou enfeitada” (AV, p.95); o ‘sim’ com que termina *A hora da estrela*, novela em que se afirma que “tudo no mundo começou com um sim” (HE, p. 11), sugerindo portanto um recomeço; e até mesmo as reticências com que se finaliza *Um sopro de vida* – tudo concorre para a ideia de uma obra circular não apenas por tratar de seus próprios processos de construção, mas também e principalmente, por haver uma ligação inegável entre um livro e outro, de modo que a obra é circular não apenas por se dispor em círculo, mas por tratar da própria circularidade por meio de uma linguagem extremamente autorreflexiva.

Esse eterno retorno da linguagem que se debruça sobre si mesma e que, como vimos, faz com que Clarice crie uma obra extremamente figurativa é o traço mais moderno da escrita da autora. O trabalho circular com as ruínas de uma linguagem fragmentada e descontínua é o que confere às suas obras características metaficcionalis que culminariam em *Um sopro de vida*, testamento literário de Lispector, ponto fulcral onde se reúnem as várias obsessões estéticas da autora. É neste livro póstumo, compilado por Olga Borelli após o falecimento de Clarice em dezembro de 1977, que se concentram as principais preocupações literárias da autora: o papel do escritor para o texto literário, a impossibilidade de alcançar o real por meio da palavra, a relação entre autor e obra, a exposição da composição literária, a ficção exposta, a ficção imposta, a antiliteratura, a Coisa, a palavra sobre a palavra, o texto sobre o texto, o livro dentro do livro, a metaficção, a linguagem e suas ruínas; tudo na obra da autora se encaminha para o último livro, não mais um romance ou uma novela, apenas pulsações que se expõem ao leitor discutindo sobre a construção do texto, que sempre volta a si mesmo, como um círculo.

Publicado em 1978, *Um Sopro de Vida* não apenas recupera como aprofunda a elaboração metatextual de seu predecessor, *A hora da estrela* (1977). Tal qual Rodrigo S.M. da novela de 1977, uma das personagens do romance póstumo coloca-se no lugar de autor da personagem central, Ângela Pralini. Por se posicionar como realidade extraliterária ainda que seja ele próprio parte integrante da teia ficcional criada por Lispector, esta personagem será denominado apenas pela função dele no livro sendo, portanto, chamado de Autor. Já Ângela Pralini é o mesmo nome de uma das personagens do conto "A partida do trem", presente na coletânea de 1974 *Onde estivestes de noite*. Deste modo, Clarice Lispector faz uso da mesma estratégia de que se servira ao atribuir a autoria de sua Macabéa a Rodrigo S.M., porém de uma maneira muito mais aprofundada uma vez que aqui o personagem só existe em face da própria escrita, daí o seu nome evocar diretamente seu posicionamento diante do universo diegético.

Neste pequeno livro de pouco mais de cento e cinquenta páginas termina a jornada bíblica empreendida por Martim em busca de uma linguagem própria. De fato, para além de *A maçã no escuro* são comuns as referências bíblicas na obra de Clarice Lispector, seja na figura dos irmãos Virginia e Daniel que fazem bonecos de barro em *O lustre* (1946), ou nas várias passagens de *A hora da estrela* ou *A paixão segundo G.H.* que, a começar pelo título, faz inúmeras referências ao texto bíblico. O mesmo ocorre em *Um sopro de vida* – expressão que a autora recupera da gênese e que aproxima este livro das narrativas acerca da criação.

Para este livro convergem as principais preocupações literárias observadas na obra de Lispector: a atualidade da escrita (o instante já de *Água viva*), com a Coisa (o it, o neutro), a discussão acerca do fazer ficcional, do papel do escritor (retomando a trilha deixada por Rodrigo S.M.) e dos limites da própria escrita (até que ponto Ângela não é o seu Autor que, por sua vez, é Clarice Lispector?). O diálogo a um (COELHO, 1998, p.210) de que é composto o livro é feito em uma escrita que em muito se aproxima daquela que eclodira outrora em *Água viva*, sobretudo por conta de sua fragmentação e ausência de uma linha narrativa única e linear.

No livro de 1978, o que se observa é a exposição de dois monólogos diversos que ora se cruzam, ora se confundem e sempre se questionam. Trata-se da história de um autor, o Autor, que está escrevendo um livro sobre uma personagem, Ângela Pralini, que por sua vez também se torna autora ao escrever um livro sobre sua própria escrita e sobre sua relação com as Coisas. Assim, a própria estrutura narrativa do livro já apresenta ao leitor a temática da perspectiva em abismo (*mise en abyme*), que é uma das principais características de textos metaficcionais (DALLENBACH, 1977).

Porém, acompanhar as falas destes personagens (que são postas seguindo o modelo dos textos dramáticos, com o nome do personagem antes de cada fala) torna-se tarefa complexa dada a dificuldade em definir os limites de cada ator narrativo, uma vez que tais atores constantemente questionam a existência destes limites. Assim, Ângela Pralini é o Autor, que

por sua vez é também Ângela Pralini, ao mesmo tempo em que ambos são a própria Clarice. Essa sobreposição de vozes que se mesclam e questionam umas às outras e mesmo a si próprias, aproxima o texto clariciano das problemáticas levantadas por correntes filosóficas como o Existencialismo.

Patricia Waugh define um texto metaficcional como aquele que “systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (WAUGH, 1988, p.2); neste sentido, podemos descrever textos metaficionais como aqueles que apresentam em seu bojo comentários e questionamentos acerca de sua própria construção e existência enquanto ficção, o que confere a narrativa um viés de especulação ontológico-existencialista. Podemos assim aproximar a metaficção de correntes filosóficas como o Existencialismo – corrente filosófica muito analisada dentro da literatura produzida por Lispector, sobretudo após a publicação da obra *Leitura de Clarice Lispector*, por Benedito Nunes na década de 1970. Em Lispector, existência e linguagem estão intimamente ligadas, sendo que esta última, quando tematizada em sua obra “envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação” (NUNES, 2009, p.126 – grifo nosso).

Uma vez que o texto metaficcional é construído de modo a apresentar questionamentos acerca de sua identidade enquanto artefato literário, rompe-se a noção de realidade que é usualmente atrelada a uma obra ficcional. Através de seus comentários acerca de suas características estruturais, narratológicas, linguísticas e ideológicas, além de considerações acerca de sua recepção enquanto texto literário e sobre seu processo de produção, obras metaficionais acabam sendo consideradas narrativas antimiméticas, justamente por se oporem ao modelo de mimese aristotélica ao demonstrar que a realidade literária é constantemente construída e reconstruída, subvertendo assim os padrões usados em textos ficcionais. Segundo Jacques Sohier, a função essencial da metaficção “est ainsi de briser, de miner, de subvertir, le cadre référentiel que l’univers de

la fiction construit en ayant recours aux procédés mimétiques”. (SOHIER, apud LEPALAUDIER, 2002, p.40)

Neste tipo de narrativa, a posição discursiva assumida pelo autor diverge da perspectiva romântica do século XIX justamente porque o escritor passa a não ser apenas um criador de ficções, mas também um produtor inscrito no bojo de um artefato literário. Sendo a linguagem da ficção um artifício representacional, cabe à metaficção tornar este artifício algo explícito dentro da narrativa; desta maneira, o leitor sempre está consciente de estar lendo algo ficcional, algo forjado por um autor que sempre se inscreve como tal na diegese. Assim, o foco recai sobre os processos internos que envolvem a construção narratológica: a preocupação é em como narrar a história, e não propriamente com a história narrada enquanto produto final. Portanto, segundo Hutcheon (1984), a metaficção trata da mimesis do processo de escrita, o que demonstra não uma ruptura com o romance, mas sim um *continuum*. Podemos então concluir que em narrativas metaficcionais o produto (a história contada) e o processo (como a história é contada) são construídos como discursos diegéticos.

Deste modo, o que o livro nos apresenta não é simplesmente um diálogo entre criador e criatura: trata-se de um processo de construção empreendido por ambos dado que ao mesmo tempo em que está continuamente sendo feita (SV, p.33), Ângela apresenta-se como uma criadora em potencial dado o seu processo de construção de um (inacabado) livro de fragmentos intitulado “História das Coisas. (Sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente)” (SV, p.102). O que acompanhamos, portanto, é o processo de construção de uma obra que representa não apenas uma realidade objetiva (a construção de um romance), mas também traz em seu bojo a representação de sua própria criadora, Clarice Lispector.

Assim, apesar de não ser um livro autobiográfico como nos alerta o Autor logo na introdução do texto (SV, p.20), são notórias as várias

semelhanças entre os personagens deste romance e Clarice Lispector; tais semelhanças são encontradas sobretudo entre a autora e a personagem Ângela Pralini, que possui inclusive semelhanças físicas com Lispector. Eis como a personagem se vê:

Tenho sobrancelhas que perguntam sem parar mas não insistem, são delicadas. Esse rosto-objeto tem um nariz pequeno e arredondado que serve a esse objeto que sou para farejar que nem cão de caça. Tenho uns segredos: *meus olhos são verdes tão escuros que se confundem com o negro. Em fotografia desse rosto de que eu vos falo com certa solenidade os olhos se negam a ser verdes: fotografada sai uma cara estranha de olhos pretos e levemente orientais.* (SV, p.109 – grifos nossos).

Em seu autorretrato, Ângela ressalta a cor verde de seus olhos que, apesar de o serem, sempre ficam pretos em fotografia. Este detalhe nos é interessante porque é exatamente o mesmo para o qual Clarice Lispector chama a atenção do leitor no texto 'É para lá que eu vou', presente na já citada coletânea *Onde estivestes de noite*. Diz a autora: "Meus olhos são verdes. Mas são verdes tão escuros que na fotografia saem negros. Meu segredo é ter olhos verdes e ninguém saber" (OEN, p.71).

Para além das semelhanças físicas com a autora de seu Autor, a personagem Ângela, assim como Clarice, é pintora, tendo pintado ao menos um quadro, 'Sem sentido': "São coisas soltas – objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura" (SV, p.42). Curiosamente assim é uma das dezoito telas que Lispector pintou entre 1975 e 1976. E além da pintura, às letras dedicou-se a personagem, escrevendo crônicas semanais para um jornal (Clarice colaborou com o *Jornal do Brasil* entre agosto de 1967 e dezembro de 1973); mas é em um pequeno trecho situado nas páginas 104 e 105 que Ângela faz a declaração que mais a aproxima de Lispector. Diz a personagem:

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemoriável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. (SV, p.104-105)

No trecho acima destacado, Ângela assume a autoria não apenas de textos como ‘O ovo e a galinha’ ou ‘O relatório da coisa’, mas também do terceiro romance de Lispector, *A cidade sitiada* (1949). Há ainda referência a um pequeno texto de Clarice presente no volume *Para não esquecer*, publicado em 1978 pela editora Ática e que traz textos anteriormente publicados na segunda parte da primeira edição de *A legião estrangeira*, intitulada ‘Fundo de Gaveta’: ‘Esboço de um guarda-roupa’ (LE, p.28-29) é, possivelmente, o texto a que se refere Ângela quando diz ter escrito sobre um guarda-roupa. Porém, o que mais nos atrai no trecho acima destacado é a afirmação de que já em um livro do início da carreira de Lispector falava-se, mesmo que indiretamente, no *mistério da coisa*: de fato, a cidade que se constrói ao longo do romance pode ser entendida como uma figurativização da própria escrita que vai sendo construída. O terceiro romance de Lispector, onde o *ver* torna-se ato fundamental para o desencadeamento narrativo, já traria, portanto, mesmo que de maneira velada, temáticas que culminariam na produção caótica de *Um sopro de vida*. Neste sentido, não nos parece incorreto observar trechos deste último livro como reverberações que advém desde o início da carreira da autora, como no trecho:

Quando eu vejo, a coisa passa a existir. Eu vejo a coisa na coisa. Transmutação. 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. (SV, p.105 – grifo nosso).

O trecho acima destacado é outra fala de Ângela, que vem poucas linhas depois de sua referência ao terceiro romance de Lispector. Neste trecho a visão, elemento fundamental na leitura de *A cidade sitiada*, ganha importância diante desta personagem que pode ser vista como “o mais explícito duplo de Clarice” (SOUSA, 2012, p.481).

Buscamos rastrear tais semelhanças entre Lispector e sua personagem não para insinuar aí quaisquer caracteres autobiográficos, mas sim para observar que a escrita de Clarice assume um caráter altamente figurativo na medida em que sua obra avança; deste modo, utilizar-se de uma personagem com quem se compartilham tantas semelhanças parece indicar a tentativa da autora em figurativizar a si própria em seus escritos. Se nos primeiros trabalhos da autora havia sempre a tentativa de metaforizar acerca do fazer ficcional, aqui o que se pretende é que a própria Clarice se transfigure em texto na figura de Ângela. Criando-se personagem de seus próprios personagens, Lispector observa de dentro a própria ficção, expondo ao leitor os meandros da narrativa concretizando assim a temática metaficcional que viemos discutindo.

Ângela é Clarice transformada em linguagem na tentativa de construir sua antiliteratura, seu antilivro. As antipalavras das quais a personagem se utiliza (SV, p.37) são os restos de uma linguagem própria que remete à busca de Martim, ao confinamento de G.H., às elucubrações de *Água viva* e ao ‘realismo novo’ de Macabéa e Rodrigo S.M. As pulsações sentidas ao longo de toda a obra da autora reúnem-se neste último sopro em busca da antiliteratura da Coisa.

Tal qual a narradora de *Água viva*, ficção de 1973, que via-se afinal liberta dos gêneros e classificações literárias, o Autor chegou “finalmente ao nada. E na [sua] satisfação de ter alcançado em [si] o mínimo de existência, apenas a necessária respiração” (SV, p.71). O personagem afirma ter tratado noutro livro sobre o ‘it’ (SV, p.151), termo constantemente utilizado no livro de 1973. Tal qual a narradora de *Água viva*, o Autor possui desejos de pintar e escrever, desejos esses que acaba legando à sua

personagem Ângela Pralini (SV, p.83); disso resulta que, quando escreve, “[mistura] uma tinta a outra, e nasce uma nova cor” (SV, p.71). Tal qual a voz narrativa de 1973, o Autor é, ele próprio, um ser anônimo em si mesmo (SV, p.41), escrevendo cada anotação em um presente contínuo, pois “tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido” (SV, p.20).

A busca por uma escrita que se insira na atualidade do instante já, que “é feito de fragmentos” (SV, p.20), o que explica a fragmentação da própria estrutura textual enquanto tentativa de aproximar-se de tal atualidade, a escrita de um romance que se passe no atrás do pensamento em largura e profundidade (SV, p.25); são vários os elementos que nos permitem observar uma retomada de temas explorados já em 1973 por Lispector e ainda antes: de G.H. empresta o Autor a profissão ao afirmar estar “esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua. Aí sopro nela e ela se anima e me sobrepuja” (SV, p.30).

O resultado disso, uma personagem identificada como “uma estátua que grita e esvoaça em torno das copas das árvores” (SV, p.27), mas que também guarda algumas semelhanças com a nordestina Macabéa da novela de 1977, também ela é uma estrela espatifada como cacos de vidro no chão (SV, p.44), um estilhaço de coisa que ao menos tem o benefício de não ser atropelada como a heroína do livro anterior (SV, p.144). Porém, ao contrário da silenciada personagem de *A hora da estrela*, Ângela não só consegue “ao menos gaguejar” e balbuciar pré-palavras (SV, p.124), como também demonstra em vários momentos que não se encontra totalmente alheia de sua condição de personagem; é o caso dos momentos em que ela afirma que é ela mesma um objeto: “Eu sou matéria-prima não trabalhada. Eu também sou um objeto. (...) Eu sou um objeto que vê outros objetos” (SV, p.109): os objetos que tanto a fascinam são, na verdade, reflexos dela mesma: a escrita reflete a própria escrita e Ângela “quando escreve na verdade escreve sobre sua própria aura” (SV, p.106). Ângela reconhece que brotou das trevas (SV, p.38), assim como o Autor de sua história reconhece que seus personagens vêm de lugar nenhum (SV, p.17). Em um dado

momento do livro, a personagem questiona: “quem faz a minha vida? Sinto que alguém manda em mim e me destina. *Como se alguém me criasse*. Mas também sou livre e não obedeco ordens” (SV, p.126 – grifo nosso). É interessante perceber que ao mesmo tempo em que levanta questionamentos sobre sua possível condição enquanto ser criado, ela tomara para si a autonomia de ser enquanto personagem da ficção. Este reconhecimento que a aproxima de seu Autor, faz com que este se pergunte se ela é, de fato, apenas um “personagem quebradiço” e não “uma demonstração de vida além-escritura” (SV, p.38).

Tal qual Ângela, o Autor também demonstra em vários momentos do livro uma preocupação sobre sua própria origem. Há momentos em que este personagem aparentemente reconhece a si e à sua realidade ficcional como construtos criados por outro: segundo o Autor, “a vida real é apenas simbólica: ela se refere a alguma outra coisa” (SV, p.83), isto é, a realidade construída dentro da diegese não passa de uma mimese da realidade extradiegética – a realidade ficcional é um símbolo dos discursos utilizados para representar o mundo fora da ficção.

A preocupação ontológica dentro da narrativa enreda-se com as próprias temáticas abordadas ao longo de toda a diegese, onde podemos observar estes personagens se questionando sobre sua existência ao mesmo tempo em que produzem trechos que indagam o modo como se escreve: “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?” (SV, p.19), pergunta-se o narrador, como se assumisse a consciência de seu estado de personalidade criada ficcionalmente através da linguagem: “não sou mais silêncio” (SV, p.71), declara o Autor em dado momento, visto que sua construção como figura discursiva permite-lhe apreender sua real existência enquanto ser ficcional. Sua consciência sobre o caráter linguístico na construção da ficção se estende à personagem que cria, visto que, para o Autor, “Ângela parte da linguagem à existência. Ela não existiria se não

houvesse palavras” (SV, p.83). E apesar de se reconhecer enquanto criador, o Autor não demora a se reconhecer como criatura:

Ei-la que se aproxima um pouco mais. (...) Debruça o rosto entre as mãos e chora por ter sido criada. Consolo-a fazendo-a entender que *eu também tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado* (...) Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, *sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém* (SV, p.29 – grifos nossos).

Como viemos observando, é crescente na obra de Lispector a presença de discussões acerca da natureza da ficção, sua composição e de seu papel diante do real (este último aspecto pode ser observado sobretudo em *A hora da estrela*). O que se observa neste último livro da autora é uma autoconsciência que as personagens apresentam de sua condição enquanto construtos ficcionais; se há na novela de 1977 uma consciência do narrador sobre seu papel dentro do enredo, há por outro lado o alheamento em que se insere Macabéa não tanto de sua condição enquanto personagem, mas até como ser individual. Já no romance póstumo de Lispector, é possível detectar questionamentos de ambos os personagens, Autor e Ângela, tanto sobre seus próprios limites enquanto indivíduos, quanto sobre seus limites enquanto personagens.

Para além das já citadas especulações de Ângela sobre sua ficcionalidade (SV, pp.29, 109), há ainda vários momentos em que o Autor se questiona acerca de sua condição enquanto criatura: como seus personagens, ele é produto de um pensamento (SV, p.134), simbolizando algo que tem existência mais concreta do que a dele (SV, p.68). Consciente de sua condição a um só tempo de manipulador de linguagem e de linguagem manipulada, reconhece que não existiria se não houvesse palavras (SV, p.83). Ao passo que Ângela se reconhece nas Coisas que descreve, o Autor também se reconhece e se confunde por sua personagem como Rodrigo com sua Macabéa.

Os limites entre Autor e Ângela mostram-se, em muitos momentos, demasiado tênues de modo que não é possível dizer onde o criador deixa de ser ele mesmo e torna-se a criatura: “Estou falando eu ou está falando Ângela?” (SV, p.83), e ainda “Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor que eu. Agora os nossos modos de falar se entrecruzam e se confundem” (SV, p.121). A força que a segunda ganha em relação ao primeiro é tanta que este se vê obrigado a plagiá-la em alguns momentos (SV, pp.63, 116). O Autor, que vive “de esboços não acabados e vacilantes” (SV, p.86) reconhece Ângela como fruto da palavra e, reconhecendo-se em sua criação, percebe-se igualmente palavra: na única vez em que se dirige ao leitor, é para lhe perguntar “Quem és tu que *me* lê? És o meu segredo ou sou eu o teu segredo?” (SV, p.74 – grifos nossos) – ao optar por não dizer ‘quem és tu que lê o que escrevo’, o Autor reconhece-se enquanto palavra lida, enquanto ser feito de linguagem; não é apenas o Autor quem pergunta, é o próprio livro.

No ponto máximo de identificação entre os dois personagens, há o questionamento não sobre a origem apenas de Ângela ou de seu Autor, mas de ambos: “Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore?” (SV, p.30) – seriam ambos criações de uma mesma mente criadora? Neste caso, qual deles teria surgido primeiro, Ângela ou o Autor? Entende-se então o caráter extremamente metafórico que a figura do ovo assume na obra de Lispector: surge primeiro o ovo ou a galinha, o Autor, que fará o Personagem, ou o Personagem, que fará do Autor um (re)criador de realidades? Com isso, percebemos que a ficção de Clarice tornou-se, neste último livro, totalmente consciente de seu status enquanto ficção, e mais do que isso, não esconde esta consciência de seu leitor, lembrando-o a cada momento que a realidade existente dentro da diegese é, na verdade, uma construção ficcional.

Para se livrar de sua experiência enquanto personagem que se reconhece como tal, o Autor “queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada [por ele], apenas acontecida”

(SV, p.19) – e para iniciar tal experiência ele cria sua personagem, que ao tomar consciência de seu próprio estado enquanto tal, passa a fabricar suas próprias ficções num processo de espelhamento progressivo característico da mise en abyme. Ao tentar atingir seu ideal de “pintar um quadro de um quadro” (SV, p.53), ou de sonhar um sonho dentro de um sonho (SV, p.154-155), Ângela acaba escrevendo um livro dentro de outro livro, criando personagens enquanto personagem de um Autor que é, por sua vez, outro personagem. Disso decorre o duplo monólogo apresentado ao leitor em *Um sopro de vida*, onde as convenções romanescas, que já estavam sendo deixadas de lado desde *Água viva*, são totalmente abandonadas.

Ao que parece, chegar apenas à necessária respiração seria a aspiração máxima das personagens escritoras de Lispector: deixar de lado as convenções estruturantes atribuídas ao gênero ‘romance’; construir um livro caótico, fragmentado, que flerta em vários momentos com os ideais bretonianos advindos do primeiro Manifesto Surrealista. A influência deste “último movimento da Vanguarda europeia” (TELES, 2012, p.215) pode ser observada em quaisquer das três partes e no preâmbulo de que se compõe *Um sopro de vida*: o preâmbulo possui nove páginas (13-21), a primeira parte, chamada ‘O sonho acordado é que é a realidade’, título significativo quando se pensa na relação entre este livro e o surrealismo, estende-se por sessenta e quatro páginas (27-91), sendo a mais volumosa das partes do livro; a segunda e menor das partes também possui o sugestivo título de ‘Como tornar tudo um sonho acordado?’ e conta com apenas quatro páginas (95-98); a terceira e última parte, onde constam alguns dos escritos de Ângela chama-se justamente ‘Livro de Ângela’, possuindo cinquenta e oito páginas (101-159).

A escrita automática fruto do inconsciente é um dos exemplos mais recorrentes ao longo do texto podendo aproximar *Um sopro de vida* do movimento surrealista, e o método de anotar frases soltas adotado por Ângela pode ser tido como exemplo disso: “Queria escrever frases que me extradissessem, frases soltas: ‘a lua de madrugada’, ‘jardins e jardins em

sombra', 'doçuras adstringentes do mel', 'cristais que se quebram com musical fragor de desastre'" (SV, p.112), diz Ângela em dado momento, conseguindo com isso, segundo ela própria, sua grande liberdade (SV, p.95). Contudo, é por conta de sua incapacidade de escrever algo que não seja composto apenas de frases soltas que, segundo o Autor, ela jamais conseguirá terminar seu livro (SV, p.102).

Já o método de escrita do Autor, que visa, como anunciado no título da segunda parte do livro, tornar tudo um sonho acordado, insere seu texto no limite entre o real e o sonho: "No ato de escrever eu atinjo aqui e agora o sonho mais secreto, aquele que eu não me lembro dele ao acordar (...). Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando: as frases desconexas como no sonho" (SV, p.75-76), afirma o personagem que reconhece também em Ângela um processo de escrita parecido com o ato de sonhar: "vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra" (SV, p.115). Disso advém o subtítulo do livro que a personagem está escrevendo e que se chamará 'História das Coisas. (*Sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente*)' (SV, p.102 – grifos nossos). Das incursões pelo inconsciente destes personagens surge *Um sopro de vida*. O estado de sonolência em que Ângela escreve (SV, p.72) no atrás do pensamento em que se encontra insere-a no momento em que nada existe (SV, p.37) – no atrás do pensamento encontra-se o sonho em que se inserem estes personagens.

Entre o sono e a vigília escrevem criador e criatura, desmistificando o processo da escrita, saindo do nada deixado por Rodrigo com a morte de Macabéa em direção à palavra (SV, p.110) concebida pela representação da escrita. Para tanto, o Autor não só nos narra como criou sua personagem, Ângela Pralini, como também permite que a própria Ângela nos narre sobre o seu processo de escrita uma vez que a personagem escreve crônicas e contos, e tenciona escrever um romance apesar de "não ter fôlego para tanto" (SV, p.98).

Enquanto escreve seu livro sobre a história das Coisas, Ângela registra em seu diário fragmentos de texto (que se inserem em seus próprios fragmentos que, por sua vez, se inserem na escrita fragmentada de seu Autor); ao todo são quinze fragmentos de texto: “Mulher-Coisa” (SV, p.108), “Mãe-Coisa” (SV, p.110), “Biombo” (SV, p.110), “Estado de Coisa” (SV, p.111), “O Indescritível” (SV, p.113), “Caixa de Prata” (SV, p.113), “A Casa” (SV, p.114), “O Relógio” (SV, p.115), “Gradil de Ferro” (SV, p.115), “O Carro” (SV, p.116), “Vitrola” (SV, p.117), “Borboleta” (SV, p.117), “Lata de Lixo” (SV, p.118), “A Joia” (SV, p.120) e “Elevador” (SV, p.123). Em cada fragmento são descritas em detalhes não as Coisas, mas suas auras: “que [rodeiam] as formas de seu corpo” (SV, p.107). Além destes trechos, há ainda indícios de outros textos que a personagem gostaria de escrever, a saber, ‘Um pé’, ‘Áspera que és’ e ‘É como tentar lembrar-se e não conseguir’ (SV, p.96), e na medida em que acompanhamos a personagem em seu processo de escrita, observamos o Autor construindo não apenas Ângela, mas a si próprio ao inscrever no texto (segundo a coerência interna proposta por Lispector na construção do romance) uma representação de si mesmo.

Neste processo de escrita sobre a escrita, de representar a própria representação, a palavra torna-se Coisa nas mãos de Ângela e seu Autor (SV, p.113). Seja de maneira explícita como as apresentadas até o momento, seja de maneira velada como nas aproximações feitas entre música e escrita, como nos trechos em que o Autor compara Ângela a uma “valsa austríaca” (SV, p.62) ou ao aproximar-se de Beethoven e Debussy (SV, p.73), o debate sobre os limites da ficção, sobre o fazer ficcional, sobre a utilidade da literatura – “O que escrevo é um trabalho intenso e básico, tolo como certas experiências inúteis por não colaborarem com o futuro” (SV, p.113) – percorre todo o livro.

Em *Um sopro de vida*, Clarice cria personagens que se indagam e se constroem, levando aos limites a representação ficcional e expondo ao leitor as engrenagens que fazem funcionar a máquina narrativa. Quando a

personagem passa a indagar seu Autor, e quando a personagem passa a ser, ela própria, uma autora, Lispector consegue finalizar o objetivo iniciado por G.H.: encontrar o núcleo da Coisa, o it alcançado apenas no momento em que se consegue suspender o Tempo e manter-se na Eternidade; logo no início do livro, o Autor já deixa claro que: “Nunca a vida foi tão atual como hoje (...). O tempo não existe (...). Na eternidade não existe o tempo (...). De agora em diante o tempo vai ser sempre atual. Hoje é hoje”. (SV, p.14).

A personagem, que é também autora, e o autor, que também se reconhece enquanto personagem, constroem a quatro mãos esta narrativa fragmentada, este livro que emancipa a ambos das convenções literárias (SV, p.111).

Na medida em que o livro avança, o Autor, que “gostaria de tirar a carne das palavras. Que cada palavra fosse um osso seco ao sol” (SV, p.103) acaba por se contaminar pelo estilo de Ângela tal qual Clarice se contaminara anos antes pela matemática do Sveglia (OEN, p.64): há momentos em que tão próximos são os discursos de ambos os personagens, que uma fala que poderia ser de Ângela acaba sendo proferida pelo Autor, que afirma que gostaria de “olhar a coisa na coisa: o seu significado íntimo como forma, sombra, aura, função. De agora em diante estudarei a profunda natureza morta dos objetos vistos com delicada superficialidade” (SV, p.106). Mas apesar de se influenciarem, é possível entender os personagens de *Um sopro de vida* como seres independentes, e essa independência acaba afastando-os inclusive da própria Clarice.

Ângela é independente do Autor na medida em que escreve sobre coisas que não lhe interessam, e o Autor é independente de Lispector uma vez que guarda certo distanciamento com relação a ela; tal distanciamento pode ser entrevisto logo no início do livro, quando a própria Clarice é citada diretamente como referência em uma das suas epígrafes: com isso, a escritora confere ao Autor uma autonomia para fazer as citações que desejar na obra, visto que é ele quem a escreve.

O livro possui cinco epígrafes: a primeira aparece em destaque em uma folha antecedendo as demais e diz: “quero escrever movimento puro”. Não há assinaturas, o que indica que esta seja uma epígrafe escrita e escolhida pela própria Clarice. Na folha seguinte, porém, já há uma separação entre a autora e seu personagem, que será o Autor do livro daqui por diante. As quatro epígrafes que constam nesta folha são retiradas: da Bíblia (Gênesis, 2:7); uma é de autoria de Nietzsche; a terceira é de autoria de Andréa Azulay, filha do analista de Clarice com quem a escritora trocou correspondência; e a última epígrafe leva a assinatura de Clarice, o que, como já foi dito, a distancia da obra em estudo. A última epígrafe diz:

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. (SV, p.11)

O não tempo que se recolhe no atrás do pensamento onde habita Ângela, o atrás do pensamento que é a própria Ângela (SV, p.72), o não tempo que permite vislumbrar a Coisa no instante já. O não tempo captado pelo Sveglia e que só pode ser registrado por meio da antiliteratura da Coisa: todos temas e expressões que a própria Lispector explorou ao longo de sua obra e que convergem para a discussão sobre a literatura que se expõe e que se faz a um só tempo. Clarice é Ângela e é o Autor, mas Clarice é também uma voz anônima dentro da trama, criando um narrador que por duas vezes se manifesta em *Um sopro de vida*.

Ao longo do livro, observa-se que existe uma terceira presença dentro da diegese, há duas incidências de uma perspectiva que não se identifica com aquelas assumidas pelo Autor ou por Ângela: a primeira delas pode ser encontrada na página 43, logo na primeira parte do livro. Antes do início de uma fala do Autor, encontramos a seguinte frase, entre colchetes: “[Autor, narrando os fatos da vida de Ângela]” (SV, p.43). Este tipo de comentário ocorre de maneira semelhante já no fim da narrativa, quando

observamos, na última página, novamente entre colchetes, a frase: “[Quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o Autor diz:]” (SV, p.159). Em ambos os casos, estamos diante de uma voz que se posiciona nitidamente de uma perspectiva afastada da diegese, como se fosse uma voz externa à voz central do Autor, que explicita ao leitor o que está ocorrendo na narrativa.

Aliadas à primeira epígrafe citada anteriormente, estas frases que se destacam ao longo do texto literário reforçam a presença de Clarice Lispector que estaria, aparentemente, supervisionando a história de seu personagem que criou uma personagem que está criando sua própria narrativa. Através destes trechos, reforça-se ainda mais a metaficcionalidade do romance, visto que com eles o leitor nota que o Autor, apesar de ser ele próprio um criador, continua sendo não mais que um personagem dentro do campo ficcional criado por Lispector.

Do jogo entre realidade e ficção, entre leitor e escritor, entre autor e personagem, entre palavra e silêncio, nasce a estrutura dual e a escrita fragmentada do romance. Tal fragmentação é influenciada pelas transformações postas por Lispector em sua obra desde uma linguagem que eclodira anos antes em livros como *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*. Mas se estes livros tiveram narradoras que lhes juntassem os destroços, o mesmo não ocorre em *Um sopro de vida*: apesar do embate entre os personagens falta-lhes uma voz que lhes guie e lhes una os fragmentos de discurso.

Da (re)leitura feita pelo Autor sabemos que foi decisiva para determinar quais trechos seriam ou não mantidos – ao menos no plano do discurso. Três são os resultados desta releitura: há, em primeiro lugar a supressão de algumas páginas que o próprio Autor alega ter rasgado (SV, p.84). Em segundo, a possibilidade de novas releituras,

Eu vou reler só superficialmente o que já escrevi e o que Ângela escreveu porque não quero me influenciar por mim mesmo, não quero copiar. Eu não quero imitar até mesmo a verdade. Talvez por ler

apenas superficialmente o já escrito é que perco o fio e sai tudo fragmentário e desconexo. Ou então é desconexo porque eu falo de uma coisa que é do meu caminho, enquanto Ângela fala de outra coisa que é do seu destino. Mas, mesmo fragmentário e dissonante e desafinado, creio que existe em tudo isso uma ordem submersa (SV, p.125 – grifos nossos).

E em terceiro lugar, o resultado principal destas releituras é a fragmentação estrutural do livro de Lispector. Os discursos sobrepostos do Autor e de Ângela, ao serem relidos pelo primeiro durante a “revisão” do livro acabam deixando o texto extremamente fragmentado, rasurando as convenções que estruturam o gênero romance: a não existência de um narrador, a falta de linearidade, a disparidade entre os discursos, a falta de coerência entre as falas dos personagens, todos esses elementos acabam ajudando a construir este antirromance, talvez a maior ambição literária de Clarice Lispector.

Sabemos que era intenção da própria Clarice não deixar na versão final de seu livro póstumo todos os escritos de Autor e Ângela, na verdade, sabemos que o próprio Autor editou seu livro e o livro de sua personagem, tirando de ambos o supérfluo (SV, p.35). Temos então acesso apenas a alguns fragmentos de ambos os livros, tanto daquele que o Autor afirma estar escrevendo, quanto do romance sobre as coisas cujo início Ângela sempre adia (SV, p.102). Da junção destes textos nasce então o livro póstumo de Clarice Lispector, um romance “feito aparentemente por destroços de livro” (SV, p.19). Mas para além da fragmentação observada em *Um sopro de vida* há também a fragmentação nos próprios discursos que o compõem, seja nos quinze textos de Ângela inseridos ao longo da terceira parte do livro, seja nas anotações dela e de seu Autor, que admite: “O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas” (SV, p.20).

3. Conclusão

Trabalhar com as ruínas da escrita é a função do Autor. A linguagem literária buscada por Clarice Lispector seria uma linguagem que permitisse à ficção captar o real. Mas para que isso ocorra é preciso que a autora se afaste da literatura, desconstruindo a linguagem comum, reconstruindo-a em uma linguagem própria que demonstre o *não-lugar* do atrás do pensamento. Desconstruir a literatura é transformá-la na antiliteratura da coisa, é fazer da literatura um assunto literário, expondo-a e comentando-a de dentro para fora, representá-la; é recriar-se enquanto personagem de seus próprios personagens, escrevendo “trechos por assim dizer soltos” (SV, p.20); é despojar-se da palavra durante o ato da escrita (SV, p.43) entregando-se às antipalavras, às não-palavras, às palavras-objetos; é falar do mundo das coisas (SV, p.101) e de suas auras (SV, p. 103). O resultado disso é este “novo tipo de ficção que eu nem sei ainda como manejar” (SV, p.72), diz o Autor.

A ideia do livro que se constrói a partir das ruínas retrabalhadas de outros livros nos parece singular: as ruínas de que se constrói este último romance de Clarice Lispector não são apenas as dos livros de seus personagens; são também as ruínas da *Cidade Sitiada* e de *A maçã no escuro* – sobre este segundo livro é interessante observar o título da tradução francesa da obra: ‘Le bâtisseur de ruines’, figura retomada no livro de 1978 –, são os destroços de G.H. e as elucubrações de *Água viva*; são por fim os estilhaços d’*A hora da estrela*, são as últimas pulsações de Rodrigo S.M. que pode ser entrevisto por meio dos questionamentos metaficcionalis do Autor. Retrabalhar as ruínas de uma linguagem que foi aos poucos sendo construída, desconstruída e reconstruída é atingir a antiliteratura da Coisa, é transformar o ovo em linguagem, é chegar ao it.

NEVES, N. F. O avesso da escrita: Metaficção, Existencialismo e Representação em Clarice Lispector. Mosaico. São José do Rio Preto, v. 16, n. 1, p.135-162, 2017.

THE REVERSE OF WRITING: METAFICTION,
EXISTENCIALISMO AND REPRESENTATION IN
CLARICE LISPECTOR

ABSTRACT: This article aims to analyze how the metafictionality appears on *Um sopro de vida*, by Clarice Lispector, interfering with the mode of representation used by the author, and how this aesthetic resource can be used to understand the way in which the existentialist theme of the Clarician work articulates with the metafictional discussions present on her texts, starting with a figurativization of writing in a first phase, for explicit discussions about the fictional making in texts of the 1960s and 1970s.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Metafiction; Existencialismo; Representation.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. 'Literatura e cultura de 1900 a 1945'. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. pp.117-145.
- COELHO, Eduardo P. *A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- COUTINHO, Afrânio; SOUZA, José G. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2 Vols. Rio de Janeiro: FAE, 1989.
- DALLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- GOTLIB, Nádia B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. Londres: Methuen, 1984.
- LAFETÁ, João L. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Le bâtisseur de ruines*. Paris: Gallimard, 1970. [Tradução: Violante do Canto].
- _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- PICCHIO, Luciana S. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

O AVESSE DA ESCRITA: METAFICÇÃO, EXISTENCIALISMO E REPRESENTAÇÃO EM CLARICE LISPECTOR

SOHIER, Jacques. 'Les Fonctions de la metatextualité'. In: LEPALAUDIER, Laurent (Org.). *Metatextualité et métafiction: théorie et analyses*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.

SOUSA, Carlos M. *Figuras da escrita*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.

TELES, Gilberto M. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Limiar, 2002.

WAUGH, Patricia. *The theory and practice of self-conscious fiction*. Londres: Routledge, 1988.