



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

ROBSON RICARDO DAL SANTO FARIA

METALINGUAGEM: O SOPRO DE VIDA
EM
UM SOPRO DE VIDA DE CLARICE LISPECTOR

São José do Rio Preto
29 de agosto de 2016

ROBSON RICARDO DAL SANTO FARIA

METALINGUAGEM: O SOPRO DE VIDA
EM
UM SOPRO DE VIDA DE CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista, Câmpus
de São José do Rio Preto, para obtenção
do título de Doutor em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Antonio Manoel
dos Santos Silva.

São José do Rio Preto
29 de agosto de 2016

Faria, Robson Ricardo Dal Santo.

Metalinguagem : o sopro de vida em Um sopro de vida / Robson Ricardo Dal Santo Faria. -- São José do Rio Preto, 2016
181 f.

Orientador: Antonio Manoel dos Santos Silva

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – Séc. XX – História e crítica. 2. Gêneros literários. 3. Metalinguagem. 4. Lispector, Clarice, 1920-1977. Um sopro de vida - Crítica e interpretação. I. Silva, Antonio Manoel dos Santos. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869.1.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

ROBSON RICARDO DAL SANTO FARIA

METALINGUAGEM: O SOPRO DE VIDA

EM

UM SOPRO DE VIDA DE CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva
(IBILCE-UNESP)
Orientador

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
(IBILCE-UNESP)

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
(IBILCE-UNESP)

Prof.^a Dr.^a Rosana Rodrigues da Silva
(UNEMAT- SINOP, MT)

Prof.^a Dr.^a Heloisa Helou Doca
(UNIMAR, SP)

São José do Rio Preto
29 de agosto de 2016

DADOS CURRICULARES

Formação:

Graduação: Licenciatura em Letras – Português/Italiano

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/IBILCE/São José do Rio Preto
2000/2004

Mestrado: Letras – Teoria da Literatura

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/IBILCE/São José do Rio Preto
2004/2007

Doutorado: Letras – Teoria da Literatura

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/IBILCE/São José do Rio Preto
2012/2016

Experiência Profissional

Professor PEB II – Efetivo de Língua Portuguesa pela Secretaria do Estado da Educação do Estado de São Paulo desde 2004;

Professor do Ensino Superior das Faculdades Integradas Paulista – UNIESP – cursos de Letras e Pedagogia, de 2009 à 2012;

Professor do Ensino Superior da Fundação Educacional de Fernandópolis – cursos de Letras e Pedagogia, de 2013 à 2016;

Professor da Pós-Graduação do Instituto Educacional Carapicuíba, de 2009 à 2011.

DEDICATÓRIA

Ao que nos antecede e ultrapassa, chegando, por meio de mim, como sopro de vida, à minha pequena Ângella, mensageira da essência da vida:

o AMOR!!!

AGRADECIMENTOS

Um importante e prazeroso momento do trabalho é o do agradecimento. Nele é que podemos expressar a gratidão por todo apoio recebido ao longo de uma jornada que é individual, mas que não é, de forma alguma, solitária. Fundamental momento de se reconhecer que nenhum trabalho é independente e nenhuma realização é concretizada fora de uma coletividade.

Assim sendo, com o sentimento de terna e fraternal alegria, agradeço:

- A Deus, inteligência suprema e causa primeira de todas as coisas;
- Aos meus pais, Ademar Faria e Aparecida Dal Santo Faria, pela vida recebida, presente maior que alguém pode receber, pelo amor que nos move e pelos valores que nos sustentam;
- Aos meus tios Osmar e Marina, por representarem a glória de alguém ter dois pais e duas mães e por estarem ao meu lado, independente de qualquer coisa, reforçando as bases deste ser humano;
- À Gisele Barros da Silva, companheira de várias jornadas, pelo amor, carinho, dedicação e respeito em todo o percurso desse ciclo que trilhamos lado a lado e pela benção de sermos pais, tutores de um anjo de Deus;
- À Lorena Carla, companheira de outras tantas jornadas, pelo grande apoio que recebi nesse fim de ciclo, na realização deste trabalho, pelo amor, carinho e por ter decidido construir comigo, e ao meu lado, um novo ciclo de vida.
- Ao amigo Geraldo Paixão, pelo acompanhamento de coaching e por me ajudar a acreditar quando, por muitas vezes, duvidar era mais fácil;
- Aos funcionários da UNESP – IBILCE, por tão prontamente atenderem as minhas solicitações, auxiliando-me sempre que foi necessário;
- À Secretaria do Estado da Educação de São Paulo, pelo apoio financeiro concedido ao longo do curso de Doutorado, por meio do programa Bolsa Doutorado, viabilizando o meu aperfeiçoamento profissional;
- Aos funcionários da Diretoria de Ensino Guarulhos-Sul e de Fernandópolis, pelo acompanhamento durante o período do curso;

- Aos Diretores e gestores das escolas em que lecionei, durante o período do curso, pela compreensão que muitas vezes tiveram diante das dificuldades que surgiram;
- À Prof.^a Dr.^a Diana Junkes Bueno Martha, pelo início de orientação e por dar todo o suporte inicial a este trabalho;
- Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior, pelas valiosas observações feitas ao trabalho por ocasião do Seminário de Tese em Andamento;
- À Prof.^a Dr.^a Norma Wimmer, pelos importantes apontamentos feitos durante a banca de qualificação, contribuindo em demasia para o aprimoramento deste estudo;
- Ao Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta: por interceder inúmeras vezes por mim, acreditando nesse “teimoso” orientando que insistiu em estudar *Um sopro de vida*; por tornar possível o início desta jornada; por tecer indispensáveis ponderações sobre a tese, na banca de qualificação, dando o apoio fundamental, pelas sugestões dadas, para o aperfeiçoamento do trabalho e por ser essa pessoa generosa e humilde que sempre esteve ao meu lado;
- Ao Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva: por ter me aceito tão generosamente como orientando; por ter assumido o desafio de me orientar *in media res* em um trabalho que se volta ao livro mais “complexo” da escritora mais “intensa” de nossa literatura; pelo olhar e conhecimento de mundo compartilhado, imprescindíveis à realização deste estudo; pela compreensão, tranquilidade, paciência e leveza dedicadas a mim devolvendo-me a paz e o prazer da pesquisa; pela amizade, carinho e respeito construídos ao longo dessa jornada e pelo exemplo de professor, orientador, e acima de tudo, de ser humano, que levarei para sempre e que terei como guia para minhas novas jornadas.

Por fim, agradeço às inúmeras outras pessoas que, de uma forma ou de outra, fizeram parte deste caminhar, auxiliando-me em tantos detalhes que aqui seria difícil enumerar. Não somos sozinhos e não conseguimos viver sozinhos e é maravilhoso saber que tenho tantas pessoas ao meu lado! MUITO OBRIGADO!!!

Homem, conhece a ti mesmo, assim conhecerá os deuses
(Interior do templo de Luxor – Egito)

Nenhum homem é uma ilha, completo em si próprio;
cada um é uma parte do continente, uma parte de um todo.
(John Donne)

Ninguém pode cortar por mim
o mato do quintal [...]
Ninguém pode cortar o mato,
por mim.
(Marcos Siscar – *As flores do mal*)

Meus conhecimentos todos se me esvaem, voam como helicópteros de uma hélice para fora do jardim e lá só eu. O que antes era apenas etéreo agora ganha a minha densidade... (ou eu ganhei a densidade etérea?). Os querubins, antes a oriente, recolhem a espada para a minha presença cheia de desconhecimentos. Mais uma presença Azul. A mulher aos poucos se desfaz me refazendo e nós. Um. Mais. Mais que um. Mais. Sinto meu corpo se fundir ao jardim. Sinto eu. Jardim. Um jardim de Maçãs Azuis.
(Robson Faria – *Retorno (a/d)o Jardim de Maçãs Azuis*)

RESUMO

Partindo de um estudo dos elementos estruturais e fabulares que compõem o texto *Um sopro de vida* (LISPECTOR, 1980), esta pesquisa busca entender qual a função da metalinguagem na construção do livro e a sua relação com os outros elementos que o compõem.

Tal investigação surge da identificação do desenvolvimento, em *Um sopro de vida*, de temas constantes na obra da autora, já apontados anteriormente por Benedito Nunes em *O drama da linguagem* (NUNES, 1995) e por Arnaldo Franco Júnior em *Mau gosto e kitch em Clarice Lispector e Dalton Trevisan* (FRANCO JR, 2000).

Em *Um sopro de vida*, este último texto de Clarice, esses temas se instituem como um testamento artístico e são problematizados e conduzidos a extremos pela instauração de impasses, que se apresentam por meio da elaboração da estrutura textual (espaço, tempo, personagens, narrador) e fabular (enredo, linguagem), estabelecendo uma tensão que se estende ao longo do livro e o conduz a uma quase “auto implosão”, um desmoronamento concêntrico-textual, mas não realizado plenamente. Há um movimento interno da linguagem que impede a “falência” do texto, iconizando seu conteúdo e dando a *Um sopro de vida* sustentação, fazendo do texto ainda um texto literário, sendo o seu “sopro de vida”.

Dentro desse panorama, as perguntas que se apresentam são: a metalinguagem, em sua relação com a linguagem poética e com outros elementos textuais, contribui para o encaminhamento do texto a um processo de autodestruição textual ou para impedir que esta se dê plenamente?

Este aspecto pôde ser verificado também anteriormente, durante o trabalho de mestrado (FARIA, 2007), no livro *A hora da estrela* (LISPECTOR, 1999), e seu estudo será aqui aproveitado não com a intenção de se construir uma leitura comparativa entre as duas obras, mas de auxiliar na construção desta outra análise.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Linguagem Poética. Metalinguagem. Gêneros. Impasses.

ABSTRACT

Starting from a study about the structural and fable's elements that compose the text Um sopro de vida (LISPECTOR, 1980), this research tries to understand what is the metalanguage's function in the book's construction and its relation to the others elements that compose it.

Such investigation comes up from the identification of the development, in Um sopro de vida, of constant themes in the author's work, already pointed before by Benedito Nunes in O drama da linguagem (NUNES, 1995) and by Arnaldo Franco Júnior in Mau gosto e kitch em Clarice Lispector e Dalton Trevisan (FRANCO JR, 2000).

In Um sopro de vida, the last Clarice's text, those themes establish themselves like an artistic testament and they are problematized and conducted to the extreme for the impasses establishment, that present themselves through the elaboration of the textual structure (space, time, characters, teller) and fable structure (storyline, language), establishing a tension that extend throughout book and conduct it to an almost "self-implosion", a concentric-textual collapse, but not fully realised. There is a internal movement of the language that prevent the "failure" of the text, iconizing its content and giving support to Um sopro de vida, making the text a literary text yet, being its own "breath of life".

According to that outline, the questions are does the metalanguage, at its relation to the poetic language and others text's elements, contribute to the text routing to a process about self-destruction or to prevent it completely?

The same aspect was also verified before, during the master's work (FARIA, 2007), in the book A hora da estrela (LISPECTOR, 1999), and that study will be used here not to compare the works, but to assist this new analysis.

Key words: Clarice Lispector. Poetic Language. Metalanguage. Genres. Impasses.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1 – A fortuna crítica de <i>Um sopro de vida</i>	22
Capítulo 2 – Disseminação e Recolha.....	53
2.1 – A relação entre os elementos estruturantes.....	55
2.2 – A dificuldade da classificação textual da produção clariceana.....	68
2.3 – A retomada e intensificação de temas e procedimentos estéticos, da obra de Clarice, em <i>Um sopro de vida</i>	73
2.4 – A relação entre os elementos composicionais.....	104
Capítulo 3 – A metalinguagem e seus efeitos em <i>Um sopro de vida</i>	122
3.1 – Os tipos de metalinguagem.....	123
3.2 – Os efeitos da metalinguagem em <i>Um sopro de vida</i>	153
Considerações finais.....	156
Bibliografia da autora (consultada).....	161
Referências.....	163
Anexos.....	174

Introdução

Uma análise prévia de *Um sopro de vida* (LISPECTOR, 1980) permite constatar muitas convergências existentes entre este livro e *A hora da estrela*. Além disso pode se observar que muitos elementos existentes em *A hora da estrela* aparecem em *Um sopro de vida* de maneira mais complexa e “intensa”, o que acaba por levar os impasses, que emergem do texto, a um estado de tensão permanente, conduzindo-o a uma espécie de autoimplosão. A pesquisadora Nádia Battella Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta* (GOTLIB, 2011), aponta essa problematização dos temas e da linguagem em *Um sopro de vida*. Jaime Ginzburg também trata desses impasses nos textos de Clarice, relacionando-os à dialética negativa (GINZBURG, 2003).

Percorrendo o texto de *Um sopro de vida*, é também possível verificar a “intensificação” de alguns motivos e procedimentos estéticos, abordados e desenvolvidos em obras anteriores da autora. Dentre os motivos podemos destacar: os bíblico-cristãos (ou religiosos), o erotismo, a autoria, a recepção do texto, os filosofemas, o universo musical, o espelho, a inefabilidade e o corpo; dentre os procedimentos estéticos, encontramos a metalinguagem, o discurso tensivo, a linguagem poética, a musicalidade e a intertextualidade.

Esta obra, marcada pela iminência da morte, ao resgatar e intensificar essas temáticas e procedimentos estéticos elaborados em textos anteriores, dá a

impressão, em si mesma, de um tom de testamento, de inventário de herança de um caminhar artístico que culmina em sua própria (des)construção. É possível também vislumbrar, a princípio, uma interrelação entre todos esses temas e recursos textuais que contribui para essa (des)estruturação de *Um sopro de vida* e observar que a metalinguagem e a linguagem poética, dentro da retomada de procedimentos estéticos e temáticos, são os elementos que se destacam.

Esse livro possui, além de uma apresentação de Olga Borelli¹, por meio da qual busca esclarecer o leitor sobre sua relação com Clarice e as razões que a levaram “a ordenação dos manuscritos de *Um sopro de vida*” (LISPECTOR, 1980, p. 7), uma disposição textual em três partes: 1- “O sonho acordado é que é a realidade”; 2- “Como tornar tudo um sonho acordado?”; 3- “Livro de Ângela”. Estas partes estão precedidas por uma espécie de introdução que se estende ao longo das dez páginas iniciais nas quais uma voz masculina, que posteriormente se nomeará AUTOR, inicia o livro discutindo, dentre outras coisas, seu processo de produção e, em meio a esse processo, apresenta pela primeira vez o nome da “sua” personagem – Ângela Pralini.

O AUTOR e Ângela, as personagens, oferecem ao leitor, em seus discursos, uma aproximação do que poderíamos chamar de enredos (momentos nos quais relatam aspectos de suas vidas/histórias; estes não se apresentam como um fim, mas sim como um meio de proporcionar discussões sobre questões filosóficas que envolvem essas histórias) e que, a partir da página 28, constroem um diálogo-monólogo, no qual o discurso de ambas é identificado por meio de marcadores de falas semelhantes aos do texto dramático.

A narrativa de *Um sopro de vida* se subdivide em três partes:

1- “A história da personagem Ângela Pralini”;

Rapidamente dou os traços biográficos de Ângela Pralini: rapidamente porque dados e fatos me chateiam. Vejamos, pois nasceu no Rio de Janeiro, tem 34 anos, um metro e setenta de altura e é bem nascida, embora filha de pais pobres. Uniu-se a um industrial, etc. (LISPECTOR, 1980, p. 39)

¹ Olga Borelli foi amiga e colaboradora de Clarice Lispector, o que a levou a organizar *Um sopro de vida* no final de vida e após a morte da escritora.

2- “A história do narrador/Autor”;

- Foi Deus que me inventou e em mim soprou e eu virei um ser vivente. Eis que apresento a mim mesmo uma figura. E acho, portanto, que já nasci o suficiente para poder tentar me expressar mesmo que seja em palavras rudes. (LISPECTOR, 1980, p. 24)

3- “A história da construção da própria história”.

Quero escrever esqualido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo.

“Escrever” existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como sem saber como e por quê – é por fatalidade da voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação. É assim? (LISPECTOR, 1980, p. 14)

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. (LISPECTOR, 1980, p.18)

A primeira e a segunda histórias são contadas pelo narrador/Autor e a terceira, por este e pela personagem Ângela Pralini. Assim temos em *Um sopro de vida*, como em *A hora da estrela*, uma espécie de sobreposição de narrativas, um jogo de encaixe que se aproxima da forma das bonecas russas, no qual encontramos a história da “produção do livro” e dentro dela, a história do narrador/Autor que produz o livro e dentro desta, a história da personagem criada pelo Autor. Todavia, diferente das bonecas, não há como dissociar uma parte da outra em uma correta análise das obras de Clarice. Aqui também é importante ressaltar que o enredo que se destaca em *Um sopro de vida* não é o de nenhuma de suas personagens (AUTOR ou Ângela Pralini), mas o da própria narrativa, o que faz toda a linguagem narrativa de *Um sopro de vida*, que se mostra poética, ser também metalingüística, transformando o texto em um meta-texto.

O discurso do narrador/Autor é indagativo, tencionante e irresolúvel como quando o mesmo fala da “sua” personagem:

Ângela é meu personagem mais quebradiço. Se é que chega a ser personagem: é mais uma demonstração de vida além-escritura como além-vida e além-palavra. (LISPECTOR, 1980, p. 34)

Ângela é a minha fríngia? Ou sou eu a fríngia de Ângela? Ângela é meu equívoco? Ângela é minha variação? (LISPECTOR, 1980, p. 48)

Ângela tem a espontaneidade de uma iniciativa ou é apenas o meu eco repetido em sete cavernas até morrer? Não é nada disso. O que é? O seguinte: eu só me ouço no eco repetido porque minha voz inicialmente se confunde comigo. (LISPECTOR, 1980, p. 104)

Ângela – é claro – tem um consciente que não se dá bem com o seu inconsciente. Ela é dupla? E a vida dela é dupla? Assim: de um lado a atração pelo intelectualizado, de outro, é aquela que procura a escuridão aconchegante e misteriosa e livre, sem medo do perigo. (LISPECTOR, 1980, p.122)

Há a possibilidade de entrevermos nestas descrições de Ângela, feitas pelo narrador/Autor, a desestabilização de uma imagem fixa da personagem, uma descrição que busca desconstruir a “criatura” a todo o momento. Apresentando Ângela como um duplo (seu duplo), desenvolve um jogo tensivo entre criador e criatura. E esse discurso autoral repete tais recursos quando trata da própria escrita:

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

Escrevo ou não escrevo? (LISPECTOR, 1980, p. 12)

Observa-se, acima, uma intensificação dessa desconstrução, no discurso metalinguístico do AUTOR, quando este se utiliza de procedimentos poéticos (metáforas, ritmo, repetição de sons), em seu enunciado. A personagem AUTOR, ao falar de seu fazer artístico, também faz uso de assonâncias e aliterações em sua linguagem: “Quero escrever esqualido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo.” (LISPECTOR, 1980, p. 14), conferindo ao texto uma certa espessura sonora que nos remete à musicalidade da poesia lírica.

A própria figura autoral é tensionada, con/fundindo-se com o narrador/Autor e ambos com a personagem. Podemos destacar, em *Um sopro de vida* o momento em que a personagem Ângela fala de um livro seu que, na verdade, é de Clarice.

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. (LISPECTOR, 1980, p.102)

E de um conto da Autora como se ela, Ângela, o tivesse escrito.

[...] No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. (LISPECTOR, 1980, p.102)

Não podemos deixar de mencionar aqui o fato de que a personagem Ângela Pralini é também nome de personagem de “A partida do trem”, conto de *Onde Estivestes de Noite*, livro de 1974 e a personagem Ângela deixa claro isso quando diz:

[...] Sou o resultado de ter ouvido uma voz quente no passado e de ter descido do trem quase antes dele parar — a pressa é inimiga da perfeição e foi assim que corri para a cidade perdendo logo a estação e a nova partida do trem e seu momento privilegiado que desperta espanto tão dolorido que é o apito do trem, que é adeus. (LISPECTOR, 1980, p.34)

Nesses trechos é possível entrevermos uma aproximação direta entre figura autoral, narrador/Autor e personagem. Em outros momentos essa aproximação é indireta, como a escolha do nome do cachorro da personagem Ângela, Ulisses, assim como o de Clarice na vida real (a personagem Ângela de *Onde Estivestes de Noite* também possui um cachorro com o mesmo nome e é assim que se chama o companheiro de Lorilei, do livro *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*). Ainda temos passagens nas quais o narrador/Autor se con/funde com sua personagem.

Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu.

Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? (LISPECTOR, 1980, p. 23)

Vemos nessa passagem uma contraposição entre um “EU” e um “OUTRO-EU”, um “Duplo” necessário para se dar a “aderência” identitária. Essa fusão de “identidades”, assim como acontece em *A hora da estrela*, conduz o narrador/Autor e, conseqüentemente, a figura autoral, a se identificar com o Deus judaico-cristão que gera o homem do solo (terra, barro, lama, pó – dependendo da tradução bíblica) e insufla “em suas narinas o hálito da vida” (BÍBLIA, 2006, Gn 2,7), ou seja, um sopro de vida, ato que nos remete ao título e que é abordado ao longo da obra:

Vou evitar afundar no redemoinho de seu rio de ouro líquido com reflexos de esmeraldas. Sua lama é avermelhada [...]

Para criá-la eu tenho que arar a terra. (LISPECTOR, 1980, p.23)

Autor.- Estou apaixonado por um personagem que inventei: Ângela Pralini. Ei-la falando:

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

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

Ângela.- Quem faz minha vida? Sinto que alguém manda em mim e me destina. Como se alguém me criasse. Mas também sou livre e não obedeço ordens. (LISPECTOR, 1980, p.125)

Percebemos, nos trechos acima, essa identificação entre o narrador/Autor e o Deus judaico-cristão, e essa identificação projeta indagações sobre esse Deus.

[...]Deus é uma palavra? Se for estou cheio dele: milhares de palavras metidas dentro de um jarro fechado e às vezes eu abro – e me deslumbro. Deus-palavra é deslumbrador. (LISPECTOR, 1980, p. 126)

Será que Deus sabe que existe?

Acho que Deus não sabe que existe. Tenho quase a certeza de que não. E daí vem a sua veemente força. (LISPECTOR, 1980, p.129-130)

Podemos observar, por meio das citações anteriores, que essas indagações distorcem a relação fundamental entre “criador” e “criatura” (quem criou quem) como quando o narrador/Autor afirma:

Eu inventei Deus – e não acredito n’Ele. É como se eu escrevesse um poema sobre o nada e me visse de repente encarando frente a frente o próprio nada. (LISPECTOR, 1980, p.126)

Há ainda, em *Um sopro de vida*, uma grande recorrência de trechos que se assemelham a *A hora da estrela*, como quando os pseudo(porém verossímeis)autores afirmam ser personagens:

“A história [...] vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu Rodrigo S.M.” (*A hora da estrela* p. 13)

“Ângela não sabe que é personagem. Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. [...] sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém.” (*Um sopro de vida* p. 26)

Ou mesmo quando ambos falam do seu processo de criação:

“Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados.” (*A hora da estrela* p.19)

“Estou esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua.” (*Um sopro de vida* p. 26)

Observa-se nessas passagens uma desautomatização do signo personagem – ser ficcional de letras e não humano – estabelecendo uma metaficção que apresenta o grande desafio da criação/arte: dar forma à matéria.

Nesta breve apresentação é possível vislumbrar o destaque que a metalinguagem e a linguagem poética ganham na construção do texto. Tal destaque nos conduz à pergunta: Qual a real função da metalinguagem e da linguagem poética em *Um sopro de vida* e como essas linguagens se relacionam na construção desse livro testamento? Esta questão demanda um estudo maior do texto e, por si só, já justificaria este trabalho.

Apesar das características aqui mencionadas, chamou a atenção o fato de haver uma vasta fortuna crítica referente a *A hora da estrela*, outro livro de

Clarice, escrito, segundo relato de Olga Borelli, ao mesmo tempo que *Um sopro de vida*², e uma pequena fortuna crítica voltada para *Um sopro de vida*, um livro em que os elementos constitutivos e construtivos presentes em *A hora da estrela* aparecem de forma densa e problematizada.

A reflexão sobre essa situação acaba por gerar outras questões:

- O que fez com que a crítica se “distanciasse” de *Um sopro de vida*?
- Qual, ou quais elementos levaram a crítica a se deter sobre *A hora da estrela*?
- Existem em *Um sopro de vida* características que justificariam, ou não, um estudo mais aprofundado do livro?

A busca de um entendimento mais profundo de tais questões, somadas a um necessário estudo da densidade estrutural e discursiva dessa última produção da autora, justificam e tornam *Um sopro de vida* o objeto deste trabalho.

Assim, este trabalho tem como objetivo principal avaliar a importância da metalinguagem e da linguagem poética para a articulação da estrutura do texto e, extensivamente, para o estabelecimento de relações entre os vários temas desenvolvidos ao longo do livro, estudando em qual medida, e como, estes temas são subordinados e/ou articulados pelos discursos metalinguístico e poético na construção de um livro-testamento.

Antes de tudo, porém, é necessário discutir *Um sopro de vida* tanto do ponto de vista do contexto de sua produção e do contexto de sua produção na trajetória de Clarice Lispector, quanto aos aspectos formais. Para tanto, será estabelecido um estudo inicial, em um primeiro capítulo, sobre a fortuna crítica da obra da autora e do livro *Um sopro de vida* buscando-se entender como ele foi recebido pela crítica clariceana. Esta parte do estudo esboçará um mapeamento dos trabalhos que, de alguma forma e em alguma medida, se voltaram a este texto, construindo uma reflexão sobre a fortuna crítica específica de *Um sopro de vida*, por meio de um levantamento e análise prévia da fortuna crítica da autora, buscando identificar os estudos que contribuíram para o entendimento da obra de

² Borelli (LISPECTOR, 1981) afirma que *Um sopro de vida* foi escrito entre 1974 e 1977, e *A hora da estrela*, entre 1976 e 1977.

Clarice. Também foi realizado, para uma efetivação desse mapeamento, um levantamento em todas as ferramentas de buscas on-line (banco de dados de dissertações e teses, do CNPq, das bibliotecas de universidades públicas e particulares, de revistas acadêmicas, de jornais e revistas nacionais), além de uma pesquisa nos acervos da escritora localizados na Fundação Casa de Rui Barbosa e Instituto Moreira Salles.

Já no segundo capítulo o estudo se deterá sobre os elementos estruturais do texto, os temas e procedimentos estéticos recorrentes na obra de Clarice, observando a presença destes nos livros da autora e analisando as suas retomadas ou reconstruções em *Um sopro de vida*. Também avaliar-se-á como esses temas e procedimentos se relacionam dentro do corpo do texto, permitindo que se estabeleça uma reflexão sobre *Um sopro de vida* dentro do contexto produtivo da autora, constituindo-o como o inventário de toda uma obra. No intuito de realizar esta parte da análise, foi lida e analisada a produção artística de Clarice, juntamente com a fortuna crítica de cada texto e digitação de *Um sopro de vida* para posterior leitura, levantamento e tabulação dos temas e procedimentos estéticos presentes nestas “pulsões”. Neste capítulo também discutiremos os suportes teóricos requeridos pelo estudo do livro, e sobre os quais será desenvolvida a análise de *Um sopro de vida*, das funções poética e metalinguística (JAKOBSON, 1970; CAMPOS, 1967), da relação entre poesia e pensamento (VALERY, 1999), e da relação entre metalinguagem e linguagem poética (CAMPOS, 1977a), linguagens que se apresentam como fundamentais no desenvolvimento de *Um sopro de vida*.

Devido à forte presença da metalinguagem em *Um sopro de vida* (quase 50% do livro apresenta, de forma direta, essa função da linguagem), analisaremos as diferentes formas desse procedimento linguístico, objetivando uma maior reflexão sobre este recurso que é imprescindível à estruturação do texto. Após o estudo da função metalinguística, a mesma é retomada e analisada dentro da dinâmica textual clariceana, sua relação com a função poética e seus efeitos na recepção textual do livro.

Para finalizar, na última parte deste estudo, será feito, de forma sintetizada, todo o percurso interpretativo realizado até o momento no intuito de verificar se as perguntas levantadas por este trabalho obtiveram alguma resposta possível ou razoável.

Capítulo 1

A FORTUNA CRÍTICA DE *UM SOPRO DE VIDA*

Falar sobre a fortuna crítica de Clarice Lispector é como se lançar em um universo gigantesco, e em expansão, na busca de seus limites (até porque todo trabalho sobre Clarice faz revisão da fortuna crítica). Uma ação impossível, pois enquanto se realiza, o universo continua a crescer e a inviabilizar o trabalho. Pode-se dizer que a fortuna crítica desta autora é imensa e apresenta crescimento quase que exponencial, no Brasil e no mundo.

Para se ter uma ideia desta crítica, em dezembro de 2004, o Instituto Moreira Salles lançou sua revista *Cadernos de Literatura Brasileira* com estudos da obra da autora e com um “guia” contendo o levantamento da obra da autora e de estudos realizados sobre Clarice e sua produção. Neste guia são elencados: 73 (setenta e três) dissertações e teses; 50 (cinquenta) livros; 48 (quarenta e oito) estudos, referências e ensaios publicados em livros; 284 (duzentos e oitenta e quatro) artigos em jornais; 185 (cento e oitenta e cinco) textos em revistas diversas e periódicos acadêmicos, produzidos até a data da publicação dos cadernos. Todavia, apesar dos mais de seiscentos trabalhos apontados nesta revista, este guia não é preciso. Apenas dentro do meu círculo de convivência acadêmico, ou seja, no câmpus da UNESP de São José do Rio Preto, pude constatar cinco dissertações e teses concluídas antes de 2004, que se voltam aos textos da autora, e que não são mencionadas. O guia também apresenta, na sua

quase totalidade, na parte voltada a trabalhos acadêmicos, apenas trabalhos produzidos em universidades públicas e somente seis trabalhos de universidades particulares, sendo cinco da PUC de São Paulo e um da PUC do Rio grande do Sul. Não se quer dizer aqui que o guia é mal feito; antes, que a diversidade e grandeza da obra da autora escapam a quantificações, classificações e categorizações.

Hoje, se fôssemos realizar este levantamento de forma mais sistemática, com certeza obteríamos números que ultrapassariam tranquilamente a marca de mil e quinhentos trabalhos voltados ao estudo desta obra, tão vasta e densa.

Também destacamos aqui a diversidade desta fortuna, que aborda os mais diversos textos, das mais diferentes formas. São trabalhos que se voltam ao estudo de temas recorrentes ao longo da produção da autora (KAHN, 2005), de aspectos estruturais específicos (VIEIRA, 2004), de elementos constantes em um conto (PONTIERI, 2004) ou em toda a obra da autora (SÁ, 2000), das “linhas de pensamento” desenvolvidas nas construções do discurso clariceano (ROSSONI, 2002), de aspectos estéticos (HOMEM, 2004), intertextuais (IANNACE, 2001), autorais (NOLASCO, 2001), da recepção do texto (AMARAL, 2004), trabalhos de comparação (DALCASTAGNÈ, 2003), críticos (GINZBURG, 2003), biográficos (BORELLI, 1981), crítico-biográficos (MANZO, 1997; KANAAN, 2003), curtos (BOSCO, 2004), aprofundados (NUNES, 1995) e de grande “fôlego” (GOTLIB, 2011), nacionais (ARÊAS, 2005) e internacionais (VARIN, 2002), midiáticos (BIANCIOTTI, 1987) e acadêmicos (REGUERA, 2003), livros com trabalhos de um só crítico (MONTENEGRO, 2001) ou coletâneas de ensaios e artigos (SCHMIDT, 2003; PONTIERI, 2004; COUTINHO & MORAES, 2012) etc.³.

Apesar de entendermos ser necessário, hoje, um estudo crítico sério e aprofundado sobre essa fortuna crítica, não só com o intuito de elencá-la e classificá-la, mas também de pensá-la e organizá-la de forma a contribuir com os

³ Ao apontarmos para algumas “tendências” dos estudos aqui elencados, não estamos afirmando que estes estudos se voltam apenas a este ou aquele aspecto da escrita de Clarice Lispector e nem queremos, por meio destes breves comentários, estabelecer uma classificação da fortuna crítica clariceana, mas tão somente ilustrar a diversidade da mesma.

futuros trabalhos a serem realizados, evitando a produção de estudos iguais ou muito semelhantes, que acabam por pouco contribuir para a reflexão desta obra (Lígia Chiappini, em seu artigo *Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora* - In: PONTIERI, 2004 – já havia feito tais observações), este não é o foco deste estudo e, por isso, aqui, apenas traçaremos um panorama desta fortuna buscando identificar os trabalhos que contribuirão para a realização desta “caminhada”.

Para tanto, em uma primeira organização, é possível propor a distribuição dessa crítica em três grupos que representariam três fases dessa produção: **inaugural**, compreendendo os textos dos primeiros críticos sobre a obra de Clarice e os primeiros textos críticos voltados à publicação de cada obra da autora; **intermediária**, contendo os estudos que partem de uma crítica pré-estabelecida, realizados após a publicação de *Laços de Família* até a morte da autora; **póstuma**, abrangendo os estudos da obra da autora após a sua morte.

Dentre os críticos da “fase inaugural” (Sérgio Milliet, Lúcio Cardoso, Lauro Escorel, etc.) destacam-se dois nomes que tiveram relevante importância por apresentarem apreciações da estreia da autora: Antonio Candido e Álvaro Lins, ambos com opiniões relativamente opostas e que foram recebidas de forma diversa pela própria autora. Nádia Battella Gotlib (GOTLIB, 2011, p. 208 – 212) aponta para esse “impasse crítico”, destacando a importância disso para a própria Clarice.

Enquanto Antonio Candido destacava, apesar da ressalva da obra ter a realização defeituosa de uma estreante, a aproximação da mesma de “uns poucos violadores da rotina literária” que conseguem estender “o domínio das palavras sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo das ideias”⁴, Álvaro Lins⁵ chamava a atenção para o fato do texto clariceano se aproximar do estilo de escritores como Virgínia Woolf e James Joyce, entendendo essa aproximação como influência e cópia de estilo,

⁴ CANDIDO, Antonio. *No raio de Clarice Lispector* In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 126.

⁵ LINS, Álvaro. *A experiência incompleta: Clarice Lispector*. In: *Os mortos de sobrecasaca; ensaios e estudos (1940 – 1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

considerando a experiência de Clarice incompleta por não obter os mesmos efeitos alcançados por esses outros autores (GOTLIB, 2011).

A importância do texto de Antonio Candido, já ressaltada por outros críticos clariceanos, encontra-se no fato de este ser o primeiro a identificar essa característica “revolucionária” no texto da autora, enquanto o texto de Álvaro Lins fica como um alerta à crítica que busca identificar e classificar dentro de rótulos pré-estabelecidos autores como Clarice Lispector (GOTLIB, 2011).

Da fase intermediária, além dos nomes já citados que continuam a produzir artigos e estudos da obra de Clarice, e de Haroldo de Campos, que em *A ruptura dos gêneros na literatura Latino-Americana* (CAMPOS, 1977b) identifica nos textos de Clarice um procedimento artístico que, para ele, encaminharia o texto clariceano em direção à ruptura dos gêneros, apresentando, com isso, traços de uma estética “barroquisante”, destacam-se Roberto Schwarz⁶ que realiza um estudo mais aprofundado de *Perto do coração selvagem* e Benedito Nunes⁷ que, em 1973, realiza o primeiro estudo mais abrangente da obra da autora, contemplando todos os romances publicados por ela até aquele momento, estudo este completado posteriormente com a publicação de *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (NUNES, 1995).

O trabalho de Schwarz (SCHWARZ, 1965) é importante, pois ao se deter sobre o primeiro livro de Clarice, aponta para aspectos considerados pela crítica, em um primeiro momento, como falhas estruturais e que, em sua análise, passam a ser consideradas características da escrita clariceana (o que Álvaro Lins chama de experiência incompleta afirmando que a linguagem de *Perto do coração selvagem* seria uma tentativa mal sucedida de imitação do estilo de James Joyce e de Virginia Woolf, Roberto Schwarz considera como um aspecto importante da obra), contribuindo com o estudo de outros críticos que passam a observar tais características em diferentes textos da autora. Mas é o trabalho de Benedito Nunes que se torna fundamental para toda a crítica clariceana após sua publicação e em nosso trabalho será uma das bases nas quais apoiaremos nosso estudo.

⁶ SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado; ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

⁷ NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

Nunes (NUNES, 1973), em suas “leituras”, além de voltar seu olhar para o “todo” da obra, estabelece um diálogo com a crítica que o precedeu, destaca elementos constitutivos e construtivos que serão posteriormente retomados e aprofundados pela crítica e é o primeiro a observar uma “continuidade modulada” na obra da autora, entrevendo em *Um sopro de vida* e *A hora da estrela* a possibilidade de “desvendar certas articulações da obra inteira de que fazem parte” (NUNES, 1995, p. 160) e apontando *Um sopro de vida* como “uma recapitulação [da própria obra de Clarice Lispector] – como *paráfrase* e *paródia*” (NUNES, 1995, p. 170). Na verdade, este livro da autora realiza um movimento de disseminação e recolha, próprio da poesia barroca, nos remetendo, em partes, ao estudo de Campos (CAMPOS, 1977b).

Após Benedito Nunes, que também se encontra no que aqui chamamos de terceira fase da fortuna crítica de Clarice Lispector, temos a crítica póstuma com uma variedade grandiosa de nomes e contribuições para o estudo da obra e vida da autora, tão grande que é difícil falar em nomes que se destacam dentro desta fase. Todavia, dois nomes não podem deixar de ser mencionados: Olga de Sá⁸ e Nádia Battella Gotlib⁹. Estas pesquisadoras, assim como Benedito Nunes, se voltam para o “todo” da obra de Clarice buscando compreendê-la a partir de posicionamentos críticos distintos.

O trabalho de Olga é significativo, pois apresenta uma leitura singular do conjunto dos textos de Clarice, além de fazer um estudo da fortuna crítica clariceana produzida até então. Todavia, o trabalho de Gotlib (GOTLIB, 2011) se destaca, pois é o primeiro a aceitar o desafio de construir um estudo não só dos textos ficcionais da autora (contos, crônicas, romances, novelas, “pulsações”, etc.), mas também dos textos jornalísticos (cadernos femininos, ensaios, entrevistas, etc.), dos textos pessoais (cartas, bilhetes, anotações nos originais dos livros), dos documentos (certidão de nascimento, identidade, passaporte, registro escolar, etc.), das fotos (públicas e pessoais), e da fortuna crítica, desenvolvendo um trabalho de pesquisa que amalgama a crítica literária à crítica biográfica com

⁸ SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

⁹ GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. 6ª ed. São Paulo: Edusp, 2011.

uma sensibilidade ímpar, aproximando o seu discurso do próprio discurso clariceano e apresentando uma visão singular do conjunto indissolúvel que é Clarice Lispector, autora que, pela construção de seus textos e de sua “vida”, desestabilizou as fronteiras entre realidade e ficção. Nádia Battella Gotlib, com muito cuidado, soube apontar para tal aspecto sem (con)fundir realidade e ficção, pois apesar de desestabilizadas, as fronteiras não são eliminadas. Tais características do trabalho de Nádia são ressaltadas pela pesquisadora Diana Junkes Bueno Martha em seu “ensaio” *O leitor sitiado e a renovada experiência da Leitura: uma crítica que se conta* (MARTHA – TONETTO, 2012) que homenageia a autora.

Não podemos deixar de ressaltar que Gotlib (GOTLIB, 2011), ao desenvolver sua leitura, chama-nos a atenção para uma recorrência de temas e de estruturas que vão se intensificando ao longo da obra e que apontam para um projeto poético possível de ser reconhecido já no romance inaugural de Clarice Lispector e que permeia toda a sua obra num processo de problematização crescente.

Um nome desta última fase e que se destacou nos últimos anos dentro do contexto crítico clariceano é o de Benjamin Moser (MOSER, 2011). Este constrói uma biografia da autora e contribui, indiscutivelmente, para a divulgação do trabalho de Clarice no exterior (um filme estrangeiro sobre Clarice está sendo produzido com base nesta biografia). Todavia, para este nosso trabalho, o estudo de Gotlib (2011) é mais importante.

Assim, junto com o trabalho de Benedito Nunes (NUNES, 1995), *Clarice: uma vida que se conta* (GOTLIB, 2011) será a base sobre a qual apoiaremos nossos estudos, que não deixarão de recorrer aos outros estudos, também importantes, da obra de Clarice, como os publicados em jornais e em revistas acadêmicas que tiveram origem em um trabalho maior ou que posteriormente passam a compor um, como por exemplo os trabalhos de Ricardo Iannace (IANNACE, 2001), *A leitora Clarice Lispector*, que busca reconstruir, por meio do jogo intertextual presente nos textos da escritora, o percurso de leitura por ela realizado ao longo da vida; ou o de Telma Maria Vieira (VIEIRA, 2004), que em

Clarice: uma leitura instigante realiza um estudo da metalinguagem no texto clariceano; o de Adriana Guarizo (GUARIZO, 2013), que estuda a poética presente nos textos de Clarice e faz uma análise significativa distinguindo escritor e escrevente na construção da figura autoral. Estes trabalhos, em algum momento aparecem publicados em jornais e revistas acadêmicas.

Após este brevíssimo olhar sobre a fortuna crítica de Clarice Lispector, passaremos então para um estudo da recepção crítica do nosso objeto de estudo, *Um sopro de vida*, tentando entendê-la dentro de seu contexto de produção e buscando trabalhos que possam contribuir para a realização de nosso percurso interpretativo.

Um sopro de vida é o último livro da autora e, segundo Olga Borelli, “Para Clarice Lispector [...] *Um sopro de vida* seria seu livro definitivo” (LISPECTOR, 1980, p.7), ou seja, para Clarice, *Um sopro de vida* seria o resultado de todo o seu percurso como escritora e a conclusão de toda uma obra. Todavia, sua recepção pela crítica não acontece sob este prisma e o livro não é o maior destaque dentro da fortuna crítica da autora.

Em levantamento feito em junho de 2013 nos buscadores/catálogos acadêmicos on-line – *Parthenon; Athena; Web of Science; Web of Knowledge; Compendex; Engineerin Village; Scopus; Sciverce; Proquest; Bibliotecas Nacionais do mundo; Banco de Teses e Dissertações Capes; Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações; Catálogo Coletivo Nacional de Teses; Catálogo Coletivo Nacional de Periódicos; Biblioteca Nacional; Biblioteca UFSCar; Biblioteca Unicamp; Biblioteca USP; Periódicos On-line Gratuitos (Periódicos UNESP; Agulha Revista de Cultura; CNEN Livre); Bibliotecas de Universidades Públicas Brasileiras de todos os Estados; Google Acadêmico* – e recorrendo ao guia do Instituto Moreira Salles, já mencionado aqui, foi possível encontrar apenas quarenta e dois (42) trabalhos (vinte e seis artigos acadêmicos, três dissertações, oito teses, dois trabalhos de PHD, uma resenha acadêmica, duas resenhas em revistas) que se detiveram sobre *Um sopro de vida*, de alguma forma, ao longo dos 35 anos de história de sua publicação (1978 a 2013). Dentre estes trabalhos, apenas quinze se dedicam exclusivamente a este texto e destes, doze

são textos curtos (nove artigos, uma resenha acadêmica, uma resenha de jornal e uma resenha de revista) e somente três são estudos com um “fôlego” maior (uma Dissertação de Mestrado e duas Teses de Doutorado). Para se ter uma ideia do quanto esses números são ínfimos dentro da fortuna crítica de Clarice Lispector, foram feitas seis consultas testes no Google Acadêmico para comparar o resultado de ocorrências referentes a duas obras da autora produzidas na mesma época – *Um sopro de vida* e *A hora da estrela* - que obtiveram os seguintes resultados com as seguintes “entradas”: “um sopro de vida”, 1020 resultados; “a hora da estrela”, 1580 resultados; “um sopro de vida+Lispector”, 5 resultados; “a hora da estrela+Lispector”, 31 resultados; “um sopro de vida+Clarice”, 8 resultados; “a hora da estrela+Clarice”, 90 resultados. Este teste demonstra que há uma diferença significativa na quantidade de estudos sobre as duas obras. Quando comparamos os resultados obtidos apenas com os nomes dos livros, esta diferença não é tão grande (*A hora da estrela* tem um resultado 50% maior que *Um sopro de vida*), pois “um sopro de vida” não é apenas o nome de um livro de Clarice Lispector, mas também uma expressão bíblica que é utilizada muitas vezes em citações com este sentido, o que eleva suas ocorrências. Todavia, quando associamos os nomes dos livros ao sobrenome ou nome da autora, a porcentagem de resultados sobe assombrosamente (os resultados de *A hora da estrela* são 620% maior, associados ao sobrenome, e 1125% superior, associados ao nome da autora). Todos esses números e a análise dos mesmos conduzem este estudo à reflexão sobre os motivos que encaminharam *Um sopro de vida* a esta recepção crítica¹⁰.

Tendo como ponto de partida, primeiramente, o próprio texto, uma das possíveis respostas para este “abandono” pode ser encontrada em *Um sopro de vida*, quando a personagem Autor, ao referir-se à produção do livro, afirma: “Estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os profanos que querem

¹⁰ Aqui é importante destacar que as ferramentas de busca não forneciam dados consistentes e muitas vezes foi necessário verificar, de um rol de mais de 1000 (mil) trabalhos, arquivo por arquivo com a finalidade de observar se os mesmos se referiam realmente a *Um sopro de vida*. No Google acadêmico havia mais de 30 (trinta) trabalhos sobre *Um sopro de vida* e a mesma ferramenta apontava apenas 8 (oito).

‘gostar’. Mas um pequeno grupo verá que esse ‘gostar’ é superficial e entrarão adentro do que verdadeiramente escrevo, e que não é ‘ruim’ nem é ‘bom’.” (LISPECTOR, 1978, p. 20) - ou quando o mesmo diz que: “Vou escrever um livro tão fechado que não dará passagem senão para alguns” (LISPECTOR, 1978, p. 30). Podemos entrever, nesse discurso, a construção do que Carlos Ceia (CEIA, 2007) denomina de “metaficção” e “ficcionalismo”, uma autoconsciência criativa e ainda a “explicitação” de uma intencionalidade que busca distanciar da obra aqueles leitores “não iniciados”, que apenas buscam na leitura um divertimento ou até mesmo afastar aqueles leitores iniciados (críticos) acostumados a um outro tipo de literatura, convencional.

Como um texto que possui um impulso desestabilizador, soma-se a esse “hermetismo” de *Um sopro de vida* o período sócio-cultural brasileiro em que o mesmo surge - ao longo da década de 70 o Brasil viveu o acirramento do regime ditatorial militar e os movimentos artísticos focavam-se na contestação deste regime ou eram manipulados de forma a propiciar a sua manutenção, ou seja, a palavra que vigorava na época era engajamento, ou se era a favor ou contra o regime militar. Neste cenário, *Um sopro de vida* destoa de tudo o que era produzido na época, pois não servia à sustentação do regime vigente, não se apresentava diretamente engajado contra este e sua estrutura fugia a todas as características dos gêneros literários definidos (“fuga” esta que poderia ser lida como um engajamento formal que vai contra os padrões literários estabelecidos e, seguindo a linha de pensamento de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1996), como um posicionamento contra o regime político da época, pois, ao romper com as formas literárias vigentes, indiretamente a obra se coloca contra todas as regras e sistemas, mas não foi desta forma que o livro foi recebido).

Yudith Rosebawn, em entrevista concedida à revista on-line IHU, do Instituto Humanitas Unisinos, em 16/07/2007, por e-mail, afirma que Clarice não assume um posicionamento direto contra o regime militar, mas destaca que “seu papel como escritora era buscar uma linguagem própria, original, que descortinasse as sutilezas das formas de poder e mostrasse a natureza contraditória e ambígua do ser humano – em qualquer tempo e lugar”.

Um sopro de vida, em meio a este panorama, seria uma obra que não atenderia aos princípios de nacionalidade do regime militar, pois se apresentaria, estruturalmente, divergindo das formas literárias estabelecidas, e também não participava dos movimentos contra o regime, pois não desenvolvia em seu discurso um enredo que abordasse aspectos sócio-regionais. O poeta Ferreira Gullar, em sua crítica às vanguardas (GULLAR, 1989), destaca que “a visão da literatura e da arte como evolução meramente formal é falsa [...] forma e conteúdo constituem uma unidade dialética” apontando para a impossibilidade de dissociação delas e neste mesmo trabalho ressalta a importância da arte como forma de engajamento social. Ao se posicionar desta maneira, Gullar permite que seja possível divisar a linha de raciocínio que norteava o pensamento crítico da época apontando para uma possibilidade de esclarecimento do abandono voluntário deste texto por parte dos pesquisadores da obra de Clarice.

É importante, aqui, deixar claro que este não é o posicionamento teórico que norteia este estudo. A escrita clariceana requer uma outra maneira de se pensar o texto literário e sua produção dentro do contexto social, e a que possui maior consonância com tal fazer artístico é desenvolvida pela “Escola de Frankfurt”, por pensadores como Walter Benjamin (1996) e Teodor W. Adorno (2003), que defendem a ideia de que um texto necessariamente não precisa defender tematicamente uma ideologia para ser considerado engajado socialmente. Para ambos, as escolhas estéticas e o posicionamento produtivo do autor marcam, na literatura, o engajamento da obra.

No ensaio *O autor como produtor* (BENJAMIN, 1996), o pensador deixa claro que, para ele “uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário” (p. 121), chamando a atenção para textos que, erroneamente abandonam a qualidade artística em busca de um engajamento temático, sacrificando o texto e a sua real função social.

Não é possível, aqui, deixar de citar um trecho de *Palestra sobre lírica e sociedade* (ADORNO, 2003) em que o autor, ao atentar para o paradoxo da

configuração lírica envolvendo subjetividade e objetividade, reconhece essa característica dual na essência das formas literárias afirmando, também, que

[...] a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir. (ADORNO, 2003, p. 74)

Nessa passagem observa-se a valorização da expressão artística em detrimento da comunicação e que a própria linguagem, para Adorno, quando atinge a expressão ideal, cumpre sua função social.

Além destes teóricos, neste estudo também se apresentam críticos brasileiros (clariceanos ou não) que, seguindo esta linha de raciocínio, entreveem nos textos da autora esse engajamento formal. Um deles é Alfredo Bosi, que em *Narrativa e resistência* (BOSI, 1996), aponta dois tipos de formas de resistência na narrativa: a resistência como tema e a resistência como forma imanente da escrita. Ao tratar desses dois tipos de resistência, que podem ser lidas como engajamentos, atenta para algumas obras que, “escritas independentemente de qualquer cultura política militante” (p.22) permitem detectar “uma tensão que as faz resistentes, enquanto escrita” (p.22), ou seja, que transcendem a superficialidade temática e se aprofundam nessa resistência pela elaboração da linguagem. Alfredo Bosi (BOSI, 1996) destaca, dentre essas obras, o livro *A paixão segundo GH*, de Clarice.

Jaime Ginzburg (GINZBURG, 2000), crítico clariceano e pesquisador da “escola de Frankfurt”, em seu artigo *Autoritarismo e Literatura: a História como trauma*, cita alguns autores (dentre eles, Clarice Lispector), que, por estarem “atentos ao quanto há de violência, injustiça e agonia na sociedade brasileira” (p. 44), trouxeram para a forma de seus textos o engajamento.

Seguindo essa forma de pensamento, *Um sopro de vida*, apesar de não apresentar um engajamento temático, possui uma estrutura que rompe com paradigmas pré-estabelecidos e desenvolve uma linguagem de resistência no que se refere a tipologia textual e sua tradição. Assim, ao renovar “sua forma, sua linguagem e rompendo com ideias da tradição” (GINZBURG, 2000), *Um sopro*

de vida cumpre seu papel social, apesar da possibilidade de não ter sido estudado por tal motivo.

Outro fato que pode ter contribuído para esse “distanciamento” da crítica frente a obra foi a finalização da mesma não ter sido feita por Clarice, mas por sua amiga Olga. Temos uma linha de pensamento dentro da academia que cogita a hipótese de *Um sopro de vida* não ser um livro de Clarice. A crítica Maria Lúcia Homem (HOMEM, 2011), ao analisar os livros *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, reforça o fato de talvez *Um sopro de vida* não ser de Lispector e sim de Olga Borelli. Chega até a associar a figura da personagem-narrador-Autor à escritora Clarice Lispector e a personagem-autora-Ângela Pralini à Olga Borelli, insinuando que, na vida real, Clarice, por meio de sua amizade com Olga, acaba por “criar” a escritora Olga. O fato de o livro ter sido finalizado talvez não justifique tal atitude, pois deve-se considerar também que Olga, nesses seus oito anos de convivência com a autora, contribuiu com a produção da mesma, organizando e ordenando os manuscritos de *Água viva* e obras posteriores. O texto de *Um sopro de vida*, antes da morte de Clarice, segundo relatos de Olga, já estava todo escrito e Clarice já havia dado as devidas orientações para sua finalização. Vejamos a apresentação do livro na qual Olga Borelli fala desta sua “função”:

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

Durante oito anos convivi com Clarice Lispector participando de seu processo de criação. Eu anotava pensamentos, datilografava manuscritos e, principalmente, partilhava dos momentos de inspiração de Clarice. Por isso, me foi confiada, por ela e seu filho Paulo, a ordenação dos manuscritos de *Um sopro de vida*.

E assim foi feito. (LISPECTOR, 1980, apresentação)

Tal declaração posteriormente é reforçada em entrevista concedida por Borelli ao crítico Arnaldo Franco Júnior em 19/12/1987, para o *Suplemento Literário Minas Gerais*, quando afirma ter estruturado “três” livros da autora (*Água Viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*) e dois contos do livro *A bela e*

a fera (*A bela e a fera* ou *A ferida grande demais* e *Um dia a menos*), dizendo que passou a fazer este trabalho, pois, nos últimos anos de vida, Clarice se queixava “de uma preguiça que sentia para fazer este trabalho que era o mais penoso da escritura, o da estruturação” (FRANCO JÚNIOR, 1987). Ao lermos a entrevista de Olga, apesar de Clarice considerar *Um sopro de vida* seu livro definitivo, talvez sua amiga não o considerasse assim, pois seu foco em todas as respostas cedidas é em *Água viva* e *Um sopro de vida* quase que não é mencionado.

Feitas essas considerações, e observando analiticamente *Um sopro de vida*, não concordamos com o posicionamento da crítica clariceana perante o livro, pois nele há uma radicalização dos procedimentos estéticos que se relacionam com o impulso de vanguarda apontado acima e que instigaram a investigação desta obra que teve a sua recepção prejudicada pelos fatores já citados e, mesmo com estas evidências, que poderiam ser questionadas (e antes que o fossem), foram realizados dois agendamentos e visitas ao Instituto Moreira Salles (julho e outubro de 2013¹¹), para manuseio e estudo dos manuscritos originais de *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* e um agendamento e visita à Fundação Casa de Rui Barbosa (julho de 2013) para realizar, também, o manuseio e estudo dos originais de *Água viva*.

Como dados relevantes, destaca-se que o manuscrito de *Um sopro de vida* é composto de 673 (seiscentas e setenta e três) folhas, distribuídas em 28 envelopes, mais uma capa. Dessas folhas, apesar de Olga Borelli ter afirmado a Arnaldo Franco Júnior em entrevista, (FRANCO JÚNIOR, 1987), que Clarice escrevia de forma aleatória e em qualquer tipo de papel, dando a entender que essa era sua prática constante, pelo menos em *Um sopro de vida*, a imensa maioria das folhas são grandes (tamanho ofício) e inteiras, constando apenas poucos fragmentos de diversos tipos de papéis com rápidas anotações neste manuscrito. Essas folhas são: rascunhos (reutilizadas para a escrita em seu verso); folhas da

¹¹ Ocorreram duas visitas ao Instituto Moreira Salles pois, após a primeira visita foram solicitadas cópias de algumas páginas dos manuscritos originais de *Um sopro de vida* e *A HORA DA ESTRELA* para análise mais detalhada e estas não foram autorizadas pelo detentor dos direitos autorais. Assim, foi agendada uma segunda visita para realização do trabalho. Nesta segunda visita foram feitas representações a mão dos manuscritos originais, já que cópias não eram autorizadas, e estas figuram no anexo com as devidas observações.

editora Francisco Alves para datilografia dos manuscritos e que Clarice utilizava para escrever a mão; folhas de sulfite em branco nas quais escrevia na frente e no verso. Há também uma numeração, com a letra de Clarice, em boa parte dessas folhas. Tais aspectos depõem contra a ideia veiculada em parte do meio acadêmico de que a escrita de Clarice se dava de maneira caótica e inspirada. O que se pode apreender dessas características é que Clarice, em alguns poucos momentos fazia anotações rápidas para seus textos, mas na maior parte do tempo ela “se colocava” a escrever e organizava sua escrita.

Quanto à participação direta de Olga Borelli na elaboração de *Um sopro de vida*, foi realizado um estudo detalhado e menos de 5% das folhas dos manuscritos apresentam a letra dela¹² e, na maioria destas folhas, Clarice fez correções posteriores, indicando que, em algum momento pediu que Olga anotasse algo e depois fez a revisão. Essas correções aparecem como um risco, geralmente em formato de um Z achatado, sobre a palavra, não a cobrindo por completo. O mesmo tipo de correção aparece nos originais de *Água viva*, onde, assim como em *Um sopro de vida*, podemos encontrar acréscimos textuais à margem, o que demonstra, em ambos os livros, o cuidado da autora com sua produção.

Outros pontos que chamam a atenção na análise dos manuscritos são uma grande quantidade de folhas numeradas, uma folha com o sumário do livro, marcas de orientação como vire e começo, marcadores de falas das personagens colocados pela própria autora, índices cênicos com a letra de Clarice, dando características de texto dramático a *Um sopro de vida*, além de sobrescritos indicando a revisão do texto. Tais aspectos indicam que a organização de *Um sopro de vida* não foi feita apenas por Olga Borelli, mas teve uma grande contribuição da própria autora que, se não deu orientações diretas à Olga, pelo menos deixou estas “pistas” para essa organização.

¹² As letras de Clarice e Olga são distintas. Clarice, em seu fim de vida, devido ao incêndio pelo qual passou, as queimaduras na mão e seu estado de saúde deixaram marcas de tremor em sua escrita, enquanto a letra de Olga é mais arredondada e “fluida”. Clarice grafava a inicial maiúscula E com letra de mão, enquanto Olga a fazia com letra de forma, além de outras características que podem ser observadas nas representações digitalizadas das folhas 5 (letra de Clarice) e folha 85 (letra de Olga).

A única diferença da estruturação de *Um sopro de vida* comparando com a de *Água viva* e de *A hora da estrela* é que sua finalização não pôde ser conferida, pois a autora já estava morta.

Dessa maneira este estudo se opõe ao posicionamento da crítica Maria Lúcia Homem e conclui que não há dúvida de que *Um sopro de vida* é um livro da escritora Clarice Lispector e como tal deve ser analisado e se a importância da contribuição de Olga Borelli, na produção clariceana, é questionada, tal contribuição merece ser analisada não isoladamente, focando apenas *Um sopro de vida*, mas de forma ampla, numa pesquisa que reúna como objeto de estudo todos os livros escritos por Clarice após o início de sua amizade com Olga, comparando essa produção com a que a precede. Mas este não é o foco deste trabalho.

Deixando então de lado a discussão sobre a participação de Olga na produção de *Um sopro de vida* após essa breve análise dos manuscritos, soma-se, a tudo o que já foi observado, o fato de que *Um sopro de vida*, por meio de sua estrutura e linguagem construídas por meio da recolha de “destroços” de livros anteriores e sua disseminação, promove uma desestabilização textual, parecendo aproximar-se daquilo que Jean-Yves Tadié (TADIÉ, 1978, p. 7-8) chamou de narrativa poética, uma definição de textos literários cujos aspectos formais oscilariam na fronteira dos gêneros romance e poesia e tal movimento impediria sua classificação dentro dessas duas definições.

Tais “movimentos” construtivos ocorrem em *Um sopro de vida* e os ultrapassam. É possível identificar, em sua forma, elementos do romance (personagens, enredo, narrador), como quando a personagem-narrador-Autor afirma:

“Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu.” (LISPECTOR, 1980, p. 23)

Nessa citação pode-se apontar um enredo (narração de fatos) articulado por um narrador (voz enunciativa) envolvendo personagens. Também se podem

enumerar elementos do poema (linguagem que “chama a atenção” sobre si mesma) como quando o mesmo Autor diz:

“Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição.” (LISPECTOR, 1980, p.12)

Nesse trecho o narrador/AUTOR utiliza-se do recurso metalinguístico e de linguagem metafórica para chamar a atenção sobre a própria linguagem de maneira poética. Ainda há elementos no texto que são próprios da linguagem dramática como índices cênicos (descrição de ações que ocorrem durante os diálogos ou nos seus intervalos, auxiliando os atores no estudo e ensaio do texto):

[Autor narrando os fatos da vida de Ângela] (LISPECTOR, 1980, p. 39)

E marcadores de fala (nome da personagem antecedendo seu discurso, também utilizado no texto dramático para o ensaio dos atores):

AUTOR.- (Enquanto Ângela dorme.) todas as palavras aqui escritas resumem-se em um estado sempre atual que eu chamo de “estou sendo”. (LISPECTOR, 1980, p. 74)

É possível observar, acima, um índice cênico precedido por um marcador de fala na representação do discurso do narrador/Autor.

Também, em *Um sopro de vida*, identificam-se características dos diários pessoais, pois ao longo de todo o livro surgem “anotações” soltas:

[...] Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever [...] Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de... (LISPECTOR, 1980, p. 18-19)

Haroldo de Campos (CAMPOS, 1977) ao tratar da “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, chama atenção para obras hispano-americanas e brasileiras que apresentam aspectos estruturais que tensionam não só a fronteira entre romance e poesia, mas também a fronteira de outros gêneros, concomitantemente, apontando para a presença, na América do Sul, de uma

Literatura “neobarroca”. Haroldo, em seu livro, menciona Clarice Lispector como a primeira autora brasileira a apresentar esses traços estilísticos em sua obra: todavia elege como o maior representante desse “movimento artístico”, no Brasil, João Guimarães Rosa com o livro “Grande Sertão, Veredas”.

Vale aqui ressaltar que este estudo de Haroldo antecede o final do percurso produtivo de Clarice, não contemplando assim os livros *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, textos estes que não só apresentam estilos “barroquizantes” mais intensos que “Perto do coração selvagem”, citado por Haroldo, como também possuem uma forte linguagem metalinguística, apontada por ele como recurso que contribui para a ruptura dos gêneros. Apesar de não acreditarmos que *Um sopro de vida* provoque uma ruptura dos gêneros, por entendermos a permanência destes fora do universo produtivo da autora, mesmo com as transgressões da estética clariceana na busca de um fazer artístico próprio, o aspecto da presença da metalinguagem no processo é tão importante que será retomado no próximo capítulo.

Assim, retornando ao começo da análise da recepção crítica de *Um sopro de vida*, observando a estrutura composicional de *A hora da estrela* e estudando o período em que a mesma surge no cenário nacional, é possível destacar, como o fez Gotlib (GOTLIB, 2011), alguns fatores que contribuíram para distanciar *A hora da estrela* de sua obra irmã *Um sopro de vida* dando às mesmas “futuros” diversos.

É possível começar pelo fato de *A hora da estrela* ter sido o último livro de Clarice publicado em vida, que este livro é publicado pouco antes da morte da autora e que, logo após a sua morte, é apresentada a única entrevista da autora concedida à televisão, na qual ela fala desta sua obra, dando destaque para a história de sua personagem principal, a nordestina Macabéa. Clarice, no momento de sua morte, já contava com um certo prestígio dentro do cenário literário e seu falecimento acaba por destacar sua obra.

A hora da estrela é também o último livro finalizado por Clarice, apesar de ter, durante sua estruturação, a colaboração de sua amiga e auxiliar Olga Borelli, o

que não permitiu à crítica clariceana a possibilidade de questionar tal situação, tal como ocorreu com *Um sopro de vida*.

Outro fator fundamental foi a presença, em *A hora da estrela*, de um enredo com fundo social – uma nordestina praticamente massacrada na região sudeste – o que permitiu a declaração de que, finalmente, a autora deixava de abordar, em seu textos, temas “burgueses” e finalmente se voltava para as questões sociais que assolavam nosso país¹³.

Não se pode deixar de enfocar o fato de, apesar de apresentar em sua estrutura elementos que apontam para uma desestabilização dos gêneros, essa tensão não se dar de forma tão intensa, tornando possível a classificação do texto como novela, facilitando a recepção da obra tanto pelo público leitor como pelo crítico.

Esses fatores, dentre outros, foram determinantes para *A hora da estrela* ter sido adaptada para o cinema por Suzana Amaral, ressaltando exatamente o aspecto social do texto, e figurar, até mesmo, dentre as obras obrigatórias do principal vestibular do nosso país, a FUVEST, nos anos de 2004, 2005 e 2006.

Todo esse “movimento” em torno de *A hora da estrela* pode ter, de certa forma, “apagado” *Um sopro de vida*, tornando o seu estudo menos “interessante”. Tal situação, como aponta Gotlib (GOTLIB, p. 430), já havia ocorrido anteriormente, quando Clarice publica *Paixão segundo G. H.* e logo depois lança seu livro de contos *A Legião estrangeira*. O sucesso de *Paixão segundo G. H.* é tão grande que “ofusca” o lançamento de *A Legião estrangeira*, apenas posteriormente analisado pela crítica.

Apesar de não ter obtido o mesmo “sucesso” da obra irmã devido aos fatores aqui destacados, uma análise de *Um sopro de vida* permite observar que este livro possui os mesmos elementos constitutivos de *A hora da estrela* e os intensifica de modo a acabar por possibilitar leituras e estudos mais ricos. Entretanto, antes da realização do percurso analítico da obra, será feita uma breve exposição sobre os estudos de *Um sopro de vida*.

¹³ A cineasta Suzana Amaral, em documentário sobre a autora Clarice Lispector produzido pela TV Cultura, faz essa declaração.

Como já foi dito anteriormente, os trabalhos que fizeram algum tipo de análise ou observação sobre *Um sopro de vida* são em número reduzido e estão distribuídos ao longo das décadas posteriores ao seu lançamento, concentrando-se, principalmente, no final da última década do século XX e início do século XXI. Ao que parece, está ocorrendo um movimento de “descoberta” deste livro. Em 2013, a sua primeira tradução para o Inglês, feita por Johnny Lorenz em 2012, é finalista do Prêmio de Melhor Livro Traduzido nos EUA, o que vem confirmar a sua importância dentro do percurso receptivo da autora. Alguns destes trabalhos, que serão aqui elencados, apenas citaram *Um sopro de vida* em um ou dois momentos como exemplificação de algum aspecto da obra de Clarice, como no caso do crítico Antonio Maura (MAURA, 1997) cujo artigo aponta para a influência hebraica na obra de Lispector e menciona *Um sopro de vida* dentro do seu texto. Mesmo assim tais análises foram inseridas em nosso *corpus* da fortuna crítica deste livro por apontarem para características de *Um sopro de vida* que serão analisadas neste estudo, além de também exemplificarem uma prática da crítica clariceana junto a este livro (citá-lo como exemplo sem analisá-lo com um maior cuidado).

Apesar dos temas abordados serem os mais variados – teatralidade (CAVALCANTE, 2006); religião (MAURA, 1997); angústia e melancolia (BRANCO, sem data); tempo (MELLO, 2010); linguagem poética (GUIMARÃES, 2010); morte e erotismo (DIAS, 1997); fenomenologia (RAMANHOLI, 1998); feminismo (SUÁREZ, 2005); metalinguagem (FRIAS, 1998); alquimia (FILHA, 2004); intangibilidade (CLICHE, 1986); loucura e carnavalização (ALMEIDA, 1999); filosofia (MACHADO, 2008); etc. – quarenta por cento dos trabalhos se voltam à análise da autoria e do biográfico (ALVAREZ, 2009; JUSTINO, 2006; TORRE, 2006; KLÔH, 2009; VARIN, 1989; NOLASCO, 1999; MACHADO, 2012; etc.). A figura da autora é muito forte, a ponto de muitos trabalhos sobre seus textos não apresentarem nos seus títulos o nome das obras analisadas, mas sim o nome Clarice Lispector.

É importante destacar que, dentre esses trabalhos voltados ao estudo da autoria, alguns observam relações entre ela, a metalinguagem e a linguagem

poética (ÁLVAREZ, 2009) e entre autoria, teatro e musicalidade (ALVES, 2011). Todavia um bom número analisa a autoria em *Um sopro de vida* pelo viés psicanalítico (FITZ, 1985; FRIAS, 1998; HOMEM, 2011; JOZEF, 2010; TORRE, 2006).

Mesmo sendo uma das linhas de força de análise da obra clariceana (talvez a mais forte), aqui a questão autoral será abordada não como foco do estudo, mas como mais um elemento de composição de *Um sopro de vida* juntamente com os outros aspectos constitutivos já mencionados.

Para um melhor entendimento da fortuna crítica de *Um sopro de vida*, cada um dos estudos e textos que a compõem foram lidos, analisados e as impressões obtidas seguem aqui registradas buscando entender como eles se aproximam ou não, em quais aspectos se destacam e como o estudo aqui construído é consonante ou se diferencia dessas abordagens, objetivando contribuir com posteriores análises do livro. Este movimento de estudo apresenta-se a seguir estudando um trabalho por vez e separando-os pela abordagem adotada na análise de *Um sopro de vida*.

Os primeiros trabalhos são aqueles que apenas citam *Um sopro de vida* ou fazem sua apresentação sem uma análise do texto. Um dos pesquisadores que não teve *Um sopro de vida* como objeto principal de estudo é Eduardo Coelho (COELHO, 1989). Em seu texto *A paixão depois de G.H.* ele tece brevíssimas considerações sobre a produção clariceana após *Paixão segundo G.H.* por meio da teoria de Deleuze e, em alguns momentos, cita *Um sopro de vida*.

Dentro da fortuna crítica de *Um sopro de vida* também temos a resenha de Flávio Costa (COSTA, 1979), publicada na revista *Istoé*, fazendo uma pequena apresentação de *Um sopro de vida*, na época, lançado há pouco tempo. Não há nada que se destaque nesta resenha a não ser o fato de ser um dos primeiros textos publicados a mencionar o livro de Clarice.

Outro texto é o de Maria Lucia Homem (HOMEM, 2007), *Sopro de vida e de espírito*, em que a autora apenas faz uma apresentação de *Um sopro de vida* sem maiores análises e discussões.

Apesar de não contribuir para o estudo de *Um sopro de vida*, o trabalho de Benjamim Moser (MOSER, 2008) é elencado aqui como exemplo de como parte da crítica clariceana tem se colocado em relação a esse livro da autora. É uma Dissertação de Mestrado por meio da qual o autor apresenta resenhas da fortuna crítica de Clarice Lispector destacando alguns estudos que ele vê como importantes e apenas cita o fato de *Um sopro de vida* ter sido concluído por Olga Borelli.

Há, também, a tradução para o português da tese de Doutorado de Cláudia Nina (NINA, 2003) que traça um percurso interpretativo percorrendo toda a produção de Clarice e que se detém sobre *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. Suas conclusões apenas repetem o que outros pesquisadores já observavam antes sobre esses textos.

Um último trabalho aqui elencado como representativo desse tipo de abordagem do texto é o artigo em francês de Olga de SÁ (SÁ, 1982) em que a pesquisadora brasileira apenas cita *Um sopro de vida* para falar da morte de Clarice, focando sua análise em *Perto do Coração Selvagem* e *A hora da estrela*.

Os próximos estudos aqui apresentados são aqueles que se detiveram sobre apenas um aspecto do livro e fizeram a sua análise. O primeiro a ser citado é o trabalho de Rodrigo Araújo (ARAÚJO, 2011), que busca demonstrar técnicas existentes em *Água Viva* e *Um sopro de vida* que relativizam as diferenças entre textos literários e outras artes como a pintura. A importância deste estudo é que o mesmo aponta para um apagamento de fronteiras entre linguagens artísticas diferentes em *Um sopro de vida*.

Há trabalho que se volta ao estudo do simbólico. Enquadra-se neste caso o artigo *The Madness of Lispector's Writing*, que analisa aspectos da loucura na escrita de Clarice e destaca a própria escrita de *Um sopro de vida* como um ato de loucura.

Sandra Almeida (ALMEIDA, 1999) observa neste último texto da autora traços da lógica carnavalesca. Uma escrita que se apresenta, ao mesmo tempo, fragmentária, anárquica, caótica, subversiva, delirante, poética e prazerosa e que Almeida acaba por definir como uma escrita do simbólico. Esta destaca aspectos

da tessitura textual, como a fragmentação, que marca a escrita nada comum de *Um sopro de vida*.

Apesar de curto e de seu foco não ser *Um sopro de vida*, o texto de Claudia Carvalho (CARVALHO, 2003) é outro que se detém na análise da simbologia como mecanismo da desconstrução da linguagem nos textos clariceanos e cita trechos de *Um sopro de vida* para exemplificar esse processo.

Agora, Simone Dias (DIAS, 1997), em *Um sopro de morte em Clarice – A economia do gasto na aprendizagem da vida*, desenvolve uma leitura da morte e suas relações com o erotismo em Clarice Lispector e, em meio ao estudo, tece algumas considerações sobre *Um sopro de vida*. É o único trabalho que aponta para esses aspectos no livro, assim como também Mariana Libertad Suárez (SUÁREZ, 2005) é a única a analisar *Um sopro de vida* pelo filtro da teoria hegeliana da construção da subjetividade pelo viés do gênero (masculino e feminino), dando destaque para a construção da subjetividade feminina em *Um sopro de vida*.

Sobre metalinguagem em *Um sopro de vida*, há a breve resenha feita no momento do lançamento do livro *Um sopro de vida*. As observações de Giria Gomes (GOMES, 1978) são importantes pois reconhecem, pela primeira vez, uma consciência criativa, uma reflexão metalinguística no livro póstumo de Clarice.

Duas pesquisas importantes são as que se voltam ao estudo dos aspectos do teatro em *Um sopro de vida*. Na tese de doutorado de Alex Cavalcante (CAVALCANTE, 2006), este pesquisador apresenta um estudo de obras da literatura brasileira, mais especificamente de Clarice Lispector e de João Gilberto Noll, que possuem características da teatralidade.

Dos textos de Clarice, ele tece considerações sobre *Perto do Coração Selvagem*, *A maçã no escuro*, *Via crucis do corpo*, *Uma aprendizagem* ou *O livro dos Prazeres* e *Paixão Segundo G. H.* apontando para as suas características dramáticas. O mesmo procedimento se repete com os textos: *Bandoleiros*; *Mínimos, Múltiplos, Comuns*; *Hotel Atlântico*; e *O quieto animal da esquina*, de Noll.

Todavia, Cavalcante reserva dois subcapítulos para analisar a estrutura e a apropriação para o teatro de *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, em um capítulo e no outro se detem sobre “A fúria do corpo”, de João Gilberto Noll. Ao fazê-lo, Cavalcante destaca que em *Um sopro de vida* a teatralidade é mais evidente e marcante.

A importância deste estudo para *Um sopro de vida* é que, ao focar nos aspectos teatrais da obra de Clarice, traçando um percurso interpretativo que conduz a *Um sopro de vida*, Cavalcante nos permite entrever um crescendo, uma intensificação das características teatrais na produção clariceana.

O outro estudo é a Dissertação de Mestrado na qual Edson C. Duarte (DUARTE, 1996) empreende um estudo do jogo de máscaras nos textos clariceanos, identificando tal procedimento estético desde o primeiro livro da autora até seu texto derradeiro.

Entretanto, o autor, apesar de focalizar em sua análise os textos *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, deixa para *Um sopro de vida* apenas as cinco últimas páginas de seu trabalho e observa um “monólogo” de Clarice “consigo mesma”, por meio do qual “os liames entre vida e ficção se estreitam, se contaminam novamente” (p. 95).

Duarte também destaca que “O monólogo dialogado do livro é antes de tudo dramático em sua essência verbal” (p. 98). Para ele, a narrativa dramática é um modo eficaz de quebrar os limites entre leitura e a efetiva construção do próprio texto e com isso, em sua análise, retoma o percurso interpretativo de Benedito Nunes em Clarice Lispector e o drama da linguagem.

Dentro da fortuna crítica de *Um sopro de vida* há trabalhos que o abordam pelo viés filosófico, como no caso de *Descentramentos e Umbrais: Um sopro de vida (Pulsações) de Clarice Lispector*. Esta é uma tese de doutorado sobre *Um sopro de vida*, na qual a pesquisadora Yhana González (GONZÁLEZ, 2006) dedica 30 páginas para uma análise do texto. As primeiras 64 páginas são dedicadas à discussão dos suportes teóricos e as 50 páginas finais, às referências bibliográficas e anexos. As 49 páginas restantes se sustentam mais sobre textos da filosofia oriental e alguns suportes teóricos do que sobre *Um sopro de vida*. Em

sua análise, aponta para uma consciência aguda da linguagem no livro, observando as relações da lógica desenvolvida em suas páginas com as primeiras tradições filosóficas ocidentais e com as tradições filosóficas orientais, principalmente com o budismo. Este é um estudo que apresenta algumas análises sobre o desenvolvimento de questões filosóficas no texto que são importantes para o entendimento de *Um sopro de vida*.

Sobre este aspecto há ainda o artigo de Leila Machado (MACHADO, 2008) que desenvolve uma discussão do processo de criação na escrita como meio de produção de outros modos de existência, de dissolução de formas dadas e cristalizadas, de transformação do sujeito e do mundo.

Neste trabalho, *Um sopro de vida* é utilizado na discussão filosófica de aspectos da realidade, destacando essa característica filosófica no livro póstumo de Clarice.

Uma linha de pesquisa forte em *Um sopro de vida* é a psicanalítica. Publicado em um site de psicologia, o texto de Felipe Branco (BRANCO, 2014) analisa as relações “entre culpa e angústia diante da perda na melancolia, a partir da teoria freudiana” (p. 01) em *Um sopro de vida*. Tal estudo é um dos que constituem a corrente de estudos psicanalíticos de *Um sopro de vida*.

Também há, dentro dessa linha de análise, uma tese de doutorado que faz uma “leitura psicológica da alquimia dos nove romances da escritora” objetivando mostrar a alquimia no texto de Clarice Lispector que leva a autora, segundo Maria (FILHA, 2004), a um processo de individuação, à uma trajetória psíquica interior visando a transformação da personalidade. Todo esse processo, apontado pela pesquisadora, se daria por meio de uma intertextualidade entre os textos clariceanos que caminhará para uma intratextualidade. Tal observação torna-se importante para a leitura de *Um sopro de vida* pois reconhece uma ligação entre os romances clariceanos e aponta para *Um sopro de vida*, dentro deste processo, como o alvo desta individuação e transformação, a culminância de todo um percurso.

Apesar de dedicar apenas parte de um capítulo (vinte páginas) para *Um sopro de vida*, tece sobre esse texto importantes considerações aqui destacadas.

A estética do sopro em Clarice Lispector e o gozo feminino, de Cristina Marcos (MARCOS, 2012) é outro trabalho de psicologia, em que a pesquisadora tece uma análise psicanalítica de *Água viva*, identificando o gozo feminino e a sublimação nos “murmúrios e intervalos da escrita” também em *Um sopro de vida*.

Não é possível deixar de apontar, da mesma forma, os textos que se detiveram sobre a construção da linguagem em *Um sopro de vida*. Élene Cliche (CLICHE, 1986) em seu artigo *Clarice Lispector: Débusquer l’intangible* apresenta, de forma geral, a autora Clarice Lispector e sua obra, destacando os livros *Água viva*, *Um sopro de vida*, *A hora da estrela*. Comenta o percurso de tradução dos livros de Clarice e sua “descoberta” em diversos países do mundo.

Neste trabalho, apesar de existir uma tentativa de foco na busca pelo intangível, que seria uma característica dos textos clariceanos, que se realizaria pela construção da linguagem, o artigo não alcança seu objetivo o que prejudica as observações feitas sobre *Um sopro de vida*.

A verdade e as tartarugas: a poética de Clarice Lispector é um artigo por meio do qual Rodrigo Guimarães (GUIMARÃES, 2010) analisa a linguagem dos textos clariceanos apontando para a construção de oxímoros e paradoxos pela via da linguagem poética e apenas reconhece tais mecanismos em *Um sopro de vida*, não se aprofundando em seu estudo.

Outra pesquisadora é Lígia Silva (SILVA, 2010) que, em seu trabalho, constrói uma análise de *Um sopro de vida* por meio da qual, apoiada em Roland Barthes, busca demonstrar que a questão da transgressão da linguagem clariceana foi o modo que a escritora encontrou para dar forma ao fracasso da comunicação humana, o que leva o sujeito ao silêncio absoluto. O estudo se destaca por propor a reflexão da construção da linguagem em *Um sopro de vida*.

Mayara Guimarães (GUIMARÃES, 2009) representa outra vertente analítica; recentemente produziu uma tese de doutorado que não tem *Um sopro de vida* como seu objeto de estudo, mas cita-o para exemplificar aspectos da obra da autora. Nesse trabalho a pesquisadora aborda os mitos judaico-cristãos que são reconstruídos, desestabilizados e “substituídos” por mitos greco-romanos, nas

páginas clariceanas, construindo um processo de encenação em seus textos. No último capítulo a pesquisa se detém sobre *Água viva* e analisa a encenação pela linguagem neste texto. A importância desta tese para a fortuna crítica de *Um sopro de vida* é que ela identifica nas páginas deste texto elementos da mitologia judaico-cristã e da encenação da linguagem.

Antonio Maura (MAURA, 1997), em seu texto, discorre sobre as “ressonâncias” hebraicas na obra de Clarice além de observar, também “ressonâncias” bíblicas (judaico/cristãs). Apesar de apenas citar muito brevemente *Um sopro de vida*, o artigo observa essas “influências” na obra.

Até este momento foram apontadas várias linhas de pesquisa de *Um sopro de vida*; todavia a mais forte, como já destacado anteriormente, é a que analisa o texto pelo viés autoral/biográfico. Adriana Álvarez (ÁLVAREZ, 2009), em sua tese de doutorado estuda o romance de introspecção no Brasil abordando a obra romanesca de Lúcio Cardoso e Clarice Lispector e demonstrando as transformações sofridas pelo romance brasileiro do século XX. Neste trabalho, o texto de Lúcio Cardoso é descrito como tradicional, seguindo uma linha espiritualista (católica) em contraposição ao romance de Clarice, que se apresenta moderno, fundindo considerações metalinguísticas e metapoéticas às divagações introspectivas.

Álvarez também observa, no percurso produtivo da autora, uma trajetória que a conduz para a elaboração de *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, livros nos quais Adriana analisa a representação do discurso e do vazio e o estilhamento do autor no vazio pleno da escritura.

Apesar de ser um trabalho de fôlego, essa tese dedica menos de 2% de seu conteúdo à análise de *Um sopro de vida*. Assim, algumas observações feitas sobre *Um sopro de vida* neste trabalho, como as apresentadas acima, são importantes, todavia não são aprofundadas.

Outro artigo dedicado a *Um sopro de vida* é o de Roberta Alves (ALVES, 2011), no qual se busca entender como se dá a construção da linguagem em *Um sopro de vida* por meio de elementos como o silêncio, o som, a voz, a música, a

performance, a fim de analisar como se estabelecem as relações entre os elementos constitutivos da narrativa.

Alves vê como elucidação do mecanismo performático – manipulação da linguagem – a encenação da presentificação do autor no texto, criando, em *Um sopro de vida*, a ilusão de um palco vivo.

Este trabalho é representativo de uma das linhas de força dos estudos clariceanos, voltadas à análise do drama (teatro) na obra de Lispector, associando-a à análise autoral.

Whose voice is it anyway, um trabalho de PhD, em Inglês, por meio do qual Maria Barbosa (BARBOSA, 1990) estuda as características do romance, do pós-modernismo e da metaficção, focando na análise das vozes discursivas presentes na obra de quatro diferentes autores: Laurence Sterne, Machado de Assis, Clarice Lispector e John Barth's. De Clarice, analisa *A paixão segundo G. H.*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. Este trabalho é importante para *Um sopro de vida*, pois observa no livro de Clarice o dialogismo e a plurivocidade definidos na obra de Mikail Bakhtin.

Há, ainda, trabalhos internacionais que se apoiam nesse aspecto da obra. O artigo aqui observado foi publicado em inglês e apresenta uma análise comparativa dos livros *Entre os atos*, de Virgínia Woolf, e *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector. Neste breve estudo a autora Alda Correia (CORREIA, 2006) faz uma rápida apresentação dos textos abordados, apontando para algumas características composicionais destes, atentando para a desestabilização e a mutação das identidades ficcionais nas duas obras, além de destacar a multiplicidade de vozes que se concentram nas personagens Ângela Pralini e Autor, de *Um sopro de vida*.

Neste artigo, pela própria dinâmica do gênero textual, não há um aprofundamento das questões levantadas e, quanto à abordagem feita sobre *Um sopro de vida*, esta acaba por focar apenas um dos aspectos do texto.

Clarice Lispector's Um sopro de vida: The Novel as Confession. (FITZ, 1985) é um artigo que analisa a linguagem “confessional” de *Um sopro de vida*, comparando as características deste livro às qualidades composicionais de

“Confissões” de Santo Agostinho, destacando a poeticidade e aspectos psicológicos que se apresentam no texto. Dentro dos estudos autorais/biográficos, representa uma linha que aborda essa característica do texto clariceano pela vertente psicanalítica.

Este texto traça um percurso interpretativo importante, mas que, infelizmente, se restringe pela tipologia textual.

A análise de Joana Frias (FRIAS, 1998) se detém exclusivamente sobre *Um sopro de vida*, realizando uma leitura que se apropria de termos psicanalíticos na análise da construção de um eu por meio do outro no texto clariceano. Destaca também a consciência e a dramaticidade presentes em *Um sopro de vida*. Apesar de ser um artigo, é um dos poucos trabalhos significativos ao estudo deste livro.

Sob o viés da psicanálise, a tese de doutorado de Maria Lucia Homem (HOMEM, 2011) tece a análise de *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* sobre questões como: Quem será? Por em palavras é aniquilar o objeto? O que seria passível de representação? Ela desenvolve, em sua pesquisa, a idéia de romance desconstruído em sua forma.

Ao tratar de *Um sopro de vida*, Homem o vê como o testamento de um autor, atentando para o fato de o livro não ter sido finalizado, reforçando a idéia do texto talvez não ser de Clarice, mas de Olga Borelli.

A pesquisadora também se apropria de termos da psicanálise para tratar de alteridade em *Um sopro de vida* e acaba por identificar a personagem Ângela, de *Um sopro de vida*, com Olga e o Autor, com Clarice, afirmando que quem criou a escritora Olga Borelli foi Clarice Lispector.

Temos também outro texto publicado em um caderno de resenhas, de Bella Jozef (JOZEF, sd) que aponta aspectos de *Um sopro de vida* como a “luta do ser e existir” entre a essência e a aparência.

Para Jozef, em *Um sopro de vida* “o imanente (ou realidade) se transcendentaliza em termos de significação”, um texto em que a identidade se transforma em alteridade. Apesar de ser um trabalho interessante pelo seu formato, o que fica é uma leitura geral do livro com algumas “impressões” de leitura.

Clarice Lispector – A recuperação da palavra poética é outro texto de Jozef (JOZEF, 2010) por meio do qual a pesquisadora tece um panorama geral da produção romanesca clariceana e reserva quatro páginas e meia para o estudo de *Um sopro de vida*, que não se diferenciam da resenha que Jozef produziu sobre esse texto.

Um importante texto que estuda o biográfico em *Um sopro de vida* é o de Katiuce Lopes Justino (JUSTINO, 2006). É um dos poucos trabalhos totalmente voltado à análise de *Um sopro de vida* – dissertação de mestrado – Apesar do fôlego maior, tal trabalho não apresenta uma análise da estrutura composicional da obra, de seus elementos e volta-se única e exclusivamente para o estudo da questão autoral, para as “tensões entre o sujeito e linguagem e a questão da autobiografia”. O aspecto importante deste texto é que ele destaca a encenação da linguagem existente em *Um sopro de vida*, já apontada por Benedito Nunes anteriormente (NUNES, 1995).

Clarice Lispector e o narrar-se é a tese de doutorado de Suzana de Sá Klôh (KLÔH, 2009) em que ela analisa a presença ficcionalizada de Clarice em seus textos, apontando para *Um sopro de vida* como o livro em que a autora se insinua e se funde a um outro que seria uma duplicação de sua identidade.

Essa duplicação da figura de Clarice é apresentada não como uma autobiografia da autora, mas como uma característica da produção final de Lispector. No último capítulo da tese, Suzana define *Um sopro de vida* como um espelho estilhaçado por meio do qual a figura autoral se apresenta fragmentada.

Izadora Machado (MACHADO, 2012) é outra pesquisadora que se detém sobre a autoria e afirma que o Autor de *Um sopro de vida* não se confunde com Clarice Lispector, passando a discutir a questão autoral no texto e identificando nele uma cisão do sujeito. Este trabalho é mais um exemplo da forte corrente de análise de *Um sopro de vida* – a linha de pesquisa que estuda questões autorais. *Um sopro de vida* não é o objeto de análise, mas é evocado e brevemente analisado como exemplo e reforço às considerações.

O trabalho de Maria Mello (MELLO, 2010) analisa o tempo nos livros de Clarice como meio de (des)construção da identidade, detendo-se também sobre

Um sopro de vida. Este trabalho importante estuda, mesmo que brevemente, este aspecto estruturante deste último livro de Clarice.

A *escrita biográfica de Clarice*, de Edgar César Nolasco (NOLASCO, 1999), apresenta uma análise que entrevê a escrita biográfica como projeto literário clariceano, onde cada livro representa a tentativa, anteriormente fracassada, a inscrição de outro “corpo”, diferenciando o tom da escrita biográfica. Nele, *Um sopro de vida* é visto como parte deste projeto de produção. Sua importância dentro da fortuna crítica do livro se dá pelo fato de identificar em Clarice um projeto de produção.

Como exemplo mais contundente de estudos de *Um sopro de vida* na área de Psicologia, temos a dissertação de mestrado em Psicologia Clínica de Daniela Torre (TORRE, 2006). Neste Trabalho a pesquisadora realiza a análise psicológica de Lispector por meio de sua escrita e textos. Aponta para uma busca pelo pertencer em Clarice e faz uso de *Um sopro de vida* na busca da identidade Clarice Lispector nas linhas do texto. Este estudo em outra área do conhecimento contribui para a ampliação dos estudos clariceanos e aponta para outros possíveis percursos interpretativos. Todavia também marca uma tendência dos estudos clariceanos de buscar a autora em seus livros (debate sobre questão autoral).

Para finalizar os estudos do biográfico aqui elencados, *Clarice, Olho-de-gato* é um artigo de Claire Varin (VARIN, 1989), no qual a pesquisadora estuda a obra de Clarice com a finalidade de reconstruir a “autora” em um movimento biográfico em que há um destaque para *Um sopro de vida*.

É fundamental observar nessa fortuna crítica de *Um sopro de vida* dois estudos que possuem uma força de análise considerável. *A consciência criadora em Um sopro de vida* é uma tese de doutorado de Durval Ramanholi (RAMANHOLI, 1998) dedicada, de maneira consistente, ao estudo de *Um sopro de vida*, analisando partes de sua estrutura, apontando para uma fusão de gêneros na obra e observando aspectos psicanalíticos nas reações estabelecidas entre o Eu e o Outro, entre criador e criatura nas páginas do livro.

Este trabalho também discute a consciência criadora, a lógica filosófica e aspectos religiosos presentes neste derradeiro livro clariceano.

É o primeiro e, até o momento, único trabalho de pesquisa de “fôlego”, que realiza análises mais aprofundadas e abrangentes de *Um sopro de vida*. É um texto que merece ser estudado por todos os pesquisadores deste último livro de Clarice e deve, pelo menos, constar nas referências bibliográficas de todos os estudos de *Um sopro de vida*.

O segundo, todavia, o mais importante texto dessa fortuna crítica é a primeira grande análise de *Um sopro de vida*. Apesar de não ser um texto longo, o artigo de Benedito Nunes (NUNES, 1989), publicado na revista *Remate de Males* e posteriormente inserido no livro de Nunes, *Clarice Lispector: o drama da linguagem*, que encontrava-se “incompleto” por não apresentar uma leitura da produção final de Lispector, é o artigo mais importante da fortuna crítica de *Um sopro de vida* pois este, pela primeira vez, aponta para aspectos do livro que serão estudados pelos críticos posteriores e aqui é um dos textos de base desta análise.

Após esses breves apontamentos, uma questão importante que surge é o fato de apenas um dos trabalhos realizar um estudo da estrutura e dos elementos composicionais de *Um sopro de vida* (RAMANHOLI, 1998). Os outros textos acabam por deter-se somente sobre um ou outro aspecto do livro. Com exceção da tese de Ramanholi, as únicas leituras “amplas” da obra são textos curtos, muitas vezes com só quatro ou cinco páginas (resenhas ou apresentações do livro). Neste trabalho, para a construção da análise e no intuito de alcançar os objetivos aqui elencados, será feito esse estudo da estrutura de *Um sopro de vida*, buscando contribuir, assim como Ramanholi, com o resgate deste texto tão importante no conjunto da obra de Clarice Lispector.

Capítulo 2

DISSEMINAÇÃO E RECOLHA

Um sopro de vida não apresenta apenas características que permitiriam classificá-lo como narrativa, mas elementos de outros gêneros literários e não literários.

Tal característica de *Um sopro de vida* não é exclusividade sua dentro da produção da autora, como já se observou aqui. Desde seu primeiro livro, Clarice Lispector tem “oferecido” aos seus leitores textos que problematizam alguns elementos textuais, dificultando suas classificações ou levando a crítica literária a adjetivá-los como “defeituosos” (CANDIDO, 1970), “incompletos” (LINS, 1963) ou de dupla-autoria (HOMEM, 2011).

Ainda tratando de desestabilização dos gêneros, podemos apontar o fato de a escritora publicar nos jornais para os quais escrevia, em sua coluna de crônicas, textos que posteriormente reuniu em livros de contos ou trazer para esse mesmo espaço do jornal, trechos de seus romances ou mesmo entrevistas que realizou, sob forma de crônicas. Mesmo as “entrevistas” que produziu não seguiam o formato costumeiro das entrevistas, desvelando não só o entrevistado, mas também a entrevistadora, numa dinâmica que oscilava entre entrevista, diálogo e monólogo confessional, em que o foco da conversa ora se dirigia ao entrevistado, ora ao entrevistador.

Clarice publicou muitas vezes, como crônicas, relatos de experiência, declarações pessoais, cartas de leitores, reflexões filosóficas, análises de seus próprios textos, reflexões sobre sua produção literária, etc. Tal procedimento produtivo que incidiu sobre seus textos, que apresentou no espaço de crônicas, desenvolveu também ao publicar textos como contos, novela e romances. Em *A hora da estrela* temos um narrador que afirma ser o autor do livro e este, ao relatar a história de sua personagem, des/vela em seu discurso a existência de outros dois enredos que coexistem no livro¹⁴. Em *Paixão segundo G. H.* temos uma narradora personagem principal de um enredo que é sustentado por um diálogo/monólogo de G. H. com o leitor, desenvolvendo uma “narrativa” que se constrói literalmente com o movimento de leitura do texto.

Alguns críticos (SÁ, 2000; GUARIZO, 2013) apontam *Água viva* como sendo o livro em que Clarice teria rompido completamente com as fronteiras delimitadoras dos gêneros literários, impossibilitando a sua classificação. Todavia, quando analisamos este texto com mais cuidado, percebemos que as características do mesmo possibilitam a sua aproximação não de uma forma plena, evidentemente, à Narrativa Poética de Tadié (TADIÉ, 1978).

A escrita da autora, ao realizar esse movimento que “borra” as fronteiras entre os gêneros literários, fronteiras essas delimitadas pela crítica literária ao longo dos séculos, promove o que podemos chamar de escrita litorânea, por meio da qual os limites entre um gênero e outro são instáveis e, por alguns instantes, desaparecem, conduzindo o texto para um retorno aos gêneros básicos, apontados na *Poética* de Aristóteles¹⁵.

Com a finalidade de observar esse movimento “litorâneo”, serão analisados os elementos (des)estruturadores, não com o intuito de classificação textual, mas objetivando-se entender sua construção, suas características e seu “diálogo” com a produção clariceana que precede *Um sopro de vida*, sejam eles

¹⁴ NUNES, 1995; FARIA, 2007.

¹⁵ Aqui, fazemos referência aos gêneros Lírico, Épico e Dramático, elencados em *Poética* de Aristóteles, quando este reflete sobre os diferentes modos de representação poética existentes em sua época.

elementos da narrativa ou não, observando como eles contribuem para a desestabilização e, por que não, para um “borramento” das fronteiras dos gêneros.

2.1 – A relação entre os elementos estruturantes

Na introdução deste trabalho, já se abordou a fabulação tríplice de *Um sopro de vida* e suas semelhanças com *A hora da estrela*. No capítulo um, destacou-se a presença, em *Um sopro de vida*, de elementos estruturais do texto dramático, dos diários pessoais e dos textos poéticos. Ao unir esses elementos próprios de gêneros diversos, ao mesmo tempo que se constrói uma estruturação textual, desconstrói-se a possibilidade de classificação do mesmo pela ampliação de leitura promovida pelo texto. Aqui podemos retomar Carlos Ceia (CEIA, 2007) quando este afirma:

[...] Não é apenas de polifonia ou mutiplicidade de vozes que falamos nos romances que usam diversas focalizações. Trata-se de fazer variar tanto as focalizações como os gêneros, os sub-gêneros, os textos e os sub-textos, as histórias e as não-histórias num mesmo romance. [...] O romance poliândrico pode incluir a própria discussão especulativa e a metanarrativa de sua gênese, da sua composição e da sua recepção”. (CEIA, 2007)

Para Ceia, esse movimento discursivo que promove uma visão caleidoscópica introspectiva da linguagem, realizando uma miscigenação auto reflexiva dos gêneros, ele denomina como “romance poliândrico”. Interessante é a definição desse teórico, pois poliandria seria a união de uma mulher com dois ou mais homens (o oposto de poligamia) levando-nos a entender esse processo na literatura romanesca como a união da linguagem a dois ou mais gêneros. Momentaneamente reservaremos essa reflexão, no intuito de analisar os elementos estruturantes de *Um sopro de vida* para depois voltarmos a esse tema com mais subsídios para um debate eficaz.

Abaixo segue uma apreciação desses elementos estruturantes.

2.1.1 – O enredo

Ao sobrepor narrações, o texto distancia-se da narrativa comum, girando em torno de um único eixo condutor, pois apresenta “histórias” que se interligam e, ao mesmo tempo possuem uma certa autonomia discursiva. Em um momento, o enredo que entra em foco é o da personagem Ângela Pralini:

Ângela não se conhece, e não tem em si a própria imagem nítida. Há desconexão nela. Ela confunde em si o “para-mim” e o “de-mim”! Se ela não estivesse tão abismada e paralisada pelo seu existir, ver-se-ia também de fora para dentro [...] (LISPECTOR, 1980, p. 26)

Essa primeira narrativa aparece evidenciada no discurso do narrador/AUTOR, como no trecho acima ou no discurso da própria personagem Ângela, quando esta fala de si mesma:

ÂNGELA.- Eu nasci amalgamada com a solidão deste exato instante e que se prolonga tanto, e tão funda é que já não é minha solidão, mas a Solidão de Deus. Alcancei afinal o momento em que nada existe. Nem um carinho de mim para mim: a solidão é esta a do deserto. O vento como companhia [...] (LISPECTOR, 1980, p. 33)

Esses recortes permitem divisar um jogo entre as preposições “para” e “de”, onde “de” representa o ponto de partida, a origem, enquanto “para” remete ao ponto de chegada, ao destino. Na primeira citação, na visão do outro (narrador), Ângela é vista de “fora para dentro”, do “para-mim” ao “de-mim” enquanto que no segundo trecho, em tom de confissão, ela se vê de “dentro para fora”, “de mim para mim”. Há uma incidência de um discurso, do narrador, sobre o outro, da personagem, evidenciando a focalização, a perspectiva da narração se sobrepondo aos enredos e os problematizando.

A construção dessa narrativa vai se fazendo pela apresentação dos aspectos psicológicos da personagem, sem muitas referências a fatos. Todavia os mesmos fatos aparecem como “flashes”, como quando, após o narrador/AUTOR e Ângela tecerem considerações sobre a vida e essência animal, e mais especificamente

sobre cães, Ângela faz um breve relato de um acontecimento ocorrido entre ela e seu cão Ulisses:

Uma vez ele fez uma coisa inesperada. E eu bem merecia. Fui fazer um carinho nele, ele rosnou. E cometi o erro de insistir. Ele deu um pulo que veio de suas profundezas selvagens de lobo e mordeu-me a boca. Assustei-me, tive que ir ao pronto-socorro onde deram-se dezesseis pontos. Disseram-me que desse Ulisses para alguém pois ele representava um perigo. Mas acontece que, depois do acidente, uni-me ainda mais a ele. Talvez porque eu sofri por ele. O sofrimento por um ser aprofunda o coração dentro do coração. (LISPECTOR, 1980, p. 58)

Observa-se nessa passagem uma aderência entre Ângela e seu cão Ulisses pela via do conflito, do embate. Em vez de uma cisão, há um aprofundamento da relação entre os dois. Todavia o que se percebe é que os fatos, os acontecimentos que vão sendo relatados sem uma ligação entre um e outro, em *Um sopro de vida* aparecem como um meio para que considerações sobre aspectos da vida possam ser elaboradas. No caso do trecho acima, após o relato se apresenta uma conclusão sobre as relações entre seres.

Em outra parte, o que se mostra é o enredo do AUTOR, a segunda narrativa:

Eu também não sei não-pensar. Acontece sem esforço. Só é difícil quando procuro obter essa escuridão silenciosa. Quando estou distraído, caio na sombra e no oco e no doce e no macio nada-de-mim. (LISPECTOR, 1980, p. 35)

No discurso dele há também um mergulho para a interioridade, como Ângela, com a diferença deste ser eufórico (doce/macio/mim) enquanto o dela é disfórico (deserto/vento/solidão). Ainda, da mesma forma que a personagem Ângela é caracterizada por meio de “pedaços de texto”, assim também o próprio narrador/Autor vai tecendo a narrativa de si mesmo estilhaçadamente. Em seu discurso, enquanto fala de sua personagem e do seu trabalho, abre espaços para fazer menção a si mesmo:

AUTOR.- Ângela pensa que estado de graça ou de vida está em realizar-se no mundo externo. Mesmo Deus ela se força a conquistar, tornando-o o mundo externo. Mas quem vive em estado de graça, não permanentemente mas com muita frequência, sou eu. Consegui isto através de um desapego em relação ao mundo. Vivo um vazio que se chama também plenitude. Não ter me cumula de bênçãos. Quanto à minha vida prática consegui viver em cidade grande e turbulenta como se ela fosse provinciana e fácil.

Ângela escreve como vive: projetando-se. Mas eu já estou livre: escrevo para nada. Eu abro caminho por mim mesmo. Vivo sem modelos. Escrevo sem modelos. Ser livre é o que me dá essa grande responsabilidade. (LISPECTOR, 1980, p. 81)

Observa-se acima que o narrador/AUTOR começa falando de sua personagem, para depois falar de si mesmo, tecendo uma comparação entre ambos. Em seguida volta a falar de Ângela, agora fazendo referência à maneira como ela escreve para novamente se comparar a ela, falando de sua forma de escrever e apontando o que de diferente e de semelhante possuem. Enquanto o êxtase para Ângela, seu “estado de graça” está associado ao mundo externo, para o narrador/Autor este se realiza internamente, no vazio que seria a plenitude. Ela escreve como vive, projetando-se, e ele se diz livre, sem modelos.

Esses fragmentos vão se conectando como que a formarem um mosaico que se completa com a presença do enredo da construção do próprio livro, a terceira narrativa:

[...] Estou, por exemplo, querendo escrever sobre uma pessoa que inventei: uma mulher chamada Ângella Pralini. E é difícil. Como separá-la de mim? Como fazê-la diferente do que sou? [...] (p. 82)

É possível divisar, no trecho acima, um momento de amalgama entre as narrativas existentes no livro, como elas se alternam e se fundem constantemente, em um movimento caleidoscópico. São inúmeras as vezes em que a construção do texto é trazida para o centro do discurso:

Como começo?

Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio. Eis portanto que começo com o instante igual ao de quem se lança no suicídio: o instante é de repente. (LISPECTOR, 1980, p. 24-25)

Entretanto a terceira narrativa possui um movimento proliferante. Ao escrever sobre Ângela, criando-a, o narrador/AUTOR o faz constituindo-a como escritora. Enquanto narra a história de sua personagem, sua história e a história da escrita de seu livro, o faz apresentando sua personagem escrevendo um livro que acaba por também ser discutido em sua elaboração e constituindo essa terceira narrativa. Clarice ficcionaliza o processo de escritura por meio de uma performatização:

AUTOR.- Preciso tomar cuidado. Ângela já está se sentindo impulsionada por mim. É preciso que ela não perceba a minha existência, quase como que não percebemos" a existência de Deus. Ângela ao que parece quer escrever um livro estudando as coisas e objetos e sua aura. Mas duvido que ela agüente o compromisso. Suas observações em vez de serem construídas em livro saem descompromissadamente de seu modo de falar. Como ela gosta de escrever, eu quase não escrevo sobre ela, deixo ela mesma falar. (LISPECTOR, 1980, p. 98)

A fala do narrador/AUTOR, acima, aparece no início do que seria o *Livro de Ângela*, logo após três epígrafes (uma delas de um parodista e caricaturista inglês, Max Beerbohm – o livro de Ângela seria uma paródia, uma caricatura do livro do narrador/AUTOR?). Apesar de o livro ser apresentado como de autoria de sua personagem, a presença do narrador/AUTOR não diminui. Essa dinâmica textual acaba por provocar, no leitor, uma sensação de desconforto por confundir linhas discursivas e impossibilitar, em um primeiro momento, o vislumbre de um enredo linear.

2.1.2 – O narrador/AUTOR e a figura autoral

A voz enunciativa em *Um sopro de vida* realiza um jogo de mascaramento que rasura seus traços, impossibilitando sua definição. A princípio utiliza-se de uma voz masculina – “Sou tão perigoso” (LISPECTOR, 1980, p. 15) – afirmando-se como autor do livro e criador de Ângela, sua personagem – “Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição” (LISPECTOR, 1980, p. 18). Porém, pouco

depois assume outro papel, o de personagem de seu enredo quando o discurso adota a marca de fala AUTOR como meio de se expressar:

AUTOR.- Eu tenho medo de quando a terra se formou. Que tremendo estrondo cósmico.

De camada em camada subterrânea chego ao primeiro homem criado. [...] (LISPECTOR, 1980, p. 28)

Esse mesmo discurso passa então a confundir-se tanto com o de Clarice Lispector real, pois a personagem assume ser autor de textos dela, quanto com o da personagem Ângela, quando se misturam as vozes masculina e feminina. Exemplo da primeira sobreposição liga *Um sopro de vida* a *Água viva*:

Eu já falei isso no meu livro chamando esse grito de “it”.
(LISPECTOR, 1980, p. 153)

Exemplos da segunda sobreposição:

ÂNGELA.- [...] Com urgência preciso lutar porque esse medo me amarra mais do que o medo da morte, é um crime contra mim mesmo. [...] (LISPECTOR, 1980, p. 44)

O cheiro me faz ser irmã das santas orgias do Rei Salomão e a Rainha de Sabá¹⁶. (LISPECTOR, 1980, p. 22)

O processo de espelhamento é constante e acaba por amalgamar, à figura da personagem feminina, a figura autoral – “Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu.” (LISPECTOR, 1980, p. 23) – ao mesmo tempo que relaciona a todas essas entidades o arquétipo distorcido do Deus judaico-cristão – “E assim que recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, sopro em você que se torna uma alma.” (LISPECTOR, 1980, p. 25). Toda essa dinâmica impossibilita a definição dos papéis representativos do

¹⁶ Discurso do narrador/AUTOR.

narrador, da personagem e da figura autoral tal como estes se configuram em narrativas tradicionais.¹⁷

2.1.3 – As personagens (atores)

Em *Um sopro de vida* é possível divisar duas personagens: AUTOR e ÂNGELA. Ambos são escritores e escrevem livros que acabam por compor o texto do qual fazem parte. Nenhuma das duas é descrita fisicamente. Apenas sabemos que AUTOR é um homem e Ângela uma mulher. Porém ambas são descritas (e se autodescrevem) psicologicamente e poeticamente, pelo uso de metáforas e alegorias. Seria possível, dentro da classificação sugerida por Antonio Candido (CANDIDO, 1992), definir as duas como esféricas, devido à complexidade de sua constituição e por não se apresentarem imutáveis ao longo do texto. Tanto uma quanto a outra vão se transformando e se problematizando no decorrer do livro.

Em meio às suas constituições, há uma busca existencialista realizada pelo narrador/AUTOR que acaba por refletir na sua personagem/criatura. O AUTOR tenta, ao longo do seu discurso, se definir. No texto, encontra-se em seu discurso aproximadamente 82 vezes a expressão “eu sou...” enquanto “Ângela é...” ou “ela é...” aparecem por volta de 101 vezes. Elas geralmente surgem misturadas, numa procura de definição pelo espelhamento/identificação entre ele e Ângela ou pela instauração e consciência da alteridade dela:

Até onde vou eu e 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 é ela? ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria. Eu sou no fundo. Ângela se espalha em estilhaços brilhantes. Ângela é a minha vertigem. 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.

¹⁷ Como esse aspecto não é o foco do estudo deste trabalho, recomendamos a leitura de GUARIZO (2013) sobre a contraposição entre Escritor (sujeito que produz literatura dentro de uma tradição) e Escrevente (sujeito que escreve transgressiva e inovadoramente), diferenciando-os na obra de Clarice Lispector. Observar essa “poética clariceana do escrever e da escrita” nos ajuda a entender também essa tensionalização das figuras discursivas presentes em *Um sopro de vida*.

Ângela não é um "personagem". É a evolução de um sentimento. Ela é uma idéia encarnada no ser. No começo só havia a idéia. Depois o verbo veio ao encontro da idéia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela. (LISPECTOR, 1980, p. 27)

Vê-se, nessa fala do narrador/AUTOR, primeiramente um questionamento existencial (somos frutos da mesma árvore?), numa tentativa de esclarecer quem é um e quem é outro, nessa projeção consciente dele sobre Ângela (até onde vou eu e onde já começo a ser Ângela?). Esse questionamento é, a princípio, respondido negativamente (Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui), apontando as diferenças entre ambos por meio de metáforas (ela é as ondas do mar [...] eu sou floresta espessa e sombria) para logo depois afirmar o oposto: “sendo emanção minha, ela é eu.”

Entretanto, mesmo sendo recorrentes, as definições apresentadas, pelo uso da linguagem poética, em vez de delimitarem e definirem de maneira objetiva as personagens, acabam por possibilitar uma ampliação de leituras e uma problematização de suas imagens, dificultando-lhes a apreensão pelo leitor.

Com a utilização de elementos do texto dramático [índices cênicos – [Quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o AUTOR diz:] (LISPECTOR, 1980, p. 162); marcas de falas – AUTOR.- // ÂNGELA.-; máscaras arquetípicas – Escritor/criador e personagem/criatura], envolvidos na criação das personagens, e do jogo discursivo que as mesmas realizam ao longo do texto, as personagens de *Um sopro de vida* podem ser entendidas como atores que contribuem para a encenação do drama da própria linguagem, tão bem observado por Benedito Nunes na obra de Lispector (NUNES, 1995).

Pode-se pensar, por meio de um exercício de interpretação que, em *Um sopro de vida*, a linguagem, travestida em enredo, personagens, tempo, espaço (elementos literários), acaba por se fazer personagem, a terceira, e representar a sua própria produção e as tensões que subsistem à sua criação e elaboração. Assim teríamos, para cada narrativa, uma personagem principal, entretanto não única. Se fosse possível separá-las (o que não é) na primeira narrativa teríamos Ângela

como personagem principal tendo o AUTOR e a Linguagem como personagens principais de segundo plano e nesse segundo plano estariam sempre as duas personagens de *Um sopro de vida* que não estão no “centro do palco”, ou seja, tomando para si o discurso no momento da enunciação. Assim, o AUTOR é a personagem em foco da segunda narrativa e a Linguagem, da terceira.

Em um desenvolvimento dessa leitura, pelas características apresentadas pelo livro, poderíamos mesmo concluir que, se narrador/AUTOR e Ângela Pralini são apresentados como linguagem, na verdade teríamos uma única grande personagem em *Um sopro de vida*, que conteria em si todas as outras: a Linguagem criativa, literária.

2.1.4 – O tempo

O tempo, nesse derradeiro livro de Clarice, não aparece em sua forma cronológica. Não há marcas de passagem do tempo nas narrativas que se apresentam. Explicitamente o tempo surge apenas como um filosofema. A existência do tempo em *Um sopro de vida* é apontada pelo discurso das personagens e possibilitada pelo ato de leitura, que constrói o discurso e a este está associada:

[...] De agora em diante o tempo vai ser sempre atual. Hoje é hoje. Espanto-me ao mesmo tempo desconfiado por tanto me ser dado. E amanhã eu vou ter de novo um hoje. [...] (LISPECTOR, 1980, p. 12)

[...] Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido. [...] (LISPECTOR, 1980, p.19)

É possível ler, no discurso do AUTOR, acima, que o leitor é quem define o tempo da construção e da encenação do discurso, pois é na sua leitura, no seu tempo presente, que a escrita desse narrador/AUTOR se realiza. A encenação do livro só ocorre através do contato deste com o leitor. Assim, o tempo é o tempo da

recepção do texto. Na recepção do texto encontram-se passado, presente e futuro amalgamados.

Existe, porém, a possibilidade de divisar o tempo no texto, cronologicamente, de forma indireta, observando-o na divisão estrutural de *Um sopro de vida*. Pensando esse tempo pela maneira como o mesmo é apresentado pelo narrador/AUTOR, o tempo apareceria na divisão do livro em apresentação, primeira parte (O sonho acordado é que é a realidade), segunda parte (Como transformar tudo em sonho acordado?) e terceira parte (O livro de Ângela). Temos assim um texto com início, meio e fim dentro de uma estrutura que se assemelha à dissertação e o tempo dela e da sua recepção apresenta traços cronológicos por obedecer uma sequência lógica.

Ainda pensando no tempo desse enredo e entendendo um texto finalizado como a construção de seu tempo, pela apresentação de um discurso ainda em construção em *Um sopro de vida*, a leitura desse tempo seria dificultada por apresentar-se, da mesma forma, em construção, aberta e, assim, indefinível.

2.1.5 – O espaço (do livro)

Não há um espaço definido, nesse enredo, que se apresente e no qual as narrativas se desenvolvam. Há menções esporádicas a lugares, mas estes não possuem um vínculo com os discursos das personagens, pois não são significativos para a construção estrutural do livro. Assim como o tempo, analisado no item anterior, que está associado ao leitor em *Um sopro de vida*, o espaço apresentado e passível de identificação é o do próprio texto:

Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me reconheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu. (LISPECTOR, 1980, p.19)

Este espaço, o do próprio texto, marcado pelos dêiticos *este* e *neste*, pode ser entendido como palco da encenação da linguagem. Como palco, observa-se que o mesmo sofre transformações em sua forma (muda de cenário) a todo

momento. Seja no livro do AUTOR ou no livro de Ângela as mudanças vão ocorrendo. Em alguns momentos se configura como diário, quando o discurso nos faz recordar as anotações pessoais feitas como registro de memória:

[...] Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. [...] (LISPECTOR, 1980, p. 19)

Em outros, como ensaio, ao apresentar ideias, críticas e reflexões éticas e filosóficas a respeito de um tema:

ÂNGELA.- *“Estado de Coisa”*
O deserto é um modo de ser. É um estado-coisa. De dia é tórrido e sem nenhuma piedade. É a terra-coisa. A coisa seca em milhares e milhares de trilhões de grãos de areia. [...] (LISPECTOR, 1980, p. 109)

Também se apresenta como narrativa, quando faz uso de seus elementos constitutivos:

Rapidamente dou os traços biográficos de Ângela Pralini: rapidamente porque dados e fatos me chateiam. Vejamos, pois: nasceu no Rio de Janeiro, tem 34 anos, um metro e setenta de altura e é bem nascida, embora filha de pais pobres. Uniu-se a um industrial, etc. (LISPECTOR, 1980, p. 39)

E como a encenação de um diálogo que ocorre tanto entre as personagens:

ÂNGELA.- Viver me deixa trêmula.
AUTOR.- A mim também me faz estremecer.
ÂNGELA.- Estou ansiosa e aflita. (LISPECTOR, 1980, p. 32)

Como entre o narrador/AUTOR e leitor:

De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. [...] (LISPECTOR, 1980, p. 11)

Em meio a essas constantes transformações do texto, a forma que acaba por predominar dentro do enredo é a da encenação de um diálogo entre as personagens, aproximando ainda mais *Um sopro de vida* da dramatização teatral. Toda essa mutação do discurso, essa constante mudança de cenários dentro do espaço do texto cria uma dinâmica singular que tensiona e amplia os limites dos gêneros e possibilita uma leitura de uma encenação discursiva em que a linguagem ganha funções de personagem.

2.1.6 – A encenação

Na análise dos outros elementos de composição textual foram levantados aspectos que indicam um movimento de encenação em *Um sopro de vida*. Aqui encenação é referida no sentido de representação teatral, na qual atores, por meio de um texto dramático que lhes dá o enredo e indica formas de encená-lo, em um espaço (rua, palco, anfiteatro, etc.), representam esse enredo.

Seguindo esta linha analítica, é possível identificar no livro elementos próprios do texto dramático, como diálogos precedidos dos nomes das personagens:

ÂNGELA.- Não caio na tolice de ser sincera.

AUTOR.- Afinal, Ângela, o que é que você faz?

ÂNGELA.- Cuido da vida.

A grande noite do mundo quando não havia vida.
(LISPECTOR, 1980, p. 37)

Didascálias (anotações do autor do texto em *itálico*) que indicam ações:

[*Autor narrando os fatos da vida de Ângela*] (LISPECTOR, 1980, p. 39)

AUTOR.- (*Enquanto Ângela dorme.*) Todas as palavras aqui escritas [...] (LISPECTOR, 1980, p. 74)

[Quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o Autor diz:] (LISPECTOR, 1980, p. 162)

que indicam intenções:

Ângela (*Profundidade: sonambulismo*).- Bom dia e boa tarde e boa noite [...] (LISPECTOR, 1980, p. 76)

Ângela (*Sonambulismo*).- Cinza-escuro os teus olhos de aço [...] (LISPECTOR, 1980, p. 78)

e momentos que marcam saídas e entradas de personagens em cena:

Estou exausto de Ângela. E de mim sobretudo. Preciso ficar só de mim, a ponto de não contar nem com Deus. Para isso, deixo em branco uma página ou o resto do livro — voltarei quando puder. (LISPECTOR, 1980, p. 134 – saída do narrador/AUTOR de cena)

VOLTEI. É que a pungência de Ângela Pralini me chamou. Diante dela — como diante de uma "obra-prima" — sinto um quase intolerável aperto no coração, uma vontade de fugir da emoção. Sinto isso com filmes de Fellini. (LISPECTOR, 1980, p. 136 – entrada do narrador/AUTOR em cena após uma página em branco)

Mesmo a divisão do texto (três partes precedidas de uma introdução) permite uma leitura de uma peça dividida em: prólogo (introdução); ato 1 (o sonho acordado é que é a realidade); ato 2 (como tornar tudo um sonho acordado?); ato 3 (o livro de Ângela).

Mas quem seria o encenador dessa peça? Em um exercício interpretativo é possível pensar o encenador como Clarice Lispector que, ao criar/ler o texto, assume os papéis ora de narrador/AUTOR, ora de Ângela, utilizando o discurso como figurino e representando o drama da criação literária/divina no palco do livro no qual percebemos três cenários distintos: o livro *Um sopro de vida*; o livro do narrador/AUTOR; o livro de Ângela. Cada um desses cenários representa um nível de criação e dá a impressão de propagação do movimento criador.

Esse processo desenvolvido pelo discurso textual, dinâmico e complexo, acaba por inserir o leitor em um jogo cênico, quando, por meio da fala do narrador/AUTOR, se dirige a ele e o “arrasta” para uma leitura em que esse

discurso representa, às vistas e com o auxílio deste leitor, diversos papéis - narrador, AUTOR, personagem - e diversos cenários textuais - texto dramático, poesia, romance, crônica, conto, diário, etc. - pois é por meio do jogo fabulativo que isso se torna possível.

Ao mesmo tempo, também faz do leitor um ator que ora se coloca como espectador da construção de um livro (o uso dos pronomes dêiticos estabelecem com o leitor esse jogo discursivo, convidando a observar aquilo que está sendo apontado), ora atua nessa construção (ao aceitar o convite, o leitor, pelo ato de leitura, se permite atuar como o leitor do discurso, ideal, possibilitando que o texto se realize plenamente). Em um momento, o leitor é apenas passivo, somente observando o desenrolar de uma criação pseudodivina; em outro momento, assume a posição ativa de gerador do livro pelo processo de leitura. Há ainda momentos em que o leitor é colocado na posição de um curioso leitor de diários e relatos pessoais ou mesmo na posição de plateia observando o duplo monólogo elaborado pelas personagens, que parecem se apresentar em dimensões diferentes do texto no mesmo instante que dão a impressão de ocuparem o mesmo espaço.

O que é possível observar em *Um sopro de vida* é um embate constante da linguagem consigo mesma, em um drama ímpar e que conduz a mesma aos limites de todas as possibilidades enunciativas sem ser, de maneira alguma, condescendente com aqueles que se dispõem a participar desse movimento criativo. O leitor, à revelia, é tomado como mais um elemento criativo, fazendo com que a linguagem transponha os limites do texto.

Assim, os elementos composicionais de *Um sopro de vida*, ao mesmo tempo que colaboram com sua estruturação, tensionam-na, impossibilitando uma classificação dentro dos gêneros textuais tradicionais pois a maneira como são elaborados conduz ao borramento das fronteiras entre os gêneros.

2.2 – A dificuldade da classificação textual da produção clariceana

Após essa análise dos elementos que compõem *Um sopro de vida*, o estudo agora se voltará para a reflexão sobre o procedimento de elaboração deles

dentro da produção de Clarice Lispector. Observada pela crítica da autora desde a sua estreia oficial no cenário da literatura brasileira¹⁸, a problematização estética dos gêneros é vista, posteriormente, por Nádía Battella Gotlib (GOTLIB, 2011), e outros críticos clariceanos como Arnaldo Franco Júnior (FRANCO Jr, 2000), como um procedimento que Lispector desenvolveria ao longo de toda a sua obra.

Ao tratar, em seu trabalho, do primeiro livro de Lispector, Nádía faz as seguintes observações sobre o texto:

Estranho esse primeiro romance de Clarice, com títulos da primeira parte colocados antes, entre ou após reticências. E com capítulos que se seguem alternando os tempos presente e passado na construção da personagem Joana [...]

O romance guarda, na sua configuração narrativa, a marca do fragmento, já que os capítulos destacam, cada um, partes dessa vida flagrada ora no presente ora no passado. Tais fatias de uma experiência densa e diversificada são construídas pelo movimento de várias “vozes”, com as quais a narradora vai por vezes se confundindo. [...] (GOTLIB, 2011, p. 192)

Destaca-se, neste trecho o adjetivo “estranho” com o qual Nádía inicia sua análise e o substantivo “fragmento” que serve como base para o desenvolvimento de seu pensamento posterior. Tais vocábulos lançam sobre o texto em questão um olhar oblíquo, que “sente” o objeto como incomum, pois construído de maneira diversa, se comparado à maioria dos romances brasileiros que lhe eram contemporâneos.

Entre um romance e outro, entre um conto e outro, entre uma crônica e outra, Clarice ia elaborando textos cada vez mais híbridos, em cujas estruturas é possível reconhecer características de diferentes gêneros. Gotlib (GOTLIB, 2011) aponta em sua análise os aspectos que se destacam pela forma diferente como a escritora os desenvolve e que como ganhando densidade com o passar do tempo.

Em *O lustre*, como aponta a pesquisadora, Clarice abandona o “dinamismo da narrativa com alternância dos tempos [...] Mas ganha-se em riqueza de pormenores da descrição da personagem a percorrer diferentes lugares”

¹⁸ Aqui destacamos o trabalho de Antonio Cândido *No raiar de Clarice Lispector* (CÂNDIDO, 1970) citado no capítulo anterior e que alude à escrita criativa e revolucionária de Clarice.

(GOTLIB, 2011, p. 256). Neste livro, Clarice desenvolve a perspectiva detalhista em que a descrição transforma-se em introspecção.

A cidade sitiada marca a utilização da alegoria como elemento estruturador do texto e que, neste livro, segundo Nádia, acaba por gerar:

[...] uma narrativa estranha, às vezes desfocada, descentrada, tal como a visão da própria personagem, segundo a narradora, que ‘imita mal’, ciente da distância que separa o objeto, referenciado, da matéria narrativa criadora, matéria de linguagem feita invenção. Assim, essa distorção não seria um ‘defeito de construção’, mas a marca visível de mais um material de construção exposto na superfície da obra e exibindo os bastidores e as amarras, por vezes débeis, de sustentação da obra em relação a uma suposta e ilusória ‘verdade’ da representação. (GOTLIB, 2011, p. 322)

Mais uma vez observa-se, por meio da análise acima, que os elementos textuais, na trama construtiva elaborada por Clarice Lispector, acabam por voltar-se sobre o próprio texto, expondo não só o enredo nele configurado, mas a própria construção textual.

Da mesma forma, atentando para os textos de “fôlego”, é nos outros romances que se seguem – *A maçã no escuro*; *A paixão segundo G.H.*; *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* – até culminar na sua produção final, que o processo de expansão das fronteiras dos gêneros intensifica-se e atinge seu ápice. Ao todo são três livros que compõem esse período intenso. O primeiro deles é *Água viva*.

Classificado por Clarice como ficção, sua linguagem poética (GUARIZO, 2013) e a abolição dos elementos fundamentais da narrativa (enredo, espaço, tempo, etc) aproximam esta obra do que a crítica literária denomina narrativa poética. Essa é a primeira grande “*destituição* do convencional na arte” e isso “*implica o estar à margem da classificação de gêneros narrativos*” (GOTLIB, 2011, p. 512/513).

Também em *Água viva* essa busca pelo distanciamento das estruturas tradicionais dos gêneros literários se explicita no próprio texto, quando a voz enunciativa afirma: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, sd, p.12), uma voz que se

confunde com a voz da autora e a ultrapassa ao possibilitar ser entendida como o discurso da própria criação que ali apresenta-se viva, dialogando com o leitor – um livro autorreflexivo projetado como entidade autônoma. É importante destacar que as desestabilizações, as abolições de fronteiras e dos gêneros apenas se configuram no domínio próprio da invenção de Clarice Lispector. No domínio da Literatura, os gêneros continuam existindo. Reconhece-se aqui que mesmo essa tentativa de “escapular” enunciada em *Água viva* acaba por conduzir o texto às fronteiras de um gênero ruptor, a narrativa poética, inviabilizando essa fuga à classificação.

Já em *A hora da estrela*, livro posterior a *Água viva*, a autora retoma a estrutura dos gêneros narrativos e produz um texto sob a forma da novela, o folhetim, e, assim como fez nos romances anteriores, faz uso dos elementos estruturadores do gênero para desestruturá-lo (FRANCO Jr, 2000), jogando com a fronteira dos gêneros. Todavia, diferentemente dos textos anteriores, o faz ampliando a força dessa ruptura, e, ao mesmo tempo, desenvolve uma reflexão sobre o produzir, como destaca Gotlib quando reconhece essa “metalinguagem sofisticada” presente na obra (GOTLIB, 2011, p. 584).

O último livro de Clarice, que vem para fechar esse percurso de produção, é *Um sopro de vida*, objeto deste estudo e no qual este trabalho se detém com um maior cuidado no intuito de entender se e como essa estética da desestabilização dos gêneros, elaborada por Clarice ao longo de sua obra, apresenta-se nas páginas do livro.

Tratar desta estética desestabilizadora em Clarice requer a referência, mesmo que brevemente, a questões relativas à produção literária da modernidade e às características desta produção passíveis de serem identificadas na escrita de Clarice Lispector. Não há como realizar uma análise adequada do texto clariceano dissociando-o de seu contexto produtivo.

Há, desde o século XIX, um movimento dentro das manifestações artísticas que nega uma tradição precedente como a si mesmo. Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (PAZ, 1984), ao tratar da tradição moderna da poesia, discorre sobre a ruptura e a instauração de uma tradição que acaba por se erigir sobre este

procedimento estético e que gera uma contradição, pois “A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura...” (PAZ, 1984, p.17). Octavio Paz aponta, em seu texto, para uma autocondenação produtiva da modernidade na arte. Para o crítico, o moderno só pode realmente ser moderno ao “admitir” sua transitoriedade e a heterogeneidade inerente ao próprio movimento.

Também Otavio Paz, em *Signos em rotação* (Paz, 1996), analisa a modernidade, sua relação íntima com a literatura hispano-americana e o surgimento de uma arte representativa dessa cultura. Haroldo de Campos, em *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana* (CAMPOS, 1977), entrevê essa dinâmica produtiva não só na literatura hispano-americana, mas também na literatura luso-americana. Tanto Campos como Paz destacam em seus textos a proximidade, até o final do século XIX, com a produção artística europeia e a busca da ruptura com essa arte não só pela quebra de uma tradição, mas pela construção de uma identidade artística independente do que se produzia na Europa, e, por meio desta, a representação de uma identidade nacional.

Assim, não só o aspecto da ruptura da tradição se destaca na produção da modernidade artística latino-americana como também esse ideal da busca de uma identidade acabam por reforçar essa constante desconstrução criativa que se instaura no continente americano, o que acaba por erigir, ao mesmo tempo que desconstrói constantemente, essa identidade, caracterizando-a como mutável, híbrida e inconstante, instaurando assim uma tradição da ruptura na América Latina¹⁹. Aqui, prefere-se observar esse movimento, em Clarice, não como ruptor, mas como um procedimento estético que desestabiliza, ao mesmo tempo que possibilita a aproximação de gêneros básicos da literatura criativa (narrativa, drama e poesia) e da literatura funcional (ensaios, diários, tratados filosóficos, etc), ampliando as possibilidades estéticas criadoras.

Assim, mesmo sendo possível aproximar *Um sopro de vida* do romance poliândrico, teorizado por Carlos Ceia (CEIA, 2007), pelos elementos

¹⁹ Há aqui uma consciência de que a ruptura da tradição e mesmo a tradição da ruptura não são movimentos específicos da Literatura dos países latino-americanos. Observa-se, todavia, que esses são mais intensos nessa região, na modernidade.

construtivos e características apresentadas por este livro, preferimos não buscar esse enquadramento por entendermos que o próprio texto o refuta em sua dinâmica interna e por acreditarmos não ser este o aspecto principal, o sopro de vida, sustentando-o, mas apenas mais um “ingrediente” contribuindo para uma desconstrução que ultrapassa a questão dos gêneros literários e atinge a própria linguagem.

2.3 – A retomada e intensificação de motivos e procedimentos estéticos, da obra de Clarice, em *Um sopro de vida*

Após tecer as observações acerca dos elementos estruturantes de *Um sopro de vida* e refletir como sua produção está em consonância com a produção literária da modernidade, nesta parte do trabalho serão analisados os procedimentos estéticos e os motivos que são desenvolvidos no livro e como estes, em algum momento e de alguma forma, já haviam sido trabalhados dentro da obra da escritora.

A) Bíblico-cristãos (Religiosos)

O motivo bíblico-cristão é o mais recorrente dentro do livro e aparece em outros textos da autora, que também nos remetem a textos religiosos, estabelecendo com eles uma intertextualidade marcante. Essa intertextualidade pode se estabelecer por meio do título, como: *A maçã no escuro* – título do quarto romance da autora, que nos remete ao episódio do pecado original descrito no livro do gênesis (o fruto da árvore do conhecimento); *A via crucis do corpo* – título de um livro de contos que a autora, a “contragosto”, produziu por encomenda e que faz referência direta a via sacra cristã; *A imitação da rosa* – livro de contos que, em seu título, faz remissão ao livro de Tomas Kemps, *A imitação de Cristo*, livro este em que o autor constrói uma espécie de “manual” de como ser como Cristo; *A paixão segundo G. H.* – outro romance que claramente, em seu título, faz alusão à paixão de Cristo. Há também as referências à religião

que aparecem ao longo da narrativa, como é o caso da tia beata da Joana de *Perto do coração selvagem* ao acreditar a sobrinha possuída pelo demônio e o afirma ao marido, devido a algumas ações da sobrinha, como roubar livros e não achar aquilo algo errado, ou a tia “caróla” de Macabéia, em *A hora da estrela*, que tinha prazer em puní-la com cascudos sem um claro motivo, associando a religião ao sofrimento, exclusão e dor. Ainda com foco nas referências ao longo das narrativas, pode-se observar os “rituais” desenvolvidos nelas, como quando Joana, na passagem do banho, pronuncia uma espécie de prece:

Descobri em cima da chuva um milagre – pensava Joana – um milagre partido em estrelas grossas, sérias e brilhantes, como um aviso parado: como um farol. [...] Meu Deus, pelo menos comunicai-me com elas, fazei realidade meu desejo de beijá-las. [...] (*Perto do coração selvagem* - LISPECTOR, 1998, p. 66)

Nesta passagem é evidente como a personagem deste primeiro romance de Clarice se relaciona com esse Deus e desenvolve uma espécie de ritual de “purificação” ao se banhar nas águas da banheira e da chuva, nos remetendo ao batismo cristão que oferece a purificação pela água. Outro ritual que ocorre nas páginas clariceanas é o da comunhão, no livro *A paixão segundo G. H.*, em que G. H., na busca pelo “antipecado”, tenta comer a “massa branca amarelecida” de uma barata:

[...] Sabia que teria que comer a massa da barata, mas eu toda comer, e também o meu próprio medo comê-la. Só assim teria o que de repente me pareceu que seria o antipecado: comer a massa da barata é o antipecado, pecado seria a minha pureza fácil. (*A paixão segundo G. H.* – LISPECTOR, 1996, p. 106)

É possível ainda, ao tratar de referências religiosas no conjunto dos textos da autora, falar dos nomes das personagens (Ângela; Macabéia), dos títulos de contos (“Perdoando Deus”; “A repartição dos pães”; “Tentação”; “Via Crucis”), das insistentes indagações a/de Deus feitas pelas personagens e narradores das narrativas e dos enredos que, de alguma maneira, nos remetem aos enredos

bíblicos, como em *A hora da estrela* que constrói, ao longo de suas páginas, uma releitura do *Gênesis*, do *Livro dos Macabeus* e do *Novo testamento*²⁰.

Esse motivo é o primeiro que surge em *Um sopro de vida*, já se apresentando no título da obra – “um sopro de vida” e remetendo a um trecho do livro bíblico *Gênesis*. Tal passagem, que trata da criação do homem por Deus, é também a primeira epígrafe que abre a obra, dando a entrever a relação de *Um sopro de vida* com o texto bíblico. Em um livro cujo eixo narrativo/dramático gira em torno da criação de uma personagem por um AUTOR, essa criação é associada à criação divina em muitas passagens. Exemplo:

[...] Antes de desvendá-la lavarei os ares com chuva e amaciarei o terreno para a lavoura.

Vou evitar afundar no redemoinho de seu rio de ouro líquido com reflexos de esmeraldas. Sua lama é avermelhada[...] (LISPECTOR, 1980, p.23)

No trecho acima, é possível identificarmos elementos da natureza que acabam por associar-se à criação do homem

A temática religiosa é muito marcante em *Um sopro de vida*. A personagem AUTOR, em diversos momentos, se coloca como um deus de sua personagem Ângela Prallini “[...] Para criá-la eu tenho que arar a terra.[...]” (LISPECTOR, 1980, p. 23) “[...] Eu a esculpi com raízes retorcidas. É só por atrevimento que Ângela existe em mim.[...]” (LISPECTOR, 1980, p. 24). Nestas passagens o AUTOR fala de seus procedimentos de criação e acaba por tocar em um dos mitos fundamentais de todas as religiões que é o da criação humana.

Em outro momento o AUTOR, ao falar “E assim que recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, sopro em você que se torna uma alma. [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 25), diferencia a sua própria criação da criação de sua personagem. Enquanto ele seria um homem e, por consequência, completo, com corpo e alma, Ângela seria, por meio de seu ato criador, uma alma, ou seja, a essência de um ser humano. Neste caso a criatura repete o ato do criador, mas em sua ação não dá vida a um ser completo e sim a uma alma, possibilitando que se

²⁰ Ver FARIA, 2007.

leia que, apesar de se colocar como deus, seus poderes não são ilimitados e iguais ao do seu criador, mesmo tendo algum poder sobre ela, como quando diz que concede à Ângela o direito de ela ser, uma espécie de livre arbítrio: “[...] procuro neutralizar o hábito de julgamento porque não agüento o papel divino de decidir. Libero Ângela, não a julgo – deixo ela ser. (LISPECTOR, 1980, p. 51)”

A temática religiosa também surge quando o AUTOR, ao tratar do ato de escrever, o compara com o ato de semear:

[...] Eu, como escritor espalho sementes. Ângela Pralini nasceu de uma semente antiga que joguei em terra dura há milênios. Para chegar até mim foi preciso milênios sobre a terra? (LISPECTOR, 1980, p. 26-27)

Essa passagem constrói intertextualidade com a parábola do semeador, presente em Mateus 13, 3-9, um dos livros do Novo Testamento; nela Jesus fala do ato de semear e dos tipos de solo que permitem ou não a germinação da semente.

A escolha do nome da personagem também remete a uma entidade religiosa, o anjo, um mensageiro divino, e tal aspecto é reforçado quando o AUTOR afirma que “Ângela tem asas.” (LISPECTOR, 1980, p. 36). Só que esse deus/AUTOR é ciumento e vingativo e ao ver o relacionamento de Ângela com seu cachorro, deseja expor sua criatura a uma música de terror, assim:

[...] Ângela iria se esconder embaixo das cobertas, abraçando o seu cachorro Ulisses. Tenho um pouco de ciúme de Ulisses. Ângela lhe dá muita importância. E não parece grata por eu tê-la inventado. Aí me vingo com a tal música de terror[...] (LISPECTOR, 1980, p. 61)

Ao mesmo tempo que se porta como deus, age também como criatura que questiona esse criador assemelhando-se a Jesus, que pergunta por que Deus o abandonou – “A realidade é muito estranha, é inteiramente irreal. Por que me abandonaste, meu Deus? Eu vivo me desculpando e vivo agradecendo.” (LISPECTOR, 1980, p. 125)

Também é possível divisar, de forma indireta, uma intertextualidade formal e temática de *Um sopro de vida* com o livro de Santa Tereza D'Ávila, *Livro das moradas ou Castelo interior*, em que Santa Tereza tece considerações de como adentrar as sete moradas da alma, identificadas por ela, em um movimento de autoconhecimento e busca de iluminação divina interior. Quando temos em *Um sopro de vida* a figura autoral difundindo-se em autor, narrador e personagens que escrevem e criam, tornando-se autores, narradores e personagens em um movimento concêntrico, discutindo filosoficamente questões relativas ao existencialismo, a alma e essa busca interior, estes movimentos nos fazem recordar o livro de D'Ávila.

Há, ainda, uma referência direta à literatura mística quando o narrador/AUTOR, ao discutir a iluminação, o êxtase divino de sua personagem e a relação de Ângela com Deus, diz:

Estou acreditando que o estado de graça de Ângela seja talvez verdadeiro porque a "iluminação" se deu exatamente após um sentimento de abandono total e sofrimento. Santa Catarina de Gênova dizia que "quando Deus quer penetrar uma alma, abandona-a antes completamente".

Ela atingiu um êxtase ao perder a multiplicidade ilusória das coisas do mundo e ao passar a sentir tudo como uno. É alguma coisa que é alimentada nas raízes plantadas na escuridão da alma e sobe até atingir uma "consciência" que no fundo é luz sobrenatural e milagre. (LISPECTOR, 1980, p. 140)

Para corroborar os sentimentos transcendentais de Ângela o narrador/AUTOR cita, em seu discurso, Santa Catarina de Gênova, religiosa e escritora mística que, após sua conversão, deixa seus pensamentos sobre a fé compilados em *Vita mirabile*. A descrição da iluminação e do êxtase da personagem encontram correspondência nessas correntes místico-filosóficas que descrevem o momento máximo da iluminação sendo consequência do sentimento de união universal do iluminado e a compreensão da conexão existente entre tudo que compõe o universo – “Ela atingiu um êxtase ao perder a multiplicidade ilusória das coisas do mundo e ao passar a sentir tudo como uno” (LISPECTOR, 1980, p. 140).

Não é possível deixar de citar a escultura de Gian Lorenzo Bernini, *O êxtase de Santa Teresa*, esculpida no séc. XVII, com características barrocas, representando a experiência mística vivida pela Santa. Podemos aqui aproximar essa reprodução artística do processo de escrita do narrador/AUTOR ao afirmar esculpir sua personagem (LISPECTOR, 1980, p. 26) para depois apresentá-la em êxtase divino.

O próprio discurso do narrador/AUTOR e de Ângela acabam por possibilitar essa associação com a Mística ao apontarem o não entender, o não saber como um estado de iluminação:

AUTOR.- Tudo o que Ângela não entende ela chama de Deus. Ela venera o Desconhecido (LISPECTOR, 1980, p. 140)

O que Ângela desconhece a ilumina e a domina mais do que aquilo que ela conhece. Não é um conhecer com conseqüências. Na verdade ela nem sabe o que fazer com o que conhece. (LISPECTOR, 1980, p. 141)

[...] quando vi que não mais agüentava o peso de mim, fui para a cama e encolhida ao máximo em posição fetal, isto: reduzida a zero, sendo portanto obrigada a me entregar ao que me viesse, já que eu não sabia a resposta do que eu perguntava, ardente eu de uma espécie de febre interior. Então — ao ter que me entregar ao Nada — aconteceu o milagre: senti como alimento no gosto da boca o sabor do Tudo. (LISPECTOR, 1980, p. 137)

Nestas passagens aparece uma linha de pensamento que figura em um livro da idade média (séc. XIV), de um monge desconhecido e de conteúdo místico-filosófico, que tem como centro de sua composição a reflexão sobre o “não saber”²¹. Em *A Nuvem do não saber* o monge aponta para a impossibilidade da apreensão de Deus pela via da razão, da compreensão, e que a unificação com Deus só se estabeleceria pelo abandono do pensamento, pela contemplação passiva e pelo amor, caminho esse empreendido por Ângela, em *Um sopro de vida* – “[...] ao ter que me entregar ao Nada – aconteceu o milagre: senti como alimento no gosto da boca o sabor do Tudo.” (LISPECTOR, 1980, p. 137).

²¹ Ver Anônimo do séc. XIV. *A nuvem do não-saber*. Trad. MOREIRA, L.C.M.M. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008, 188 p.

Nenhum dos textos de Lispector problematiza a temática religiosa como *Um sopro de vida*. Neste último livro, devido aos enredos se voltarem à produção literária e associarem essa criação artística à criação divina, incidindo sobre ambas questionamentos que as tensionam, por meio do uso de uma linguagem que oscila entre a metalinguagem e a linguagem poética, a temática religiosa é desenvolvida de uma maneira mais intensa do que nos outros livros.

B) Erotismo

O erotismo clariceano presente nas páginas desse derradeiro livro é relacionado, muitas vezes, à religião ou a própria produção textual:

ÂNGELA.- Continuei a andar pela cidade à toa. Na praça quem dá milho aos pombos são as prostitutas e os vagabundos – filhos de Deus mais do que eu. Eu dou milho para você, meu amor. Eu, prostituta e vagabunda [...] (LISPECTOR, 1980, p. 62-63)

Neste ponto, Ângela se dirige a um possível “leitor” quando fala “você”, tecendo uma lógica que a leva a modular sua fala e construir um jogo sensual entre ela, “prostituta e vagabunda”, e seu leitor – pombo – “amor”, a quem ela alimenta com seu “milho” – palavras – fazendo uso, para tanto, de uma linguagem poética. Ao afirmar que as prostitutas e vagabundos são “mais filhos de Deus do que” ela e se colocar, logo depois como prostituta e vagabunda, explicita seu desejo de ser “filha de Deus” tanto quanto os outros. Assim a lascívia de Ângela pode ser lida como uma paródia do êxtase, conduzindo ao profano em contraposição ao sagrado.

Já no primeiro parágrafo do texto se afirma, ao fazer referência ao próprio texto, que “ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto.” (LISPECTOR, 1980, p.11), o beijo, nesta passagem, pode ser lido como um ato de carinho ou mesmo de demonstração de desejo. Todavia se associa à morte, numa espécie de despedida ou de ânsia necrófila, rompendo com aquilo que seria tido como padrão – beijo em um rosto

vivo. Esse mesmo beijo também pode remeter ao beijo em Cristo, o ósculo de Judas conduzindo Jesus à morte.

Há também algumas afirmações feitas pelas personagens que acabam por ligar o erotismo à aspectos religiosos como quando a personagem Ângela diz: “tenho profundo prazer em rezar – e entrar em contato íntimo e intenso com a vida misteriosa de Deus.” (LISPECTOR, 1980, p. 35). Por meio deste discurso da personagem, que apresenta traços místicos, pode-se estabelecer um vínculo de satisfação com a ação religiosa que, da mesma forma, pode ser interpretado como uma satisfação que ultrapassa os limites da ideia e admite-se carnal – contato íntimo e intenso.

Esse erotismo religioso, que rompe com os preceitos do judaísmo e cristianismo, religiões que tem o desejo carnal e o erotismo associados ao pecado, pode ser uma paródia a esses livros/relatos místicos e surge em outros momentos do texto como quando Ângela comenta:

Mas de vez em quando vou para um impessoal hotel, sozinha, sem nada o que fazer, para ficar nua e sem função. Pensar é ter função?

Ao pensar verdadeiramente eu me esvazio.

Sozinha no quarto do hotel, eu como a comida com bruta e grossa satisfação. Por um momento é verdadeira satisfação – mas logo se instala.

E então vou para o meu castelo. Vou à minha preciosa solidão. Ao recolhimento. Estou toda desconjuntada. Mas já começo a perceber um brilho no ar. Um sortilégio. Minha sala é um sorriso. Nela existem vitrais. As cores são vermelho-catedral, verde-esmeralda, amarelo-sol e azulão. E meu quarto é de monge sensual.

Aqui há ventanias de noite. E de vez em quando as janelas batem – como em histórias de fantasmas.

Estou esperando chuva. Quando chover quero que caia sobre mim, abundantemente. Abrirei a janela de meu quarto e receberei nua a água do céu. (LISPECTOR, 1980, p. 51)

Ângela, neste trecho, descreve um rito sensual, envolto em encantamento, magia (sortilégio), que pratica em um quarto de “monge sensual” (referência ao monge que escreveu *A nuvem do não saber?*), em busca de uma satisfação, da realização de um desejo que se mostra carnal e espiritual em um castelo íntimo (*As sete moradas ou Castelo Interior?*). Novamente o sagrado e o profano dialogam e se misturam nas páginas de *Um sopro de vida*, construindo o paradoxo

do amor místico, o erotismo místico que aproxima o humano do divino em um vínculo que passa pelo corpo e o transcende em êxtase. Ainda sobre o trecho acima, pode-se dele inferir uma referência mítica. Ângela, ao falar que está esperando chuva e quer estar nua para recebê-la, permite que se evoque, por meio de seu discurso, o mito de Zeus se transfigurando em chuva e tendo relações sexuais, nesta forma, com Dânae, que engravida e dá a luz a Perseu. Pode-se interpretar esse aguardar da chuva por Ângela como um desejo da mesma de se ligar de forma física ao divino, tendo o corpo como um meio de se estabelecer essa ligação.

O sagrado e o profano vão se apresentar, também, em trechos como “[...] e a alma extasiada que não se controla e estremece em levíssimo orgasmo. A pura contemplação.” (LISPECTOR, 1980, p. 77), apresentando o gozo, o prazer relacionado a um estado de iluminação, êxtase que é humano e divino. E esse movimento se repete em outros momentos como quando Ângela diz:

Eu quero mostrar a mim mesma o mais sujo e mais baixo de mim — e aí eu só então me perdoar. Quero que me perdoem eu ser tão cheia de sensualidade que é um grito animal dentro de mim, um gosto de voz aguda de lobo desejando a presa, eu! eu que aspiro à grande desordem dos desejos vis e as trevas que me possuem no orgasmo apocalíptico de meu existir. Meu existir é vítima de uma fatalidade. Isto é: eu sou, oh coitada de mim humana e fraca e carente e pedinte e esmoler. Quero o teu sorriso, quero o teu afago de veludo, quero a luta corpo a corpo, tão íntimos os dois, tão crianças ingênuas e perdidas. (LISPECTOR, 1980, p. 136)

Nesta passagem, a personagem, ao mesmo tempo que associa o desejo e o prazer à animalidade (grito animal; voz aguda de lobo) e à maldade (desejos vis; trevas) o faz também relacionando-os a ideias que carregam uma carga de significado positiva (sorriso; afago de veludo) e a pureza (crianças ingênuas), tensionando o discurso. Na sequência a mesma personagem dá prosseguimento à sua fala:

Eu clamo pela absolvição! Oh Deus poderoso, me perdoe a minha vida errada e de péssimos hábitos de sentir, me perdoe em existir em gozo tão luxuriante e sensual da absorção dos miasmas do corpo a corpo. Quero abismo para ti e receber-te como uma rainha de Sabá. Meus desejos são baixos? ai de mim, que tenho infeliz corpo insatisfeito. Oh Deus dos desesperados, me ache, você tem poder para

distinguir a minha pequena parte nobre que mal faísca entre o comum cascalho, me ache! Agora! Já! Ah... Ah... Ah... me achou... Como voa a alma que acaba de ser libertada há instantes pelo encontro de mim! Deus me ACHOU. ALELUIA! Aleluia! E achei Deus na minha mais profunda inconsciência, na espécie de estado de coma em que vivo eu consegui balbuciar a visão do Deus.— em mim mesma! Eu, também escolhida pela piedade divina. Que glória. Ah, mas que glória. (LISPECTOR, 1980, p. 137)

Há nessa passagem, e em toda a fala seguinte, que se estende até a página 139, um tom de oração que principia relutante entre a sensação de pecado (eu clamo pela absolvição; infeliz corpo insatisfeito) e iluminação (Deus me ACHOU; achei Deus), e que se desenvolve como um estado de êxtase, místico, por alcançar Deus pela “inconsciência”. Neste estado místico a personagem se coloca como vestal sagrada, alguém que tem comunicação direta com o divino:

[...] Vem e plenifica-me toda com a tua grande luz sossegada, Amém, eu dona de nada, enfim, bafejada enfim por um sono infantil, pela rósea saúde da alma, que se emana de mim para mim mesma e enobrece meu modo de existir, eu, vestal sagrada, drogada pela essência da eternidade, eu bafejada pela sorte da penúria ex-trema que, por não se agüentar mais como dar, se torna riqueza. Não preciso mais pedir: Deus dá. Eu que respirei do meu próprio nutriente hálito morno como criança metida sob lençóis e agasalhada contra o medo. (LISPECTOR, 1980, p. 138-139)

Observa-se uma profunda ligação entre Ângela e seu Deus. Uma ligação que é profana (drogada) e divina (essência da eternidade). Neste longo trecho do livro (quatro páginas), no qual se divisa outro gênero do discurso, a oração, é possível observar como a sensualidade, o erotismo, a religião e o embate entre desejo e culpa tensionam o discurso de Ângela. Ela, que é extremamente sensual e se culpa por isso, ao mesmo tempo que busca a absolvição divina, sente um gozo em seu contato com esse divino.

Ambígua e contraditória, essa relação se estende à personagem AUTOR, que, como já foi mencionado, se coloca como esse deus de Ângela. Algo muito semelhante também ocorre em *A hora da estrela* na relação entre Rodrigo S.M. e Macabéa.

Deve-se aqui observar também os momentos em que esse erotismo se apresenta de forma inusitada, como na seguinte fala da personagem em que há a crença de que, na podridão, se encontraria o prazer:

Ângela.- Está tudo podre. Eu o sinto no ar e nas pessoas em multidão amedrontada e faminta. Mas creio que no fundo da podridão existe – verde e faiscante redentora e terra-prometida – no mais fundo da escura podridão brilha límpida e fascinante a Grande Esmeralda. O Grande Prazer. Mas por que esse desejo e fome de prazer? Porque o prazer é o máximo da veracidade de um ser. É a única luta contra a morte. (LISPECTOR, 1980, p. 155)

Assim como em *A via crucis do corpo* no qual as personagens vivem experiências sensuais e sexuais estranhas (muitas vezes grotescas dentro dos padrões sociais) também em *Um sopro de vida* há esse olhar para o incomum dentro do erótico. Há uma tensão gerada por esse discurso, que tange a metalinguagem, quando associa o divino à criação literária, e à linguagem poética, quando constrói imagens por meio de recursos como a metáfora e alegoria, conduzindo o erotismo de *Um sopro de vida* a uma resignificação que borra os limites entre sagrado e profano, e também os limites entre a literatura mística e a ficcional.

C) Autoria

Como já ressaltado anteriormente, a autoria é um tema recorrente em sua obra. Os críticos associam a personagem Joana, de *Perto do coração selvagem*, à autora Clarice. Leem no C.L. de Cláudio Lemos, em *A via crucis do corpo*, um pseudônimo da escritora. Entreveem nos traços biográficos de suas personagens, como Macabéa, de *A hora da estrela*, um pseudo-autobiografismo.

Lispector fazia uso constante de dados auto-biográficos na composição de seus textos sem que isso a conduzisse a um biografismo ingênuo. Ela jogava com os dados que, intencionalmente, passaram a sobrepor as fronteiras entre realidade e ficção, recurso estético utilizado por outros autores da literatura mundial, como Miguel de Cervantes, J. L. Borges, Miguel de Unamuno, Machado de Assis,

Mário de Andrade, Oswald de Andrade, etc. Mesmo as iniciais G. H., de *A paixão segundo G. H.*, que parecem direcionar a leitura em outra direção, não passam de mais um artifício estético da trama enunciativa clariceana. Tanto a letra G está, no alfabeto, a três letras de distância do C de Clarice, como a letra H está a três letras de distância do L de Lispector, ou melhor dizendo, as letras GH estão exatamente no “meio do caminho” entre as letras iniciais do nome da autora (C D E F G H I J K L). À crítica que pode contestar tal observação, ressaltando que o alfabeto de vinte e seis letras só foi adotado recentemente em nosso país, pode-se lembrar que tal fato se deu há pouco e apenas oficialmente, pois este alfabeto, devido à forte influência da cultura norte-americana não só em nosso país mas no mundo todo, há muito tem sido utilizado extraoficialmente com a inclusão das letras K, Y e W.

Em *Um sopro de vida* os recursos pseudobiográficos são novamente explorados em nova configuração por meio da qual a autoria e as questões atreladas a ela são desenvolvidas e problematizadas em diversos níveis, promovendo um aprofundamento reflexivo deste tema. Já no início do livro uma voz masculina se coloca como sendo o seu autor e o inicia definindo-o primeiramente por uma negação, para depois defini-lo por duas afirmações, todas subjetivas e trespassadas pela poeticidade clariceana. Após algumas páginas essa voz assume também o papel de personagem, por meio de marcadores de fala, identificando-se com sua personagem e colocando-se como Deus para ela, ao mesmo tempo que toma para si alguns fatos biográficos da autora Clarice Lispector, concedendo-os também à Ângela Pralini. Estabelece-se, assim, um processo de espelhamento que transita em “mão dupla”, saindo do texto em direção à realidade e da realidade em direção ao texto, projetando questionamentos sobre ambos. Os arquétipos de criador e criatura, com esse movimento, são tensionados e desestabilizados. A questão autoral, assim como os outros temas e procedimentos estéticos em *Um sopro de vida*, é conduzida a extremos, gerando uma gama de infundáveis leituras e que dificultam, ao leitor, o trânsito pelo texto, estabelecendo uma relação com a metalinguagem por meio da relação entre narrador e autor.

D) Recepção do texto

Outro motivo desenvolvido em *Um sopro de vida* é o da recepção textual. Por meio dela as vozes enunciativas questionam aspectos da dinâmica leitor/obra, como quando o narrador/AUTOR afirma: “Hoje é zero hora.” (LISPECTOR, 1980, p. 11). Ao mesmo tempo que essa afirmação pode ser interpretada como uma formulação filosófica a respeito do curso existencial, a mesma também pode ser entendida dentro do contexto metalinguístico, demarcando o momento da existência textual, que seria sempre o momento atual, o instante da leitura.

Ainda seguindo esse raciocínio, é possível interpretar o seguinte fragmento:

O cérebro de Ângela fica embutido numa camada protetora de plástico que o torna praticamente indestrutível – depois que eu morrer Ângela continuará a vibrar. (LISPECTOR, 1980, p. 24)

Neste recorte podemos aceitar essa vibração da personagem como a constatação de que o texto literário, após a morte de seu autor, continua a existir e a alcançar outros leitores. Também há momentos em que a relação do texto com o leitor é abordada – “[...] Pensa que o contato com o leitor só se faz através de raciocínio complicado.” (LISPECTOR, 1980, p. 116) – ou mesmo a existência temporal da personagem é debatida – “Estou no presente? Ou estou no passado? E se eu estivesse no futuro?” (LISPECTOR, 1980, p. 146).

O próprio leitor, em alguns momentos, é convidado a dialogar com o narrador/AUTOR quando este, em seu discurso, diz:

Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. (LISPECTOR, 1980, p. 19)

A referência a um “vocês” acaba por evocar leitores, entidades necessárias para a efetivação discursiva do texto. Da mesma maneira a personagem Ângela

estabelece contato com esses leitores, problematizando a recepção textual, quando fala:

Não sou nada do que vocês pensam. Mas respeito a veracidade: sou pura de pecados. (LISPECTOR, 1980, p. 63)

Vários textos de Clarice desenvolvem, de alguma forma, esse tema. Em *A paixão segundo G. H.* a personagem principal estabelece um diálogo imaginário com um suposto leitor. Em *Água viva* a voz que domina o discurso desenvolve questões inerentes à recepção textual. Também a recepção textual está presente em *A hora da estrela*. Mas importa ressaltar que esse tema, da maneira como é trabalhado em *Um sopro de vida*, por meio de um discurso metalinguístico carregado de poeticidade, faz com que o mesmo seja intensificado.

E) Filosofemas

O discurso clariceano comporta um alto grau especulativo. O desenvolvimento de um olhar microscópico, atento às microações e seus múltiplos desdobramentos, serve de elemento para a construção desse discurso. Personagens como Joana, de *Perto do coração selvagem*, Martin, de *A maçã no escuro*, Lóri, de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, ou mesmo Rodrigo S.M., de *A hora da estrela*, são radicalmente questionadoras e carregam em suas falas perguntas de âmbito filosófico que muitas vezes não são respondidas.

Um sopro de vida, em uma de suas epígrafes, apresenta uma citação de um filósofo, o que pode ser entendido que tal aspecto estará presente no texto que ali se inicia: “A alegria absurda por excelência é a criação. NIETZSCHE” (LISPECTOR, 1980, p. 06).

Em outro trecho, o narrador/AUTOR, ao se referir à sua personagem diz que: “[...] Ângela é uma estátua que grita e esvoaça em torno das copas das árvores. Seu mundo é apenas tão irreal como a vida de quem porventura me lesse.” (LISPECTOR, 1980, p. 23). Neste ponto percebe-se que, na narrativa ficcional, o leitor torna-se um ser virtual.

Esse mesmo narrador/AUTOR, posteriormente afirma que “A palavra é o dejetivo do pensamento. Cintila.” (LISPECTOR, 1980, p. 93). Ao fazê-lo, coloca a palavra como algo que não foi aproveitado, mas que cintila, chamando a atenção.

Outra forma de abordagem dessas questões é por meio da alegoria:

O bule de chá tão esguio, elegante e cheio de graça. Sim, mas tudo isso num instante passa, e o que fica é o bule velho e um pouquinho lascado, objeto ordinário. (LISPECTOR, 1980, p. 113)

Ao falar de um simples bule e de suas condições físicas, a personagem Ângela permite que questões como a efemeridade das coisas, o transitório, sejam levantadas e refletidas durante a leitura. Um jogo metafórico, conduzindo o discurso à indagações. Tal característica se confirma quando a mesma personagem, em outra passagem, afirma que os objetos lhe ensinam algo:

Ser só é um estado de ser. Aprendi isso com as coisas. É óbvio, é claro que as coisas têm tendência a ser só. Mas um grupo estofado é tão solitário. (LISPECTOR, 1980, p. 117)

Já o narrador/AUTOR é mais direto e aborda mais incisivamente questões de aspecto existencial, como a liberdade e a amplitude da contingência:

Não servir de nada é a liberdade. Ter um sentido seria nos amesquinhar, nós somos gratuitamente apenas pelo prazer de ser. (LISPECTOR, 1980, p. 143)

Pensando ainda que tais questionamentos se fazem sobre um discurso metalinguístico, as mesmas questões se abrem para o universo da produção literária, tensionando-o ao longo de todo o livro.

F) Universo musical

Toda a produção de Clarice apresenta referências à música, aos sons ou a ausência deles (silêncio). Essas menções surgem em todos os romances e em

diversos contos e crônicas recorrentemente. São menções a instrumentos sendo tocados:

Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo rufar enfático de um tambor batido por um soldado. No instante mesmo em que eu começar a história – de súbito cessará o tambor. (*A hora da estrela* – LISPECTOR, 1999, p. 22)

[...] Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ele já tivesse morrido. E talvez tenha. (*A hora da estrela* – LISPECTOR, 1999, p. 24)

são referências diretas a cantores populares e a músicos eruditos:

[...] Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a inconsequência. Liberdade? (*Água viva* – LISPECTOR, 1980, p. 16)

[...] Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram [...] (*A hora da estrela* – LISPECTOR, 1999, p.9)

[...] E ainda inexpressivamente cantou baixo o estribilho da canção mais famosa de Roberto Carlos: “Quero que você me aqueça neste inverno e que tudo o mais vá para o inferno.” (*A procura de uma dignidade in: Onde estivestes de noite* – LISPECTOR, 1997, p. 19-20)

“Sentado na poltrona, com a boca cheia de dentes, esperando a morte.” Raul Seixas (*Onde estivestes de noite in: Onde estivestes de noite* – LISPECTOR, 1997, p. 54)

A letra da música era de um nome que a encantava com sua estranheza e ela pediu a Ulisses que o pronunciasse o que êle fez com facilidade: Zdenek Rytir. E a música, que ela jamais viria a ouvir, era de Karel Svoboda. (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* – LISPECTOR, 1974, p. 131)

são construções metafóricas e referências a sons de animais e objetos:

[...] No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada. (*A hora da estrela* – LISPECTOR, 1999, p. 87)

[...] Os sinos tocavam. Dlin, dlen, dlin, dlen, ouviu ela com atenção. Imaginou que as ruas deveriam ter-se iluminado todas ao som dos sinos...[...] (*A cidade sitiada* – LISPECTOR, 1995, p. 12-13)

e é a percepção e valorização do silêncio, seja por vazios textuais (espaços em branco que aparecem em quase todos os livros da autora e que marcam o silêncio) ou pelas palavras:

[...] Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo, e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. (*Água viva* - LISPECTOR, 1980, p.14)

[...] Mas de repente – no silêncio do sol de duas horas da tarde e quase ninguém nas ruas do subúrbio [...] (*Seco estudo de cavalos in: Onde estivestes de noite* – LISPECTOR, 1997, p. 47)

[...] Há uma continuidade que é a vida. Mas este silêncio não deixa provas. Não se pode falar do silêncio como se fala da neve. O silêncio é a profunda noite secreta do mundo. E não se pode falar do silêncio como se fala da neve: sentiu o silêncio dessas noites: Quem ouviu não diz. Há uma maçonaria do silêncio que consiste em não falar dele e de adorá-lo sem palavras. (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* – LISPECTOR, 1974, p. 34)

Da mesma forma esses mesmos elementos podem ser encontrados no último livro da autora. Os instrumentos sendo tocados:

Este é um livro fresco — recém-saído do nada. Ele é tocado ao piano delicada e firmemente ao piano e todas as notas são límpidas e perfeitas, umas separadas das outras. (LISPECTOR, 1980, p. 14-15)

ÂNGELA.- De noite os mortos andam pelas alamedas do cemitério antigo e ninguém ouve os seus címbalos. Uma clarineta desafina aguda e muda. Eu estremeço na minha cama sob o arrepio que me crispa e não. Não grito. Não. Mas estou mal e mal viva. Me resumo numa respiração abafada. Penso muito baixo e lento: se eu estou viva é porque vou morrer. A clarineta toca de novo. E agora vou apagar a luz e dormir. (LISPECTOR, 1980, p. 73-74)

a referência a compositores eruditos:

Estou ouvindo música. Debussy usa as espumas do mar morrendo na areia, refluindo e fluindo. Bach é matemático. Mozart é o divino impessoal. Chopin conta a sua vida mais íntima. Schoenberg, através de seu eu, atinge o clássico eu de todo o mundo. Beethoven é a emulsão humana em tempestade procurando o divino e só o alcançando na morte. Quanto a mim, que não peço música, só chego ao limiar da palavra nova. Sem coragem de expô-la. Meu vocabulário é triste e às vezes wagneriano-polifônico-paranóico. (LISPECTOR, 1980, p. 14)

A coisa maior que se pode ter é a casa. Beethoven compreendeu isso e fez uma abertura sinfônica resplandecente chamada "A Consagração da Casa". Ouvi esta música que me apóia às seis e trinta de uma manhã ainda meio adormecida. Ouvir essa música insólita me provocou um sonho delirante onde as coisas da casa andavam e se enfeitiçavam. (LISPECTOR, 1980, p. 112)

a presença (ou referência) de sons de animais e objetos:

Eu imaginei o barulho límpido de gotas de água caindo na água — só que esse mínimo e delicado ruído seria aumentado até além do som, em enormes gotas cristalinas com um badalar molhado de sinos que submergem. (LISPECTOR, 1980, p. 29)

AUTOR.- Como profissão eu queria ser a pessoa que faz badalarem os sinos (sem ser para chamar fiel nenhum). Com que alegria eu próprio estremeceria às vibrações translúcidas, potentes e ecoantes em pleno ar da vida: vigorosas badaladas extasiadas. É um som mais esplendoroso ainda que Bach. (LISPECTOR, 1980, p. 77-78)

ÂNGELA.- Minha vida é um grande desastre. É um desencontro cruel, é uma casa vazia. Mas tem um cachorro dentro latindo. E eu — só me resta latir para Deus. (LISPECTOR, 1980, p. 42)

O que imagino é real, senão sobre que base eu imaginaria Ângela, a que breme, muge, geme, resfolega, balindo e rosnando e grunhindo. (LISPECTOR, 1980, p. 27)

e alusões ao silêncio, inclusive o silêncio místico:

Eu sei criar silêncio. Ê assim: ligo o rádio bem alto — então de súbito desligo. E assim capto o silêncio. Silêncio estrelar. O silêncio da lua muda. Pára tudo: criei o silêncio. No silêncio é que mais se ouvem os ruídos. Entre as marteladas eu ouvia o silêncio. (LISPECTOR, 1980, p. 52)

Fui interrompida pelo silêncio da noite. O silêncio espaçoso me interrompe, me deixa o corpo num feixe de atenção intensa e muda. Fico à espreita de nada. O silêncio não é o vazio, é a plenitude. (LISPECTOR, 1980, p. 53)

— Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus. (LISPECTOR, 1980, p. 162)

Em *Um sopro de vida*, referências a sons, músicas e silêncio possibilitam leituras das mais diversas, como podemos observar nos trechos abaixo:

ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. (LISPECTOR, 1980, p. 11)

Apesar de sagaz, não compreendo realmente o que está me acontecendo. E o mundo a me exigir decisões para as quais não estou preparada. Decisões não só a respeito de provocar o nascimento de fatos mas também decisões sobre a melhor forma de se ser.

Uma tensão de corda de violino. (LISPECTOR, 1980, p. 88)

No primeiro recorte, parágrafo inicial do livro, há uma espécie de aviso ao leitor, por meio da associação ao som emitido por uma ave predatória; que o discurso ali apresentado deve provocar atenção e não pesar. É um discurso de ataque e não de defesa, que pode ferir. Já no segundo trecho, metáfora construída sobre a ideia da tensão imanente às tomadas de decisão, a corda de violino traz consigo a imagética do que se encontra no limite e acaba por transferir essas características ao seu objeto de ligação metafórica.

Não é possível deixar de observar essa musicalidade também relacionada à consciência de produção. Quando o narrador/AUTOR se refere à sua escrita, afirma:

AUTOR.- Eu não escrevo por querer não. Eu escrevo porque preciso. Senão o que fazer de mim?

Tudo o que fico sendo ou agindo ou pensando tem acompanhamento musical. Há dias inteiros e consecutivos que são acompanhados por poderoso e soturno órgão. Quando estou difícil para mim mesmo o acompanhamento é de quarteto. (LISPECTOR, 1980, p. 94)

Observa-se nesta passagem que a personagem busca demonstrar uma ligação entre a sua experiência de escrita e a música. Realizando o deslocamento interpretativo de relacionar a escrita do AUTOR à produção de *Um sopro de vida*, atentando para a presença de recursos rítmicos e sonoros em sua construção, é

possível entender essa passagem como metalinguística, todavia carregada de poesia, que se apresenta aqui por meio das metáforas.

Outro elemento sonoro recorrente em *Um sopro de vida*, que se liga aos aspectos religiosos e proporciona essa ideia de vínculo entre o humano e o divino criador, é o sino:

E agora vou dizer uma coisa muito séria, preste atenção: caco de vidro é joia rara. E o espatifo dele é som de se ouvir ajoelhado que nem som de sinos. Elegantes sinos que são coisas joias também. Sinos são as joias da igreja. E o badalo de sinos é o badalar de ouro que espatifa no ar brilhantes e pássaros azuis. (LISPECTOR, 1980, p. 121)

Aqui o sino surge por meio do som da quebra de um pedaço de vidro, criando relações provocadoras de estranhamento por meio da poeticidade que desconstrói significados pela aproximação ilógica de significantes, gerando uma plurissignificação. A presença constante dos sinos em *Um sopro de vida* também ocorre em *A hora da estrela* e em outros livros da autora.

Não é possível deixar de destacar o próprio título do livro. O som, como elemento físico, para sua propagação, necessita de um meio e este seria o ar e a este podemos associar, em um exercício interpretativo, o sopro, um sopro que produz som e “dá vida” a instrumentos ou permite ao som destes reverberar. Assim a musicalidade e o próprio silêncio das palavras, associadas ou não à música e ao silêncio, seriam a vida em diferentes comprimentos de onda (gêneros discursivos) a vibrar as e nas páginas desta obra.

G) Espelho

O motivo do espelho, frequente nos textos de Clarice Lispector, é fundamental nos dois últimos livros dela, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*. Em ambos temos narradores-autores que criam personagens femininas cujas imagens substituem os reflexos deles nos espelhos em que se olham:

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. (*A hora da estrela*, LISPECTOR, 1999, p. 22)

Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu.

Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? Tudo é real mas se move va-ga-ro-as-men-te em câmara lenta. Ou pula de um tema a outro, desconexo. Se me desenraizo fico de raiz exposta ao vento e à chuva. Friável. E não como o granito azulado e pedra de Iansã sem fenda nem frincha. Ângela por enquanto tem uma tarja sobre o rosto que lhe esconde a identidade. (*Um sopro de vida*, LISPECTOR, 1980, p. 23)

Nestes recortes se apresenta o espelhamento de criadores e criaturas. Pensando nas propriedades físicas do espelho, no qual a imagem é a inversão do objeto, entendemos o jogo de opostos que se apresenta nas páginas destes livros – homem e mulher (*A hora da estrela* e *Um sopro de vida*); escritor bom e datilógrafa ruim (*A hora da estrela*) ou escritor “tradicional” e escritora “ruptora” (*Um sopro de vida*); criador/autor e criatura/personagem (*A hora da estrela* e *Um sopro de vida*). Todavia, é importante ressaltar que enquanto em *A hora da estrela* o processo do espelhamento acontece intermediado por um espelho (Macabéa vê no espelho, no lugar da sua imagem, o rosto de Rodrigo S.M.), em *Um sopro de vida* o espelhamento ocorre sem espelho (o narrador/AUTOR, por meio de um sonho, se vê brincando com um reflexo seu que não está em um espelho e que apresenta a imagem de uma outra pessoa), o que problematiza a situação e conduz à indagação se o texto em *Um sopro de vida* funcionaria como esse espelho permitindo em suas faces/páginas o jogo especular entre criador e criatura.

Em outros momentos do livro, o espelho surge como elemento que propicia o questionamento da identidade, tal como fizeram Machado de Assis (“O espelho”, em *Papéis Avulsos*) e João Guimarães Rosa (“O espelho”, em *Primeiras estórias*), conduzindo o discurso à impasses que nascem de afirmações incompletas, geram dúvidas e questionamentos:

[...] Há alguma avaria no funcionamento do sistema de computadores de minha nave enquanto vara os espaços em busca de uma mulher? Computador que seja em vidros de silício puro, com o equivalente a milhares de transistores microscópicos gravados em sua superfície

polida e faiscante com o sol a pino num espelho, Ângela é um espelho. (LISPECTOR, 1980, p. 23-24)

Eu sou meu próprio espelho. (LISPECTOR, 1980, p. 63)

[...] De nervosa quebrei um copo. E o mundo estourou. E quebrei espelho. Mas não me olhei nele. [...](LISPECTOR, 1980, p. 102)

Nessas citações apresentam-se questões como: se Ângela é um espelho, o que ela reflete? (1ª citação); Ângela sendo o espelho de si mesma traria em si verso e reverso? Positivo e negativo? (2ª citação); Ângela não se ver no espelho quebrado seria uma recusa de se ver em pedaços, estilhaçada? (3ª citação). São trechos de *Um sopro de vida* que se mostram extremamente poéticos pela construção de imagens que vão se densificando, como na descrição do computador (vidro de silício puro; milhares de transístores microscópicos; superfície polida e faíscante com sol a pino) na qual o mesmo se transforma, pelas características enumeradas, em um painel solar cuja luz é intensa. Mesmo a assonância da vogal i poder ser entendida como um recurso poético que faz uso da sonoridade desta vogal possibilitando a associação dela com a luminosidade desse painel solar. Da mesma forma se destaca a afirmação metafórica “eu sou meu próprio espelho” e a associação entre a quebra do copo e o mundo “estourar” por meio do uso da hipérbole.

H) Inefabilidade

Em *Um sopro de vida* a inefabilidade, o questionamento, o não entendimento e o desconhecimento são valorizados. Entender seria algo negativo, que limitaria as possibilidades de discussão e problematização de uma questão na síntese de teses e antíteses que, pelo contrário, apresentar-se-iam mais ricas no choque de suas “insoluções”.

Esse movimento reflexivo, que conduz a impasses, somado à forte presença do motivo bíblico/religioso no texto, transformando esses impasses em inefabilidade ou indizibilidade, permite aproximar *Um sopro de vida* dos textos da literatura mística (poesia, doutrina e prosa sobre a contemplação ou sobre a vida

contemplativa, outros gêneros discursivos passíveis de identificação). Permite também uma aproximação com as ideias desenvolvidas por Ludwig Wittgenstein, que tratam a indizibilidade como a condição comunicacional própria das artes, das religiões e, conseqüentemente da experiência mística (WITTGENSTEIN, 1968).

Mas não é apenas *Um sopro de vida* que desenvolve a inefabilidade na construção de seu discurso. *A paixão segundo G. H.*, *Água viva* e *A hora da estrela* apresentam em suas construções uma espécie de exaltação do não-entender. A própria “heroína” de *A hora da estrela* é uma nordestina plena dessa ignorância. Larissa Thomaz Corá (CORÁ, 2015), ao estudar a poética de Clarice Lispector, aponta para esse recurso estilístico da autora. Em *Clarice: Esboço para um possível retrato* (BORELLI, 1981) a escritora Olga Borelli, amiga íntima de Clarice Lispector, na produção da primeira biografia da autora, dedica um capítulo ao “não entender”, apresentando citações da própria Clarice e ressaltando que esse “não entender” era uma busca íntima de Lispector.

Podemos ver, nas citações abaixo, como tanto o narrador/AUTOR como a personagem Ângela, em vários momentos de *Um sopro de vida*, destacam e valorizam essa busca chegando mesmo a desvalorizar o entendimento de maneira direta:

[...] A vertigem que se tem quando num súbito relâmpago-trovoada se vê o clarão do não entender. EU NÃO ENTENDO! Por medo da loucura, renunciei à verdade. [...](LISPECTOR, 1980, p. 41)

Ângela.- Eu só uso o raciocínio como anestésico. Mas para a vida sou diretamente uma perene promessa de entendimento do meu mundo submerso. Agora que existem computadores para quase todo tipo de procura de soluções intelectuais – volto-me então para o meu rico nada interior. E grito: eu sinto, eu sofro, eu me alegro, eu me comovo. Só o meu enigma me interessa. Mais que tudo, me busco no meu grande vazio. (LISPECTOR, 1980, p. 42)

Eu não preciso me “entender”. (LISPECTOR, 1980, p. 70)

E eu não entendo o que você fala, Ângela [...] Querer entender é das piores coisas. (LISPECTOR, 1980, p. 78)

Apesar de sagaz, não compreendo realmente [...](LISPECTOR, 1980, p. 88)

Só me interessa o que não se pode pensar [...](LISPECTOR, 1980, p. 98)

Que seria de mim se não fosse Ângela? A mulher enigma que me faz sair do nada em direção à palavra. (LISPECTOR, 1980, p. 107)

Ela só sabe é mesmo fazer e fazer sem se entender. (LISPECTOR, 1980, p. 114)

Querer entender é uma das piores coisas que podiam me acontecer. (LISPECTOR, 1980, p. 134)

O que Ângela desconhece a ilumina e a domina [...](LISPECTOR, 1980, p. 141)

Mas como?! Morrer sem ter entendido?? (LISPECTOR, 1980, p. 155)

Observa-se, nas citações acima, uma extrema valorização do não entendimento no discurso das personagens. Para as mesmas, entender significaria a contenção do fluxo vital e a recusa de algo que as transcenderia. É o não entendimento que as conduziria a uma experiência transcendente e mística, aproximando-as do divino, de Deus.

I) Corpo

Menções ao corpo e à relação das personagens com este estão presentes em diversos momentos da produção clariceana. A pesquisadora Nilze Reguera (REGUERA, 2003), em seu estudo sobre o livro de contos *A via crucis do corpo*, de Clarice, aponta para a leitura possível deste corpo como sendo o corpo da linguagem, do texto.

Em *Um sopro de vida*, além dessa leitura metalinguística possível, o corpo também pode ser entendido dentro da sua instrumentalidade e, principalmente, como experiência viva:

Enquanto eu tiver corpo ele me submeterá às suas exigências. (LISPECTOR, 1980, p. 55)

Sinto-me desconfortável neste corpo que é bagagem minha. (LISPECTOR, 1980, p. 69)

Este meu corpo que é autônomo. (LISPECTOR, 1980, p. 80)

Apesar de ter corpo Ângela é intangível. (LISPECTOR, 1980, p. 104)

O corpo tem pena do corpo. Eu sou uma miragem: de tanto querer ver-me eu me vejo. (LISPECTOR, 1980, p. 109)

Por que o corpo eu não o sinto [...](LISPECTOR, 1980, p. 128)

[...] ai de mim, que tenho infeliz corpo insatisfeito. (LISPECTOR, 1980, p. 137)

Estes recortes acima demonstram como o motivo é constante em *Um sopro de vida* e possibilitam entendermos esse corpo como o corpo humano, com suas limitações e exigências fisiológicas, com seus mecanismos e funções, veículo vivo de experiências que podem transcender a matéria, proporcionando êxtases místicos. Entretanto, o mesmo corpo também pode ser compreendido como o corpo do texto (as palavras) que também possuem suas limitações e que levam as personagens a um embate com sua própria constituição, questionando-as a todo momento. Ao pensarmos as personagens como sendo essencialmente constituídas por palavras, podemos entender esse movimento de questionamento das palavras, feito pelas mesmas personagens, como um movimento de indagação existencial e, como tal, produzindo reverberações intra e extratextuais (texto e leitor).

J) Discurso tensivo

Como foi apontado na introdução deste trabalho, *Um sopro de vida* é construído sobre uma série de indagações que se apresentam com respostas incompletas ou discutíveis. Esse movimento discursivo foi analisado em outros textos clariceanos e classificado como razão antagônica por Jaime Ginzburg (GINZBURG, 2003), quando o mesmo estuda os textos de Clarice pela teoria adorniana da dialética negativa. A característica principal desse tipo de discurso é a instauração de impasses e a consequente problematização das questões por ele abordadas. Há, em *Um sopro de vida*, uma valorização consciente dessa prática:

Só adianta ao que parece viver interrogativamente [...](LISPECTOR, 1980, p. 70-71)

Nessa citação, a vida é colocada como válida apenas pela via do questionamento constante. Muitas vezes as personagens se indagam e não recebem respostas para suas perguntas, que acabam lançadas ao leitor, pelo “silêncio discursivo” que se instaura sobre elas:

Números... é o que se esconde atrás dos teus mistérios, [...] sibilantes perguntas sem resposta? [...](LISPECTOR, 1980, p. 117)

Estou falando ou está falando Ângela? (LISPECTOR, 1980, p.82)

Por que quero fazer de mim um herói? (LISPECTOR, 1980, p. 88)

E eu? Será que não serei meu próprio personagem? Será que eu me invento? (LISPECTOR, 1980, p. 143)

As perguntas acima podem ser classificadas como existenciais por exporem motivos como elementos básicos da vida (números); a voz que fala em um discurso; a necessidade de reconhecimento (heroísmo); identidade (quem sou eu?). Todavia elas também podem ser lidas como metalinguísticas por incidirem sobre as personagens que se auto indagam sobre suas essências e, por não apresentarem respostas definitivas, geram impasses, atingindo não só as personagens como também o próprio texto, problematizando-o.

K) Intertextualidade

Por meio de uma escrita que muitas vezes se constrói com fragmentos de textos, como observa Nádia Gotlib (GOTLIB, 2011), a presença da intertextualidade se dá não só com textos de outros autores, mas também, e principalmente, com seus próprios textos e isso é marcante na produção de Clarice Lispector, estando também presente em *Um sopro de vida*. São referências indiretas, como em “Eu tenho que ser legível quase no escuro.” (LISPECTOR, 1980, p. 22), que possibilita uma aproximação com *A maçã no escuro*, da própria autora, pela alusão ao escuro, ou direta, quando Ângela afirma:

Sou o resultado de ter ouvido uma voz quente no passado e de ter esquecido do trem quase antes dele parar. (LISPECTOR, 1980, p. 34)

Nesta afirmação, Ângela faz menção ao conto “A partida do trem” do livro *Onde estivestes de noite*, em que outra personagem também chamada Ângela (talvez ela mesma) realiza uma viagem de trem.

Há também a intertextualidade com outros autores como quando Ângela relata uma experiência sua:

Ângela.- Um dia desses vi sobre a mesa uma talhada de melancia. E, assim sobre a mesa parecia o sorriso de um louco (não sei explicar melhor). (LISPECTOR, 1980, p. 74)

Neste trecho a presença de um sorriso descolado de uma face, autonomo, nos remete ao livro de Lewis Carrol, *Alice no país das maravilhas*, recuperando, nas páginas de *Um sopro de vida* o sorriso do gato, tenso e enigmático.

Uma intertextualidade significativa que aparece em *Um sopro de vida* é a que estabelece uma relação consciente entre este livro e a peça de Pirandello, *Seis personagens em busca de um autor* (além de estabelecer possíveis correspondências com *O grande teatro do mundo* de Calderón de la Barca e com *O anjo exterminador*, de Luís Buñuel):

Esta noite tive um sonho dentro de um sonho. Sonhei que estava calmamente assistindo artistas trabalharem no palco. E por uma porta que não era bem fechada entraram homens com metralhadoras e mataram os artistas. Comecei a chorar: não queria que eles estivessem mortos. Então os artistas se levantaram do chão e me disseram: nós não estamos mortos na vida real, só como artistas, fazia parte do show esse morticínio. Então sonhei um sonho tão bom: sonhei assim: na vida nós somos artistas de uma peça de teatro absurdo escrita por um Deus absurdo. Nós somos todos os participantes desse teatro: na verdade nunca morreremos quando acontece a morte. Só morreremos como artistas. Isso seria a eternidade? (LISPECTOR, 1980, p. 157-158)

Além de aludir ao momento da peça em que as personagens morrem e depois renascem, essa passagem traz uma carga de metalinguagem e de consciência criativa, pois possibilita a associação entre as personagens dos dois

textos e reforça a ideia de encenação em *Um sopro de vida*, livro no qual as personagens morrem, no final, para posteriormente renascem em um outro movimento de leitura/encenação. Outra relação que se estabelece é quando o narrador/AUTOR afirma que, por meio de um sonho (o sonho acordado? A literatura?), se viu, e inclui o leitor nessa visão, por meio do uso do pronome *Nós*, como artista/ator de uma peça de teatro absurda, escrita por um Deus absurdo. Esse sonho seria uma espécie de revelação que traria à tona a consciência de que “nós somos todos participantes desse teatro”. Como a voz enunciativa é tanto a voz da personagem narrador/AUTOR, quanto a voz de Clarice Lispector, essa passagem possibilita a leitura da realidade como uma peça de teatro e de *Um sopro de vida*, que é a realidade da personagem, também como uma peça, apontando para um discurso metalinguístico e reforçando assim a leitura da encenação existente no livro. É importante que também se aponte para a relação antitética e poética que se constrói nessa passagem com a aproximação entre os adjetivos bom e absurdo, relacionados a sonho e a Deus, respectivamente, problematizando as ideias de Deus e de sonho. Esta metáfora amplia a ideia de sonho, de Deus e de teatro, ao mesmo tempo.

L) Linguagem poética

Apesar de ser uma escritora dedicada à narrativa, Clarice Lispector, em seu percurso produtivo, trouxe para o seu discurso a linguagem poética como recurso estético. Em todos os seus textos (romances, contos, crônicas, etc.) a linguagem poética se faz presente por meio de aliterações, assonâncias, repetições, produção de ritmo, de alegorias e de metáforas, conferindo à narrativa uma profundidade imagética que transcende a narração. Como não evocar aqui a cena da banheira, em *Perto do coração selvagem*, ou mesmo o encontro visual da mulher com o animal no conto *O búfalo*? Impossível deixar de mencionar o momento em que G. H. realiza o ritual de comunhão ingerindo as vísceras da barata, em *A paixão segundo G. H.*.

Em *Um sopro de vida* isso não é diferente. Essa dinâmica textual se desenvolve e se intensifica. Já no início do texto, em uma epígrafe da própria autora, é identificado o uso da repetição de estruturas sintagmáticas, gerando a produção de ritmo discursivo:

Haverá um ano em que haverá um mês, em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada. (LISPECTOR, 1980, p. 06)

Há, ainda, nesta epígrafe, a elaboração metafórica em “o não-tempo da morte transfigurada”, como essência oposta que habita a passagem do tempo. No livro também é possível identificar momentos em que o significante linguístico é construído de forma a ser também significado, como em “Tudo é real mas se move va-ga-ro-sa-men-te [...]”(LISPECTOR, 1980, p. 23). Nesse trecho, a separação das sílabas do signo constrói o alongamento do tempo por ele significado.

As aliterações e assonâncias também são recorrentes, como se pode observar em “Ângela é o tremor vibrante de uma corda tensa de harpa depois que é tocada: [...] – até que a vibração morra espreado-se em espumas pelas areias.” (LISPECTOR, 1980, p. 41). Os encontros consonantais, neste recorte, evocam a vibração que ali é mencionada e as sibilantes, ao final acabam por estabelecer o fenecimento dessa vibração que “morre espreado-se em espumas”. Da mesma forma, a sinestesia é outro recurso que se apresenta como em “O silêncio perfeito de uma flor. Macio moco quando se fecha a luz para dormir.” (LISPECTOR, 1980, p. 64), ou em “[...] Tremo trêmula. Tremulo tremida [...] Meu lado avesso é um esplendor de aveludada luz [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 104). Nesses recortes, além da construção metafórica e a presença de assonâncias e aliterações, a sinestesia de “macio moco” (macio surdo – audição+tato) e “aveludada luz” (visão+tato), a mistura de sensações e de sentidos, conferem à linguagem uma carga de poeticidade.

Essa linguagem poética percorre toda a trama textual de *Um sopro de vida*, conferindo subjetividade ao discurso filosófico, questionador e enigmático que

nele se desenvolve, contribuindo com o borramento das fronteiras dos gêneros e expandindo-as em todas as direções. Mesmo a metalinguagem não escapa aos seus efeitos, como poderá ser visto na análise a seguir.

M) Metalinguagem

Apesar de este recurso surgir quase que “timidamente” na escrita clariceana – são poucos os momentos em *Perto do coração selvagem* que podemos identificar essa linguagem no texto –, com o passar do tempo vai se “avolumando” em sua produção, como no conto “A quinta história”, ou mesmo em *Paixão segundo G. H.*, e passa a se destacar dentro dos livros da autora em *Água viva* e *A hora da estrela*. Nesses dois últimos livros o fazer literário ganha foco em suas páginas e o mesmo é discutido, questionado e desenvolvido por meio do discurso dos “narradores”. Todavia é em *Um sopro de vida* que a metalinguagem aparece como epicentro criativo. Nele o narrador/AUTOR discute o seu fazer literário com um interlocutor ideal, papel que o leitor acaba sendo convidado a assumir dentro do jogo discursivo do livro:

Como começo?
Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio. [...] Estou alvoroçado e apreensivo: não é fácil lidar com Ângela, a mulher que inventei porque precisava de um fac-símile de diálogo [...] (LISPECTOR, 1980, p. 24)

O trecho acima ainda permite que se entreveja uma consciência criativa que se instaura no texto. Quando o narrador/AUTOR assume que suas falas e as falas de Ângela nada mais são do que uma imitação de um diálogo, deixa exposto o jogo dramático que se desenrola no “palco” destas “histórias”. É essa mesma consciência que, no trecho abaixo, assume a intertextualidade, essa retomada de temas e procedimentos estéticos presente em *Um sopro de vida* e que ele chama de imitação:

Noto que os meus imitadores são melhores que eu. A imitação é mais requintada que a autenticidade em estado bruto. Estou com a impressão de que ando me imitando um pouco. O pior plágio é o que se faz de si mesmo. [...] (LISPECTOR, 1980, p. 30)

A metalinguagem também aparece como composição do jogo de cena do drama narrativo que ocorre nas páginas do livro:

Agora, por medo de escrever, deixo-te falar, mesmo inconsequentemente como te criei. Eis-te, no teu doido ininteligível diálogo comigo:
 Ângela.- eu, gazela espavorida e borboleta amarela. Eu não passo de uma vírgula na vida. Eu que sou dois pontos. Tu, és a minha exclamação. Eu te respiro-me. (LISPECTOR, 1980, p. 33)

Esse diálogo encenado entre Autor e Ângela deixa também subentendido um tipo de louvor de criatura a criador, ou de personagem a leitor. Como a afirmação de Ângela é aberta, as possibilidades se multiplicam.

Além desses exemplos, podemos citar o jogo dissimulado do narrador/AUTOR que finge não ter controle sobre sua produção:

Autor.- Eu te procurei em dicionários e não encontrei teu significado. Onde está teu sinônimo no mundo? Onde está o meu sinônimo na vida? Sou ímpar. (LISPECTOR, 1980, p. 65)

Destaca-se aqui essa simulação, pois o nome da personagem tem origem nos idiomas grego e francês, conforme ensina CUNHA (2010, p. 42 e 515). Pode-se perceber que o nome dela não é gratuito. Ângela significa “anjo, mensageiro de Deus” (e o narrador\Autor se coloca, como já foi apontado, como Deus para ela), e Pralini significa “amêndoa confeitada”, o que ressaltaria esse aspecto de irreabilidade da personagem. Mesmo o aspecto fragmentário do livro é abordado nas divagações do AUTOR::

[...] Deus me perdoe creio que estou divagando sobre o nada. Mas uma coisa eu tenho certeza, esse nada é o melhor personagem de um romance [...] Talvez por ler apenas superficialmente o já escrito é que perco o fio e sai tudo fragmentário. [...] (LISPECTOR, 1980, p. 124)

É a metalinguagem que se apresenta desde as primeiras linhas e que percorre toda a narrativa, juntamente com a linguagem poética, tensionando o discurso que oscila entre a objetividade e a subjetividade autorreflexiva.

2.4 – A relação entre os elementos composicionais

Apesar de terem sido elencados, ao todo, treze motivos e procedimentos estéticos retomados em *Um sopro de vida*, não são só esses aspectos que a autora traz de seus outros livros para a composição deste seu derradeiro texto. É possível citar outros, como a presença dos animais e sua significação dentro do enredo. O cavalo é citado em diversos livros, como *Perto do coração selvagem* e *A hora da estrela*. O cachorro surge em diversos enredos também. Outros animais como o búfalo, a galinha e o macaco também são presenças marcantes na construção das narrativas clariceanas. Alguns desses animais surgem citados em *Um sopro de vida*. Todavia, assim como os outros motivos e procedimentos não elencados aqui, não recebem, segundo o entendimento deste estudo, uma atenção maior na sua elaboração, não se destacam, e por isso, mesmo tendo ciência de suas existências na trama, não foram aqui abordados e analisados.

Agora, quanto aos aqui estudados, eles podem ser reunidos sob os limites de dois procedimentos estéticos que trespasam toda a obra: a linguagem poética e a metalinguagem. Todos os motivos e procedimentos importantes em *Um sopro de vida*, como foi destacado anteriormente nas suas análises, acabam por se relacionar ou são tangenciados pela metalinguagem e/ou pela linguagem poética.

Nesta parte do trabalho será discutido como a metalinguagem e a linguagem poética se “unem” para construir e desconstruir o texto em sua inter-relação com os outros motivos. No trecho abaixo a religião é trazida para o palco do livro:

[...] Deus não deve ser pensado jamais senão Ele foge ou eu fujo. Deus deve ser ignorado e sentido. Então Ele age. Pergunto-me: por que Deus pede tanto que seja amado por nós? Resposta possível: porque assim nós amamos a nós mesmos e em nos amando, nós nos perdoamos. E como precisamos de perdão. Porque a própria vida já vem mesclada ao erro. (LISPECTOR, 1980, p.17-18)

A figura divina é questionada e esse questionamento acaba por se estender ao leitor e envolvê-lo em um “nós” que, pela construção metafórica da linguagem poética, acaba por associar, em um desenvolvimento lógico, a figura autoral a Deus.

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? (LISPECTOR, 1980, p. 18)

Nesse recorte há aproximação e uma possível associação desse narrador/AUTOR a Deus que busca a própria salvação e quer ser amado por nós, segundo esse mesmo narrador. Um Deus que quer que nos amemos e nos perdoemos, mas se o AUTOR é Deus e se iguala a nós, também somos deuses? Assim, o papel do escritor é divino? Essa associação vai ganhando força ao longo do texto, como será possível observar a seguir:

[...] Criar um ser que me contraponha é dentro do silêncio. Clarineta em espiral. Violoncelo escuro. Mas consigo ver, embora mal e mal, Ângela de pé junto a mim. Ei-la que se aproxima um pouco mais. Depois senta-se ao meu lado, debruça o rosto entre mãos e chora por ter sido criada. Consolo-a fazendo-a entender que também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado. [...] (LISPECTOR, 1980, p. 25)

Ao declarar-se criador de Ângela e tornar esse ato equivalente ao da criação divina, o narrador/AUTOR transforma, pelo jogo metafórico e poético, toda a referência religiosa do texto em metalinguagem ao mesmo tempo que transmuta em experiência mística toda a linguagem do texto. Ele brinca com essa situação quando afirma “Agora me deu vontade de fazer Ângela pintar.” (LISPECTOR, 1980, p. 38), declarando seu controle sobre sua criatura ao mesmo tempo em que nega esse controle ao dizer “[...] procuro neutralizar o hábito de julgamento porque não agüento o papel divino de decidir. Libero Ângela, não a julgo – deixo ela ser.” (LISPECTOR, 1980, p. 51). Ele também fala da morte de

sua personagem como se fosse a morte de um ser vivo e seu poder sobre tal situação:

Autor.- Ângela mexe na minha fauna e me inquieta. Depende de mim o seu destino? Ou já estava bastante desligada de meu sopro a ponto de continuar-se a si mesma? Quando penso que eu poderia fazer com que ela morresse, estremeço todo. (LISPECTOR, 1980, p. 54)

Em outro instante do livro, problematiza a figura divina ao igualar-se a ela como portador de uma tocha olímpica (o sopro de vida) e passar essa tocha a outro ser (dar vida a ele) em um processo *ad infinitum*, trazendo essa problematização para a realidade, pela lógica, possibilitando que se pergunte se a realidade seria apenas, na verdade, uma narrativa criada por algum deus/autor e as pessoas seriam personagens dessa narrativa:

Como eu ia dizendo: foi Deus que me inventou. Assim também eu – como nas olimpíadas gregas os atletas que corriam passavam para frente o archote aceso – assim também eu uso o meu sopro e invento Ângela Pralini e faço-a mulher. Mulher linda. (LISPECTOR, 1980, p. 71)

Essa lógica discursiva aparece quando Ângela escreve e o autor comenta sobre essa produção de sua personagem:

Autor.- Preciso tomar cuidado. Ângela já está se sentindo impulsionada por mim. É preciso que ela não perceba a minha existência, quase como que não percebemos a existência de Deus. (LISPECTOR, 1980, p. 98)

Ao final do livro, o narrador completa seu percurso criativo afirmando que sua personagem interrompeu a vida (suicídio?) retornando à terra (do pó ao pó), uma terra que traz em si o renascimento:

E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias. (LISPECTOR, 1980, p. 162)

É possível entender essa terra, mencionada no trecho acima, como sendo o próprio livro, pela aproximação do enredo com a narrativa bíblica do Gênesis – “Com o suor do teu rosto comerás o teu pão, até que voltes ao solo, pois da terra foste formado; porque tu és pó e ao pó da terra retornarás!” (*Genêsis* – 3,19). Como Ângela é personagem e sua origem é o livro, o retorno da mesma é para o próprio livro, que se finda para renascer em outra leitura, em outro leitor.

Outro tema é o erotismo. Este também, via linguagem poética, se associa à metalinguagem:

A inspiração é como um misterioso cheiro de âmbar. Tenho um pedacinho de âmbar comigo. O cheiro me faz irmã das santas orgias do Rei Salomão e a Rainha de Sabá. Benditos sejam os teus amores. (LISPECTOR, 1980, p. 20)

Nesse trecho, erotismo, escrita e religião se inter-relacionam na construção de uma plurissignificação densa e metafórica.

Essa noite não dormi com minha mulher porque mulher é luxo e luxúria, e faz dois de mim, e eu quero ser um apenas para não ser um número divisível por nenhum outro. Bebi água em jejum. E entrei devagar no meu próprio e inestimável e infinito deserto. Quando nesse deserto a penúria fica insuportável – crio Ângela como miragem, ilusão de ótica e de espírito, mas tenho que me abster de Ângela porque ela é riqueza de alma. (LISPECTOR, 1980, p. 38)

O narrador/AUTOR descreve essa sua produção revelando, como na citação que antecede, os procedimentos que realiza para poder escrever. Esses procedimentos se igualam aos utilizados por Ângela, quando esta diz “Ah pudesse eu descrever a alegria mansa que me provocam, só então eu seria uma escritora. Ficaria tonta de prazer.” (LISPECTOR, 1980, p. 111). O prazer da ação da escrita está explicitado em outros momentos como quando o narrador/AUTOR afirma que “Ângela é meu afrodisíaco.” (LISPECTOR, 1980, p. 134).

Mesmo quando se fala em corpo e sensualidade, como em “[...] liberta do corpo por ter enfim o admitido [...] carga pesada da sensualidade.” (LISPECTOR, 1980, p. 140) esse corpo pode ser entendido como o corpo físico, com suas necessidades biológicas (respirar, comer, berber, dormir, ter relação sexual), e

também como o corpo textual (como já foi visto anteriormente) e, por conseguinte, a sensualidade desse corpo, nessa leitura, seria o prazer da escrita.

Até o discurso do impasse está impregnado de metalinguagem como pode ser observado no seguinte questionamento “Isto afinal é um diálogo ou um duplo diário.” (LISPECTOR, 1980, p.32). Existe aqui uma consciência da linguagem dúbia estabelecida pelo discurso ou mesmo uma consciência do narrador/AUTOR de ser uma dúvida/impasse, resultado de seu próprio discurso – “Sou uma pergunta insistente sem que eu ouça uma resposta. Nunca ninguém me respondeu.” (LISPECTOR, 1980, p. 148) e essa autoria é um dos temas que persistem em *Um sopro de vida*.

Indagada e problematizada, a autoria desse livro surge, como questão refletida pelo próprio discurso, desde as primeiras páginas:

Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. Tirei deste livro apenas o que me interessava – deixei de lado minha história e a história de Ângela. (LISPECTOR, 1980, p. 19)

Ao afirmar que tirou do livro a sua história e a da sua personagem, o narrador/AUTOR repudia o autobiográfico ou o biografismo; todavia ao longo do livro confunde-se com a figura autoral diretamente ou indiretamente por meio da identificação com a personagem Ângela e esta com a figura autoral Clarice Lispector. Também, a voz discursiva, ao afirmar que é o leitor, de maneira metafórica remete em sua fala à projeção que o leitor faz ao ler o livro, identificando-se com ele e com suas personagens.

Entretanto, com relação à questão autoral, o momento mais poético de *Um sopro de vida* relacionado a esse tema é o instante em que o narrador/AUTOR relata um jogo de espelhamento entre ele e sua personagem logo no início do texto. Esse refletir-se acaba por se propagar por todo o enredo e estende-se à figura autoral de Clarice Lispector, criando um movimento triádico entre narrador/AUTOR, Ângela e Clarice autora.

Esse projetar-se é refletido, e consciente em uma dinâmica metalinguística, em afirmações como: “Ângela é minha tentativa de ser dois. [...] nos parecemos e ela também escreve [...]” (LISPECTOR, 1980, p. 32) ou em “Eu e Ângela somos o meu diálogo interior – eu converso comigo mesmo.” (LISPECTOR, 1980, p. 59), levando a uma identificação e con/fusão entre autor e personagem.

Há ainda em *Um sopro de vida*, quanto à questão autoral, um jogo de palavras que nos dá uma pista da dinâmica do texto que busca, a todo momento, desestabilizar e criar impasses. Como já foi visto anteriormente, a sigla G. H., pode ser associada ao nome da escritora Clarice Lispector pelo posicionamento das letras dentro do alfabeto. Em um momento desse último livro o narrador/AUTOR afirma que “Só uma coisa me liga a Ângela: Somos o gênero humano.” (LISPECTOR, 1980, p. 100). Se pensarmos que as palavras gênero e humano possuem como letras iniciais g e h, seria possível lermos *Só uma coisa me liga a Ângela: Somos Clarice Lispector*.

A recepção textual também aparece, poeticamente, na trama textual, projetando um discurso metalinguístico sobre ele:

De agora em diante o tempo vai ser sempre atual. Hoje é hoje [...] E amanhã eu vou ter de novo um hoje. (LISPECTOR, 1980, p. 12)

Dentro da lógica do discurso, para o texto e seus elementos, o tempo é o tempo da leitura, atual. Essa atualidade é reforçada em outros momentos como quando esse mesmo narrador/AUTOR afirma que “Este é um livro de não memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será esse agora mesmo.” (LISPECTOR, 1980, p. 31), relativizando o tempo textual, ou em “Quanto a Ângela, ela nasceu comigo agora.” (LISPECTOR, 1980, p. 28), o que acaba também por permitir que se reflita sobre a existência do Autor e como ela depende da existência de sua personagem, pois sem a criação de uma personagem não há a possibilidade de existir uma figura autoral.

Já a filosofia, como tema e procedimento estético pode ser recuperada pelo próprio movimento metalinguístico do texto (a linguagem refletindo sobre a

própria linguagem), todavia, pela mediação da poeticidade, metaforicamente, a mesma é evidenciada quando traz para o foco questões existenciais:

O pré-pensamento é em preto e branco. O pensamento com palavras tem cores outras. O pré-pensamento é o pré-instante. O pré-pensamento é o passado imediato do instante. Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou. Na verdade o pré-pensar é o que nos guia, pois está intimamente ligado à minha muda inconsciência. O pré-pensar não é racional. É quase virgem. (LISPECTOR, 1980, p. 17)

Há nesse trecho uma reflexão sobre o ato de pensar e seu momento anterior (O que antecede o pensamento?), porém essa reflexão se dá pelo uso de metáforas que concedem um tom subjetivo à reflexão e permitem estabelecermos ligações entre esse pensar com o processo da escrita.

Em outro momento, ao discutir a loucura, o narrador/AUTOR faz as seguintes observações:

Acho que loucura é perfeição. É como enxergar. Ver é a pura loucura do corpo. Letargia. A sensibilidade trêmula tornando tudo ao redor mais sensível e tornando visível, com um pequeno susto e impalpável. Às vezes acontece um desequilíbrio equilibrado assim como uma gangorra que ora está no alto ora está no baixo. E o desequilíbrio da gangorra é exatamente o seu equilíbrio. (LISPECTOR, 1980, p. 55)

Identifica-se, na citação acima, o uso de aliterações e assonâncias e a construção de metáforas que tangenciam a imagem do corpo, um corpo que pode ser lido como físico e também como linguístico e que possuiria um desequilíbrio equilibrado, uma estabilidade instável, uma possível metáfora da relação entre a subjetividade poética e a objetividade metalinguística em *Um sopro de vida*.

Mesmo a realidade é questionada no livro, como quando é dito que:

Autor.- Tudo se passa num sonho acordado: a vida real é um sonho. [...] 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. [...](LISPECTOR, 1980, p. 70-71)

A realidade, que aqui é discutida, é a realidade do narrador/AUTOR – que seria o próprio livro – e que pra ele é um sonho. Viver interrogativamente seria a construção de um discurso erigido sobre perguntas e sobre o impasse gerado por elas.

Quanto à musicalidade apresentada na obra, esta é uma musicalidade que, pela construção metafórica, remete à metalinguagem, como quando ao falar de sinos, a personagem Ângela acaba por estabelecer relação entre ela e o narrador/AUTOR, afirmando que “Sinos de ouro badalam em mim sinos sagrados.” (LISPECTOR, 1980, p. 107). Os sinos, como instrumentos sonoros utilizados para estabelecer a ligação entre o humano e o divino, estariam realizando a ligação entre criatura (Ângela) e seu criador (AUTOR), um movimento que em *Um sopro de vida* seria, pela elaboração poética, divino e metalinguístico.

Passando para a intertextualidade, a mesma vem para intensificar todos os temas anteriores, marcando tudo o que acaba por se destacar no livro. São referências a textos religiosos e, por conseguinte, a questões de autoria e metalinguagem:

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 (LISPECTOR, 1980, p. 06)/(BÍBLIA- Gênesis 2,7).

Eu como escritor espalho semente. 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? (LISPECTOR, 1980, p. 26-27)/(BÍBLIA- Mateus 13,3-7).

Por que me abandonaste, meu Deus? (LISPECTOR, 1980, p. 125)/(BÍBLIA- Mateus 26, 47).

São referências à filosofia:

A alegria absurda por excelência é a criação. NIETZCHE (LISPECTOR, 1980, p. 06)

a textos de outros autores, como Santa Teresa D’Ávila:

AUTOR.- Ângela tem a espontaneidade de uma iniciativa ou é apenas o meu eco repetido em sete cavernas até morrer? (LISPECTOR, 1980, p. 104)²²

ou Lewis Carrol:

ÂNGELA.- Um dia desses vi sobre a mesa uma talhada de melancia. E, assim sobre a mesa nua, parecia o riso de um louco (não sei explicar melhor). (LISPECTOR, 1980, p. 74)

Na passagem acima é possível recordar o momento de *Alice no país das maravilhas* (CARROL, s/d., p. 84) no qual o gato, após uma conversa com Alice afirmando que todos são loucos, inclusive eles dois, desaparece aos poucos, começando pelo rabo e terminando no sorriso – sorriso de louco?

A intertextualidade também ocorre com textos da própria Clarice:

[...] ferida feia e marrom na perna [...] (*A bela e a fera ou a ferida grande demais* - LISPECTOR, 1980, p. 95)

Eu não vou ser atropelada. (*A hora da estrela* - LISPECTOR, 1980, p. 146)

A fruta nova é uma maçã oculta [...] (*A maçã no escuro* - LISPECTOR, 1980, p. 150)

As epígrafes de *Um sopro de vida*, como recurso intertextual, são como pistas das temáticas principais a serem desenvolvidas no texto. Assim temos a religião (criação de um ser por outro), pela epígrafe bíblica, a filosofia, pela abordagem de questões como o sonho, a alegria e a criação, numa desconstrução de paradigmas, pela citação de um filósofo renomado (Nietzsche) e a construção de pensamento de uma criança (Andréa Azulay) colocadas lado a lado, em igualdade, e a questão autoral, quando é evocada a voz da própria escritora em uma das epígrafes (autocitação como heterocitação) fechando o percurso epigráfico com a reflexão sobre a morte, remetendo ao próprio percurso do livro.

²² Intertextualidade com o livro *Las moradas*, em que há menção a um percurso por sete moradas ou castelos interiores – cavernas? (D'ÁVILA, 1577)

Observando temas que trazem em si uma dinâmica metalinguística, o espelho é por si só um tema que, via linguagem poética, nos remete à metalinguagem, pois a imagem, para ser vista deve sair do objeto, se projetar no espelho e voltar para o objeto ou para quem observa o espelho, assim como a linguagem se volta sobre a própria linguagem e sobre quem dela faz uso. Apesar de a palavra espelho, direta ou indiretamente, ser mencionada aproximadamente em onze parágrafos, ao longo de todo o texto, como já foi estudado aqui, ocorre o processo de “espelhamento”/identificação entre Autor, Ângela Pralini e Clarice Lispector, permitindo uma associação com o mito de Eco e Narciso e tensionando as relações intra e extratextuais.

Minha vida é um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto. Imprecisão trêmula. Como o que acontece com a água quando se mergulha a mão na água. Sou um palidíssimo reflexo de erudição. Minha receptividade se afina registrando sem parar as concepções de outros, refletindo no meu espelho os matizes sutis das distinções entre as coisas da vida. Eu que sou um resultado do verdadeiro milagre dos instintos. Eu sou um terreno pantanoso. Em mim nasce musgo molhado cobrindo pedras escorregadias. Pântano com seus sufocantes miasmas intoleravelmente doces. Pântano borbulhante.

Autor.- Tentar possuir Ângela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa. No entanto bastava eu ficar de costas para o espelho e teria a rosa de per si. Mas aí entra o frígido medo de ser dono de uma realidade estranha e delicada de uma flor. (LISPECTOR, 1980, p. 43-44)

Acima vemos Ângela questionando se sua vida seria um reflexo deformado (do Autor?) e o olhar para trás do Autor o levaria a ver o seu autor (Clarice Lispector?).

Há também um movimento que faz uso desse reflexo para questionar a própria escrita, como na citação a seguir:

“Escrever” existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. (LISPECTOR, 1980, p. 14)

Primeira menção às propriedades do espelho em *Um sopro de vida* – escrever depende de uma ação indagativa fora de si – essa citação sugere que o texto discute, metaforicamente, sua própria construção.

Toda essa elaboração, como já foi destacado aqui, acaba por tensionar a lógica textual e encaminhá-la a uma problematização e consequente amplificação de significados. Não há sínteses hegelianas nas dialéticas desenvolvidas no texto, mas sim impasses, aproximando *Um sopro de vida* do que Adorno classificou como “dialética negativa” (ADORNO, 2009). O não entender, que se constrói e se instaura também pelo impasse, acaba por ser meta a ser atingida e como tal figura conscientemente nas tramas do livro:

De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é. (LISPECTOR, 1980, p. 11)

O não sentido, que aqui se apresenta, é o que conduz ao não entendimento – impasse. O não sentido passa a ser entendido como algo bom, essencial para a vida e ele, como tal, é reforçado em outros momentos:

Não me entendo e é bom. Tu me entendes? Não, tu és doido e não me entendes. (LISPECTOR, 1980, p. 47)

De agora em diante eu quero mais do que entender. (LISPECTOR, 1980, p. 49)

Os próprios personagens se veem e se observam como impasses e acabam por se reconhecerem uns nos outros:

Ângela tem em si água e deserto, povoamento e ermo, fartura e carência, medo e desafio. Tem em si a eloquência e a absurda mudez, a surpresa e a antiguidade, o requinte e a rudeza. Ela é barroca. (LISPECTOR, 1980, p. 28)

Aqui observa-se Ângela sendo apresentada dialeticamente como opostos, tese e antítese, com a proposição de uma síntese apontando para uma consciência criativa tensiva, (Ângela é barroca – traz em sua essência o impasse?). E isso se prolonga ao longo de todo o livro, a ponto de as próprias personagens chamarem a atenção do leitor e envolvê-lo neste “ilogismo”:

Não me entendo e é bom. Tu me entendes? Não, tu és doido e não me entendes. (LISPECTOR, 1980, p. 47)

De agora em diante eu quero mais do que entender. (LISPECTOR, 1980, p. 49)

Autor.- Ângela é orgânica. Ela não é estanque. E é o meu impasse. Além dela que mal vejo, além dela começa o que não sei dizer. (LISPECTOR, 1980, p. 55)

Eu não tenho uma só resposta. Mas tenho mais perguntas do que outro homem pudesse responder. (LISPECTOR, 1980, p. 110)

Até mesmo Deus é associado a esse não entender, em trechos que nos permitem recordar o movimento da literatura mística:

Tudo o que Ângela não entende ela chama de Deus. (LISPECTOR, 1980, p. 140)

As nossas perguntas Deus responde com pergunta maior e assim nos alargamos em espasmos para uma criança em nós nascer. (LISPECTOR, 1980, p. 142)

E esse Deus, como já foi observado, pode se associar ao narrador/AUTOR ou mesmo à figura autoral Clarice Lispector, por projeção. Um Deus que teria, por essência, o impasse, o não entender e é a força da construção poética na obra que permite a realização desse percurso interpretativo.

Mesmo o corpo, quando abordado em *Um sopro de vida*, é problematizado e ganha novas configurações:

[...] não sei o que fazer de mim. Quer dizer: não sei o que fazer com meu espírito. O corpo informa muito. Mas eu desconheço as leis do espírito: ele vagueia. (LISPECTOR, 1980, p. 16)

O corpo, acima, pode ser entendido literalmente e assim visto, dentro dentro da compreensão científica, como objeto passível de estudo – “informa muito”. É por meio do estudo e análise do corpo e sua fisiologia que se obtém inúmeras respostas para fenômenos que nele ocorrem ou por ele são gerados. Já o espírito, entendido literalmente, não é passível ainda de apreensão pela ciência, inviabilizando sua compreensão mais ampla, ficando ela apenas restrita ao campo da reflexão teórica/filosófica/mística. Todavia esse corpo também pode ser lido

como o significante do signo, em uma análise metafórica, e o espírito, o significado, que muitas vezes “foge” à lógica discursiva. Em outros momentos o corpo se apresenta como divino, associado a Deus, como em “[...] adormeci sob a bênção do corpo de Deus.” (LISPECTOR, 1980, p. 80-81), um Deus que, no texto, também é AUTOR, narrador e personagem, retomando a metalinguagem do texto e aproximando as leituras literal e literária do corpo.

Porém, o próprio recurso metalinguístico, no livro, não segue os “padrões” do que seria uma função metalinguística do discurso e, ao se voltar para as diferentes linguagens que aborda ao longo do texto, não o faz de maneira objetiva, pois sua lógica é desconstruída pela subjetividade da função poética, com a qual se inter-relaciona.

Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto.

Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. [...](LISPECTOR, 1980, p. 11)

É possível observar, em uma análise do início de *Um sopro de vida*, uma definição do texto pela negação e pelo uso de metáforas que não definem o que é o texto. A poeticidade discursiva concede subjetividade a uma função que é essencialmente objetiva. Abaixo segue outro momento em que a linguagem poética e a metalinguagem se entrelaçam:

Sinto que não estou escrevendo ainda.[...]

Cada novo livro é uma viagem [...] Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. Mas meus personagens não têm culpa disso e eu os trato o melhor possível. Eles vêm de lugar nenhum. São a inspiração. Inspiração não é loucura. É Deus. Meu problema é o medo de ficar louco. (LISPECTOR, 1980, p. 15)

Aqui há um jogo ambíguo – a voz que enuncia afirma, por meio da escrita, que sente não estar escrevendo, conduzindo o leitor à pergunta: o que é isso que ele está fazendo, então? – e a aproximação do ato de escrever ao ato divino, quando afirma que as personagens são inspiração e inspiração é Deus. Além disso,

diz que inspiração não é loucura, mas teme ficar louco, problematizando e tensionando a lógica que vinha sendo construída até aquele momento.

O narrador/AUTOR, ao se referir a sua personagem, seu processo de escrita e suas características, o faz apresentando a consciência de um espelhamento que ocorre entre ele e Ângela e do uso de um discurso mais aproximado da fala do que da escrita em si:

Ângela é a minha tentativa de ser dois. Infelizmente, porém, nós, por força das circunstâncias, nos parecemos e ela também escreve porque só conheço alguma coisa do ato de escrever. (Apesar de que eu não escrevo: eu falo.) (LISPECTOR, 1980, p. 32)

É possível entender essa afirmação de duas maneiras: que a maneira como ele escreve é, na verdade, uma reprodução da fala ou que, como personagem de um livro, a sua fala é a própria escrita.

Em outro ponto, comenta sobre o processo de escrita de Ângela:

Autor.- Escusado dizer que Ângela nunca vai escrever o romance cujo começo todos os dias ela adia. Não sabe que não tem capacidade de lidar com a feitura de um livro. Ela é inconsequente. Só consegue anotar frases soltas. Só há um ponto em que ela, se fosse mesmo uma realizadora de vocação, teria continuidade: é o seu interesse em descobrir a aura volátil das coisas. (LISPECTOR, 1980, p. 99)

O narrador/AUTOR, nesse ponto, confunde o leitor, pedindo desculpas pelo fato do livro, que sua personagem escreve, ser apenas uma coletânea de enunciados desconectados. Todavia, já no início do texto, essa mesma declaração ele faz quanto ao seu livro, sua escrita e, assim como ela, foge do enredo e busca a aura das coisas, no seu caso, a essência da própria produção literária. Essa busca aparece também quando, por associação, vincula o ato da imaginação ao ato divino “O que a nossa imaginação cria se parece com o processo que Deus tem de criar.[...]” (LISPECTOR, 1980, p. 136), essa imaginação que nos remete ao ato da criação literária.

Falar de metalinguagem em *Um sopro de vida* e deixar de analisar a estrutura sobre a qual ela se encontra é um equívoco. O livro, além de possuir uma introdução não nomeada, que se estende pelas quinze páginas iniciais, está

dividido em três capítulos nomeados como: “O sonho acordado é que é a realidade”, que vai da página 21 à 90; “Como tornar tudo um sonho acordado”, da página 91 à 96; e “Livro de Ângela”, indo da página 97 à 162 (LISPECTOR, 1980).

A realidade é abordada ao longo de todo o texto em contraposição ao sonho. Se entendermos que para uma personagem ou mesmo para um narrador/AUTOR ou figura autoral a realidade é a literária, que surge pela dinâmica da escrita, o sonho acordado pode ser lido como a literatura, ou seja, nada mais é do que uma espécie de sonho do escritor, concretizado em seu fazer artístico, enquanto está acordado. Assim, seguindo esta leitura, temos um primeiro capítulo afirmando que a realidade é a literária, um segundo capítulo, muito curto, uma espécie de manual, uma tentativa canhestra de demonstrar como tudo pode ser transformado em literatura (pela própria fala e ação do narrador/AUTOR e sua personagem) e, por fim, um último capítulo, a realização desse sonho acordado, dessa literatura tornada real – O livro de Ângela. Porém, como se pode verificar, essa é uma leitura metafórica e faz uso da função poética existente do texto para nela se apoiar.

Mas se a função poética e a função metalinguística estão presentes em toda a narrativa de *Um sopro de vida*, reunindo, como foi possível observar acima, todos os outros motivos e procedimentos estéticos, algumas vezes se fundindo, em outras se desestruturando ao emprestar uma à outra características intrínsecas a si mesmas, as duas seriam as colunas de sustentação desse tão difícil texto de Clarice. Alguma delas se sobressairia dentro da elaboração do livro?

Com a finalidade de tentar responder a essa pergunta é necessária uma reflexão sobre as funções da linguagem.

Segundo Roman Jakobson (1970), “toda língua encerra diversos tipos simultâneos, cada um dos quais é caracterizado por uma função diferente” (JAKOBSON, 1970, p. 122), ou seja, em todo discurso há, concomitantemente, mais de uma função linguística passível de identificação. Ele elenca seis funções (fática, referencial, conativa, emotiva, poética e metalinguística) cada qual ligada a um elemento específico da comunicação (remetente, mensagem, destinatário,

contacto, código, contexto), entretanto é o próprio Jakobson que, no mesmo texto, afirma “A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante.” (JAKOBSON, 1970, p. 123), isto é, a estrutura textual, mesmo sendo possível divisar características de todas as funções da linguagem presentes nela, apresenta uma dinâmica discursiva moldada pela função da linguagem que possui maior força no texto. É possível compreender, com essa afirmação, que em um texto onde, por exemplo, a função da linguagem predominante é a poética, todas as outras funções que nele se apresentem estarão subordinadas e serão regidas por essa função, obtendo dela, características a ela inerentes. Um eu poético que estabelecesse um discurso emotivo, voltado ao enunciador, por meio de um poema, estaria sujeitando esse discurso à função poética se nesse poema essa função predominasse. Ou um poema que, em seus versos, tratasse da construção do poema, discutindo-o ao longo de suas estrofes, mesmo apresentando uma forte função metalinguística, esta estaria sujeita a função poética que predominaria em sua construção.

Aprofundando a discussão, a estudiosa da linguagem, Samira Chalhub, em seu livro *Metalinguagem* (CHALHUB, 1988), reafirma o posicionamento de Jakobson ao dizer que:

Numa dada mensagem é impossível observarem-se as funções em estado puro, mas podemos observá-las articuladas em um jogo de hierarquia. Uma das funções prevalece, as outras dialogam na cena da linguagem, cedendo lugar para a função principal. (CHALHUB, 1988, p.13)

Ou seja, em toda mensagem há uma função da linguagem predominante, que articula as outras. Ao se voltar para o estudo da função da linguagem que dá título ao livro, Chalhub reconhece a possibilidade de observar a metalinguagem em todas as formas de discurso, em maior ou menor grau. Em seu texto ela afirma que:

[...] Pois bem, esse gesto do olho, do tato, do ouvido – enfim, o gesto que lê desvendando o objeto – é uma operação de conhecimento, e sua tradução em linguagem, a tentativa de dizer dele, sobre ele, com ele: como é o que é, ou, como é o seu ser. [...]

É possível ver que, para Chalhoub, a própria linguagem humana, por si só já seria metalinguística ao “traduzir” para um código todo o “universo” a nossa volta, pois se entendermos a produção escrita como linguagem mimética (tradutora), na tradução identifica-se a metalinguagem. Isso não quer dizer que a metalinguagem seria a função predominante, mas que sua presença é identificável em todas as mensagens.

Assim como a metalinguagem está presente em todos os tipos de linguagem, da mesma forma, a função poética pode ser encontrada em todas as linguagens artísticas (música, pintura, escultura, dança, teatro, etc), inclusive na literária. Em todos os meios de expressão artística a mensagem em si, o próprio objeto artístico, ganha força como entidade não buscando representar algo, mas sendo a própria ideia, a personificação de um signo, em algum grau de intensidade.

Agora, voltando toda essa reflexão para *Um sopro de vida*, pensando que o livro, antes de mais nada, é constituído por linguagem, que no entender de Chalhoub, já traz em si a função metalinguística em algum grau e, por ser Literatura, contém também a função poética, é importante que se identifique a função predominante, já que, como foi permitido observar ao longo da análise feita, ambas as funções possuem grande força articuladora neste derradeiro texto clariceano.

Para essa identificação é necessário atentar para as características primordiais de cada função e buscar compreender qual está regendo/articulando a outra. Jakobson (JAKOBSON, 1970, p. 130), admite semelhanças existentes entre a função poética e a metalinguística (ambas, em seu desenvolvimento, fariam uso sequencial de unidades linguísticas equivalentes), mas as diferencia ao afirmar que:

[...] Poesia e metalinguagem, todavia, estão em oposição diametral entre si; em metalinguagem a sequência é usada para construir uma equação, ao passo que em poesia é usada para construir uma sequência. (JAKOBSON, 1970, p. 130)

Para Roman Jakobson, na função poética, a linguagem teria em sua própria evidenciação o seu objetivo, enquanto na função metalinguística a linguagem teria como objetivo a compreensão do conteúdo desenvolvido por ela (em uma equação há incógnitas/variáveis às quais se busca resultado).

Com base nessa diferenciação apresentada por Jakobson, mesmo tendo duas funções linguísticas que em *Um sopro de vida* se destacam, e em alguns momentos se misturam a ponto de se desconstruírem, gerando o que Haroldo de Campos viria a chamar de “oximoro poético”, o “dominante linguístico” neste livro, em uma primeira leitura, é a metalinguagem. Ela percorre todo o texto, construindo equações, e articula as outras funções da linguagem presentes no livro. Mesmo que algumas vezes, para identificá-la, seja necessária uma análise que passe pela poeticidade do livro, ela se sobrepõe à função poética e acaba por transformá-la também em metalinguagem.

Ao estudar a presença marcante da metalinguagem na Literatura Chalhuh afirma que, nessa arte “O que a metalinguagem indica é a perda da *aura*, uma vez que dessacraliza o mito da *criação*, colocando a nu o processo de *produção* da obra” (CHALHUB, 1988, p. 42). Para ela, a função metalinguística provocaria uma crise, pois descortinaria os meandros da produção e retiraria do escritor poeta a divindade da criação ao revelar os detalhes dessa criação, que se igualaria a qualquer outra produção humana. Todavia a metalinguagem, da maneira como é elaborada em *Um sopro de vida*, é utilizada em um movimento oposto a esse destacado por Chalhuh, pois nesse texto a criação literária é exposta e debatida de maneira que a mesma é sacralizada pela sua dessacralização. Ao desnudar o processo produtivo numa busca pelo seu entendimento acaba por instaurar a impossibilidade de o fazer, criando impasses e indagações no lugar de respostas, soluções.

Sendo assim, no próximo capítulo essa metalinguagem será analisada mais detalhadamente com o intuito de se verificar as nuances de sua construção e entender seus efeitos na constituição desse enigmático livro da autora.

Capítulo 3

A METALINGUAGEM E SEUS EFEITOS EM *UM SOPRO DE VIDA*

No primeiro e segundo capítulos deste trabalho foi possível divisar a relação da crítica literária com *Um sopro de vida*. Da mesma forma foi feita uma apreciação da estrutura textual e análise dos motivos e procedimentos estéticos que compõem a dinâmica discursiva. Esse caminhar analítico permitiu-nos compreender que, apesar de pouco estudado em comparação aos outros livros da autora, *Um sopro de vida* possui elementos que justificam sua análise e que a função metalinguística é fundamental na sua estruturação.

Por outro lado, pudemos verificar que *Um sopro de vida* estimula nossa imaginação a considerar esta obra póstuma como uma “recolha” de temas e de procedimentos disseminados pelas obras anteriores. Se fosse válida essa suposição, poderíamos interpretar que Clarice Lispector quis ou sentiu ou intuiu uma visão do conjunto criativo cuja síntese – por certo problemática – se realizaria com seu último texto.

Neste capítulo será feita uma análise mais aprofundada dessa função da linguagem dentro do livro, objetivando compreender como são articulados os mecanismos dessa função, utilizados pela autora, na trama discursiva.

3.1 – Os tipos de metalinguagem

Verificou-se aqui que a metalinguagem e os motivos bíblicos/religiosos estão estreitamente ligados. Muitas vezes a metalinguagem se traveste, metaforicamente, em temática religiosa em *Um sopro de vida*. Existe mesmo um movimento de sacralização do processo de criação literária no livro, com essa associação somada aos impasses produzidos pela discussão metalinguística, carregada de poeticidade. Tudo isso acaba por conferir a esse texto (e à visão de Literatura) uma aura de misticismo que tocaria o divino pela inefabilidade produzida pela própria narrativa. Como se observou, mesmo a estrutura discursiva e alguns elementos encontrados ao longo do texto, permitem a associação do livro de Clarice com obras da literatura mística, que têm o inefável, o não saber, como caminho para a ligação entre homem e Deus, como mecanismo que possibilitaria a este homem entrar em estado de arrebatamento.

Apesar de ocorrer uma discussão, uma busca por entendimento do processo criativo por meio do discurso metalinguístico, a objetividade e a lógica da discussão em *Um sopro de vida*, como foi possível observar anteriormente, é sabotada pela inserção da subjetividade da função poética da linguagem, articulada pela própria função metalinguística, promovendo, com isso, a transfiguração do “entendimento” em um “não-entender”, possibilitando uma transcendência do signo.

Este processo acaba por ocorrer em diferentes níveis. Há formas diversas de metalinguagem ocorrendo no texto, em vários graus (significado da palavra; significado da frase; significado das situações; significado das informações extratextuais; significado da intertextualidade textual; significado da intertextualidade musical; significado do código artístico). Todos esses formatos, com maior ou menor intensidade, acabam por contribuir para a instauração desse estado inefável, em que o signo transmuta-se na sua própria representação.

Em uma leitura associativa, permitida pela dinâmica da obra e por referências encontradas no próprio texto e mostradas no capítulo anterior, pode-se aproximar *Um sopro de vida* do *Livro das moradas ou Castelo interior*, de Santa

Tereza D'Ávila, como já foi afirmado, mas agora não só pela estrutura do enredo e do discurso, mas também pelos níveis metalinguísticos. No *Livro das moradas*, Santa Tereza discorre sobre sete moradas, sete níveis de autoconsciência interior, que conduziriam as pessoas que as adentrassem à contemplação e vivência do divino, numa espécie de fusão entre criador e criatura. Neste tratado espiritual a autora constrói uma espécie de manual de autoconhecimento, um mapa para que cada pessoa possa percorrer esse caminho em busca da iluminação.

Há no objeto de estudo deste trabalho, como enumerado acima, sete tipos de metalinguagem, sete níveis de significado que permitem, juntamente com a estrutura do enredo que eles articulam, em um primeiro momento, associar os livros dessas duas autoras. Como foi destacado, também *Um sopro de vida* é uma espécie de manual, de tratado sobre o fazer literário (sonho acordado/realidade) e de como tornar tudo literatura; assim os diferentes tipos de função metalinguística podem ser lidos, a princípio, como as moradas interiores do discurso literário em busca de uma autoiluminação e transcendência. Para verificarmos se essa associação se mantém em um estudo mais detalhado, será analisada, com maior cuidado, cada uma dessas nuances da função metalinguística que se apresentam no livro de Lispector.

3.1.1 – O lexema

O primeiro nível de metalinguagem aqui estudado é o que seria de constituição mais “simples”, o do significado da palavra. Neste tipo de metalinguagem o que temos é o signo, geralmente um substantivo, seguido do verbo ser, em terceira pessoa (singular ou plural) e posterior significado atribuído ao mesmo, uma definição do que o mesmo seria, como se pode observar nesta formulação de ressonância platônica: – “O corpo é a sombra da minha alma” (LISPECTOR, 1980, p. 11). O que se esperaria de uma definição é que a mesma fosse objetiva e explicasse o objeto que busca definir, todavia o que vemos, já nesse primeiro exemplo, é que ela não ocorre. Ao estabelecer igualdade entre *corpo* e *sombra da minha alma*, o que é gerado não é o significado de corpo, mas

uma metáfora que acaba por problematizar os significados tanto de corpo quanto de sombra e de alma.

Corpo, como algo físico, sólido, equivaleria, pela afirmação, à sombra, fenômeno da interrupção da trajetória da luz. Deixa então de ser objeto para ser uma ocorrência e, nesse caso, a manifestação do impedimento de propagação de algo, neste caso, da alma, que seria intangível.

Desta maneira, pela aproximação de signos que muitas vezes se encontram em oposição, fazendo uso desta estrutura sintática simples, o significado dos lexemas vai sendo objeto de reflexão discursiva ao longo de todo o livro, aparecendo em sete por cento (7%) do texto²³. Começamos por três vocábulos: “beleza”, “nada” e “palavra”.

“Beleza” é associada ao passar do tempo “[...] beleza é assim mesmo, ela é um átimo de segundo, rapidez de um clarão e depois logo escapa.” (LISPECTOR, 1980, p. 44) – apresentada como algo rápido, passageiro, pontual, destaca-se aqui a efemeridade da beleza e a impossibilidade de sua apreensão; “nada” iguala-se ao principiar de algo: “O ‘Nada’ é o começo de uma disponibilidade livre que Ângela chamaria de Graça.” (LISPECTOR, 1980, p. 80) – em uma ressignificação, o “Nada”, que apresentaria características negativas, passa a ser compreendido como um estado de possibilidades e, assim, extremamente positivo; “palavra”, ao que não seria aproveitado do pensamento “AUTOR.- A palavra é o dejetto do pensamento. Cintila.” (LISPECTOR, 1980, p. 93) – contendo características negativas (dejetto) e positivas (cintila), a palavra apresenta, nessa afirmação, uma dualidade intrínseca. Sendo o lixo do pensamento, ainda assim a palavra tem em sua constituição, para o narrador/AUTOR, elementos que permitem a ela iluminar.

Há também significados de palavras que associam substantivo com substantivo antônimo - “a mentira é verdade” (LISPECTOR, 1980, p. 87);

²³ Para o cálculo da porcentagem de ocorrências de cada um dos tipos de metalinguagens, identificados em *Um sopro de vida*, foram recortados todos os trechos identificados de cada tipo de metalinguagem, separados em arquivos distintos, e, após, estabeleceu-se a proporcionalidade entre as ocorrências e quantidade de páginas do livro. Esse cálculo demonstrou-se importante, pois acaba por apontar algumas características da construção do livro que serão vistas a seguir.

concedem ao substantivo qualidades a ele opostas - “Humorismo é uma das coisas mais sérias do mundo.” (LISPECTOR, 1980, p. 29); relacionam o substantivo com outro, inusitadamente, gerando uma rede polissêmica que ultrapassa as palavras e o próprio texto:

[...] caco de vidro é jóia rara. E o espatifo dele é som de se ouvir ajoelhado que nem som de sinos. Elegantes sinos que são coisas jóias também. Sinos são as jóias da igreja. E o badalo de sinos é um badalar de ouro que espatifa no ar brilhantes e pássaros azuis.” (LISPECTOR, 1980, p. 121).

Nesses recortes, o que se nota é a construção metafórica que se desenvolve no texto pela articulação da função metalinguística. Na busca de uma definição, de uma compreensão, de uma explicação, o discurso articula a significação da palavra problematizando e ampliando ainda mais a significação do que se queria entender. Na última citação, além da estrutura semântica da palavra “caco de vidro é jóia rara”, observa-se também um desenvolvimento dessa metáfora, quando Ângela passa a apontar as características desse caco de vidro que concederiam a ele o *status* de jóia rara – o som do seu espatifar, ao ser relacionado com o som do sino, ganha o “poder” deste que é o de conectar simbolicamente, por meio do seu badalar, o humano e o divino, associação que, novamente evoca, mesmo indiretamente, questões místico-religiosas nas páginas do texto.

Em algumas passagens a construção desse significado da palavra realiza-se em um movimento proliferante e circular, de um retorno da palavra a si mesma, como quando, ao buscar a definição de milagre, o narrador/AUTOR escreve:

[...] o milagre é uma sensação. Sensação de quê? de milagre. Milagre é uma atitude assim como o girassol vira lentamente sua abundante corola para o sol. O milagre é a simplicidade última de existir. O milagre é o riquíssimo girassol se explodir de caule, corola e raiz — e ser apenas uma semente. Semente que contém o futuro. (LISPECTOR, 1980, pág. 47)

Nessa passagem observa-se um contínuo retorno ao princípio. Afirma-se que milagre é sensação para logo depois completar a afirmação dizendo que a sensação é de milagre, uma definição que não define. Esse movimento circular é

aprofundado na sequência, quando relaciona o milagre ao girassol desenvolvendo-se para logo depois tornar-se semente, essência a marcar o retorno da planta a um princípio culminando na possibilidade de eternização do movimento. Assim, a essência da palavra estaria na própria palavra. Ainda, na análise dessa metáfora do girassol, verificando as leituras possibilitadas por essa associação, temos o movimento do girassol, ao longo do dia, voltando-se para o sol, fonte de luz. O milagre, por meio dessa relação estabelecida com o girassol, tem esse mesmo movimento, mas voltaria sua “face” para qual fonte de luz? Para qual “sol”? Assim como girassol tem em seu significante a sua fonte de energia, da mesma forma o milagre, em seu significado, contém a sua origem. Na construção da metáfora há a reiteração do divino em *Um sopro de vida*.

Ainda nesse nível de metalinguagem, muitas vezes um significado de palavra é problematizado por outro a seguir, como quando o narrador/AUTOR, ao se referir a Deus, o equivale ao tempo – “Sabe o que é Deus? Deus é o tempo.” (LISPECTOR, 1980, pág. 130) – para logo depois definir o que é o tempo, acrescentando significados ao significado de Deus para ele – “O tempo é o indefinível.” (LISPECTOR, 1980, pág. 130). Assim, Deus, o tempo, como tempo, seria indefinível e essa lógica é confirmada pelo próprio processo de questionamento e desestabilização de uma imagem fixa dele. O “entendimento” desse Deus, em *Um sopro de vida*, não é possível usando-se a razão, aproximando novamente o livro de Clarice Lispector à literatura mística que reconhece a impossibilidade de se alcançar Deus pelo entendimento. Essa leitura, quando reverbera na ligação estabelecida pelo próprio narrador/AUTOR entre a sua função de criador e a de Deus, acaba por conceder à criação literária uma aura de divindade e inefabilidade.

Observar a quantidade de ocorrências desse nível metalinguístico em *Um sopro de vida* permite divisar uma maior ocorrência do mesmo na fala da personagem Ângela. Esse fato por si só não traz uma contribuição para uma leitura mais aprofundada do livro, mas, quando analisado em comparação aos outros níveis, é significativo. Passemos então ao próximo nível e vejamos o que ocorre.

3.1.2 – A frase

O segundo nível de metalinguagem identificado no livro é o do significado da frase. Presente em 2,5% do texto, o mesmo é constituído de uma frase (ou de uma estrutura sintática superior a apenas um substantivo) com um verbo na terceira pessoa (singular ou plural) e finalizado por um substantivo, ou por uma outra frase, que representaria o significado dessa estrutura, ou seja, neste nível a função metalinguística inverte o processo do significado da palavra. Uma das epígrafes que abre o livro possui esse formato – “A alegria absurda por excelência é a criação. NIETZSCHE” (LISPECTOR, 1980, p. 06). Observa-se nessa passagem que o substantivo “alegria” é acompanhado pelo adjetivo “absurda” e este, por “por excelência”, seguidos do que seria a predicação dessa estrutura nominal: “a criação”. A alegria, com sua carga de positividade, é intensificada pelos adjuntos (nominal e adverbial), indicando que esta transcende a normalidade (absurda) e possui uma característica única por originar-se em um ato que seria a ação de criar. Todavia a ação não é especificada, a criação fica em aberto, subentendendo-se com isso qualquer criação, o que amplia o significado tanto de criação quanto de alegria e permite, novamente, dentre outras leituras, vincular a criação literária à criação divina.

Assim como no nível anterior, as definições que por ele se apresentam não conduzem a um entender pleno do que está sendo definido. Um exemplo é quando Ângela diz pitagoricamente: “A mais bela música do mundo é o silêncio interestelar.” (LISPECTOR, 1980, p. 64). Ao afirmar que “a mais bela música”, ou seja, som, é a ausência de música, silêncio, e que essa música do mundo está compreendida em um espaço entre estrelas, fora do mundo, ela acaba por produzir um jogo metafórico que impede a apreensão de um sentido lógico de “mais bela música do mundo”.

Outro exemplo desse nível é uma oração analisada no nível anterior, significado da palavra, que é antecedita pelo seu avesso estrutural, significado da frase – “A sombra de minha alma é o corpo.” (LISPECTOR, 1980, p. 11). Apesar da ordem sintática não alterar os significados que surgem dessa metáfora, pode-se

aqui divisar um jogo de espelhamento, jogo esse que também se apresenta na predominância de ocorrências desse segundo nível em falas do narrador/AUTOR, opondo-se à predominância de falas de Ângela no significado do lexema.

Neste nível é possível observar o desenvolvimento de ideias e sua problematização, como quando o narrador/AUTOR diz “Só que meu imaginário não se faz através de ações e sim através do sentir-pensar que na verdade é sonho.” (LISPECTOR, 1980, p. 73). Ele fala de seu imaginário, negando-o como resultado de uma ação. Para o narrador/AUTOR o processo de realização do imaginário se dá pelo sonho e este não seria uma ação propriamente dita. O “sentir-pensar” seria muito mais significativo que as consequências provenientes dele.

Também esse tipo de metalinguagem é utilizada por ele para falar de sua personagem. Em várias passagens, para definir Ângela, o narrador/AUTOR faz uso do significado da frase, como quando diz que “o segredo intocável o perigoso e inviolável — esse é Ângela. O que Ângela escreve pode ser lido em voz alta: suas palavras são voluptuosas e dão prazer físico.” (LISPECTOR, 1980, p. 40). Nessa passagem, ao ser associada a segredo intocável, perigoso e inviolável, Ângela adquire *status* de incógnita, de algo inalcançável, assim como tudo que vai sendo abordado ao longo de *Um sopro de vida*. Todavia, o que ela escreve “pode ser lido em voz alta”, ou seja, pode ser revelado, gerando um paradoxo ao ser associada com a ideia de segredo, primeiramente desenvolvida.

Há momentos em que o significado da frase aflora na discussão de filosofemas, como o tempo – “Noite e dia são contrários porque são o tempo e o tempo não se divide.” (LISPECTOR, 1980, p. 12) ; a liberdade – “Cada um de nós segue o próprio fio da meada, sem ouvir muito o outro. É a liberdade.” (LISPECTOR, 1980, p. 83); a essência dos objetos – “E o desequilíbrio da gangorra é exatamente o seu equilíbrio.” (LISPECTOR, 1980, p. 55); a vida – “Uma vida dura é uma vida que parece mais longa.” (LISPECTOR, 1980, p. 110).

Percebe-se nesses recortes que os filosofemas são desenvolvidos de maneira a gerarem impasses, problematizando-os e intensificando ainda mais o processo de construção de um não entendimento que vai se instaurando nesse

texto. São paradoxos que se estabelecem pela afirmação de que contrários (dia e noite), que são a mesma coisa (tempo), por serem divididos, não se dividem, ou no reconhecimento do equilíbrio de algo estar presente justamente no seu desequilíbrio e ainda na constatação de que algo bom (vida longa) seria algo ruim (vida dura) e que a liberdade (agir por si mesmo) estaria no desprezo à opinião do outro.

Até mesmo Deus, como entidade, é abordado e discutido quando se faz uso desse nível de metalinguagem. Em um trecho no qual o narrador/AUTOR se volta para questões espirituais, esse nível metalinguístico comparece:

Às vezes os que não creem estão mais aptos a receber como faiscante milagre o maná que cai de nenhum lugar. Esse “nenhum lugar” é o ar. E o ar é o que os outros chamam Deus. (LISPECTOR, 1980, p. 141)

Após afirmar que os que não creem têm mais condições de receber o “maná” (alimento divino) de um “nenhum lugar”, ele define esse nenhum lugar, pelo significado da frase, como ar, para depois dizer que esse ar recebe de outros, e aqui se subentendem esses outros como crentes, o nome de Deus. Esse movimento vem reforçar a desconstrução da figura divina dentro do livro, por associá-la ao vazio, à inexistência, e permite que se divise o mecanismo linguístico utilizado para fazê-lo.

O próprio narrador/AUTOR, ao referir-se a si mesmo e expressar suas ideias, faz uso do significado da frase para desenvolvê-las. Quando afirma que “Ser um ser permissível a si mesmo é a glória de existir.” (LISPECTOR, 1980, p. 71), possibilita o entendimento de que o ápice da existência se encontraria na autoaceitação e na autopermissão, ou seja, na negação de um pecado e de uma autocondenação. A existência só passa a ser motivo de orgulho e de exaltação a partir do momento que passa a ser sem que se autossabote, possibilitando um ser que é pleno.

Mesmo a personagem Ângela faz uso desse nível metalinguístico para falar de si mesma quando escreve que “Meu lado avesso é um esplendor de aveludada luz.” (LISPECTOR, 1980, p. 104). Pensando no movimento especular

que aparece de várias formas em *Um sopro de vida*, o lado avesso de Ângela, seu oposto, sua imagem invertida não seria o narrador/AUTOR? Assim ela, como imagem que se inverte no espelho/livro, seria áspera escuridão? O desenvolvimento dessa metáfora acaba por problematizar a relação entre ela e o seu autor, criatura e criador e, indiretamente, amplia as leituras possíveis dos aspectos místico-religiosos que se apresentam no texto.

Em algumas passagens de seu “Livro de Ângela”, a personagem, para falar das coisas, motivo central de “seu” texto, se vale desse significado da frase, multiplicando os significados dados às coisas:

ÂNGELA.- O espírito da coisa é a aura que rodeia as formas de seu corpo. É um halo. É um hálito. É um respirar. É uma manifestação. É o movimento liberto da coisa. (LISPECTOR, 1980, p. 105)

A coisa, feita pela “mão vazia do homem”, fascina Ângela. Ela, ao se deter sobre suas características, busca a essência da coisa, sua “aura”, que, por meio do significado da frase, define com a sobreposição de vários significados que problematizam essa significação. Nessa citação é possível entender que a coisa, por si só, não é o foco de Ângela, mas o é a sua essência (aura) que seria intangível (halo, hálito, respirar) e estaria em tudo, em todas as coisas, animadas ou inanimadas. Pensando pelo viés místico, em um exercício interpretativo possibilitado pela forte presença de aspectos religiosos no discurso textual, essa aura, essa essência, seria a “manifestação” da centelha divina.

Mas esse é apenas o segundo nível metalinguístico em *Um sopro de vida*, a reverberação do “eco” discursivo do narrador/AUTOR “repetido em sete cavernas” (LISPECTOR, 1980, p. 104) metalinguísticas.

3.1.3 – As situações

Saindo da palavra e das construções sintáticas simples, no terceiro nível são apresentados situações relacionadas com o próprio texto e às quais são conferidos significados. Essa forma de função metalinguística, mais extensa que

as anteriores, aparece em 5% (cinco por cento) do livro e ocorre com maior ênfase nas falas do narrador/AUTOR que a utiliza para refletir, na maior parte das vezes, sobre o seu processo de escrita:

Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? Tudo é real mas se move va-ga-ro-sa-men-te em câmara lenta. Ou pula de um tema a outro, desconexo. (LISPECTOR, 1980, pág. 11)

Ou de sua “criatura”:

Ângela não se conhece, e não tem em si a própria imagem nítida. Há desconexão nela. Ela confunde em si o "para-mim" e o "de-mim"! Se ela não estivesse tão abismada e paralisada pelo seu existir, ver-se-ia também de fora para dentro — e descobriria que era uma pessoa voraz: come com um desregramento que beira a completa sofreguidão como se lhe tirassem o pão da boca. Mas ela pensa que é apenas delicada. (LISPECTOR, 1980, pág. 26)

Na citação se divisa a figura do narrador/AUTOR a discutir consigo mesmo, e com o leitor, o motivo de sua ação, a situação de ter criado uma personagem, e, por meio de uma pergunta retórica, na qual esta se transforma em afirmação, atribui um provável significado a esta criação: ele criou Ângela como seu reflexo.

Na sequência, ao observar sua personagem afirmar a impossibilidade da mesma se autoconhecer, atribui significado às ações dela demonstrando que estas não são o que Ângela pensa ser, (enquanto seus modos seriam indelicados, ela pensaria ser delicada). No significado das situações são trazidos para o debate filosofemas existenciais que, ao se referirem ao narrador/AUTOR e sua personagem, indiretamente tocam questões literárias/autorais (pela consciência presente de que são personagens e tudo se passa em um livro):

Eu posso ainda às vezes mentir para os outros. Mas para mim mesmo acabou-se a minha inocência e estou mais em face de uma obscura realidade que eu quase, quase, pego na mão. É uma verdade secreta, sigilosa, e eu às vezes me perco no que ela tem de fugidia. Só valho como descoberta. (LISPECTOR, 1980, p. 36)

Igualmente tocam questões bíblico-religiosas (pela associação da criação literária à criação divina):

De camada em camada subterrânea chego ao primeiro homem criado. Chego ao passado dos outros. Lembro-me desse infinito e impessoal passado que é sem inteligência: é orgânico e é o que me inquieta. Eu não comecei comigo ao nascer. Comecei quando dinossauros lentos tinham começado. Ou melhor: nada se começa. É isso: só quando o homem toma conhecimento através do seu rude olhar é que lhe parece um começo. Ao mesmo tempo — aparento contradição — eu já comecei muitas vezes. Quanto a Ângela, ela nasceu comigo agora, ela se força a existir. (LISPECTOR, 1980, p. 28)

Ao abordar questões como verdade e mentira em seu próprio discurso, o narrador/AUTOR tensiona as fronteiras entre verdade e mentira, entre realidade e ficção. Quando afirma que às vezes mente para os outros, estende essas mentiras possíveis ao leitor que está em contato com o texto (uma mentira?) e por reafirmar sua realidade (ficcional) acaba por questionar, indiretamente a realidade desse leitor (não ficção).

Já no segundo trecho, ao se voltar para a criação do homem, dentro de seu percurso de criação literária, e atribuir-lhe um caráter transcendente – “de camada em camada subterrânea chego ao primeiro homem criado” – o narrador estabelece uma ligação com este homem e a ultrapassa. Ao utilizar o verbo criar, subentende-se a admissão de um criador, um ser que teria dado origem a esse homem e as “camadas” percorridas por ele para chegar a esse homem podem ser entendidas como as camadas de seu próprio texto-discurso-criação. Ao reconhecer que seu início teria se dado ainda antes, com os dinossauros, ou mesmo que esse início nunca tenha realmente ocorrido e que só há começo porque assim o mesmo é visto por uma visão limitada do ser humano, transparece no discurso do narrador/AUTOR a ideia de que tudo está interligado e que não existe início e fim, mas transmutação.

Mesmo o nascimento de Ângela, que se dá no agora do nascimento discursivo do narrador/AUTOR, estaria ligado ao primeiro discurso, à primeira palavra e esta ao som sem sentido e este ao silêncio em uma cadeia muito mais densa. Observa-se, com isso, uma construção que, pelo movimento metafórico,

estabelece-se como metalinguístico e evoca, de forma indireta, a criação do homem no Gênesis bíblico, problematizando-a ao aproximá-la dos conhecimentos científicos da existência de dinossauros.

Ainda ao analisar o significado das situações, apesar deste nível se apresentar em maior quantidade na fala do narrador/AUTOR, muitas vezes seu discurso está voltado para um debate de sua relação com Ângela e das ações de sua personagem com uma possível significação das situações em que esta acaba por se envolver:

Autor.- Tentar possuir Ângela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa. No entanto bastava eu ficar de costas para o espelho e teria a rosa de per si. Mas aí entra o frígido medo de ser dono de uma realidade estranha e delicada de uma flor. (LISPECTOR, 1980, p. 27)

Vê-se nesta passagem uma necessidade de apreensão da criatura por seu criador, uma apreensão que transcende o físico, a compreensão de uma imagem, de algo que não é objeto, mas sua representação. É evidenciada a consciência de que o objetivo não é o ser em si, aqui alegorizado pela rosa, um possível símbolo de si mesmo, narrador/AUTOR, mas de seu reflexo, imagem da rosa Ângela, por meio do espelho livro.

Em outro ponto, ao falar de como é que se sente dividindo o espaço do livro com sua personagem, ele escreve:

Autor.- Atravessar este livro acompanhando Ângela é delicado como em caminhada eu levasse na palma em concha de minha mão a gema pura de um ovo sem fazê-la perder seu invisível porém real contorno — invisível, mas há uma pele feita de quase nada circundando a gema leve e mantendo-a sem se romper para continuar a ser uma redonda gema. (LISPECTOR, 1980, p. 46)

Para o narrador/AUTOR, criar Ângela e conduzi-la ao longo de seu livro é algo muito frágil, que exige um cuidado extremo para que a essência de sua personagem não se perca com o rompimento de seu invólucro. Mesmo esse invólucro, esse delimitar de sua personagem é reconhecido como maleável. Pensando na gema, o seu formato depende da maneira como a mesma é

manuseada, não possuindo uma estabilidade. Ângela também possui essa instável definição e o caminhar desse percurso do narrador/AUTOR com sua gema/personagem acaba por se dar pela realização desse diálogo – duplo monólogo – estabelecido entre os dois.

Ainda se referindo a sua personagem, o narrador/AUTOR afirma que:

Autor.- Ângela vive para o futuro. É como se eu não lesse os jornais de hoje porque amanhã haverá notícias mais novas. Ela não vive das lembranças. Ela, como muita gente, inclusive eu, está ocupada em fazer o momento presente deslizar para o momento futuro. Tinha quinze anos quando começou a entender a esperança. (LISPECTOR, 1980, p. 49)

Para o Autor, Ângela estaria vivendo para um depois, focando naquilo que ainda viria a ser e não se preocupando com o que já passou. Para “explicar” essa situação, passa a falar de si mesmo, associando essa recusa pelo passado à recusa da leitura do jornal do dia, pois este, apesar de presente, traz em si fatos que já ocorreram. Esse movimento de projeção da personagem pode ser entendido também como o próprio movimento do texto literário em contato com o leitor, um movimento de reverberação de sentidos que se inicia com a primeira leitura e passa a ecoar em ações posteriores. Nesse movimento associativo ele estreita ainda mais sua ligação com a personagem. Em uma passagem posterior há a problematização desse envolvimento de Ângela com o tempo:

Agarrar o momento é uma sincronia dela e do tempo: sem precipitação mas sem demora. Um presente infinito que não se inclina sobre o passado nem se projeta para o futuro. É por isso que ela vive tanto. Sua vida "não muda de assunto", não é interrompida por vida imaginária. Vida imaginária é viver do passado ou para o futuro. O presente traz-lhe dores. Mas esse presente altamente inexorável projeta uma sombra onde ela pode se retemperar, o repouso da guerreira. Crise emocional. (LISPECTOR, 1980, p. 56)

Após dizer que Ângela está sempre em uma “situação pelo menos de semicrise”, passa a falar sobre como ela age perante o tempo e sua passagem. Problematizando a abordagem anterior, aqui ela passa a representar um presente infinito, sem passado ou futuro, um presente que em uma leitura metalinguística

pode ser lido como o presente do texto literário, da personagem em sua realização como entidade textual, cuja “vida ‘não muda de assunto’” pois o enredo permanece inalterado. Essa instabilidade na apresentação da personagem, todavia, coloca em xeque o discurso do narrador/AUTOR, retirando do mesmo uma possível credibilidade.

Mais uma vez a função metalinguística contribui para a desconstrução da lógica textual e acaba por desestabilizar e tensionar as ideias e situações por ela desenvolvidas. As situações significadas neste terceiro nível de metalinguagem acabam sendo problematizadas, o que contribui para uma multiplicação das possibilidades de leituras delas decorrentes. Enquanto nesse nível o foco está em situações que estão relacionadas ao próprio texto e seus elementos, no próximo nível, esse foco muda de objeto.

3.1.4 – As informações extratextuais

O nível de metalinguagem do significado das informações extratextuais é muito semelhante, estruturalmente, ao significado das situações. Por meio de construções sintáticas mais complexas (orações, frases) são abordadas informações que não possuem ligação direta com a narrativa e estas são significadas. Esse mecanismo metalinguístico apresenta-se, também, em 5% (cinco por cento) de *Um sopro de vida*, e, ao contrário do que ocorre com o significado das situações, a voz discursiva predominante neste nível é a da personagem Ângela e ela se intensifica a partir do momento em que é apresentado o seu livro.

Já aqui é possível divisar, novamente, um jogo de espelhamento no texto. Enquanto o narrador/AUTOR estaria voltado à questões que possuiriam relação direta com a própria narrativa, Ângela, em oposição, acaba por abordar informações extratextuais, atribuindo-lhes significação. Todavia, a metalinguagem neste nível desenvolve-se pela metáfora. A estrutura metafórica, que se realiza pela associação de signos que não são usualmente relacionados, amplia a rede de significados desses signos e, ao fazê-lo, acaba por gerar

metalinguagem por atribuir sentidos a esses signos, mesmo que esses sentidos sejam subjetivos ou não apresentem verossimilhança.

Nessa forma de metalinguagem diversos tipos de informações são desenvolvidas. Algumas relacionadas a cães:

ÂNGELA.- Oh doce mistério animal. Oh alegria mansa. Que fascínio. Mas que fascínio tremendo é esse desafio da besta! Oh doce martírio de não saber falar e sim apenas latir. (LISPECTOR, 1980, p. 57)

O cão é um bicho misterioso porque ele quase que pensa, sem falar que sente tudo menos a noção do futuro. O cavalo, a menos que seja alado, tem seu mistério resolvido em nobreza e o tigre é um grau mais misterioso do que o cão porque seu jeito é mais primitivo ainda.

O cão — este ser incompreendido que faz o possível para participar aos homens o que ele é... (LISPECTOR, 1980, p. 57)

[...] O cachorro tem tanta fome de gente e de ser um homem. É excruciante a falta de conversa de um cachorro. (LISPECTOR, 1980, p. 57)

Nessas passagens vê-se Ângela se voltando ao cão e suas características. Este animal, ao ser significado por ela, ganha uma aura de mistério e vai sendo definido em oposição ao que ele não representa: seu mistério não possui a nobreza do cavalo; não possui a primitividade do tigre; não fala e não pensa como o homem. O cão é um “meio do caminho”, um quase que quer ser. Para Ângela existe nesse animal uma indefinição que acaba por definí-lo. O não entender, a inefabilidade presente no texto, nesse nível, é apresentado aqui pela impossibilidade de definição deste animal.

Em outras passagens as informações extratextuais se voltam a outro ser vivo, a borboleta:

A mecânica da borboleta. Antes é o ovo. Depois este se quebra e sai um lagarto. Esse lagarto é hermeticamente fechado. Ele se isola em cima de uma folha. Dentro dele há um casulo. Mas o lagarto é opaco. Até que vai se tornando transparente. Sua aura resplandece, ele fica cheio de cores. Então da lagarta que se abre saem primeiro as perninhas frágeis. Depois sai a borboleta inteira. Então a borboleta abre lentamente suas asas sobre a folha — e sai a borboletear feito uma doidinha levíssima e alegríssima. Sua vida é breve mas intensa. Sua mecânica é matemática alta. (LISPECTOR, 1980, pág. 115)

Ao voltar-se para o ciclo de vida da borboleta, associando-o à mecânica, Ângela atribui a ele uma significação lógica, metódica, todavia, repleta de poeticidade (aura resplandecente; borboletear; doidinha levíssima e alegríssima). Mesmo a matemática sua possui um grau superior – matemática alta. Ainda sobre essa citação é possível atentarmos para o processo de transmutação que é focado nela. Enquanto que usualmente a maior parte das construções alegóricas que fazem menção a transformação da lagarta em borboleta se detenham em três estágios do processo – lagarta, crisálida e borboleta – aqui é acrescido mais um que os antecederia – o ovo. Tem-se, então, dois momentos de transfiguração em vez de apenas um – o do ovo em lagarto e o do lagarto em borboleta. Esses processos evocados em *Um sopro de vida* podem ser associados, por meio de uma leitura alegórica, à construção do texto literário mencionada no discurso do narrador/AUTOR. Para ele são as palavras que dão origem ao texto, mas antes delas há o pensamento que as origina, o que nos conduz ao ovo/pensamento se transmutando em lagarto/palavra e esta em borboleta/literatura.

O tempo como algo que transcende o espaço do texto e questões congêneres também são trabalhados por essa função da linguagem, como quando o narrador/AUTOR escreve que:

Tempo para mim significa a desagregação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico como se o tempo tivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a este fruto toda a sua polpa. O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, (LISPECTOR, 1980, p. 12)

Detendo-se sobre o tempo, um filosofema atribui-lhe o significado de “desagregação da matéria”. Para ele, o tempo nada mais é do que o encadeamento de fatos e, por isso, não existiria como nós o apreendemos. Nessa passagem há uma construção metafórica que é desenvolvida na aproximação do tempo que, assim como um verme que vai consumindo um fruto, retirando-lhe toda a essência/polpa, vai consumindo tudo, e nesse tudo, em um movimento de interpretação, podemos incluir o próprio texto. Ângela também se volta ao tempo, ao falar de uma hora específica – quatro horas:

ÂNGELA.- É tão ótimo e reconfortante um encontro para as quatro da tarde. Quatro horas são do dia as melhores horas. As quatro dão equilíbrio e uma serena estabilidade, um tranqüilo gosto de viver. (LISPECTOR, 1980, p. 59)

Fazendo uso da simbologia do número quatro (estabilidade; equilíbrio), Ângela concede essas características ao encontro que ocorreria nesse horário do dia. Além disso, o número quatro está ligado, simbolicamente, também às quatro fases da lua, às quatro estações, aos doze meses do ano (três vezes o quatro), aos doze signos do zodíaco (três vezes o quatro), etc. São fenômenos naturais envoltos em uma circularidade, que acaba por emprestar ao encontro, às quatro da tarde, a possibilidade de um reencontro, de uma repetição. Tal circularidade seria inerente ao próprio texto literário que, ao ser finalizado em uma leitura, possibilita a repetição do processo indefinidamente.

É também utilizando o significado de informações extratextuais que são atribuídos significados a alguns locais, como o jardim:

[...] Nas sombras o jardim rumorejante. O jardim cúmplice. Esconderijo de pardais. Sigilo. O jardim harpejado... Intumescência criadora. (LISPECTOR, 1980, p. 64)

Vê-se aqui uma sobreposição de significados que são conferidos ao jardim: rumorejante; cúmplice; esconderijo; sigilo; harpejado; intumescência criadora. O jardim ganha, como localidade, a idéia de fecundidade, local em que as coisas acontecem e no qual são possíveis. Essa visão se opõe à forma como outro local é apresentado, o deserto:

O deserto é um modo de ser. É um estado-coisa. De dia é tórrido e sem nenhuma piedade. É a terra-coisa. A coisa seca em milhares e milhares de trilhões de grãos de areia. De noite? Como é gélido esse lençol de ar que se crispa trêmulo de frio intensíssimo de uma intensidade quase insuportável. A cor do deserto é uma-não-cor. As areias não são brancas, são cor de sujo. E as dunas, que como ecos se ondulam femininas. De dia o ar faísca. E há as miragens. Vê-se — por tanto querer ver — um oásis de terra úmida e fértil, palmeiras e água, sombra, enfim sombra para os olhos que ao sol doido se tornam verde-esmeralda. Mas quando se chega perto — bem: simplesmente não era. Não passava de uma criação do sol na cabeça descoberta. O corpo tem

pena do corpo. Eu sou uma miragem: de tanto querer ver-me eu me vejo. (LISPECTOR, 1980, p. 109)

Enquanto que ao jardim são atribuídas qualidades positivas, o deserto é caracterizado e significado negativamente: tórrido; sem piedade; coisa seca; gélido; cor de sujo. Enquanto que no jardim há possibilidade de nascimento, criação, no deserto o que há é apenas a ilusão de fertilidade que se desfaz na proximidade. Desenvolvendo a metáfora, Ângela se apresenta como miragem, que acaba por incidir sobre ela – e consequentemente sobre a própria criação literária – a ideia de ilusão, mais uma vez desestabilizando conceitos como realidade e ficção.

Da mesma forma, pelo significado das informações extratextuais, no “Livro de Ângela”, as “coisas” são significadas. Em “seu” livro, a personagem Ângela confere significação a diversos objetos como caco de vidro, guindaste, poltrona, brilhantes, etc. Como seres inanimados, ao serem articulados dentro desse nível metalinguístico, acabam por ser tensionados e sua estaticidade colocada em xeque:

Um guindaste móvel montado sobre chassis Scania Vabis e com capacidade para 18 a 22 toneladas. Trata-se da "Girafa de Ferro", originalmente denominada "Hudra Truck 18/22-T e que está sendo fabricada no Brasil. Inicialmente, o plano de produção prevê três unidades mensais que passarão a cinco, no próximo ano, havendo grandes possibilidades de exportação". (LISPECTOR, 1980, pág. 115)

Ao se voltar para o guindaste, a personagem, apesar de não aprofundar a metáfora, associa o objeto a um ser animado – Girafa. Há, nessa passagem, uma transmutação dos gêneros (do técnico/descritivo para o poético/metafórico). Esse movimento que aqui se apresenta de maneira tênue, se intensifica com outros objetos, como os brilhantes:

Os brilhantes são pequenas alegrias em chuveiro de risos de crianças. São cascatinhas de água gelada em gargalhadinhas de tremor. Ai que frio. Eu prefiro brilhantes a diamantes. Não sei bem por quê: talvez porque a palavra "brilhante" parece brilhar mesmo com suas faíscas de luz oblíqua, é palavra que parece não se resumir a si mesma, a um brilhante, mas conter um chuveiro de brilhantes, como olhos

iluminados e transparentes. Brilhantes são uma alegria da terra, são saltitantes e quando imóveis parecem estrelas. Aliás, brilhantes nunca são imóveis: sua luz cristalina é refratária à imobilidade. Um brilhante ilumina um ambiente e os olhos se tornam docemente aclarados. Mas um diamante é algo preso à terra, é sólido, e a palavra "diamante" é um pouco opaca apesar das duas primeiras sílabas: "dia". E o final "amante" denuncia um amor carnal e imperecível. O brilhante é poeticamente irresponsável, enquanto o diamante-pedra é circunspecto e estável. (LISPECTOR, 1980, p. 119)

Nesta passagem, Ângela se volta aos brilhantes e, fazendo uso da personificação, atribui características de seres animados a eles (alegrias; gargalhadinhas; saltitantes; irresponsável). Constrói, com isso, uma significação de brilhantes totalmente subjetiva, constituída de metáforas que não definem objetivamente os brilhantes, mas confere-lhes uma aura poética, trespassada pela emotividade, tensionando e desconstruindo a função metalinguística. Esse recurso textual vai se repetindo em outros momentos, quando Ângela fala da poltrona (muda e gorda); mesa redonda (sonsa; sorri ligeiramente); broche (sério); etc.

Assim como os outros recursos estilísticos e linguísticos utilizados na estruturação de *Um sopro de vida*, o significado das informações extratextuais acaba também por contribuir para a construção de uma rede de significação desestabilizadora, que lança questões sobre tudo o que abrange, desconstruindo significados na somatização de outros significados aos signos que desenvolve.

3.1.5 – Intertextualidade textual

O quinto nível de metalinguagem, em *Um sopro de vida*, é constituído de referências diretas ou indiretas a outros textos. Na realização dessas referências, no diálogo do livro com essas outras obras, no realocamento das passagens intertextuais em outros contextos, essas intertextualidades são reconfiguradas, ganhando novos significados que, via estrutura metafórica, que associa os textos, possibilitam novas leituras e sentidos ao trabalho artístico e ao próprio discurso de *Um sopro de vida*.

Compondo 2% (dois por cento) da narrativa, a intertextualidade surge, igualmente, nas falas do narrador/AUTOR e de Ângela. Apesar de ocorrer

um diálogo com diversos textos, a intertextualidade marcante neste livro de Clarice é com a Bíblia e apresenta-se já no título, como já foi visto no estudo do motivo bíblico-religioso, e se estende ao longo de todo o texto.

A grande maioria das referências religiosas estão associadas ao antigo testamento, parte da bíblia que tem origem nos textos religiosos judaicos (*Gênesis; Livros dos Reis; Crônicas; Cântico dos Cânticos*). A primeira referência, como já foi dito, é o próprio título do livro, extraído do *Gênesis*. Todavia essa referência aparece não só no título do livro, mas é desenvolvida em outras partes:

— Foi Deus que me inventou e em mim soprou e eu virei um ser vivente. Eis que apresento a mim mesmo, uma figura. (LISPECTOR, 1980, p. 24)

E assim que recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, sopro em você que se torna uma alma. Apresento você a mim, te visualizando em instantâneos que ocorrem já no meio de tua inauguração: você não começa pelo princípio, começa pelo meio, começa pelo instante de hoje. (LISPECTOR, 1980, p. 25)

Estou esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua. Aí sopro nela e ela se anima e me sobrepuja. (LISPECTOR, 1980, p. 26)

Descobri por que soprei na carne de Ângela, foi para ter a quem odiar. Eu a odeio. Ela representa a minha terrível fé que renasce todos os dias de madrugada. (LISPECTOR, 1980, pág. 132)

Ao tecer um diálogo estreito com a criação bíblica do homem por meio do qual a mensagem (o texto) se volta para um componente do código narrativo, a personagem, *Um sopro de vida* tensiona o significado desta narrativa, igualando-a à criação literária/ficcional. Ao mesmo tempo que sacraliza a criação artística, dessacraliza a criação divina, problematizando os dois discursos. E esse movimento se intensifica quando o narrador/AUTOR não se define como um homem criado, mas como uma “figura”; diz que seu processo de criação gera não uma mulher, mas uma “alma”; afirma que sua criatura teve seu princípio *in media res* e que a mesma o “sobrepuja”; fala que o objetivo de ter criado Ângela é para ter a quem odiar. Tudo isso passa a construir uma visão negativa do ato de criar, desestabilizando uma significação primeira, oferecida pelo texto original bíblico.

Ainda referindo-se à criação e tecendo uma intertextualidade com o livro do *Gênesis*, em outras passagens o narrador/AUTOR, ao falar de sua criatura, diz que “sua lama é avermelhada”, todavia, no primeiro livro da Bíblia não é a mulher que é feita do barro, mas sim o homem, e ele completa a metáfora dizendo que “Para criá-la eu tenho que arar a terra.” (LISPECTOR, 1980, p. 23), ou seja, diferente de Deus, que apenas cria o homem do barro, ele, como escritor, primeiro, para criar Ângela, precisa “preparar” a terra, deixando subentendida a necessidade do trabalho para a realização da criação. Mesmo a ideia do princípio divino de tudo é desconstruída quando escreve que:

[...] No começo só havia a idéia. Depois o verbo veio ao encontro da idéia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela. (LLISPECTOR, 1980, p. 14)

Enquanto o princípio bíblico é o verbo, o início da criação literária é a ideia e a unipotência divina se dilui na transcendência da personagem Ângela sobre seu criador, tomando ela posse do “verbo”. Dando continuidade a essa reconstrução de sentidos, enquanto Adão e Eva não conseguem enganar Deus após comerem o fruto da árvore do conhecimento, Ângela ludibria o “seu Deus”:

[...] A fruta nova é uma maçã oculta e transfigurada para não dar medo e não sair do paraíso. Assim engana ela o seu Deus. (LISPECTOR, 1980, p. 150)

Identificando a fruta como uma maçã, a mesma é caracterizada como “oculta”, ou seja, não acessível aos olhos, e além disso transfigurada, transformada; isto permitiria que Ângela tivesse acesso a ela sem sofrer punição – ser expulsa do paraíso.

Outras passagens remetem a outros livros bíblicos: “O cheiro me faz ser irmã das santas orgias do Rei Salomão e a Rainha de Sabá.” (LISPECTOR, 1980, p. 20 – BÍBLIA, 1996, I Reis 10,10 – BÍBLIA, 1996, Cântico dos Cânticos); “Ângela Pralini nasceu de uma semente antiga que joguei em terra dura há milênios. Para se chegar até a mim foi preciso milênios sobre a terra?” (LISPECTOR, 1980, p. 26-27 – BÍBLIA, 1996, Mateus 13); “Oh chega de decepções, estou tão machucada, me doem a nuca, a boca, os tornozelos, fui

chicoteada nos rins — para que quero meu corpo? para que serve ele? só para apanhar?” (LISPECTOR, 1980, p. 52 – BÍBLIA, 1996, João 19,1; Marcos 14,65; Mateus 27,26).

Além das intertextualidades bíblico-religiosas, há intertextualidade com textos literários de diversos gêneros, ou seja, poesia “Cada novo livro é uma viagem. Só que uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados – a mordida nos olhos, o terror da escuridão é total.” (LISPECTOR, 1980, pág. 15 – CAMÕES, *Os lusíadas*, 1999, Canto I, p. 11); narrativa “[...] cabe a mim me criar um novo homem, como Robinson se criou sua solidão na terra que é sempre estranha.” (LISPECTOR, 1980, p. 46 – DEFOE, *Robinson Crusoe*, 2012); literatura infanto-juvenil “ÂNGELA.- Um dia desses vi sobre a mesa uma talhada de melancia. E, assim sobre a mesa nua, parecia o riso de um louco (não sei explicar melhor)”. (LISPECTOR, 1980, p. 74 – DODGSON, *Alice no país das maravilhas*, s.d); teatro “Esta noite tive um sonho dentro de um sonho. Sonhei que estava calmamente assistindo artistas trabalharem no palco. E por uma porta que não era bem fechada entraram homens com metralhadoras e mataram todos os artistas. Comecei a chorar: não queria que eles estivessem mortos. Então os artistas se levantaram do chão e me disseram: nós não estamos mortos na vida real, só como artistas, fazia parte do show esse morticínio.” (LISPECTOR, 1980, p. 157-158 – PIRANDELO, *Seis personagens a procura de um autor*, 1978).

Também o significado da intertextualidade ocorre com textos da própria autora Clarice Lispector, como destacado na análise dos motivos e procedimentos estéticos:

Hoje matei um mosquito. Com a mais bruta das delicadezas. Por quê? Por que matar o que vive? Sinto-me uma assassina e uma culpada. E nunca mais vou esquecer esse mosquito. Cujo destino eu tracei. A grande matadora. Eu, como um guindaste, a lidar com um delicadíssimo átomo. Me perdoe, mosquitinho, me perdoe, não faço mais isso. Acho que devemos fazer coisa proibida — senão sufocamos. Mas sem sentimento de culpa e sim como aviso de que somos livres. (LISPECTOR, 1980, p. 63)

Nessa citação temos a personagem Ângela se escusando por ter matado um mosquito; e seu discurso, a maneira como expressa sua culpa, acaba por estabelecer uma relação entre sua fala e a da personagem/narradora de *A mulher que matou os peixes*, livro infantil de Clarice. Todavia, em vez de peixes, animais com quem os seres humanos estabelecem vínculo afetivo por meio de sua criação em aquário, aqui o sentimento de culpa é desencadeado por ter matado um mosquito, inseto pelo qual o ser humano tem repulsa, o que desestabiliza a própria culpa mencionada, tensionando a fala de Ângela.

Percebesse que esse nível metalinguístico, assim como os anteriores, amplia a rede de leituras e problematiza, em diversos níveis, o discurso e o processo de produção literária. Passemos, assim, ao sexto nível de metalinguagem em *Um sopro de vida*.

3.1.6 – A intertextualidade musical

O sexto nível de significado é o da intertextualidade musical. Ocupando cerca de 3% (três por cento) de *Um sopro de vida* e tendo na fala da personagem Ângela sua maior frequência, este se diferencia do nível anterior ao desenvolver uma intertextualidade que acaba por dialogar com o mundo da música, conferindo-lhe significados inusitados e construindo, no próprio texto, uma dinâmica que lhe concede ritmo, musicalidade e sentidos novos. Tais referências ocorrem de diversas formas. Uma delas é por meio de citações que analisam subjetivamente alguns compositores de música erudita:

Estou ouvindo música. Debussy usa as espumas do mar morrendo na areia, refluindo e fluindo. Bach é matemático. Mozart é o divino impessoal. Chopin conta a sua vida mais íntima. Schoenberg, através de seu eu, atinge o clássico eu de todo o mundo. Beethoven é a emulsão humana em tempestade procurando o divino e só o alcançando na morte. (LISPECTOR, 1980, p. 14)

Ao falar que está ouvindo música (verbo no gerúndio) o narrador dá a entender que tal fato está ocorrendo durante a sua escrita/fala, seu processo criativo, o que permite, em uma leitura, subentender uma influência dessas

músicas em seu trabalho, fazendo com que *Um sopro de vida* tenha como objeto de elaboração e desenvolvimento os estilos de cada compositor (o ir e vir de Debussy com o intangível; a lógica matemática/planejamento de Bach; o divino de Mozart; o íntimo de Chopin; o universal do individual de Schoenberg e o encontro do divino na morte, de Beethoven).

Outra forma de significado da intertextualidade musical acontece com a relação direta entre a música e a escrita do texto – “Meu vocabulário é triste e às vezes wagneriano-polifônico-paranóico.” (LISPECTOR, 1980, p. 14). Enquanto na citação anterior a relação entre o livro e a música pode se estabelecer apenas por meio de um exercício de interpretação, aqui ela se realiza de forma evidente. Tal associação se repete em outros momentos; por exemplo, quando o narrador AUTOR diz “No que eu escrevo só me interessa encontrar meu timbre. Meu timbre de vida.” (LISPECTOR, 1980, p. 73). Para ele, interessa encontrar a característica que o define, nesse caso o timbre ganha, como significado, a ideia de estilo.

Em outras passagens, aspectos da música, ou mesmo de recursos sonoros, são utilizados para fazer menção à características das personagens por elas mesmas: (Ângela) “E eu sou música de câmara.” (LISPECTOR, 1980, p. 40) – Ângela, como código/personagem, é destinada a pequenos grupos; “AUTOR.- Como profissão eu queria ser a pessoa que faz badalarem os sinos (LISPECTOR, 1980, p. 55) – o sino, como instrumento musical simbólico, é tocado para estabelecer uma conexão entre o humano e o divino e ao escolher essa “profissão”, a personagem narrador/AUTOR confere à literatura, sino que ele “badala”, a possibilidade de estabelecer essa ligação mística pelo ressoar das palavras de seu código/discurso.

O narrador/AUTOR também se utiliza desses significados de intertextualidade musical para falar de sua personagem:

AUTOR.- Ângela é o tremor vibrante de uma corda tensa de harpa depois que é tocada: ela fica no ar ainda se dizendo, dizendo — até que a vibração morra espalhando-se em espumas pelas areias. (LISPECTOR, 1980, p. 41)

Nessa passagem ele acaba por retomar o trecho em que menciona Debussy e dá a entender que faz uso do mesmo processo de composição, pois Ângela, como personagem/literatura, finaliza como as composições dele, espalhando-se como espumas na areia. Tal procedimento estético ocorre também em outro momento:

[...] Suponho que o compositor de uma sinfonia tem somente o "pensamento antes do pensamento", o que se vê nessa rapidíssima idéia muda é pouco mais que uma atmosfera? Não. Na verdade é uma atmosfera que, colorida já como símbolo, me faz sentir o ar da atmosfera de onde vem tudo. (LISPECTOR, 1980, p. 16-17)

Neste momento da fala do narrador/AUTOR, cujo código objeto é a sinfonia, que é posterior a uma reflexão sua sobre a própria escrita, ao se deter sobre o pensamento, que também é necessário para a produção literária, o posiciona na produção de uma música, mais especificamente esta sinfonia (composição musical com três ou quatro partes) e se encontraria no momento anterior ao próprio pensamento, uma busca que o próprio narrador/AUTOR se diz trilhando para escrever/pensar com palavras o código objeto *Um sopro de vida*. Mesmo Ângela parece brincar com isso:

[...] Quero compor uma sinfonia em que no entrecho haja silêncio — e a platéia não bateria palmas pois sentiria que os músicos parados — como numa fotografia — não queriam dizer "fim". A música está no auge — então faz-se silêncio de um minuto — e os sons recomeçam. (LISPECTOR, 1980, p. 84)

Novamente há menção à composição de uma sinfonia, mas agora, no detalhar, ela teria uma pausa em seu auge. Também, em *Um sopro de vida*, no decorrer da narrativa, é realizada uma longa pausa (página em branco) para uma posterior retomada do discurso, tensionando o texto e conduzindo-o para uma aproximação com a música que fornece pistas para a produção de leituras possíveis do texto. Outro ponto a ser destacado é quando o código objeto receptor (a platéia) é referido, destacando a sua reação diante do movimento musical dessa

sinfonia (a pausa), o que permite que se indague se a pausa do livro produziria o mesmo efeito reativo no leitor que a sinfonia obtém da platéia.

Desta forma, assim como os outros níveis metalinguísticos, o significado da intertextualidade musical acaba por tensionar a trama textual e conceder a esta uma cadeia de significações que problematiza as questões que são por ela abordadas, pois, sendo literatura, entrevê-se no discurso tanto do narrador/AUTOR quanto da personagem Ângela um querer que as palavras atinjam, em seus livros, o efeito produzido pela música. Assim, apesar de tensionar o discurso, este nível propicia leituras que fornecem direções de possíveis intencionalidades. Se pensarmos que a música provoca sensações ou mesmo sentimentos em quem a ouve, sem que haja a necessidade de uma racionalização prévia por parte do ouvinte, e recordando que a literatura mística entende que a apreensão de Deus, que a conexão entre o humano e o divino, não é possível pelo uso da razão, pode-se aqui supor que a aproximação da literatura com a música seria um movimento que faz com que o texto literário provoque no leitor as mesmas sensações que a música, promovendo uma sensação de êxtase associado ao divino.

3.1.7 – O código artístico

O último nível de metalinguagem identificado em *Um sopro de vida* é o tipo de metalinguagem para o qual há uma convergência, passível de identificação, de todos os outros níveis. O significado do código artístico compõe 20% (vinte por cento) do livro se considerarmos apenas as formas diretas de sua construção, pois se considerarmos que a temática central desta última produção da autora é a produção do texto e seus desdobramentos, tudo passa a ser, direta ou indiretamente, como já foi mencionado anteriormente, metalinguagem do código artístico. É importante que se ressalte que neste nível há um equilíbrio de predominância discursiva entre o narrador/AUTOR e sua personagem, o que se justifica pelo fato de os dois serem escritores e discutirem suas maneiras de escrita

em suas falas/escritas. Equilíbrio este que se dá na contraposição de todos os outros níveis.

Composto de uma estrutura mais complexa, que debate ideias, desenvolvendo-as e direcionando-as a uma significação da arte e suas características, o significado do código artístico, assim como todos os outros elementos textuais, acaba por tensionar e ampliar os sentidos inerentes aos signos ao oferecer-lhes outros pela associação metafórica. Para isso, em alguns momentos, o narrador/AUTOR se dirige a um leitor ideal e dialoga com ele:

[...] Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes este livro chorai por mim um aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esqueci-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. Estou caindo no discurso? que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar. (LISPECTOR, 1980, p. 20)

Em uma espécie de alerta àquele que estabelece uma relação de transitividade leitora com o texto, o narrador/AUTOR, ao antecipar sua morte, aproveita-se para qualificar seu texto como malogrado, afirmando aqui que é um livro que não obteve êxito, mas que mesmo assim é afoito, ou seja, que é destemido e ousado, ao mesmo tempo que é apressado, e ainda é brincalhão, avisando sobre um possível jogo que o mesmo estabelece com o leitor e acaba por convidá-lo, indiretamente, a realizar o percurso dessa esperada tragédia que se torna positiva, pois com a sua morte alcançará uma paz que seria divina, pois a mesma é abençoada por Deus. Na parte final dessa citação, na construção “eu escrevo e assim me livro de mim”, o verbo livrar, conjugado reflexivamente na primeira pessoa, pode também ser lido como substantivo, o livro, apresentando o resultado da escrita, vindo do escrever do narrador/AUTOR.

Estabelece-se, em *Um sopro de vida*, pelo discurso de ambos, narrador/AUTOR e Ângela, uma consciência do próprio fazer artístico que, ao mesmo tempo que o significa, tensiona-o. Ao dizer que o livro que se apresenta é malogrado, deixa subentender que tal não foi por acaso e que o fracasso do livro

foi uma espécie de objetivo que se buscou, projetando sobre essa atitude a seguinte indagação: Por que um escritor buscaria o insucesso de seu texto?

É na articulação estabelecida no nível do significado do código artístico, na relação entre a função metalinguística e os motivos e procedimentos estéticos tencionados em sua estrutura que se pode aproximar de uma resposta plausível a essa pergunta. Pensando esse fracasso do texto ocorrendo devido a uma busca de um entender que não se realiza e como já destacado, há em *Um sopro de vida* uma valorização do inefável, do não entender, aproximando o livro do movimento místico e trazendo, com isso, a presença de algo divino às suas páginas, o fracasso do entendimento seria o sucesso do “não entender” e uma realização transcendente da linguagem.

A dificuldade de apreensão do texto e de seus elementos é consciente e evidenciada em trechos nos quais a personagem Ângela, ao se referir à sua escrita, diz “Eu tenho que ser legível quase no escuro.” (LISPECTOR, 1980, p. 22). Essa legibilidade na escuridão, apontada no discurso da epígrafe da personagem, pode ser interpretada como um movimento de velamento, que dificultaria a leitura. O próprio narrador/AUTOR, ao se referir a ela, afirma que:

[...]Ângela por enquanto tem uma tarja sobre o rosto que lhe esconde a identidade.

À medida que ela for falando vai tirando a tarja — até o rosto nu. Sua cara fala rude e expressiva. Antes de desvendá-la lavarei os ares com chuva e amaciarei o terreno para a lavoura. (LISPECTOR, 1980, p. 23)

Como personagem e, conseqüentemente, elemento da narrativa, a tarja sobre seu rosto, esse encobrir da sua identidade, de seu significado, de sua essência, acaba por marcar o movimento de ocultamento que é reforçado ao longo do livro. Nada em *Um sopro de vida* se entrega a uma leitura tranquila, fácil. Reforçando essa imagem, o narrador/AUTOR ainda diz que:

AUTOR.- As palavras de Ângela são antipalavras: vêm de um abstrato lugar nela onde não se pensa, esse lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna. (LISPECTOR, 1980, p. 33)

Caracterizando as palavras proferidas pela sua personagem como antipalavras, fica evidenciada a impossibilidade de uma significação direta, de Ângela apresentar signos com a sua constituição plena (significante e significado). A sua experiência estaria ligada a uma região interna de si mesma que seria escura, marcando mais uma vez a ausência de clareza que permitiria a visão mais clara das coisas. Há uma reiteração dessa imagem quando o narrador/AUTOR fala que “Ângela é ainda um casulo fechado, como se eu ainda não tivesse nascido, enquanto eu não abrir em metamorfose, Ângela será minha.” (LISPECTOR, 1980, p. 39). Ao caracterizar sua personagem como casulo e, na sequência, identificar sua presença dentro dela, repete a ideia de que Ângela é um invólucro que não permite divisar seu interior, como que escondendo processos de criação e transformação vedados a qualquer olhar; mostra-se, como AUTOR, dependente da sua personagem para a sua metamorfose que transmuta palavras em entidades literárias. Na dinâmica discursiva de *Um sopro de vida*, na forma de estruturação do texto e na maneira como as palavras são evocadas ou trabalhadas, os signos linguísticos reconfiguram-se como signos literários, transcendendo a função comunicativa e exercendo, com isso, função estética na textualidade da obra.

O inalcançável da constituição desses mistérios surge também quando o narrador/AUTOR diz:

AUTOR.- Ângela é uma curva em interminável sinuosa espiral. Eu sou reto, escrevo triangularmente e piramidalmente. Mas o que está dentro da pirâmide – o segredo intocável o perigoso e inviolável – esse é Ângela. (LISPECTOR, 1980, p. 40)

A sinuosidade e a circularidade de Ângela marca-a como em processo contínuo de constituição, enquanto que o narrador/AUTOR apresenta uma exatidão, uma regularidade planejada que também esconde segredos; há algo oculto em sua escrita pirâmide, algo que é perigoso, a alma de seu livro - Ângela. E essa mesma ideia se desenvolve na sequência do texto:

[...] Eu sou geométrico, Ângela é espiral de finesse. Ela é intuitiva, eu sou lógico. Ela não tem medo de errar no emprego das palavras. E eu não erro. Bem sei que ela é uva sumarenta e eu sou a passa. Eu sou equilibrado e sensato. Ela está liberta do equilíbrio que para ela é desnecessário. Eu sou controlado, ela não se reprime (LISPECTOR, 1980, p. 40)

Em uma contraposição estabelecida entre ambos, o narrador/AUTOR reconhece em sua personagem o seu oposto como um desejo latente em sê-lo, sua experimentação para tudo aquilo que, em seu equilíbrio, não se permitiu. Ao voltar-se ao livro de Ângela, o narrador/AUTOR afirma:

AUTOR.- Não começará nada. Primeiro porque Ângela nunca acaba o que começou. Segundo porque suas esparsas notas para o seu livro são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e construir. Ela nunca será escritora. Isso lhe poupa o sofrimento da aridez. Ela é muito sábia em se colocar à margem da vida e usufruir da simples anotação irresponsável. E ela não fazendo um livro escapa ao que sinto quando termino um livro: a pobreza de alma, e esgotamento das fontes de energia. Será que há quem diga que escrever é trabalho de preguiçoso? (LISPECTOR, 1980, p. 99)

Ao tratar da ação da personagem Ângela, apesar de existir um tom de crítica em sua fala, que aponta para a fragmentação do livro que ela escreve, logo após essa argumentação é desconstruída apontando os aspectos positivos dessa fragmentação e, quando nos lembramos que ele é quem a cria e a tem sob controle, essa escrita fragmentária passa a ser intencional em uma possível leitura pois “ela não fazendo um livro escapa ao que sinto quando termino um livro”. Retoma-se aqui, então, a pergunta feita anteriormente, pois todos os trechos analisados apontam para a compreensão de que o fracasso do livro é na verdade a sua realização plena. Ao falhar como objeto artístico comum, estabelece-se como único no intuito de alcançar, por meio desse fracasso, aquilo que as palavras não conseguem alcançar, um estado equivalente ao êxtase místico.

A escrita e seu processo, a todo instante, vão sendo abordados, questionados, debatidos em uma constante reflexão e isso se dá tanto nas falas do narrador/AUTOR quanto nas falas de Ângela. Ambos se colocam no encalço do que seria a Literatura e sua essência e, nessa busca, acabam por arrastar o leitor, que a acompanha, não a um “beco sem saída”, mas a uma estrada com infinitas

possibilidades de trajetos ou compreensão que impossibilita a apreensão plena da mesma. O inefável, o essencial, aquilo que seria divino, mágico e ao mesmo tempo obscuro, perigoso, a Literatura e seu processo de criação são buscados, mas ao mesmo tempo são personificados pelo próprio processo de busca e construção do livro *Um sopro de vida*.

3.2 – Os efeitos da metalinguagem em *Um sopro de vida*

Pela análise da metalinguagem e seus níveis, pela observação de sua construção, suas características, fica evidenciada a gradação que essa função da linguagem tem dentro do livro e a importância da mesma na estruturação da obra. Somando-se todas as citações diretas contendo metalinguagem, temos aproximadamente 45% (quarenta e cinco por cento) do texto identificável como metalinguístico (quase metade do livro). São esses níveis que articulam todos os motivos e procedimentos estéticos presentes na narrativa. Apesar de também estar muito presente nas linhas que compõem este livro, a linguagem poética não é o elemento articulador, mas é articulada por ele, a metalinguagem, e acaba por contribuir com a instauração, em todo o texto, de uma poética do não entendimento. A função metalinguística em *Um sopro de vida*, além de se articular à linguagem poética, desempenha o processo de geração da função poética do texto ao apresentar a impossibilidade de uma apresentação objetiva da literatura, colocando o texto em um grau muito radical de rompimento com a referencialidade.

Apesar de nesse estudo os níveis de metalinguagem terem sido apresentados e estudados em uma gradação crescente, de uma forma mais “simples” de metalinguagem (significado da palavra) a uma forma mais “complexa” (significado do código artístico), esses níveis não aparecem assim organizados no texto, obedecendo a uma ordem. Na verdade os níveis se intercalam e se misturam constantemente, muitas das vezes dificultando a identificação dos mesmos, o que, apesar da aproximação desse livro de Clarice Lispector com textos da literatura mística, gera uma divergência estrutural entre

Um sopro de vida e o livro de Santa Teresa D'Ávila, *Sete moradas ou Castelo Interior*.

Mesmo possuindo mecanismos que geram impasses, que desestabilizam significados e sentidos, que tensionam relações e promovem situações de não entendimento, que concedem a esse texto clariceano uma aura de inefabilidade e misticismo, reforçada pela associação evidente entre o livro e elementos religiosos, não há uma organização em *Um sopro de vida* equivalente a do livro de Santa Tereza ou mesmo de Santa Catarina de Gênova ou no do monge desconhecido.

Os livros desses autores da literatura mística são manuais e como tais, são estruturados de forma didática, com a finalidade de promover um aprendizado que levaria o leitor a poder estabelecer uma conexão com o divino, com Deus, por meio da realização de alguns procedimentos enumerados por eles em seus textos e aqui se encontra o aspecto que leva essa derradeira obra de Clarice a divergir estruturalmente desses livros.

Mais do que um manual para se alcançar o inefável, o intangível, o místico, o êxtase da conexão com o divino, *Um sopro de vida*, por meio de sua estrutura, seus elementos constitutivos, seus motivos e procedimentos estéticos articulados, desenvolvidos e intensificados pelo discurso metalinguístico, pode ser entendido como a realização dessa inefabilidade na Literatura. Mais do que buscado, o não entender é instaurado nas páginas do texto, o que poderia possibilitar ao leitor, pela sua leitura, a percepção da impotência da linguagem.

Muito mais do que Literatura que discute e questiona a Literatura, numa busca daquilo que ela seria, *Um sopro de vida* torna-se, em seu processo de construção, a própria ideia realizada, o próprio pulsar da essência criadora e o inefável divino que nela está presente; o óximoro poético, só é alcançado pela recusa ao entender. Mais do que um manual de como alcançar Deus dentro de si, numa travessia por sete castelos interiores, *Um sopro de vida*, por meio de seus níveis de metalinguagem, é a realização desse percurso ao indizível guiando, pela sua estrutura, o leitor que se permite abandonar o entendimento, a compreensão

para encontrar o que seria fundamental na Literatura, a essência da função poética: o Poético.

Diferente dos movimentos artísticos dos últimos séculos, que valorizaram e até mesmo sacralizaram a consciência artística e sua evidenciação e desmascaramento nas próprias composições, é pela metalinguagem, sua desestabilização e dessacralização, que a linguagem e suas diferentes estruturas discursivas, apresentadas como limitadas na busca de uma apreensão lógica da realidade, transcendem seus limites e atingem o êxtase da linguagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho buscou-se a realização de uma análise ampla, que fornecesse uma visão geral de *Um sopro de vida* e de sua recepção pela crítica literária, no intuito de se entender a razão pela qual esse livro foi tão pouco estudado e de verificar se nele há algum elemento que justifique um estudo mais aprofundado do texto.

Desta forma, na introdução apresentou-se, brevemente, esse derradeiro texto da autora e alguns aspectos do mesmo que chamam a atenção já em um primeiro contato, como: a existência de três “enredos” (do narrador/AUTOR, da personagem Ângela e da construção do próprio texto); um discurso tensionante e desestabilizador; a fusão de identidades da figura autoral, do narrador/AUTOR e da personagem Ângela Pralini; a identificação do narrador/AUTOR com o Deus judaico-cristão, aproximando o livro do discurso bíblico/religioso que em *Um sopro de vida* é, por vezes problematizado; uma forte semelhança entre este texto de Clarice e seu outro livro *A hora da estrela*.

Ainda na introdução também foram levantadas questões sobre a sua receptividade frente à fortuna crítica da autora, observando-se necessária uma reflexão acerca do silêncio crítico que se estabelece quanto a essa última produção de Clarice Lispector (em comparação com o estudo das outras obras por ela criadas).

Dando então prosseguimento ao estudo, para uma melhor compreensão da dinâmica estabelecida pela crítica literária frente à produção da autora, no primeiro capítulo foi feita a apreciação de alguns posicionamentos em diferentes épocas de produção da autora, que foram identificados como crítica *inaugural*, *intermediária* e *póstuma*, constatando-se nessa crítica uma grande quantidade de trabalhos sobre sua obra; com o levantamento realizado por este trabalho sobre a fortuna crítica de *Um sopro de vida*, verificou-se que esse livro foi pouco estudado. Da mesma forma, nesta parte do capítulo, foram levantados os trabalhos críticos representativos que seriam importantes para a análise do livro e, dentre eles, os que se destacaram foram os estudos de Benedito Nunes (NUNES, 1995) e de Nádia Batella Gotlib (GOTLIB, 2011).

Avaliou-se ainda o contexto histórico-social relacionado a *Um sopro de vida* e outros aspectos que acabaram por gerar, no decorrer das suas análises, diversas possibilidades de compreensão desse afastamento da crítica com relação a esse livro. Também se estabeleceu uma leitura da fortuna crítica específica do livro, no intuito de verificar a percepção do mesmo pelos críticos e de fazer um levantamento dos aspectos do texto apontados por eles. Neste ponto foi possível observar, já no levantamento bibliográfico, a imensa dificuldade em se encontrar os estudos sobre ele, os quais, em sua grande maioria, não são sobre o livro em específico e quando o são, da mesma forma, em grande parte, não se aprofundam em suas análises. Todavia, mesmo em menor quantidade ou não tão aprofundados analiticamente, na maioria das vezes, esses estudos apontam para os mesmos aspectos identificados aqui, já na introdução.

Toda essa reflexão inicial permitiu que se entrissem possibilidades de respostas para esse distanciamento da crítica clariceana; após esse movimento analítico restou verificar se a estrutura de *Um sopro de vida*, ou qualquer aspecto de sua composição também teria contribuído para que a crítica clariceana se abstinhasse de realizar uma análise mais profunda dele.

Passando então ao segundo capítulo, nele foram analisados aspectos estruturais que indiciavam e comprovaram-se exercendo, ao mesmo tempo, duas funções antitéticas entre si: articulação e desarticulação textual. Observou-se a

presença de elementos da narrativa (enredo, narrador, personagens, tempo, espaço) e de outros gêneros literários (discurso dramático, diálogo, relatos, etc.) presentes no texto e o modo como os mesmos tensionam as fronteiras dos gêneros, na construção do livro, em decorrência da maneira como foram elaborados e se apresentam ao longo da obra. Verificou-se ainda que nenhum deles possui uma constituição comum e que suas estruturas fogem ao tradicionalmente estabelecido, contribuindo com a problematização do discurso que se desenvolve e dificultando um tanto mais a sua recepção de forma direta.

Nesse capítulo também foram analisados os motivos – bíblico-religiosos; autorais; de recepção do texto; eróticos; filosóficos; especulares; corporais; inefáveis – e procedimentos estéticos – discurso tensivo; linguagem poética; intertextualidade; metalinguagem – presentes ao longo de toda a produção clariceana e que, em um movimento de disseminação e recolha, típico da estética barroca, são retomados em *Um sopro de vida*, compondo uma espécie de livro testamento.

Na análise desses elementos também verificou-se que os mesmos são problematizados, gerando questões e impasses que não se resolvem na trama que se desenrola. Motivos e procedimentos estéticos, tangenciados pelas funções poética e metalinguística, são articulados e tensionados, contribuindo para uma inefabilidade discursiva que, somados a referências diretas e indiretas a textos da literatura mística (*Sete moradas ou castelo interior*; *Nuvem do não saber*) e da literatura religiosa (*Bíblia*), possibilitam uma leitura interpretativa que associe *Um sopro de vida* e seu discurso ao discurso místico-religioso.

Ainda no estudo desses motivos e procedimentos estéticos, constatou-se, com o auxílio teórico dos trabalhos de Roman Jakobson (JAKOBSON, 1970) e de Samira Chalhoub (CHALHUB, 1988), que, apesar da forte presença de linguagem poética, a função metalinguística aparece como dominante linguístico no texto e a ela a linguagem poética se submete, contribuindo para uma construção de sentidos que conduzem a impasses, dentro de uma estética instável.

As análises desse segundo capítulo permitiram também que se divisasse mais um motivo para o distanciamento crítico da obra: a construção em destroços

somada à instauração constante de impasses desestabilizadores do discurso e a própria narrativa dificultam, intencionalmente, a apreensão de *Um sopro de vida* até mesmo por leitores críticos, em decorrência da valorização do não entendimento, marca evidente de um discurso que se estabelece inefável, místico. Todavia, as mesmas análises demonstram que este livro possui elementos suficientes que justificam sua análise e um estudo de seus mecanismos, apontando para uma necessidade real de que a mesma receba, por parte da crítica, uma atenção mais adequada, pelo valor que o mesmo demonstra ter no conjunto da obra da autora.

Passando ao terceiro capítulo, neste trabalho, com a constatação da importância da metalinguagem na estruturação e articulação textual, realizou-se a análise dessa função da linguagem. Ao encontrar nuances substanciais que possibilitaram distinguir diferentes tipos de metalinguagem ocorrendo no texto, foram identificados sete tipos diferentes que foram analisados, observando-se a existência de uma gradação, de níveis de metalinguagem, cada qual contribuindo dentro de suas características para a tensionalização do discurso e do próprio livro, instaurando impasses e conferindo ao texto um aspecto inefável.

Esse processo discursivo, que acaba produzindo uma sensação de inefabilidade, associada aos sete níveis de metalinguagem e à forte presença do discurso bíblico-religioso emaranhado ao texto, possibilitou a leitura desses níveis, em uma aproximação de *Um sopro de vida* com o livro de Santa Tereza D'Ávila, *As sete moradas* ou *Castelos interiores*, como sendo as moradas, os castelos interiores desenvolvidos por Santa Tereza e que, segundo ela, percorridos pelo leitor, conduziriam-no a um estado de não entendimento, de inefabilidade, visando o alcance do divino, do inefável. Porém, de modo diverso desse livro da literatura mística, o texto de Lispector não exerce, pela sua estrutura, a função de manual objetivando ensinar ao leitor o percurso a ser trilhado, mas por sua dinâmica conduziria esse leitor ao êxtase místico na realização do próprio discurso literário.

Desta forma, ao refletir sobre toda essa dinâmica textual, o que se verifica é que *Um sopro de vida*, dentro do conjunto da obra de Clarice Lispector, é um

livro significativo e seu estudo requer um aprofundamento analítico por indiciar, em sua estrutura textual e discursiva, dentro dessa linha de análise que aproxima a função estética da místico-religiosa, a existência de um fio condutor que perpassaria toda a sua produção, agindo como uma coluna vertebral, dando-lhe sustentação em uma busca do divino/místico por meio da criação literária.

A análise aqui desenvolvida evidencia o “acabado inacabado” nesse livro. Clarice Lispector tinha a percepção de que iria morrer e procurou fazer uma revisão de todo o seu percurso criativo por meio da disseminação e recolha, procedimento estilístico próprio do movimento Barroco, produzindo uma obra aberta, com características Neobarrocas, pelo sentimento de que a palavra humana não consegue expressar a totalidade que deseja, e a abertura se daria para uma “possibilidade de”.

Mesmo a indefinição de autoria representada pelo jogo de mascaramento e espelhamento discursivo entre narrador/AUTOR, Ângela e figura autoral, caracteriza a impotência da linguagem a expressar o que quer, levando a autora a se voltar para a metalinguagem nessa busca, pois se a linguagem (qualquer linguagem, e por isso a multiplicidade de gêneros discursivos) não permite uma expressão plena, ela deve ser questionada.

Todavia, mesmo a metalinguagem, como forma de linguagem, é apresentada como ineficiente. Toda a busca por entendimento é frustrada pela desconstrução da metalinguagem ao articular a linguagem poética. Subversivamente, esse fracasso é visto positivamente e valorizado pois é por ele, pelo não entender, que o poético se instaura. *Um sopro de vida* fracassa como texto ensaístico, arte que discute arte, dessacralizando a metalinguagem, para sobreviver ao movimento interno de desconstrução concêntrica na realização e sacralização da essência da linguagem artística: o Poético.

Um sopro de vida pode então ser entendido, dentro desse exercício interpretativo, como o ponto de culminância dessa busca autoral. Nas páginas desse texto, pela relação construída entre seus elementos constitutivos, realizar-se-ia o não entendimento que possibilitaria ao leitor experimentar o êxtase da inefabilidade literária – o Poético – associado ao êxtase da inefabilidade mística.

BIBLIOGRAFIA DA AUTORA (CONSULTADA)

LISPECTOR, C. **A Bela e a Fera**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **A cidade sitiada**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A imitação da rosa**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. **A Legião Extrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A maçã no escuro**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **A mulher que matou os peixes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A paixão segundo G. H.** Edição crítica, NUNES, Benedito (coordenador). 2ª. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

_____. **A via crucis do corpo**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A vida íntima de Laura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Água viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

_____. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Como nasceram as estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Correio feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Entrevista à TV Cultura**. São Paulo, fevereiro de 1977. Apud: *Revista Shalom*, nº 296, p. 68.

_____. **Entrevistas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- _____. **O lustre.** 9^a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. **O mistério do coelho pensante.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **Onde estivestes de noite.** 8^a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- _____. **Para não esquecer.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **Perto do coração selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Quase de verdade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **Só para mulheres.** Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- _____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.** 4^a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. **Um sopro de vida.** 3^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. 2. ed. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.

_____. **Dialéctica negativa**. Tradução de José Maria Ripalda. Madrid: Taurus, 1992.

_____. **Dialéctica negativa** – la jerga de la autenticidad. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005.

_____. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 2005. (Coleção os pensadores)

ALMEIDA, S. R. G. **The madness of Lispector's writing**. Nottingham: University of Nottingham, 1999.

ÁLVAREZ, A. **A voz do escritor**. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ÁLVAREZ, A. C. C. **Do reinado do autor a seu estilhaçamento na escritura nos romances de introspecção**: Lúcio Cardoso e Clarice Lispector. Tese de Doutorado. UFRS, Porto Alegre, 2009.

ALVES, R. M. F. Um sopro de criação: movimento puro em direção à vida. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 15, n. 29, p. 281-292, 2011.

A NUVEM do não-saber. Tradução de Lino Correia Marques Moreira. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. Anônimo do séc. XIV.

ARAÚJO, M. A. D. de. **Clarice Lispector e a escritura da morte** – A ficção do caos no sopro de vida. Dissertação de Mestrado. UFA, Maceió, 1996.

ARAÚJO, R. da C. Diálogos insólitos entre literatura e pintura em Clarice Lispector. In: **O insólito em língua inglesa**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2011. p. 218-241.

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

ARF, L. M. **Entre abanicos e castanholas: recepção de Clarice Lispector na Espanha.** Tese de Doutorado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2013.

BARBOSA, M. J. S. **Whose voice is it anyway?: literary self-consciousness in Sterne, Machado, Lispector and Barth.** Dissertação de PHD. University of North Carolina, Chapel Hill, 1990.

BENJAMIM, W. **Obras escolhidas** - magia e técnica, arte e política. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BÍBLIA, A. Tradução ecumênica. São Paulo: Paulinas; Loyola, 1996.

BONALUMI, E. F. **Análise de similaridades e diferenças no uso de marcadores de reformulação e frases lexicais, em um corpus paralelo, constituído de contos e romances de Clarice Lispector e as respectivas traduções para o inglês e italiano.** Tese de Doutorado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2010.

BORELLI, O. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato.** 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, v. 1, n. 4, p. 25-37, 1996.

BRAIT, B. **A personagem.** São Paulo: Ática, 1985.

BRANCO, F. C. **A escrita do abismo de Clarice Lispector: melancolia e angústia.** Rio de Janeiro, Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, Escola de Psicanálise, s/d., disponível em: www.sociedadeliqualida.com.br

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia : (a idade da fábula) : historia de deuses e heróis.** Tradução de David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.

CAMPOS, H. de. **Metalinguagem.** Petrópolis: Vozes, 1967.

_____. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção.** 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Coleção debates)

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CARROLL, L. **Alice no país das maravilhas**. Tradução de Isabel de Lorenzo. 2. ed. São Paulo: Editora Sol/Objetivo, 1990.

CARVALHO, C. E. de. Desconstrução e redimensionamento da linguagem em Clarice Lispector. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, v. 2, n. 5, Campinas: 2003.

CARVALHO, L. H. **A ponta do novelo**. São Paulo: Ática, 1983.

CAVALCANTE, A. B. de P. **Dramaturgia por outras vias**: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário à encenação. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 2006.

CEIA, C. **A construção do romance**. Coimbra: Almedina, 2007.

CHALHUB, S. **A metalinguagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

CLICHE, É. Clarice Lispector: débusquer l'intangible. *Voix et'Images*, Montréal, v. 12, n.1, p. 27-41, 1986.

COELHO, E. P. A paixão depois de G.H. **Remate de Males**, Campinas, v. 1, n. 9, p. 147-151, 1989.

CORÁ, L. T. **Entre o silêncio e o verbo**: matizes do fenômeno lírico nas poéticas de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Tese de Doutorado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2015.

CORREIA, A. Mutating identities: Clarice Lispector's um sopro de vida – pulsações na Virginia Woolf's between the acts. **Cadernos de Literatura comparada**, Porto, v. 14, p. 9-19, 2006.

COSTA, F. M. Um sopro de vida (pulsações). **ISTOÉ**, São Paulo, v. 1, n. 7, 1979.

CUNHA, A. G. da: **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

D'ÁVILA, S. T. **As moradas do castelo interior**. Tradução de Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. **Livro da vida**. Tradução de Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Penguin, 2010.

DIAS, S. R. Um sopro de morte em Clarice – A economia do gasto na aprendizagem da vida. **Travessia**: revista de literatura, Florianópolis, n. 34/35, p. 146-154, 1997.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto 2** – teoria da lírica e do drama. São Paulo: Ática, 1995.

DUARTE, E. C. **Clarice Lispector**: Máscara nua. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. Campinas, 1996.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. 6. ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FARIA, R. R. D. S. **Clarice Lispector** – o criador e suas criatura: uma leitura de A hora da estrela. Dissertação de Mestrado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2007.

FERREIRA, A. B. H. **Mini dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FILHA, M. da C. S. B. **Aurum Alchymicum clariceano** – um olhar hermético sobre o texto de Lispector. Tese de Doutorado – UFRS, Porto Alegre, 2004.

FITZ, E. E. Clarice Lispector's Um sopro de vida: the novel as confession. **Hispania**: a journal devoted to the interests of teachers of spanish, v. 68, n. 2, 260-266, 1985.

FRANCO JR, A. Entrevista com Olga Borelli. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 19 de dez. de 1997.

_____. **Mau gosto e kitsch em Clarice Lispector e Dalton Trevisan**. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 2000.

_____. Questinando a identidade da literatura: A legião estrangeira, de Clarice Lispector. **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 9/10, p. 125-142, 2003/2004.

_____. **O kitsch na obra de Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo, 1993.

_____. “Antes da Ponte Rio-Niterói” e o projeto literário de Clarice Lispector em “A via crucis do corpo. **Cerrados**, Brasília, v.1, n. 8, p. 33-48, 2010.

_____. Romance engajado, folhetim/melodrama e metaficção: A hora da estrela. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 1/2, n. 29, p. 59-66, 2008.

FRANCO JR, A. Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, de Clarice Lispector, Romance Moderno e Romance de Mocinha. **Signótica**, Goiânia, v. 18, n. 3, p. 56-80, 2006.

FRIAS, J. M. Um sopro de vida de Clarice Lispector: a auto-destruição criadora do sujeito moderno. **Línguas e Literaturas**, Porto, v. 1, n. 5, p. 121-147, 1998.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 2. ed. São Paulo: Veja;Passagens, 1992.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. **Fábulas de identidade** – Estudos de mitologia poética. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GÉNOVA, S. C. **Tratado del purgatorio**. 2. ed. Pamplona: Fundación Gratis Date, 2005.

GINZBURG, J. Clarice Lispector e a razão antagônica. In: SCHIMIDT, R. T. (Org.). **A ficção de Clarice Lispector nas fronteiras do (im)possível**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003, p. 85-99.

GOMES, G. M. Clarice Lispector reflete sobre a criação literária. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 1, n. 10, p. 74-88, 1978.

GONZÁLEZ, Y. M. R. **Descentramentos e umbrais**: Um sopro de vida (Pulsações) de Clarice Lispector. Tese de Doutorado. UFRGS, Porto Alegre, 2006.

GOTLIB, N. B. **Clarice** – uma vida que se conta. 6. ed. São Paulo: EDUSP, 2011.

GUARIZO, A. M. P. **Uma poética do escrever e da escrita em “Água viva”, de Clarice Lispector**. Tese de Doutorado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2013.

GUIDIN, M. L. **A hora da estrela** – Roteiro de Leitura. São Paulo: Ática, 1994.

GUIMARÃES, M. R. **Clarice Lispector e a deriva dos continentes**: da descoberta do mundo à encenação da escrita. Tese de Doutorado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

GUIMARÃES, R. A verdade e as tartarugas: a poética de Clarice Lispector. **E**: ensaios de literatura e filosofia. Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 12-23, 2010.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 2005. (Coleção os pensadores).

HERRERA ÁLVAREZ, R. G. O autor implícito e a instauração da ironia em “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. **STYLOS**, São José do Rio Preto, n. 2, p. 135-155, 2001.

HOBSBAWN, E. J. **Nações e nacionalismo desde 1780**. 3. ed. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOMEM, M. L. **No limiar do silêncio e da letra**: traços da autoria em Clarice Lispector. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, São Paulo, 2011.

_____. Sopro de vida e de espírito. **Revista Ângulo**, Lorena, v. 1, n. 3, 2007.

JAKOBSON, R. El Metalenguaje como problema lingüístico. In: **El marco Del lenguaje**. Tradução de Tomás Segovia. Cidade do Mexico: Fondo de Cultura Econômica, 1996. p. 81-91.

_____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. O dominante. In: LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. v. 1, p. 485-491.

_____. O que é a poesia? In: TOLEDO, D. **Círculo lingüístico de Praga: Estruturalismo e Semiologia**. Tradução de Zênia de Faria. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 167-180.

JOZEF, B. Clarice Lispector – A recuperação da palavra poética. **Travessia**, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 63-80, 2010.

JUSTINO, K. L. **Esboço com luz e sombra**: problemas de inscrição e apagamento do sujeito em Um sopro de vida. Dissertação de Mestrado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2006.

KANAAN, D. A. **À escuta de Clarice Lispector** – Entre o biográfico e o literário: uma ficção possível. São Paulo: EDUC, 2003.

KLÔH, S. de S. **Clarice Lispector e o narrar-se**. Tese de Doutorado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.

LIMA, T. C. de S. **A tradução e os prazeres vivos de descobrir o mundo de Clarice Lispector**: uma análise comparativa de três obras de Clarice Lispector, traduzidas para o inglês, à luz dos estudos da tradução baseados em corpus. Tese de Doutorado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2011.

LINS, Á. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: **Os mortos de sobrecasaca**; ensaios e estudos (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOZADA, M. A. C. S. de. **El acto amoroso de la escritura em la ficción de Clarice Lispector**. Dissertação de PHD. University of Pittsburg, Pittsburg, 2010.

LUCIANELLI, I. C. S. **A passionalidade expressionista em “A Paixão segundo G. H.”**. Dissertação de Mestrado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2005.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

MACHADO, I. Pulsações de autor. In: **Anais** eletrônicos do Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, n. 1, 2012, Maringá.

MACHADO, L. A. D. et al. Subjetividade e processo de criação na escrita: Um sopro de vida. In: Anais do IV Colóquio Franco-Brasileiro de Filosofia da Educação, n. 1, 2008, Rio de Janeiro. UERJ, 2008, p. 1- 14.

MAINGUENAU, D. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Elementos de lingüística para o texto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997.

_____. **Pragmática para o discurso literário**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MANZO, L. **Era uma vez: EU – A não ficção na obra de Clarice Lispector**. Curitiba: UFSC, 2001.

MARCHETTO, G. **Uma poética do espaço: a paixão segundo G. H.** Dissertação de Mestrado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2002.

MARCOS, C. M. A estética do sopro em Clarice Lispector e o gozo feminino. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 195-208, 2012.

MAURA, A. Resonancias hebraicas em la obra de Clarice Lispector. **Revista de Filología Românica**, Madrid, v. 2, n. 14, p. 283-290, 1997.

MELLO, M. A. B. de. O tempo nos romances de Clarice Lispector: A eternidade Versus a identidade. **Travessia**, Florianópolis, v. 1, n. 14, p. 125-135, 2010.

MOISÉS, L. P. **Altas literaturas**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

MOSER, B. **Esboço do estado atual do conhecimento biográfico sobre Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado. Universiteit Utrecht, 2008.

MOTTA, S. V. **Engenho & arte da narrativa**. Tese de Doutorado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 1998.

NINA, C. **A palavra usurpada**: exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector. Porto Alegre: EDIPUC, 2003. (Coleção memória das letras, n. 15).

NITSCHACK, H. A hora da estrela (Clarice Lispector) e Primera muerte de María (Jorge Eduardo Eielson): superação de uma estética da mimesis. In: PONTIERI, R. (Org.). **Leitores e leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004. p. 213-234.

NOLASCO, E. C. **A escrita biográfica de Clarice**. Belo Horizonte: UFMG, 1999. Texto apresentado para disciplina.

_____. **Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, B. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. **Remate de Males**, Campinas, v.1, n. 9, p. 63-70, 1989.

_____. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.

_____. **O dorso do tigre**: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **O drama da linguagem** – Uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, W. A. L. de. **A temática existencialista de Albert Camus e Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 1985.

PAZ, O. **Os filhos do barro** – do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, O. **Signos em rotação**. 3. ed. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PHILIP, N. **O livro ilustrado dos mitos**. 4. ed. Tradução de Felipe Lindoso. São Paulo: Marco Zero, 1996.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.

PONTES, M. A. R. de. **O bicho outro**: a animalidade em Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2002.

PRADO, D. de A. A personagem no teatro. In: **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 81-101. (Coleção debates).

RAMANHOLI, D. A. **A consciência criadora em um sopro de vida**. Tese de Doutorado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 1998.

_____. **Os processos fenomenológicos de interação eu-mundo nos contos clariceanos**. Dissertação de Mestrado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 1990.

REGUERA, N. M. de A. **A via crucis do corpo**: a encenação de uma escritura. Dissertação de Mestrado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2003.

RYNGAERT, J. P. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROSENBAUM, Y. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002. (Coleção Folha explica).

ROSENFELD, A. **Texto/contexto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSSONI, I. **Aspectos do hermetismo em Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 1993.

_____. **Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector** (uma literatura de vida e como vida). São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.

SÁ, O. de. **A escritura de Clarice Lispector**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. Tese de Doutorado. PUC, São Paulo, 1984.

_____. Instans: notes sur l'oeuvre de Clarice Lispector. **Europe**, Paris, 1 ago. 1982, p. 96-106.

SCHWARZ, R. **A sereia e o desconfiado**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SIQUEIRA, J. S. **Modernidade e transição nos contos de Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2002.

SILVA, L. M. de M. O não lugar da língua: a escrita transgressora de Clarice Lispector. **Desenredos**, Teresina, ano 2, n. 5, p. 01-11, 2010.

SOUZA, C. M. de. A revelação do nome. In: INSTITUTO MOREIRA SALES. **Clarice Lispector**. São Paulo, 2005. p.140-190. (Cadernos de Literatura Brasileira, n. 17/18).

SUÁREZ, M. L. **El grito de um ave de rapina**: Clarice Lispector frente a La fundación de La modernidad. **Atena**, Concepción, n. 491, 2005.

SUBIRATS, E. **Da vanguarda ao pós-moderno**. 3. ed. Tradução de Luiz Carlos Daher. São Paulo: Nobel, 1987.

TADIÉ, J. Y. **A narrativa poética**. Tradução de A. L. S. Camaran. Paris: PUF, 1978.

TONETO, D. J. M. **O leitor sitiado e a renovada experiência da leitura**: uma crítica que se conta. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012.

TORRE, D. D. **Clarice Lispector**: da solidão de não pertencer à quarta dimensão. Mestrado em Psicologia Clínica. PUC, São Paulo, 2006.

VALÉRY, P. **Poesia e pensamento abstrato**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VARIN, C. **Línguas de fogo**. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

_____. Clarice, Olho-de-gato. **Remate de Males**, Campinas, v. 1, n. 9, p. 55-61, 1989.

VIEIRA, T. M. **Clarice Lispector** – uma leitura instigante. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

WALDMAN, B. **Clarice Lispector** – A paixão segundo C. L. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1992.

WINTER, L. M. **Estilo S.M.**: a poética do obscuro em “A hora da estrela”. Dissertação de Mestrado. IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto, 2007.

WITTGENSTEIN, L. **Tractatus logico-philosophicus**. São Paulo: Nacional, 1968.

ANEXOS
REPRESENTAÇÕES DOS ORIGINAIS DE UM SOPRO DE VIDA

Envelope 1

5

- Livro -

- Juntar os começos
- Xavier
- Angela
- O sonho acordado é que é o real
- Emendar a última frase de Xavier com a primeira frase de Angela (repetir as últimas palavras de Xavier)
- Como Tornar Tudo um sonho ~~real?~~ acordado?

(Angeles)
conjei) fez um vestido longo com fita
de verde-esmeralda, vermelha-escarlate,
branco-girassol, preto-suro e azul-mar
amarelo-dourado.

(Autor) (Deus é como ouvir
música;

Angeles está desambando. Que se
repleta o ser.

interessa a roupa que conjei?

Ele + às vezes uma valsa austríaca.
E quando Lali em Deus muito para

Beck

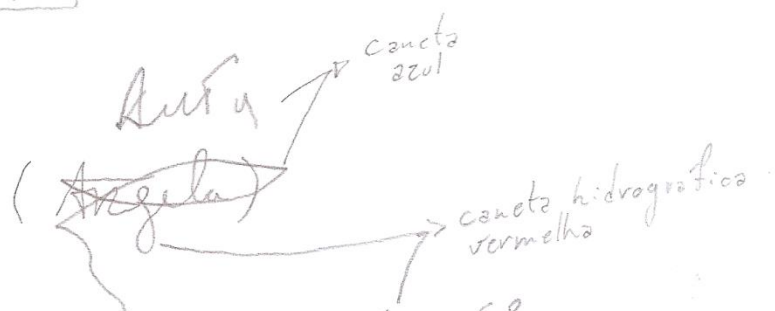
(Autor)

Quero que cada frase
deste livro seja um
dizim.

Fim

Eu acho que — — —

Trecho folha 39 - envelope 2



É culpa minha se
não tenho acesso a
minha mesa?

Trecho Folha 73 envelope 4

É egoísta e abigarrada.
 Não larga ~~Eduardo Fontana~~
 em parte por amor, em parte
 por não saber romper —
 mas em parte pelo conforto
 material quase de luxo que
Eduardo lhe dá.

→ Texto em caneta azul

→ Correções em Hidrográfica Marrom

Envelope 5

85.

Meu biombo é feito de rolinhas
e lindos de galarranda. Enquise
clima que galarranda é planta de
leite. Como há um pequeno espaço
entre um rolo e outro ele fica
aberto às consequências. E sua
fragilidade é perigosa. Porque quando
cai — e cai a qualquer empurrão —
quebra as plantas atrás dele! Meu
biombo é o meu modo de olhar o
mundo: entre fuchas

envelope 12

425

Tia Sinhá
Minha ~~amiga~~ morreu de
morte alegre. Ela riu
na hora de morrer. Pode-se dizer
que morreu de rir

~~Morte alegre~~

~~Ela riu na~~

~~hora de morrer,~~

~~Pode-se dizer que~~

~~morreu de rir~~

Ela simplesmente desabou
a morte; não morreu
coisa alguma. Só que
passou para outra
para sempre. Estava
linda; parecia um lustre novo

parecia muito
de rir