

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MARLI SILVA FRÓES

AUTORIA E ESCRITURA NOS FRAGMENTOS METADISCURSIVOS DE  
*UM SOPRO DE VIDA (PULSAÇÕES)* DE CLARICE LISPECTOR

UBERLÂNDIA

2005

MARLI SILVA FRÓES

AUTORIA E ESCRITURA NOS FRAGMENTOS METADISCURSIVOS DE  
*UM SOPRO DE VIDA (PULSAÇÕES)* DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em  
Linguística - Mestrado em Linguística do ILEEL - Instituto de  
Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia,  
como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em  
Linguística, na linha de Estudos sobre Texto e Discurso, sob  
orientação da Professora Dr<sup>a</sup> Joana Luiza Muylaert de Araújo.

Área de concentração: Linguística e Linguística Aplicada

Linha de Pesquisa: Estudos sobre Texto e Discurso

UBERLÂNDIA-MG

2005

### FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de  
Catalogação e Classificação - mg / 02/ 05

F926a Fróes, Marli Silva.

Autoria e escritura nos fragmentos  
metadiscursivos de  
um sopro de vida (Pulsações) / Marli Silva Fróes. -  
Uberlân-  
dia, 2005.

137f.

Orientador: Joana Luíza Muylaert de Araújo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Uber-  
lândia, Programa de Pós-Graduação em Lingüística.

Inclui bibliografia.

1. Análise do discurso - Teses. 2. Lispector,

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

MARLI SILVA FRÓES

AUTORIA E ESCRITURA NOS FRAGMENTOS METADISCURSIVOS DE UM SOPRO  
DE VIDA (PULSAÇÕES) DE CLARICE LISPECTOR

Tese aprovada em de 31 de março de 2005 para obtenção do título de Mestre em Lingüística e  
Lingüística Aplicada

Área de concentração: Lingüística e Lingüística Aplicada

Linha de Pesquisa: Estudos sobre Texto e Discurso

BANCA EXAMINADORA

---

Orientador(a) e Presidente: Prof(a). Dr(a). Joana Luíza Muylaert de Araújo - UFU

---

Membro Interno Titular: Professor Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo - UFU

---

Membro Externo Titular: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan –UNESP- ARARAQUARA

Ao companheiro e incentivador,  
Antônio Walquir e ao meu filho  
Raniel

## Agradecimentos:

- À Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Mestrado do Instituto de Lingüística (**ILEEL**) pela oportunidade de estudo; agradecimento extensivo à **Maria Solene** pela sempre competente e carinhosa presteza;
  - À minha orientadora, Professora Dra. **Joana Luiza Muylaert de Araújo**, por saber conciliar brilhantemente tranqüilidade e rigor, pelo empenho e apoio contínuos, de quem fica a lição da paixão literária;
  - À Professora Dra. **Betina Ribeiro** Rodrigues Ribeiro da Cunha pelas contribuições iniciais e lições acadêmicas que assimilo para a vida;
  - Aos professores Dr. **João Bôsko** Cabral dos Santos, Prof. Dr. Luís Carlos **Costa**, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> **Alice** Cunha de Freitas Prof. Dr. Luiz Carlos **Travaglia**, Prof. Dr. **Cleudemar** Alves Fernandes, Dra. **Joana** Luiza Muylaert de Araújo pelas contribuições das disciplinas oferecidas e por mim cursadas e aos professores **Ernesto** Sérgio Bertoldo e **Alice** Cunha de Freitas pelas preciosas contribuições e sugestões no exame de qualificação;
  - Ao amigo Professor Dr. **Osmar Oliva** da Universidade Estadual de Montes Claros, pelo incentivo e por ter me apresentado esse belíssimo texto “Um Sopro de Vida (pulsações)”;
  - À **Adriana Naves** pelas parcerias, contribuições e amizade que funcionou como sustentáculo para essa minha trajetória no mestrado;
  - Aos meus pais e irmãs e irmãos, em especial à **Cleyde** e **Expedito Junior** que foram imprescindíveis nesse momento da minha vida e ao amigo J. L. **Venturini** pela histórica e paternal ajuda afetivo financeira – via Irmãos Maristas – que patrocinaram parte de minha graduação;
  - À **Anderson Higino** e **Leila** Cristina Barros (amiga/irmã/comadre) pelo histórico, longo e permanentes incentivos e apoio;
- Ao meu marido **Walquir** que amorosamente aceitou os deslocamentos pessoais e profissionais para me acompanhar nessa viagem e ao meu filho **Raniel**, presente divino que nasce nesse entremeio, não como “uma pedra no meio do caminho” mas como “**Um Sopro de vida**” que faz pulsar mais forte o meu coração, por isso, este trabalho tem uma dor alegre e feliz: tenho muitos amores a agradecer.
- A todos, meu especial carinho.

*No princípio criou Deus os Céus e a Terra.  
A terra, porém, era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do  
abismo, (...)  
Disse Deus; haja luz; e houve luz.  
(...)  
Criou Deus, pois, o homem. (...) e lhe disse: Sede fecundos  
(...) dominai (...).  
(Gênesis, cap.1, 2)*

*Eis que o homem se tornou (...) conhecedor do bem e do mal (...)  
(Gênesis, cap. 4)*

*E foi assim que homem e mulher, todos nus, habitaram o paraíso.  
E a mulher concedeu e deu à luz (...).*

*No princípio era o verbo (...) e o verbo se fez carne, (...) e habitou  
entre nós,( ...) cheio de graça e de verdade.(João, cap. 2)*

## RESUMO

Autoria e Escritura nos Fragmentos metadiscursivos de *Um Sopro de Vida (Pulsações)* de Clarice Lispector

FRÓES, Marli Silva (orientanda)

ARAÚJO, Joana Luíza Muylaert (Orientadora)

Sob postulados pós - estruturalistas, produz-se uma leitura dos últimos fragmentos de Clarice Lispector – organizados e publicados postumamente por Olga Borelli - um dos exercícios mais radicais da escritura clariceana que rompe com estruturas firmadas culturalmente no texto literário, tais como gênero, enredo, tempo, espaço, personagens, autor - categorias que se constituem como campos deslizantes, ora deslocados, desdobrados, ora sobrepostos para se operar o jogo de autoria. Objetivou-se nesse trabalho analisar as relações entre o sujeito-autor e a escritura e seus efeitos de sentidos disseminantes, as diversas vozes presentes na narrativa, os procedimentos intertextuais, com articulação à questão do rompimento com fronteiras de gênero. Associaram-se, neste trabalho, campos epistemológicos da Lingüística, Literatura e da Filosofia. Selecionaram-se alguns trechos que respaldaram as reflexões propostas, de forma a contemplar todas as partes da obra. As reflexões dos dois personagens-escritores sobre o gesto de escrever emergem como questões postas poeticamente para se refletir a autoria e a escritura, via Foucault e Derrida. Concebe-se o autor na perspectiva da pós-modernidade, por isso perpassado pelas múltiplas vozes diluídas nos discursos sociais. Assim Clarice Lispector é a função-autor - função discursiva, marcada histórico-socialmente, dissociada da idéia de “nome próprio”, veiculadora de textos, em quem não está a origem do dito, nem a univocalidade, nem a verdade. Constatou-se que não só a questão de rupturas de gênero e os desdobramentos dos sujeitos discursivos, mas também os deslocamentos dos papéis desses sujeitos e a categoria temporal são elementos que estabelecem o jogo da autoria e permitem ler as fissuras deixadas pela ausência do autor e, ao mesmo tempo, apontar para uma singularidade clariceana. O estudo de *Um Sopro de Vida (Pulsações)* se apresenta como uma contribuição acadêmica de afirmação da possibilidade de articular a interface estudos lingüísticos e literários.

Palavras- chave: autoria, escritura, Clarice Lispector, Gênero, heterogeneidade



## ABSTRACT

Authorship and Deed in the Metadiscursive Fragments of *Um Sopro de Vida* (Pulsações) by Clarice Lispector

Under post-structuralistic postulates, it is analyzed the last fragments of Clarice Lispector - posthumously organized and published by Olga Borelli - one of the more radical exercises of the clariceana deed that breaks up with culturally established structures in the literary text, such as gender, plot, time, space, characters, author. Those categories are constituted as sliding fields, sometimes moved, unfolded, or overlapped in order to establish the authorship game. This work aims to make an analysis of the relationships between the subject-author and the deed, its disseminating effects of senses, the several voices present in the narrative, the intertextual procedures, considering the breaking of gender boundaries. Thus, epistemological fields of Linguistics, Literature and Philosophy are articulated. It was selected some stretches from *Um Sopro de Vida* to confirm the proposed reflections so that all parts of the work were contemplated. The reflections of the two character-writers on the writing task emerge as questions poetically put together in order to reflect the authorship and the deed, through Foucault and Derrida. The author is conceived in the perspective of the post-modernity, that's why it is influenced for the multiple voices diluted in the social speeches. This way Clarice Lispector is the function-author (discursive function) marked historical-socially, dissociated from the idea of "proper name", which takes the text to the reader. Besides, it is thought that the origin of what have been said and the truth are not in Clarice. It was verified that the authorship game is associated to the questions of gender ruptures, the unfoldings of the discursive subjects, the displacements of the roles of those discursive subjects and also to the temporal category. Those elements allow us to read the fissures left by the author's absence and, at the same time, it points out a clariceana singularity. The study of *Um Sopro de Vida* (Pulsações) comes as an academic contribution for the confirmation of the possibility of articulating the interface linguistic studies and literary ones.

Key-words: authorship, deed, Clarice Lispector, Gender, heterogeneity

## SUMÁRIO

1.0 – INTRODUÇÃO.....	10-16
2.0 - CAPÍTULO I: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	
2.1 – Autoria e escritura – breve revisão .....	17-24
2.2 – Sujeito, identidade e suas implicações na escritura pós-moderna.....	25-29
2.3 – Sujeito, Discurso Literário, Escrita e História.....	29-37
3.0- CAPÍTULO II: PERSONAGEN(S), ESCRITOR(ES), AUTOR(ES), LEITOR(ES) E ESCRITURAS:CAMPOS DESLIZANTES .....	38
3.1 – Sobre a gênese de dois personagens – escritores em Um Sopro de Vida (pulsações).....	38-45
3.2 – Segunda parte do livro Um Sopro de vida (pulsações) – dissimulações dos sujeitos .....	46-57
4.0 – CAPÍTULO III – PROCESSOS INTERTEXTUAIS, DIALOGISMO, POLIFONIA E HETEROGENEIDADE: ONDE O OUTRO HABITA .....	57
4.1 – Gesto de escrever e autoria: as fissuras para permear o outro.....	57-76
4.2 - Dialogismo e polifonia: jogos da autoria clariceana.....	76-85
4.3 – Atos críticos e o espaço literário: experiência dialógica.....	86-92
4.4 – Intertextualidade .....	93-96
4.5 – Heterogeneidade: a simulação do outro.....	96-111
5.0 – CAPÍTULO IV – DESLIZAMENTOS PELAS FRONTEIRAS DE GÊNERO E A QUESTÃO TEMPORAL.....	112
5.1- Rupturas .....	112-121
5.2- Tempo e escritura; as rupturas continuam.....	121-128
6.0 - Considerações provisórias.....	128-131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	132-135

## INTRODUÇÃO

*“Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras. As palavras que digo escondem outras – quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo”*  
(LISPECTOR, 1994, p. 19).

A leitura inicial de *Um Sopro de Vida (Pulsações)* já sinalizou para a constatação da existência de uma obra singular, marcada pelo exercício da “radicalidade” da escritura, da transgressão, das rupturas das fronteiras de categorias de gênero, autor, texto, ficção, documento. O livro foi escrito entre 1974 a 1977, publicado postumamente, em 1978, pela biógrafa Olga Borelli, secretária e amiga pessoal de Clarice Lispector. Essa história de criação, organização desse texto, mobilizou inicialmente as seguintes reflexões: a organização de Olga Borelli, para “pôr em circulação” essa obra, pressupõe co-autoria? Quem é o autor? Afinal o que é o autor?

Por outro lado, a estruturação da obra, a constituição das personagens escritores (pelo próprio exercício escritural), as reflexões sobre o gesto de escrever emergiam como questões clariceanas, postas poeticamente, que já permitiam algumas preliminares reflexões sobre a questão da autoria e da escritura. Acresce-se a isso o fato de que a obra *Um Sopro de Vida (Pulsações)* ser a produção clariceana menos analisada na academia, especialmente pelo enfoque da autoria, autor, escritura, por meio dos postulados pós – estruturalistas.

Então, meu objetivo foi analisar as relações entre o sujeito-autor e a escritura e seus efeitos de sentidos na obra *Um Sopro de Vida (Pulsações)* de Clarice Lispector; pesquisar as diversas vozes presentes na narrativa; e articular teorias lingüísticas e filosóficas em torno das questões referentes ao discurso literário, especificamente, sobre autor, autoria, escritura e rupturas de gêneros. Assim propomos as seguintes perguntas -

questões que convergem para a reflexão sobre autoria e escritura - como diretrizes da pesquisa:

- 1- Que noções de autor, autoria e escrita podem ser problematizadas a partir das relações sujeito-autor, escritura e os procedimentos intertextuais na obra *Um sopro de Vida (Pulsações)*?
- 2- Que efeitos de sentidos são produzidos quando sujeitos múltiplos - nas relações Autor/narradores-personagens; Autor-leitor; narradores/leitores; narrador masculino/narrador feminino - problematizam o ato de criar, a escritura, o processo da criação?
- 3- Que noções de autoria e escritura podem ser problematizadas a partir da ruptura de gênero recorrente na escritura em análise?

Apesar de “*Um Sopro de Vida (Pulsações)*”<sup>1</sup> ser organizado de modo a obedecer a uma segmentação titular de quatro partes, selecionei trechos de todas essas partes, que foram úteis para as reflexões aqui propostas. Tais trechos aparecerão no desenvolvimento da análise. Enfim o intuito foi aproveitar ao máximo a beleza poética de determinados fragmentos, ao lado de suas respectivas possibilidades reflexivas.

A pesquisa em questão orientou-se por um quadro teórico de vertente pós-estruturalista (principalmente pelo seu caráter transdisciplinar, de rompimento com os limites entre disciplinas), respaldada por teorias que transitam pela Filosofia da Linguagem, Filosofia, Literatura e Lingüística, de modo que esses campos epistemológicos se atravessaram, no tratamento da questão do sujeito, texto literário, processos intertextuais, narração, escritura, autoria e texto clariceano.

Foi imprescindível a revisão de postulados teóricos de FOUCAULT, CHARTIER, BARTHES, DERRIDA, PERRONE-MOISÉS (sobre a autoria, autor,

---

<sup>1</sup> Agora para frente USV (P)

escritura, texto literário e ruptura de gêneros); HALL (sujeito, identidade); AUTHIER-REVUZ (com a noção de heterogeneidade mostrada e a constitutiva do discurso), BAKHTIN (conceitos de dialogismo, polifonia e narrativa), CAMPAGNON e GRACIELA REYS (com as noções de processos intertextuais), ao lado de uma revisão bibliográfica clariceana, especialmente via NUNES, TREVISAN, BORELI, FERREIRA.

*USV (P)* corroborou a concepção de que o sujeito da pós-modernidade é aquele sujeito *composto não de um único, mas várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas*, (HALL, 2000, p.12), identidade em perspectiva móvel, caracterizada pela constante formação e transformação em que as identificações são constantemente deslocadas, à medida que esses sujeitos são representados e interpelados por uma multiplicidade de sistemas de significações e de representações culturais.

EM *USV(P)* essa mobilidade é perceptível pelos desdobramentos e deslizamentos dos sujeitos-discursivos - nas relações Autor/narradores-personagens; Autor-leitor; narradores/leitores; narrador masculino/narrador feminino – que também se configuram como instâncias perpetuadoras de múltiplos sentidos, espaços para a intertextualidade, para a polifonia, enfim espaço para a marcação da presença do outro e, conseqüentemente, recursos para se estabelecer o jogo da autoria.

A escritura clariceana em análise, nas suas especificidades, também se circunscreve em um espaço social-histórico, portanto esses sujeitos ficcionais - através dos dizeres simulados e da ocupação de lugar também simulado (espaço da escritura) - também são atravessados por significantes históricos, sociais e ideológicos. Dessa forma, além das perguntas de pesquisas, problematizadas anteriormente, outras reflexões são, também, necessárias, tais como: Quem está por trás desse discurso

chamado *USV(P)*? O sujeito ontológico Clarice Lispector que – enquanto sujeito histórico-social – permite a plurivocalidade social-histórica? Os sujeitos múltiplos que problematizam a escritura, o processo de criação, se insinuam, se delatam no texto? O que é o autor? Seria um sujeito histórico diluído na escritura? Essas indagações apontaram para a necessidade de um estudo sobre a autoria, escritura e o que é o autor, via contribuições foucaultianas e derridianas.

Através da conferência proferida em 1969, FOUCAULT promove a crítica do autor, recusando a busca do nome próprio, do sujeito escritor real nas interpretações, o que significa a desconstrução da subjetividade, a defesa da pluralidade de vozes inscritas nos discursos. Nessa perspectiva, afirma que, o nome do autor assegura uma “*função classificatória*”, o “*reagrupamento de certo número de textos, de modo a delimitá-los, selecioná-los e opô-los a outros textos*”. Assim, acrescenta o teórico, “*o nome próprio não transita do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas o nome do autor bordejia os textos, recortando-os, delimitando-os*”, enfim tem-se uma função-autor (reconhecida como uma das funções do sujeito), dentre as diversas posições –sujeitos permeados nos discursos do meio social. (FOUCAULT, 1992, p. 44-45)

É característico da função-autor comportar a pluralidade de “eus” em oposição à idéia de individualidade, univocidade, de sujeito uno e centrado, e essa pluralidade é constitutiva do texto literário, para se efetuar o jogo de apagamento do sujeito-escritor. Esse sujeito escritor real (empírico) deve se “apagar” para perpetuar o jogo da função-autor (instituição social histórica e legal de operação de discursos, marcados pela pluralidade de egos). Problematizar a autoria neste trabalho, significou, analisar esse espaço vazio deixado pelo autor, que não é a ausência de sentido, pelo contrário, a função-autor é a função sujeito mais rica dentre as demais na produção de sentidos. Essa

autoria é também concebida como uma das funções discursivas mais poderosas no meio socio-cultural.

Em *USV (P)* a função-autor aponta para um sujeito histórico e, ao mesmo tempo, promove uma espécie de esvaziamento desse sujeito, através da encenação de dois personagens–narradores. Há um jogo escritural que “apaga” o sujeito criador-uno individual, principalmente pelos processos intertextuais, pela emergência de vozes; pela retomada de discursos anteriores disseminados, diluídos na cultura.

A singularidade do texto literário funcionará como o espaço do simulacro<sup>1</sup>, uma vez que se estrutura para a encenação de dois sujeitos explícitos (personagem-autor e Ângela), narradores-personagens, que serão autorizados a produzir reflexões de uma existência de sujeitos da escritura e do gesto de escrever.

Inicialmente, de maneira hipotética, defendi que os desdobramentos dos sujeitos discursivos e as rupturas com as fronteiras de gênero se constituíam como mecanismos de estabelecimento do jogo da autoria. Constatamos que não só a questão de rupturas de gênero e os desdobramentos dos sujeitos discursivos, mas também os deslizamentos dos papéis desses sujeitos e a categoria temporal são elementos que estabelecem o jogo da autoria e permitem ler as fissuras deixadas pela ausência do autor e, ao mesmo tempo, apontar para uma singularidade clariceana.

As reflexões “à luz de Foucault e Derrida” se concentraram no capítulo teórico mais especificamente, mas permeou por todo o trabalho.

---

<sup>1</sup> PERRONE MOISÉS (1978, p. 19) em seu texto *Crítica, Escritura* problematiza bem (na esteira de Deleuze) a questão da literatura concebida como simulacro e não como representação. A representação é herança do platonismo, comprometido com a idéia de cópia como legitimação e restauração da essência, e tem relação direta com a idéia. Já o simulacro dispensa essa relação com o “originário”, “vive da falsa semelhança”, inaugurando a diferença, por isso, é produtivo e tem caráter crítico. A modernidade legitima o simulacro como elemento perturbador da distinção essência-aparência, pois nega o original e inaugura o descentramento. O simulacro (imitação da imitação) é produção poética por instaurar a riqueza de significados.

No capítulo I, há uma revisão teórica sobre sujeito e identidade, autoria, escritura, discurso literário e a disseminação; reflexões que respaldaram a nossa análise em todos os outros capítulos.

No capítulo II, a ênfase é na questão da gênese das personagens com desdobramento para outras reflexões, principalmente sob perspectiva derridiana, quando tomo as categorias personagens, autores, escritores, leitores e escrituras, como campos deslizantes e jogo que permite ler as fissuras deixadas pela ausência do autor.

O capítulo III é dedicado à reflexão sobre a incursão do Outro, via intertextualidade, dialogismo, polifonia e heterogeneidade. Houve ainda uma abordagem sobre o gesto de escrever associando-o à questão da autoria. Nesse capítulo recorreremos, principalmente, a Graciela Reis, Bakhtin, Kristeva e Jaqueline Authier-Revuz.

No capítulo IV, a abordagem da ruptura de gêneros é associada à questão da categoria tempo como elementos que estabelecem o jogo da autoria clariceana.

A que se ressaltar que, apesar de Jacques DERRIDA, ser uma das grandes vias condutoras das reflexões, ainda se apresenta como uma leitura bastante incipiente, portanto esse trabalho sinaliza para a necessidade de futuros aprofundamentos.

As contribuições derridianas se constroem, no trabalho em questão, a partir de Gramatologia (1967) quando Derrida apresenta posicionamento que questiona a originalidade, a matriz do dito, e vai mais além quando afirma que não há um significado posto, originário, auto-idêntico, homogêneo, nem significante originário, pois qualquer sistema lingüístico funciona como uma cadeia em que os “signos” remetem a outros signos e os significantes só significam numa relação de diferenças com outros significantes.



A partir de revisão dos estudos saussurianos, Derrida desconstrói a visão fonologocêntrica da linguagem, em favor da escritura, que historicamente fora posta em posição subalterna à voz viva (tida como instância portadora da verdade). A crença fonologocêntrica ocidental é a de que a palavra é capaz de restabelecer a presença, a essência, a realidade ou a verdade. Questões desconstruídas por Derrida, para o qual, esse sistema metafísico de centramento e de oposições binárias (do estruturalismo) negativam ou subordinam um dos pólos. Derrida condena qualquer hierarquia e qualquer fronteira rígida tais como verdade/falsidade, aceitável/não-aceitável. As oposições binárias, para este teórico, reforçam determinados valores e “modos de ver”<sup>1</sup> típicos da ideologia. A desconstrução não “destrói” tais oposições, produz a inversão, positivando-as. Assim, ao tratar do texto literário, creio que é acertado ultrapassar esse hábito metafísico e positivar “aquilo” que desgoverna, perturba qualquer lógica ou sistema, mostrando os enfrentamentos aporísticos, as ambigüidades, as contradições, oscilações e deslizamentos de sentidos e de gêneros - questões que produzem a difusão e o derramamento de significação (disseminação). Ao postular a escritura na associação com a idéia de disseminação, tentei, nesse trabalho, transitar por essa postura/empreendimento de leitura de enfrentamentos.

---

<sup>1</sup> Derrida refere-se a qualquer sistema de pensamento que se concebe como inatacável, dotado de princípios inquestionáveis, fixos, sobre os quais se pode construir toda uma hierarquia de significações, em que um princípio primeiro exclui ou subordina um segundo. Com o movimento da desconstrução, Derrida pretende enfraquecer essas oposições.cf. (ESTRADA, 2002, p.11-15)

## 2.0 - CAPÍTULO I : PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

*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, 1994, p. 25)*

### 2.1 - Autoria e escritura - breve revisão

Michel FOUCAULT (1992), com a célebre palestra “*O que é o autor?*”, produz reflexões sobre uma questão importante na problemática da pós-modernidade: o sujeito e a sua relação com a escrita. Ao pensar o sujeito nessa relação, Foucault introduz, também, importantes revisões sobre as noções de escritura, obra, autor, autoria, leitor e sua relação com texto. Todas essas reflexões partem do repensar o espaço da figura do autor, através de questionamentos tais como: o autor se inscreve na sua escritura deixando marcas? há o apagamento do sujeito-escritor no ato de criar? o autor se inscreve e se apaga, ao mesmo tempo, na escritura?

Outro teórico, Roger CHARTIER (1998), defende que é preciso revisar a história do livro para problematizar as questões que envolvem o autor, pois a história deste é determinada pela história do livro, nas suas relações de produção e distribuição de textos. A mudança da tradição oral para uma cultura da escrita, por exemplo, já traz implicações significativas para a escrita e para a autoria.

É sabido que o livro existe desde a antiguidade, porém nunca foi concebido sempre de uma mesma forma. Da figura do copista ao aparecimento do editor, o livro tem - assim como a figura do autor - a configuração de novos espaços.

Em sua revisão sobre a história do livro, Roger CHARTIER (1998) menciona que a cultura de língua inglesa traz, em sua historiografia do livro, uma história sem leitor e sem autor: *para ela, o essencial reside no processo de fabricação do livro,*

*tomado a partir das marcas que ele deixou nos próprios objetos, explicado pelas decisões editoriais, as práticas das oficinas, os hábitos da profissão* (CHARTIER, 1998, p.33). Assim os pensadores ingleses defendiam que o texto bastaria a si mesmo, sendo que as questões de autoria e recepção não interfeririam no significado do texto.

Outro movimento é observado, entretanto, na história francesa do livro, que é uma história sem autor. O enfoque é para as práticas de leitura, para a valorização da figura do leitor, pois os historiadores entendiam que pensar sobre o autor era tarefa de biógrafos.

No entanto, no final do século XVI, duas bibliotecas francesas La Bibliothèque du Sieur de la Croix du Maine (1584) e La Bibliothèque d'Antoine Verdier (1850) organizaram um catálogo constando todos os tipos de autores, suas respectivas biografias e o que haviam escrito até então. Essas duas bibliotecas incluem não só os materiais impressos, mas também os manuscritos. Esse trabalho foi justificado como uma tentativa de resguardar a propriedade desses escritos, demonstrar a supremacia intelectual francesa na produção de obras e garantir a amizade dos homens “doutos”, que quase sempre estavam a serviço do Rei e, portanto, dependentes de sua proteção.

A questão da propriedade autoral também se torna importante ao ser associada à responsabilidade jurídica, especialmente quando a Faculdade de Teologia de Paris, em 1544, publica catálogo com relação de livros censurados, aqueles que veiculavam idéias heterodoxas. As punições recaíam não só sobre os autores desses livros, mas também sobre os impressores, livreiros e distribuidores. Essa relação (patronato e afirmação autoral) é bastante evidenciada por CHARTIER (1980); um dos exemplos significativos envolve a publicação da obra Dom Quixote - edição de 1605 - onde se pode ler, na capa, que a obra foi composta por Miguel Cervantes/ Saavedra, dedicada ao Duque De Béjar (e outros mais), seguido da indicação do ano da publicação, nome do livreiro (Francisco

de Robles “librero Del Rey señor”). Há ainda a afirmação da paternidade literária, reconhecida pelo rei.

A figura do autor passa a ser associada à publicação impressa, já no fim do século XVII, quando, em 1690, o *Dictionnaire Universel*, de Furetière, apresenta sete sentidos para a palavra autor, sendo que na concepção literária, o autor é definido como “*aquele que trouxe à luz algum livro*”, ou seja, “*aquele que o fez editar*”. Dessa forma, tem-se o conceito de autor ligado à edição, à impressão. Outro dicionário francês, o *Richelet*, também apresenta o mesmo conceito para autor, ligando-o à questão da edição.

O estudo bibliográfico, por outro lado, definido como “sociologia dos textos”, direciona atenção para as formas físicas “*por meio das quais os textos são transmitidos aos seus leitores (ou ouvintes)*” – de modo a afetar o processo de construção do sentido. Ou seja, as disposições da paginação, divisão do texto, convenções tipográficas, o impresso, o formato, tudo isso, para esses historiadores, significariam no texto.

Mas só no fim do século XVIII e princípios do século XIX é que se tem instaurado o regime de propriedade para textos, através da criação de regras restritas sobre os direitos do autor, sua relação com editor e a reprodução de obras. Instaura-se um regime de leis para o funcionamento da edição e distribuição de livros. A afirmação da propriedade literária se constrói com a afirmação do autor e da livraria (que ganha direitos exclusivos sobre a circulação de um determinado livro), e ao mesmo tempo, é movimento para refrear os privilégios totais dos livreiros - editores em favor do autor.

Esse regime jurídico-literário contribui para uma concepção de autor, ligada à noção de paternidade do texto impresso. Assim o autor é também vinculado a um eu-particular, eu-singular e a escrita configura-se como marca da individualidade e originalidade. Em outras palavras, Chartier afirma que a demarcação autoral se constrói

por meio de três dispositivos históricos: a) o jurídico – que cria a propriedade de autoria; b) a ordem repressiva – que imprime a questão de responsabilidade autoral, significando também o controle em relação aos textos considerados transgressores, c) e por fim o dispositivo material – que inscrevia o autor nos seus respectivos textos para garantir a autenticidade, a propriedade diante da ameaça de copistas e imitadores.

O primado do autor só é rompido com o movimento New Criticism<sup>1</sup> no séc XX e, precisamente, nos anos 60 e 70 (séc XX), quando o paradigma crítico-estruturalista trabalha com a noção de apagamento do sujeito. Para o New Criticism e para a análise bibliográfica, o sentido está, essencialmente, na linguagem (sistema de signos) que configura o objeto-texto. O autor quase nada significa, não importando como a obra é lida, recebida. E mais adiante, tem-se decretada a “morte do autor”, respaldada pelo artigo de Roland BARTHES no qual este autor defende:

*a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.* (BARTHES, 1984, p. 65)

A morte do autor, então, significaria o nascimento da escritura<sup>2</sup>. BARTHES condena, ainda, a crítica que analisa a obra pelos aspectos biográficos de quem a produziu. Para ele, é condenável “o império do autor”, pois este não “fala”, não

<sup>1</sup> O new criticism é uma vertente crítica da teoria literária da modernidade, caracterizada pela defesa da ênfase no texto, como elemento significativo, opondo-se a outras vertentes que centralizavam a interpretação via autor do texto ou via leitor. Cf. (EAGLETON, 2001, p.102-103)

<sup>2</sup> O termo “escritura” foi introduzido por Roland Barthes em “Le degré zéro de L’écriture”, publicado em 1953, no qual define que a escritura é o lugar da relação que o escritor mantém com a sociedade, de onde a obra se constrói e para onde se destina. A escritura é também uma realidade ambígua porque ela nasce de uma confrontação do escritor com a sociedade e o remete para esse mesmo lugar que lhe serviu de fonte instrumental. A escritura tem como objetivo dizer a história e dizer a literatura; não é, no entanto, uma forma de comunicação, é linguagem que vive sobre si mesma. A fala é instrumental e a escritura não, aspecto com o qual Derrida comunga. Compartilho com a concepção barthesina de que a escritura é feita para dizer ela mesma. Há pontos de contato entre Barthes e Derrida nesse aspecto de conceber que a escritura subverte as fronteiras discursivas e escapa à fixidez de Gêneros. Derrida propõe a liberação da escritura de sua posição de sujeição à fala e desconstrói o conceito de signo (que carrega em si as oposições binárias), utiliza a expressão “rastro” (trace) para demonstrar a trama diferencial da linguagem, ou seja, para o teórico, cada “signo” traz traços de todos os outros elementos, numa relação de cadeia, que produz a diferença (sistema diferencial de rastros). Cf. Perrone-Moisés (1978) que faz uma revisão bastante elucidativa desses autores.

significa, o que “diz” no texto é a linguagem, desse modo ocorre a supressão do autor em promoção da escritura. BARTHES destaca também o espaço do leitor como o destino do texto, mas ressalta: *o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia...* (BARTHES, 1984, p. 65). O leitor é o espaço onde se circunscrevem as múltiplas citações, as múltiplas escrituras que compõem um texto, resultado das confluências das diversas culturas. Essa multiplicidade dialógica, para BARTHES, se situaria no leitor e não no autor.

Somando, de maneira ampliada, ao trabalho de BARTHES; FOUCAULT desenvolve a noção de função-autor, que não se coaduna, propriamente, com a morte do autor, pois *a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência* (FOUCAULT, 1992, p. 4), merece ser analisada. Assim a função-autor é antes uma função discursiva, marcada histórico-socialmente, dissociada da idéia de “nome próprio”, ou seja, essa função-autor circularia de maneira diferente do nome próprio, é uma proposta de recusa do gesto biográfico, uma vez que:

*a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida: o apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, (...) esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; (...) ele retira a todos os signos a sua individualidade particular.* (FOUCAULT, 1992, p. 36)

Dessa forma, FOUCAULT ressalta que a função da crítica é analisar a “obra”<sup>1</sup> na sua estrutura, arquitetura, no jogo das suas relações internas, isto é, a crítica não deve estabelecer relações imediatas entre a obra e o autor. No entanto, a “obra” deve ser relacionada à noção de escrita como mecanismo que, ao dispensar a referência ao autor, *desse estatuto à sua nova ausência.* (FOUCAULT, 1992, p.39), demarcando o gesto de

---

<sup>1</sup> Há uma revisão do conceito de obra, por Foucault, para quem o autor não é dono de uma obra. O escritor prefere antes utilizar a expressão discursividade, ou seja, questiona a noção tradicional de obra, vinculada à noção de autor, na acepção empírica. O que justifica o fato de utilizarmos, aqui, a palavra obra, entre aspas. A noção do que seja obra, para Foucault, é problemática por não ser possível definir se toda produção de determinado autor faz parte de sua obra.(FOUCAULT, 1992, p58-69). Nas palavras do autor: “Como definir uma obra entre milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte? A teoria da obra não existe”.(FOUCAULT, 1992, p. 38).

escrever, as condições da criação e condições do espaço onde o texto se dispersa no tempo, ou seja, *trata-se, sim de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto.* (FOUCAULT, 1992, p. 41).

O nome do autor é “*mais do que uma indicação, um gesto; um dedo apontando para alguém*”, é mecanismo de descrição e designação, é uma função classificatória, que “*permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos.*” (FOUCAULT, 1992, p. 45-46).

No entanto, FOUCAULT adverte que “*o nome do autor não é, portanto, um nome próprio exatamente como os outros* (FOUCAULT, 1992, p. 44). O nome Clarice Lispector, por exemplo, *assegura uma função classificatória*, um reagrupamento de textos que se opõem a outros. E, de certa forma, esse reagrupamento estabelece certa relação de homogeneidade, filiação, um certo modo discursivo que aponta: *isto foi escrito por fulano*; opondo principalmente, esse certo modo discursivo aos discursos do “cotidiano”, “passageiros”, “flutuantes”. Então no nome do autor não “*transita do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu*”, (FOUCAULT, 1992) sua função é estabelecer estatuto desses discursos no interior de uma cultura, de uma sociedade. O nome Clarice Lispector é, portanto, uma função-autor, (1) marcadora de filiação, (2) de singularidade, (3) propiciadora da circulação de textos clariceanos, (4) é estabelecida pelo crivo da crítica, que deve autenticá-la, aceitá-la ou não, conforme se verifica na historiografia literária brasileira; (5) não traz marca da individualidade, mas a pluralidade de eus.

Assim, para FOUCAULT, o discurso provido da função-autor possui quatro características:

- i. A função-autor é marcadora da propriedade;
- ii. não é exercida da mesma forma universal e constante sobre os discursos, pois os textos foram e são – em diferentes épocas e espaços – concebidos, postos em circulação, valorizados, recebidos de maneiras diferentes;
- iii. não se forma espontaneamente; os traços, as continuidades estabelecidas no discurso, as unidades estilísticas, são definidas pela crítica que tem o papel de localizá-las, validá-las. Enfim os textos passam pelo crivo da autentificação, da aceitabilidade;
- iv. comporta uma pluralidade de “eus”.

FOUCAULT conclui, sintetizando, que a função-autor está ligada a um sistema jurídico e institucional para articular o universo dos discursos. Essa função não é exercida da mesma maneira, nem uniformemente em todas as épocas e sobre todos os discursos. Não se define pela atribuição do discurso ao ser produtor, não reenvia para um indivíduo, mas para uma pluralidade de “eus” simultâneos e para várias posições-sujeitos ocupadas por classes diferentes. Toda essa discussão se constrói em função da proposta de se

*“estudar os discursos não somente pelo seu valor expressivo ou pelas suas transformações formais, mas nas modalidades da sua existência; os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos”.*  
(FOUCAULT, 1992, p. 68).

Deve-se ainda, verificar o modo como esses discursos são recebidos, modificados, no interior de cada cultura; a maneira como esses discursos se articulam sobre as relações sociais, enfim, FOUCAULT valida o estatuto dos discursos pela função-autor; mesmo porque os discursos não podem ser recebidos no anonimato, do contrário provocaria o “murmúrio”: *Quem é que falou realmente? (...) Foi mesmo ele e não outro? (...) com que originalidade: (...) como é que pode circular (...). Quem pode preencher as diversas funções do sujeito?* (FOUCAULT, 1992, p. 70-71).



Dessa forma tem-se a construção de uma nova teoria sobre a relação autor, autoria, sujeito, escrita, obra, que não se articula com a proposta de morte do autor, mas com a análise da “ausência do autor” na escrita. Nesse sentido é que Foucault desloca a ênfase da estrutura textual para as articulações discursivas históricas. A partir desse tipo de análise extinguem-se quaisquer possibilidades de individualização dos discursos, de fomentações ilusionárias de que existiria um sujeito uno, origem do dizer: *trata-se de retirar ao sujeito (...) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso. Assim a função-autor é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função sujeito.* (FOUCAULT, 1992, p. 70).

## 2.2 - Sujeito, identidade e suas implicações na escritura pós-moderna

A histórica crise da identidade (acontecimento que bordejia e caracteriza a sociedade moderna)<sup>1</sup> é a afirmação das identidades descentradas, deslocadas, e fragmentadas que se opõem ao conceito de sujeito do Iluminismo (centrado, uno, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação) e se opõem, ainda, à noção de sujeito sociológico, (concebido como um “eu real”, dotado de uma essência, formado pela modificação e diálogo contínuos com mundos culturais exteriores).

A identidade estaria, então, associada à idéia de essencialidade, de caracteres imanentes, fixos, estáveis seja dos indivíduos ou fenômenos, enfim à idéia ilusionária de mesmidade, de fixidez. Nessa concepção positivista, os seres, os fenômenos, a cultura, tudo, carregaria, em si, uma essência fixa, marcadora da identidade.

Entretanto a crise de identidade provoca outras leituras da sociedade, outras e necessárias formas de abordar a cultura e o sujeito, pois

*o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. (HALL, 2000, p.12)*

O sujeito pós-moderno é sem identidade fixa, caracteriza-se pelas múltiplas identidades mutáveis, em função das formas pelas quais é confrontado, interpelado, representado pelos sistemas sócio-culturais e históricos. Assim nossas identificações são constantemente deslocadas, confrontadas, oscilantes e até contraditórias. As transformações que ocorrem no interior de uma sociedade, como a globalização, por

---

<sup>1</sup> O sujeito inserido no contexto da modernidade é o sujeito sociológico, marcado pela concepção de que a identidade é formada pela interação ente o eu e a sociedade e dotada de uma essência interior que seria um “eu” formado pela modificação e diálogo contínuos com os mundos culturais exteriores. Porém esse mesmo sujeito moderno enfrenta a chamada “crise” da identidade, uma vez que o processo de identificação cultural torna-se provisório, variável e problemático. Essa crise produz o *sujeito da pós-modernidade* – sujeito confrontado por múltiplas e cambiantes identidades. Então, a grande ruptura do primado do sujeito se instaura na transição modernidade/ pós-modernidade. O sujeito pós-moderno é descentrado, discursivamente constituído e rompe com os valores e ilusões logocêntricas ou homocêntricas da era moderna, “*assim as transformações associadas à modernidade libertou o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas*” (HALL, 2000, p.25).

exemplo, perpassam o sujeito moderno – descontínuo e fragmentado – que será marcado pelas pluri-identidades.

Assim a identidade mudará de acordo com a interpelação “sofrida” pelo sujeito, a identificação não será automática, pois é movimento associado às relações de poder desenroladas no meio social. Em outras palavras, as transformações sociais, associadas à modernidade, desfizeram os apoios estáveis, as tradições e estruturas pelas quais os indivíduos se sustentavam. Segundo HALL, a partir da relação linguagem, ideologia e poder é que a “identidade” se firma como processual (está em constante construção e desconstrução), ela é heterogênea, híbrida, deslocante, por ser resultado da interação entre as pessoas, instituições e práticas sociais. Em outras palavras, essa mobilidade é reconhecida pelos estudos pós-estruturalistas, como algo inerente ao sujeito que experimenta a identificação - os movimentos, os deslocamentos, as rupturas, as mudanças de posições do sujeito, à medida que é interpelado, atravessado constante e constitutivamente pelo outro.

A propósito desses deslocamentos, segundo HALL (2000), a reforma protestante e as revoluções científicas foram, responsáveis pelo deslocamento de Deus do centro do universo, por sua vez, ponto de formulação primeira, que desencadearia as mudanças na concepção do sujeito, que passa a ser entendido como pensante e consciente (o sujeito cartesiano postulado por Descartes), e Hall acrescenta que, outro filósofo, John LOCKE - ao definir o indivíduo constituído de identidade contínua e imutável, ou seja, dotado da mesmidade, indivíduo soberano, sujeito da razão, da origem e da prática do conhecimento<sup>1</sup> - conceberá esse “eu” imutável, marcado pela essencialidade, como constituinte da identidade da pessoa. Mas à medida que as sociedades modernas tomam forma coletiva e social com a industrialização, com as relações burocráticas,

---

<sup>1</sup> cf. Hall:2000

administrativas e com o desenvolvimento das novas ciências sociais, o sujeito passa a ser visto como ser social, formado subjetivamente pela participação nas relações sociais, assumindo papéis que são negociados. Instaura-se, assim, uma concepção interativa da identidade e do eu, para a qual a identidade seria formada na interação entre o eu e a sociedade. Porém essa concepção ainda postula a existência da essencialidade interior, do “eu real” da pessoa que é formado pela modificação e diálogo contínuo com mundos culturais exteriores.

No entanto, o sujeito cartesiano e o sujeito sociológico, experimentam sua desagregação, deslocamentos, através das rupturas com os discursos do conhecimento moderno. Essa desagregação é resultado de cinco grandes descentramentos:

- i. a releitura de Marx na segunda metade do século XX, por Louis Althusser que - através da reflexão sobre as relações sociais e os modos de produção - desloca o homem do seu centro; pois se reconhece que os indivíduos não podem ser agentes ou autores da história, uma vez que são dependentes das condições sócio-históricas dos modos de produção capitalista;
- ii. o segundo descentramento é resultado da descoberta do inconsciente por Freud, que abala a noção de sujeito racional e de identidade fixa e estável. Segundo Freud, nossas identidades, a sexualidade, e a estrutura de nossos desejos são formadas pelos processos psíquicos e simbólicos do inconsciente. A identidade não é inata, portanto, está em constante processo de formação (daí a preferência pelo termo identificação em lugar de identidade);
- iii. o terceiro grande descentramento, contribuição de Ferdinand Saussure, foi o descentramento lingüístico, quando este lingüista

afirma que não somos donos da língua: falar em língua é ativar uma imensa gama de significados já diluídos nos nossos sistemas culturais; por isso a língua é um fator social

- iv. o quarto grande descentramento é provocado por Michel Foucault quando ele destaca o “poder disciplinar” que está preocupado com a regulação, vigilância das instituições sobre o indivíduo, atuando em suas mentes, seus corpos, mantendo-o sob estrito controle e disciplina;
- v. o quinto grande descentramento foi provocado pelo impacto do movimento do feminismo (década 70), que constituiu o nascimento histórico de uma política da identidade, ou seja, o movimento feminista aponta para as questões de identidade no âmbito sexual e de gêneros de maneira ampla, problematizando a subjetividade, identidade e o processo de identificação e, principalmente, enfocou a questão da diferença, em detrimento da noção equivocada de que homens e mulheres são iguais.

Essa nova visão do sujeito e identidade determinará o modo como a cultura, a produção cultural deve ser lida. E ao refletir sobre o processo da criação, a escritura, autoria, a relação autoria e obra, faz-se necessário revisitar as recentes teorias da pós-modernidade sobre sujeito e identidade, ao lado da teoria foucaultiana sobre a função – autor. A reflexão Foucaultiana constitui rompimento paradigmático que está ligado às reflexões do pensamento contemporâneo que se opõe subjetividade, o sujeito centrado do iluminismo, às noções de identificação, à noção de sujeito-plural com vários papéis sociais, com várias identidades que se descentralizam e se fragmentam.

Assim, para Foucault, a categoria “autor” é uma das muitas categorias do sujeito. O autor - visto da perspectiva da pós-modernidade - por sua vez, não é um ser endeusado, nem sacralizado, não é o “pai do texto”, não é uno, é perpassado pelas múltiplas vozes diluídas nos discursos sociais, nas grandes unidades discursivas que é a História.

### **2.3 Sujeito, Discurso Literário, Escrita e História**

Em *A Arqueologia do Saber* (1995), FOUCAULT sistematiza conceitos que definirão uma teoria discursiva, ao propor analisar as condições de possibilidades do discurso, desenvolvendo o conceito de Formação Discursiva (entendido como o lugar de articulação entre língua e discurso, que regula o que o sujeito pode e deve dizer, e, também, o que não pode e não deve ser dito). Dessa forma, para FOUCAULT, “quem fala”, “fala” de algum lugar social histórico, reconhecido institucionalmente. O discurso é, então, um jogo estratégico, polêmico, por meio do qual se constituem saberes em um momento histórico.

Entretanto o discurso literário, na sua potência disseminante, joga com as formações discursivas transgredindo-as, rompendo com qualquer tentativa ou forma de coerção, operando os “furos” - movimento de contramão que joga com os valores e modelos institucionais - e, principalmente, o discurso literário clariceano tem o poder de dizer tudo, rompendo com regras ou suspendendo-as.(DERRIDA, 1992, p.37)

USV(P), por exemplo, joga com os “ditos” da anterioridade, por um movimento “avalanche” de palavras que validam as contradições, ambigüidades, as mudanças de opiniões, enfim focalizando os temas aparentemente “desimportantes” ou banais como

descrição da aura dos objetos, a reconceitualização e apresentação dos temas velados pelo discurso cotidiano, como a morte, a não crença em Deus, por exemplo:

➤ I- *“O deserto é um modo de ser. É um estado - coisa. De dia é tórrido e sem nenhuma piedade. É a terra-coisa (...) A cor do deserto é uma – não - cor.”*(LISPECTOR, 1994, p.131)

➤ II- *Deus é uma coisa que respira. Eu não tenho fé em Deus. A sorte é às vezes não ter fé. Pois assim um dia poderá ter A Grande Surpresa dos que não esperam milagres. Parece aliás que milagres acontecem como maná do céu sobretudo para quem em nada crê. E essas pessoas nem notam que foram privilegiadas.* (Ibid. p. 131)

➤ III-- (...) *eu inventei Deus – e não acredito n’Ele. É como se eu escrevesse um poema sobre o nada e me visse de repente encarando frente a frente o próprio nada. Deus é uma palavra? Se for estou cheio dele: milhares de palavras metidas dentro de um jarro fechado e que às vezes eu abro – e me deslumbro. Deus – palavra é deslumbrador.* (Ibid. p. 132)

➤ IV- *Autor-(...) Vida, vida recoberta em um véu de melancolia. Morte: farol que me guia em rumo certo. Sinto-me magnífico e solitário entre a vida e a morte. (...) \_A humanidade está ficando dura. (...) Quero eu mesmo ter a chave do mundo e transpô-lo como quem se transpõe da vida para a morte e da morte para a vida.*  
*Ângela.- na hora de minha morte – que é que eu faço? Me ensinem como é que se morre. Eu não sei.* (ibid p. 165)

No trecho I, há uma desconstrução da idéia “comum” de deserto, por meio de uma reconceitualização, de maneira poética. No trecho II e III, há mesma desconstrução conceitual, ao lado da afirmação da não-fé em Deus, destacando qual a vantagem de não acreditar em nada. De certa forma é um discurso que produz enfrentamento com a instituição religiosa que afirma a importância da fé, por outro lado, o narrador tem dúvidas: “o que é Deus?” Se for palavra este personagem-escritor está cheio de Deus.

No trecho IV aparece o tema recorrente na obra clariceana e com mais dureza de sentido na obra em análise que coincide cronologicamente com o ano da morte de Clarice Lispector.<sup>1</sup> A escritura desses fragmentos é impregnada dessa angustiante busca de um “último fôlego” de quem escreve “*como se fosse para salvar a vida*”, pois “*viver*

<sup>1</sup> Clarice Lispector publica em 1977 “A hora da estrela” e no dia 1º de novembro do mesmo ano é internada na Casa de Saúde São Sebastião, devido a um câncer no útero. É transferida para o hospital do INPS da Lagoa (RJ) e morre em 9 de dezembro de 1977.

é uma espécie de loucura que a morte faz” (LISPECTOR, 1994, p.17) e esse enfrentamento vida/morte permeou a vida e obra de Clarice, tanto é que esse impulso desejante de vida aparece na antítese da vida (a morte): em USV(P) a palavra é repique de sino que anuncia sempre a morte. Na penúltima página da obra em análise, o personagem - autor desabafa:

*“Eu ainda não me atingi. Os frangalhos de Ângela a fazem atingir-se? Minha ausência de mim me é dolorosa. Não há um ato que eu me lance todo. E a grandiosidade da vida é lançar –e lançar-se até mesmo na morte.(..) vence o mais forte. Ângela é mais forte do que eu. Eu morro antes dela<sup>1</sup>.”*  
(LISPECTOR, 1994, p. 166)

Ângela é a que continua a existir, mas é também acometida pelo temor da morte, conforme se observa no trecho abaixo:

*“ Uma ânsia. Queria poder viver tudo de uma só vez e não ficar vivendo aos poucos. Mas aí viria a Morte.  
Quando eu morrer não saberei o que fazer de mim.*

*Deve haver um modo de não se morrer, só que eu ainda não descobri. Pelo menos não morrer em vida: só morrer depois da morte.(...) Respirar é coisa de magia.  
Quero que meu fim seja tão inevitável como a morte. O meu fim na vida será possuir. Eu sou virgem. Eu quase que já sei como será depois de minha morte. A sala vazia o cachorro a ponto de morrer de saudade. Os vitrais de minha casa. Tudo vazio e calmo. (Ibid. p. 164)*

---

<sup>1</sup> Um ponto de contato um tanto instigante se enuncia nesse trecho, pois de fato (aqui há uma antecipação, um presságio) Clarice morre antes de ver o seu texto USV (P) ser publicado. A temática da morte era um grave enfrentamento de Clarice Lispector que perdera sua mãe aos 9 anos de idade, depois o pai morre quando tinha vinte anos e em 24 de setembro de 1968, perde o seu amigo-amor, Lucio Cardoso, com o qual, afirma, “teria casado se pudesse”. Tal morte a fazia morrer um pouco. Seis dias após morte de Lúcio Cardoso, depara-se com a morte de Sérgio Porto, dores que a fizera declarar no Jornal do Brasil o seguinte lamento:

*“ Não, não quero mais gostar de ninguém porque dói . Não suporto mais nenhuma morte de ninguém que me é caro. Meu mundo é feito de pessoas que são as minhas – e eu não posso perdê-las sem me perder:*

*Sem pudor, com lágrimas nos olhos, choro a morte de Sérgio Porto. Ele criava , ele se comunicava com o mundo e fazia esta terra infernal ficar mais suave(...) Não pude deixar de pensar: Ô Deus, por que não eu em lugar dele? O povo sentirá a sua falta , vai ficar mais pobre de sorrisos, enquanto eu escrevo para poucos: então por que não eu em lugar dele?(...)”*

(cf. FERREIRA, Maria Teresa Cristina Monteiro. Eu sou uma pergunta- Uma biografia de Clarice Lispector. p 243-244 )

A propósito desse desabafo há outro apontamento significativo proferido por Clarice Lispector: trata-se da sua consciência de que era uma escritora de leitores reduzidos.



As retomadas de discursos anteriores (que aparecem em outras obras clariceanas) sobre vida e morte, Deus, fé, em USV(P) são revestidos sempre do inusitado. Em outras palavras, a literatura clariceana repete a biblioteca (o já dito), de maneira a produzir a diferença (alteridade). Segundo FOUCAULT (2000), a literatura, ao repetir o já-dito, de maneira diferente, apaga toda obra anterior, esse apagamento, assassinato, constitui a emergência da literatura. Este teórico acrescenta que não se deve ainda associar a literatura à idéia de verdade, a literatura não é tradução da verdade, ela situa no simulacro, é feita de um “*não inefável*”, de algo que deve e pode ser dito em uma linguagem de “*ausência*”, “*assassinato*”, “*duplicação*”. Esse simulacro deve ser entendido como um espaço especular, virtual de desdobramentos, repetições e alteridade. Em *Linguagem e literatura*, Foucault adverte ainda que “*a literatura e a linguagem se ofuscam mutuamente; isto é, se iluminam e cegam umas às outras...*” (FOUCAULT, 2000, p. 141).

Dessa forma, não há uma nenhuma palavra que pertença por essência à literatura. Quando inscrita em um espaço branco, a palavra promove a irrupção da linguagem do cotidiano, por isso a literatura é profanadora. Assim a literatura não está fundada na verdade, é antes o simulacro, possui linguagem transgressiva, repetitiva e reduplicadora: *é uma distância aberta no interior da linguagem, incessantemente percorrida e jamais coberta; uma espécie de linguagem que oscila sobre si mesma, uma espécie de vibração móvel* (Ibid. p.142). *É uma linguagem ao infinito, que permite falar de si mesma ao infinito* (Ibid. p.155), deslocando-se no tempo e no espaço. Daí ser impróprio conceber o discurso literário, tão somente, como característico de uma unidade, de uma continuidade histórica. A literatura não viria de *uma brancura anterior à linguagem, mas da repetição contínua da biblioteca, da impureza já letal da palavra* (FOUCAULT, 2000, p.146). Então a escritura traz, constitutivamente, a repetição e

alteridade e essa repetição é propriedade inerente à linguagem, ressignificada no texto literário clariceano:

*a literatura é apenas a reconfiguração, vertical, de signos que são dados na sociedade, na cultura (...), no entanto, a grandeza está no fato de que é possível repetir a linguagem extrapolando, suspendendo, deslocando, desconstruindo seu sentido anterior* (FOUCAULT, 2000, p. 167).

Ainda sobre essa propriedade de repetição, outro filósofo, Jacques DERRIDA (1971), ao refletir sobre a escritura, afirma que *a possibilidade de repetir e, portanto, identificar as marcas, está implícita em qualquer código, fazendo deste uma grelha comunicável, transmissível, decifrável, iterável...* (DERRIDA, 1971, p. 357). Ou seja, afirma que a escrita é constituída pela potência de repetição, pela iterabilidade. Essa repetição e alteridade são constitutivas de qualquer código, com a escrita, tem-se o registro de algo que poderá ser lido, no contexto, além do contexto, de forma diversificada, de modo deslocado, ou desconstruído porque toda leitura é provisória. Já o gesto e a voz são ambos marcados pelos limites factuais do espaço e do tempo. A escrita – *etapa mais avançada na linguagem humana* – vem desfazer esses limites. (Ibid. p. 353). A escrita se constitui, ainda, no campo da ausência e representação, representação, aqui, no sentido de que a escrita vai representar, “ficar no lugar” de um sujeito-produtor (no sentido empírico mesmo). Em outras palavras, escreve-se para alguém que não está presente: *um signo escrito avança-se na ausência do destinatário*<sup>1</sup>. Essa ausência é *uma presença longínqua, retardada, idealizada na sua representação* (...), e por sua vez, deve permanecer legível, repetível, iterável (Ibid. p. 353).

O “desaparecimento” do produtor pode ser entendido como uma “morte” simbólica, para que a escrita possa se instaurar, “*se dar a ler*”. Em outras palavras, as desaparecimentos do “*querer-dizer*”, da intenção do significado, do “*querer-comunicar*”

---

<sup>1</sup> Sobre a ausência, Derrida acrescenta que “*o que vale para o destinatário vale também, pelas mesmas razões, para o emissor ou para o produtor. Escrever é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina por sua vez produtiva, que a minha desaparecimento futura não impedirá de funcionar e de dar, de se dar a ler e a reescrever.*” (DERRIDA, 1971, p. 357)

configuram a “*morte do produtor*”, em função da escritura que, dessa forma, continuará a “agir” e a ser legível.

E, mesmo que o “produtor” morra (no sentido empírico), ou não queira mais responder pelo escrito, a escrita permanece, e continua agindo interminavelmente. Assim, a escrita traz, segundo Derrida, os seguintes traços nucleares:

- i. está desvinculada da comunicação das consciências ou das presenças (a escrita se constitui pela ausência do produtor e do receptor, para marcar essa ausência do produtor, do “autor”, desse ‘sujeito plural que “enuncia”, pretensamente como “fonte” do dizer, criou-se cultural e institucionalmente a assinatura, que, por sua vez, constituiria a marca da “presença” na “ausência”);
- ii. a escrita não é transporte lingüístico ou semântico do querer – dizer, pois o produtor não tem controle desse querer-dizer”, a escritura é que diz;
- iii. a escrita não traz via única de sentido, é aberta à multiplicidade sentidural, ou seja, “*a subtração de qualquer escrita ao horizonte semântico ou ao horizonte hermenêutico que, enquanto pelo menos horizonte de sentido, se deixa fender*”;
- iv. a escrita está no campo conceitual da disseminação e não da polissemia (para Derrida, a polissemia é o movimento que comporta uma saída de si para proliferar níveis semânticos e o retorno a si, já a disseminação rompe com a idéia de retorno à matriz de qualquer sistema, sentido, ou idéia de origem, introduzindo a diferença)<sup>1</sup>;

---

<sup>1</sup> Nas palavras de DERRIDA, retomadas por ESTRADA:

*“A polissemia comporta a idéia de uma saída de si – na proliferação de níveis semânticos – e de um retorno a si – em direção à plenitude da palavra integral -, numa espécie de movimento re-preenchedor da linguagem e, portanto, numa dialética regulada pelo horizonte mesmo. Na disseminação, ao contrário, o que se dissemina, cada momento da disseminação, não se encontra jamais como um momento intermediário, uma variação que, ao se afastar da matriz, prepara o seu caminho de volta. A lógica da disseminação introduz algo inteiramente distinto: ela não somente rompe com o caminho de volta, mas com a própria idéia de matriz, introduzindo a diferença no interior do mesmo”.*(DERRIDA (1971) apud. ESTRADA, 2002, p. 14).

- v. a escrita não comporta o conceito de contexto, que se apresenta como limitador da escrita. O signo escrito comporta uma força de ruptura com o seu contexto; ele rompe com o conjunto das presenças que organizaram o momento da sua inscrição; ou seja, o momento que mobilizou a inscrição se perde, e, ainda assim, apesar dessa ruptura, a escrita permanece legível;<sup>1</sup>
- vi. a escrita mantém a ruptura com o contexto semiótico interno (pois se pode *isolar um sintagma escrito fora do seu encadeamento, que funcionará mesmo sendo deslocado*). Pode-se, ainda, *eventualmente reconhecer-lhe outros sintagmas, inscrevendo-os*, ou enxertando-os em outras cadeias. Assim, nenhum contexto pode fechar-se sobre si, *nem nenhum código, sendo código aqui simultaneamente a possibilidade da escrita, da sua iterabilidade essencial (repetição/alteridade)*. (DERRIDA, 1971, p. 358)

Ainda sobre a questão da iterabilidade, DERRIDA afirma que o signo é também marcado pela iterabilidade, repetição e alteridade, não sendo possível conceber a idéia leitura por via única, a multiplicidade de leituras, os deslocamentos e desconstruções se efetivam, ressignificando o já-dito em um “lugar lá”. Sobre essa ruptura com um dado contexto (um lugar lá), este autor reitera que:

*qualquer signo, lingüístico ou não-lingüístico, falado ou escrito (no sentido corrente dessa oposição) em pequena ou grande unidade, pode ser citado, colocado entre aspas; com isso pode romper com todo contexto dado, engendrar infinitamente novos contextos, de forma absolutamente não saturável. Isso não supõe que a marca valha fora do contexto, mas, pelo contrário, que não existem contextos sem qualquer centro de referência absoluto. Esta citacionalidade, esta duplicação ou duplicidade, esta iterabilidade da marca não é um acidente ou anomalia, é aquilo (normal/anormal) sem o qual uma marca não poderia mesmo ter funcionamento “normal”.* (DERRIDA, 1971, p. 362)

Assim, observando essa concepção derridiana de signo, de linguagem, de escritura, o contexto é elemento que significa, mas pode ser rompido, transgredido,

---

<sup>1</sup> cf. (DERRIDA, 1971, p. 357)

deslocado, desconstruído, e, ainda assim, propiciar a legibilidade. Podemos afirmar que, em USV (P), a intertextualidades, a polifonia, ou seja, as vozes e o dialogismo são recursos resultantes das rupturas com contextos anteriores, ressignificados na escritura clariceana.

Esses deslocamentos e/ou rompimentos de contextos, na concepção derridiana, têm relação com o que Derrida problematiza sobre a assinatura: ela não assegura a singularidade absoluta de um acontecimento puro. Daí, DERRIDA defender que a assinatura não existe e preferir o uso da expressão “efeitos de assinatura”. Ela não existe porque não garante, não assegura a pureza do acontecimento, da singularidade, do querer-dizer, da intencionalidade, da consciência, da verdade, da responsabilidade pelo escrito. A assinatura pode ser deslocada da intenção presente e singular da sua produção, para ser legível, assim, a assinatura é também repetível, iterável, imitável.

Ao se problematizar a questão da repetição e iterabilidade, é possível a aproximação teórica entre FOUCAULT e DERRIDA, no sentido em que ambos reconhecem a alteridade, repetição, iterabilidade como elementos constitutivos dos “signos”, da escritura, da linguagem; desfazendo assim, a idéia de origem do dito e rompendo com a histórica visão logofonocêntrica de linguagem, que perdurou nos estudos lingüísticos anteriores à pós-modernidade.

O Logofonocentrismo é a visão tradicional, hierarquizante da linguagem, que rebaixou a escritura em favor da fala. Historicamente a escritura foi reduzida a uma função segunda, vista como instrumento tradutor da fala plena, pois na fala é que estaria a interpretação plena, em outras palavras, a fala encenaria a verdade.

Dessa forma, nessa concepção tradicional de linguagem, a fala expressaria imediatamente o significado, que, por sua vez, poderia ser fixado de forma escrita. A escrita era concebida como significante secundário: significante do significante maior

(phoné), estrutura secundária, derivada, já que ele nunca se relacionaria imediatamente com o significado. (DERRIDA, 1967, p. 37).

Essa concepção rebaixadora da escritura constitui o que Derrida chama de logofonocentrismo da metafísica. Derrida utiliza-se também do termo etnocentrismo da metafísica não somente para se referir ao autocentramento de uma cultura que se institui como referência para outras culturas, mas também para se referir a toda a história da filosofia que rebaixou a escritura à função própria de se apagar diante da presença ideal do sentido, expresso pela voz.

### 3.0 - CAPÍTULO II: Personagen(s)- escritor(e)s, autor(es), leitor(es) e escritura(s):

#### Campos deslizantes

*Meu não-eu é magnífico e me ultrapassa. No entanto ela me é eu. (LISPECTOR, 1994, p. 39).*

#### 3.1. Sobre a gênese de dois personagens-escritores em Um sopro de Vida (Pulsações)<sup>1</sup>

Na primeira parte da obra uma voz masculina, aos poucos, se constitui por meio da linguagem, em um movimento discursivo de indagação sobre o lugar da escrita, o lugar do escritor, do estar no mundo, do ser. Ao mesmo tempo desenvolve-se um jogo inquisitório entre o ser e o não ser, o devir, evidenciando que esse sujeito discursivo – que enuncia explicitamente – é fragmentado, flexível, oscilante, ambíguo - e tenta se reconhecer pelo gesto de escrever. A linguagem constitui um movimento vital para este ser se re(velar):

***Eu escrevo para nada e para ninguém, se alguém me ler será por conta própria e auto-risco. Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever. Há tantos anos me perdi de vista que hesito em procurar me encontrar. Estou com medo de começar. Existir me dá às vezes tal taquicardia. Eu tenho tanto medo de ser eu. Sou tão perigoso.*** <sup>2</sup>*Me deram um nome e me alienaram de mim*". (LISPECTOR, 1994, p. 21)

---

<sup>1</sup> MARTINS faz a seguinte apresentação de USV(P); “As últimas “pulsações” de Clarice foram publicadas postumamente em seu Um Sopro de Vida (1978), escritos em estado de agônico de beira-morte, espécie de beijo inútil, dado em rosto já morto. Produto e produtor de um mundo cindido, o sujeito-autor, paradoxalmente, constrói ruínas, estilhaços de textos que remetem a uma totalidade perdida. A melancolia aparece, simultaneamente, como causa e consequência do processo produtivo de uma consciência destrocada, já que é rompida esta noção de sujeito como unidade indivisível. O título do livro, de configuração ambígua, antecipará os impulso contraditórios que ecoam por todo o corpo de Um Sopro de Vida: o último sopro é resquício de vida, índice de resistência e do desejo de permanência, mas também prenúncio do fim, cartão de visitas da indesejável das gentes (...) Clarice Lispector, consciente da proximidade da morte, parece não negar sua chegada. Contudo escreve prolongando no tempo o sopro vital. A desagregação formal e o desejo suicida da personagem Ângela Pralini acabam sendo um impulso comum: o da atração pelo nada. Assim, no seu Sopro de Vida, Clarice deixa-nos amargo testamento, difícil carga, saco pesado legado intransferível de nossa negativa miserável condição...” (MARTINS, 1997, p.51)

<sup>2</sup> Grifos meus.

A existência do sujeito discursivo (enquanto simulação literária) instaura-se com a escritura, esse sujeito que enuncia, por enquanto, é enigma de si, e des (cobre-se) à medida que escreve, em outras palavras, o lugar desse sujeito discursivo ficcional é na escritura; é por meio da linguagem que ele se constitui:

*Pois também eu solto as minhas amarras; mato o que me perturba e o bom e o ruim me perturbam, e vou definitivamente ao encontro de um mundo que está dentro de mim, eu que escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma. (LISPECTOR, 1994, p. 21-22).*

Observa-se que esse sujeito discursivo equaciona o escrever como ato de se constituir. E essa constituição se efetiva pelo constante movimento de requisitar a presença do outro; há marcadores lingüísticos de um tu, de outros, de um nós que se amalgamam e se fragmentam, nesse jogo de (re) velar o sujeito discursivo (aquele que ocupa o espaço da simulação e que também produz dizeres simulados).

Na primeira parte lemos os pré-anúncios - por parte do narrador-personagem masculino - da criação da personagem Ângela e da criação de um livro; a voz masculina auto-identificada como “autor”, se constituindo por meio da linguagem, através de um movimento metadiscursivo<sup>1</sup> de indagação sobre o lugar da escrita, do escritor do estar no mundo.

A ausência de um enredo – compreendido na sua forma tradicional de uma trama envolvendo personagens - não desqualifica a obra que explora poeticamente (I) um jogo de um dizer/não dizer, de um dito/não dito, que é “*a cilada das palavras*” que

---

<sup>1</sup> Utilizaremos provisoriamente esta expressão apesar de compreender, sob a esteira pós-estruturalista, que *USV(P)* é uma escritura que rompe com os pressupostos da crítica tradicional por construir uma literatura em que a poesia se amalgama aos atos críticos para proliferar a disseminação. Entendo que essa ocorrência ultrapassa “aquilo” que conhecemos como metalinguagem (uma volta para o código com fins explicativos ou de comentário). Partilho da idéia de que a crítica tradicional é uma metalinguagem redutora dos sentidos.

A metalinguagem comporta um movimento de conversão, de volta para si, já os atos de crítica, no texto literário, comportam uma explosão prismática de sentidos flutuantes.

*USV(P)* rompe com a clássica concepção diconômica de signo lingüístico, com o código cotidiano, transgredindo-o, para instaurar os vários sentidos. Em outras palavras, a metalinguagem produz a repetição do código e um ancoramento para o “retorno a si”, para a “matriz textual”, já os atos críticos produzem a disseminação. cf.(PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 67-76)



“*escondem outras- quais*”?; (II) um jogo lingüístico de tentativa de (re) velar o mundo experienciável, através da exploração da “*sucata da palavra*” (*eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste da sucata da palavra*); (2) da utilização de linguagem poética e das imagens fortes<sup>1</sup>; (3) dos jogos intertextuais: *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, 1994, p. 26); (4) do uso de clichês, oralidades, porém revestidos do aspecto inusitado, ou seja, a presença do já-dito acrescido da diferença<sup>2</sup>.

Por outro lado, o jogo de dizeres se estabelece também, no fio discursivo, pelo constante diálogo com Outro na constituição do “eu”:

I. Fragmento 1: *Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém.*

(LISPECTOR, 1994, p. 17)

II. Fragmento 2: *De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfação em ser. Tu és?* (Ibid. p. 17)

III. Fragmento 3: *Peço vênias para passar. Eu me sinto culpado quando não vos obedeco. (...) me disseram que os aleijados se rejubilam...* (Ibid p.17)

IV. Fragmento 4: *O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Ou existe imutável e nele nos trasladamos.*

(Ibid. p. 18)

---

<sup>1</sup>“ *Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida. (...) O cérebro de Ângela fica embutido numa camada protetora de plástico que o torna praticamente indestrutível – depois que eu morrer Ângela continuará a vibrar. Estátua sempre trasladada pelo doido inquietante zumbido de três milhares de abelhas douradas. Um anjo carregado por borboletas azuis? Anjo não nasce nem morre. Anjo é um estado de espírito. Eu a esculpi com raízes retorcidas. É só por atrevimento que Ângela existe em mim. Quanto a mim reduzo tudo em palavras de roda-viva.*” (LISPECTOR, 1994, p. 22-30)

<sup>2</sup> “ *Ângela. - Eu gosto um pouco de mim porque sou adstringente. E emoliente. E sucupira. E vertiginosa. Estrugida. Sem falar que sou bastante extróquina. Atirei o pau no gato-to-to mas o gato-to. Meu Deus, como sou infeliz. Adeus, Dia, já anoitece. Sou criança de domingo.*” (Ibid p. 54)

- V. Fragmento 5: *...como surdos-mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste da sucata da palavra.* (Ibid. p. 18)
- VI. Fragmento 6: *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.* (Ibid. p. 21)
- VII. Fragmento 7: *Vós me obrigais a um esforço tremendo de escrever, ora, me dê licença, meu caro, deixa eu passar. Sou sério e honesto e se não digo a verdade é porque essa é proibida.* (Ibid. p. 23)

Nos fragmentos 1, e 3 as palavras “alguém” e o verbo “disseram” apontam para a presença de um “outro”. No fragmento 2, houve a utilização do tu, no fragmento 3, “vos” e o verbo “peço” indicam a segunda pessoa: peço a vós. No fragmento 7, há a utilização do pronome “vós”, verbo “dê”, mais o vocativo “meu caro” indicando explicitamente a presença reclamada de uma segunda pessoa. Já no fragmento 6, as expressões “meus personagens”, “eles vêm” indicam a presença de um outro (3<sup>a</sup>. Pessoa). Por fim os fragmentos 4 e 5 apontam para uma circunscrição de um eu + um outro = nós, bem demarcado pelas palavras “chamamos”, nos, comunicamo-nos”.

Então é no fio discursivo que o personagem-narrador mobiliza um eu, um tu, um nós, uma 3<sup>a</sup>. pessoa, permeando o discurso de interlocuções. Quando mobiliza “O outro” deixa entrever a questão da identidade fragmentada, oscilante, flexível. Há um jogo de marcação e deslocamento identitário:

*Às vezes sinto que Ângela é eletrônica. (...) Ângela é mais do que eu mesmo. Ângela não sabe que é um personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez e quando que sou o personagem de alguém. É incômodo ser dois; eu para mim e eu para os outros. (...).*

*É preciso não esquecer que difiro basicamente de Ângela. Além do mais, o homem que sou, tenta em vão inquieto acompanhar os meandros bizantinos de uma mulher, com desvãos e cantos e ângulos e carne fresca – e de repente*

*espontânea como uma flor. Eu como escritor espalho sementes. Ângela Pralini nasceu de uma semente antiga que joguei em terra dura há milênios. (...)*

*Até onde vou eu e onde já começo a ser Ângela? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. (...) sendo emanação minha, ela é eu. Eu o autor: o incógnito. É por coincidência que eu sou. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou... (LISPECTOR, 1994, p. 32-33)*

O enunciado, em questão, mobiliza a contradição entre o ser e o não ser: ao mesmo tempo em que o narrador-personagem diz ser ele e Ângela um só, afirma a diferença. Reitera que “*é preciso não esquecer que*” difere “*basicamente de Ângela*” para em seguida contra dizer “*ela é eu*”. O narrador define-se como um homem, e Ângela é a mulher que ele tenta acompanhar; nesse momento, há a delimitação de um eu-masculino versus um eu-feminino: ele é criador, homem, escritor que “*espalha sementes, é floresta sombria, é no fundo*”. Ela, (criatura, “*mulher com desvãos e cantos e ângulos é carne fresca, espontânea como uma flor, nascida da semente do escritor, espalha em estilhaços brilhantes*”). Mas ao mesmo tempo são um só: “*Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou...*” (LISPECTOR, 1994, p.33). Esses trechos remetem-nos ao conceito de sujeito da pós-modernidade, aquele marcado pelos constantes movimentos de identificação com seus deslocamentos.

A propósito da criação desses dois personagens de USV(P), NUNES (1995, p.169-170), os aproxima da obra “A hora da estrela” pois ambas as obras obedecem a um esquema triádico de composição quanto ao autor que se apresenta “*interposto*”, sendo que esses personagens, para Nunes, são heterônimos de Clarice Lispector, que “*se apresenta mais presente do que ausente*”. Nunes reitera que em “A hora da estrela” Clarice Lispector abre o jogo da ficção e o de sua identidade como ficcionista “*fingindo um modo de ser ou de existir, demandará uma prévia meditação sem palavras e o esvaziamento do eu.*”.(Ibid. p. 165). E Rodrigo S. M. o escritor incubido de escrever sobre a nordestina Macabéa, é alguém que se “*acha colado ao autor interposto*”. Então com esse jogo de criar personagens escritores, Clarice se configura também como

personagem para operar o jogo de esvaziamento do “eu”, tentativa com a qual acaba por se revelar.

Entretanto, a que se observar um hiato entre as duas personagens de “A hora da estrela” quanto ao grau de intelectualidade: Rodrigo S. M é o que detém a palavra, é escritor e Macabéa, à margem da intelectualidade, quem é ausente de palavra, da comunicabilidade com o mundo, tem seu destino fatídico que é o fracasso e a morte. Como que para se redimir com “o feminino”, Clarice produz em USV(P) uma personagem escritora: Ângela Pralini. Mesmo que esta seja criatura da criatura, tem a palavra para utilizar na indagação da vida, nos conflitos existenciais e apreensão do mundo. Pior que a morte é a ausência da palavra, no sentido de falta material e corporal para expressar e viver o mundo. Tal leitura aproximativa se justifica porque USV(P) foi “finalizada” concomitantemente à “A hora da estrela”. Segundo depoimentos de Olga Borelli, Clarice Lispector - conforme as idéias lhe surgiam - fazia apontamentos em papéis indicando “Ângela”, quando o texto era para *USV(P)* e Macabéa para “A hora da estrela”<sup>1</sup> Curiosamente essas duas personagens apresentam dores existenciais, o que as diferenciam, no entanto, é a detenção da palavra.

Em USV (P) é pela palavra que se movimentam as identificações e o jogo real/ficção, quando o narrador, por exemplo, ludicamente, joga com a idéia de realidade ao afirmar que sua personagem Ângela é real, porque sua imaginação é real: *Tudo o que sei eu posso provar. O que imagino é real, senão sobre que base eu imaginaria Ângela, a que brame, muge, geme, resfolega, balindo e rosando e grunhindo* (LISPECTOR, 1994, p. 33).

Podemos, a propósito dessa idéia de realidade, lembrar Genette citando Cervantes:

---

<sup>1</sup> Cf. FERREIRA (1999, p. 284-285)

*“Frequentemente tomamos um escritor por uma pessoa real e histórica porque o vemos em carne e osso e as personagens que são fruto de sua imaginação, tomamo-las por ficções de suas fantasias, quando é exatamente o contrário, são as personagens que existem realmente e que se servem desse outro que nos parece de carne e osso para terem elas mesmas presença diante dos homens”.*(SAAVEDRA, Miguel de Cervantes apud GENETTE, Gerard 1996, p.124)

O personagem-autor (clariceano) - à maneira de Cervantes - joga com a validação da realidade da ficção, da imaginação, do “existir” ficcional de uma personagem, produto de uma imaginação que se apresenta “diante dos homens”, ou seja, diante dos leitores. Em outras palavras, creio que a verdade da literatura é não ter compromisso nem com a mentira, nem com a verdade. A literatura envereda por outra via: ancora em uma anterioridade sócio-histórica cultural e produz um entre-lugar que joga poeticamente com o real/ficção, verdade-não-verdade, de modo a não definir fronteiras. E quando o leitor se situa nessa via tem-se “a verdade” do texto literário, pois assim este ganha estatuto de existência para além da verdade ou mentira. O texto clariceano joga poeticamente com essa relação verdade/mentira: *“EU NÃO ENTENDO! Por medo da loucura, renunciei à verdade. Minhas idéias são inventadas. Eu não me responsabilizo por elas.”* (LISPECTOR, 1994, p. 47).

Entrevê-se aqui um aviso autoral de quem não deseja ser responsabilizada pelo dito, uma vez que, enquanto escritora, Ângela traz idéias inventadas. O autor é aquele que se coloca “em suspensão”, no vazio: *“Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. (...) as palavras que digo escondem outras – quais? Talvez as diga”.* (LISPECTOR, 1994, p.19).

A escrita também conduz o sujeito criador para uma outra forma de existência, uma existência caracterizada pela intuição e pelo jogo com a verdade e a mentira:

*“Ângela. - Eu raramente grito. Quando grito é um grito vermelho e esmeralda. Mas em geral eu sussuro. Falo baixinho para timidamente dizer. Dizer é muito importante. Dizer a verdade que se encobre de mentiras. Quantas vezes eu minto, meu deus. Mas é para me salvar. Mentira também é*

*uma verdade, só que sonsa e meio nervosa. Minta quem puder, e que minta com paz de espírito (...)* ”  
(LISPECTOR, 1994, p. 67-68)

Há uma positivação da mentira, quando esta é caracterizada de “uma verdade meio sonsa e nervosa”, o sujeito escritor trabalha na alusão à verdade, mas essa alusão é produtiva:

*“Autor.- (...) Eu escrevo por intermédio de palavras que ocultam outras – as verdadeiras. É que as verdadeiras não podem ser denominadas. Mesmo que eu não saiba quais são as “verdadeiras palavras”, eu estou sempre aludindo a elas. (...) Ai eu falarei dos problemas de escrever. Do vórtice que é se pôr em estado de criação. Eu sinto que tenho uma triplíce estrela. Eu, o autor deste livro, estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. (...) É uma maldita profissão que não dá descanso. Não sei se é o sonho que me faz escrever ou se o sonho é o resultado de um sonho que vem de escrever. Estamos nós plenos ou ocios? Quem és tu que me lês? És o meu segredo ou sou eu o teu segredo?(...) Amo Ângela Pralini porque me permite que eu durma enquanto ela fala. Eu que durmo para certa experiência preparativa da morte. (...)*  
(LISPECTOR, 1994, p. 77-78-79)

O personagem-autor experimenta uma “espécie de adormecimento”, uma “espécie de morte” para Ângela poder “falar”. Essas reflexões permitem remetimento a Foucault, quando ele afirma que devemos tomar o autor, embora sendo visualizável de carne e osso, como uma função veiculadora de textos, em quem não está a origem do dito, nem a univocalidade, nem a verdade. O personagem, por exemplo, não é menos “verdade” que o autor. Temos, então, uma desconstrução hierárquica autor/personagem; acredito que essa desconstrução pode ser validada com a concepção de autor, leitor, personagens como funções-sujeito.

### 3.2. Segunda parte do livro *Um Sopro de vida (pulsações) – dissimulações dos sujeitos*

*“ ... estou destinado a perder-me, (...) e apenas algum instante de mim sobreviver no outro.(...) Assim minha vida é uma fuga, e tudo perco, e tudo é do esquecimento, ou do outro. (BORGES,1984, p. 47-48)*

Na segunda parte, aparecem explicitamente duas personagens-narradoras, “Autor” e “Ângela”, que são colocadas em cena, à maneira de uma teatralização; pois têm suas falas antecipadas pela indicação de seus nomes. Temos o jogo autor (Clarice Lispector), por meio dos narradores-personagens, estabelecendo a interação com o leitor:

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

***Ângela.-** Viver me deixa trêmula.(LISPECTOR, 1994, p. 37-38)*

Os sujeitos narradores-personagens<sup>1</sup> ocupam-se em versar sobre o processo da escrita, da criação de uma obra e de uma criatura. O narrador adianta que exerce um papel de escritor para “colocar em palavras” a sua criação, assim se afirma como escritor cuja produção/criação é movida pela inquietação. Na verdade, Ângela surge atravessando o seu discurso. Veja – pela marcação das reticências – que o discurso do personagem masculino foi abruptamente interrompido pelo discurso de Ângela. Embora o personagem-autor afirme: “*Eu escrevo um livro e Ângela outro*” (LISPECTOR, 1994, p. 37), ora esses discursos se unificam, ora se demarcam num jogo dissimulatório de

---

<sup>1</sup> Utilizo essa expressão com fins puramente didáticos, para referir à voz masculina denominada autor, e a Ângela (voz feminina também marcada textualmente), entendendo que em *Um Sopro de Vida (Pulsações)* qualquer taxonomia e problemática, pois esses sujeitos transitam (deslizam) para várias posições: narrador, personagem, leitor, escritura, autor, se misturam; ora se desdobram ora se amalgamam, especialmente quando as personagens clariceanas problematizam a escrita; fenômeno já abordado por Graziela R. S. C. Pinto, em seu artigo “o Ser e a escritura (1997, p.52), os narradores, personagens e leitores se misturam. E Martins (1997, p.45-50), ao analisar a obra “A hora da estrela (1977) aponta que Rodrigo S. M. é na verdade “Clarice Lispector”: “narrador é alter ego posto para narrar a errância de uma personagem nordestina”, no caso Macabéia.

produção de dúvidas: Ângela seria o reflexo do personagem masculino. O próprio personagem narrador afirma esse desdobramento e também produz indagação: “*até onde vou eu e até onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Ângela é tudo que eu queria ser e não fui*”.(Ibid.p. 32).

O personagem-autor na relação com Ângela, ora se identifica, ora se contra-identifica, constituindo um jogo de simulação da interposição do mesmo com o outro, do duplo do mesmo, transvestido com feições de outro. Em outras palavras, Ângela é o outro que compõe o mesmo do personagem –autor. Ângela funciona como catalizador da relação com o duplo do personagem-autor<sup>1</sup>.

Há ainda uma outra orientação quanto ao ato de “quem é que fala” através de quê ou de quem nesse jogo dissimulatório: seria o alter ego de Clarice Lispector, conforme acreditam alguns estudiosos da obra clariceana? Segundo Graciela Reys (1984) o autor “*olhando por cima dos ombros do narrador*” se manifesta em comentários explícitos, seja pelos estilos ou no fato de a obra se revelar de um jeito e não de outro.

O estilo clariceano é evidenciado principalmente nos comentários em relação à escrita:

*Ângela é uma gema, porém com um pequeno pingo negro no amarelo-sol. Isso significa: problema. Além do problema que nós temos ao viver, Ângela acrescenta um: a da escrita compulsiva. Ela acha que parar de escrever é parar de viver. Controlo-a como posso, cortando-lhe as anotações apenas tolas. Por exemplo: ela está doida para escrever sobre a menstruação por puro desabafo, eu não deixo.*(LISPECTOR,1994, p.52)

---

<sup>1</sup> “*Ângela é 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).* (...)”

*Autor. – (...) Eu não tenho nenhuma missão: vivo porque nasci. E morrerei sem que a morte me simbolize. Fora de mim sou Ângela . Dentro de mim sou anônimo.*” (LISPECTOR, 1994, p. 43)

“ (...) Tenho necessidade, na minha solidão de confiar em alguém e por isso fiz Ângela nascer: quero manter diálogo com ela.” (ibid. p. 84)



Em sua última entrevista, concedida à Rede Cultura, em 1977, no Programa Panorama Especial, quando entrevistada pelo jornalista Júlio Lerner que dirige a seguinte pergunta: “...mas você não renasce e se renova a cada trabalho novo?” E Clarice responde que quando não estava escrevendo era como se estivesse morta e reitera: “Bom, agora eu morri... Mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto estou morta... Estou falando do meu túmulo.”. Tal depoimento foi seguido por um silêncio perturbador e para quem assistiu a essa entrevista, era notório o ar de sofrimento da escritora<sup>1</sup>. Então não é de se estranhar que suas personagens tematizem tanto essa relação escrever – viver – não escrever – morrer, ou ainda quando relaciona o gesto de escrever também com o gesto de morrer.

O jogo de dissimulação é reforçado em USV (P) quando Ângela ganha voz e utiliza o seu espaço de simulação, enquanto narradora personagem – para apontar aspectos biográficos de Clarice Lispector. O leitor clariceano, logo identificará esses apontamentos como sendo a experiência da escritora:

1- “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 (...) No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador.” (LISPECTOR, 1994, p. 108)

2- “... tenho sobrancelhas que perguntam... e levemente orientais.” (LISPECTOR, 1994, p. 113)

No trecho 1, Clarice Lispector, enquanto criadora do discurso fictício, autoriza uma das suas personagens a fazer referência a outras obras de sua autoria. Já no texto 2, temos traços físicos coincidentes entre ambas. Estabelece-se nesse artifício um contrato de legitimação da obra e dos personagens como elementos de uma realidade: a realidade

---

<sup>1</sup> Segundo levantamento biográfico feito por FERREIRA (1999, p. 287), ela aponta que após entrevista de Clarice, a estagiária Miriam chorava baixinho e Olga Borelli, que acompanhava Clarice, permanecia calada. Clarice e Lerner também permaneciam estranhamente calados; silêncio rompido quando Clarice o chama para “um canto” mais à distância e pede-o para a entrevista ser veiculada após sua morte.

da criação. Ao mesmo tempo, temos um jogo literário que, ao apontar para a existência de um sujeito “atrás da pena”, tenta dar conta do que FOUCAULT chama de ausência do autor, sem com isso ter compromisso com a biografia, e assim, se delimita, também, um leitor especial, o leitor clariceano. Nesse momento, a Clarice Lispector, insinuada no corpo textual, é personagem, é elemento ficcional.

Observa-se a função-autor através de uma pessoa histórica que articula, no texto, suas experiências de mundo e de estética, construindo ficção. Em outras palavras, esse autor que se constrói ou se denuncia na obra, que se apresenta e desaparece - em um jogo ficcional especular - faz-se presente por suas opções lingüísticas, técnicas, estilo e a ideologia que sustentam as escolhas dos temas e a resolução dos conflitos na narrativa. Inclusive NUNES (1995, p.135-138) concebe que escritura Clariceana possui um conjunto de traços característicos:

*“certas matrizes poéticas” do estilo clariceano, tais como “ alto nível de abstração conceptual, dotado em geral de elevado grau de ênfase, registros interjetivos, apóstrofes, exclamações, interrogações, repetição (emprego reiterado da mesma frase) e acentuado grau de reflexão da própria linguagem voltada para si mesma...”*

Considero, entretanto, não ser produtivo a busca de marcação individualizada do sujeito, uma vez que ele é múltiplo, o que não significa negar as singularidades. No contexto da pós-modernidade essa multiplicidade se efetiva sem velamento, e com maior riqueza de sentidos na literatura. Não há, portanto, desqualificação alguma na obra clariceana pelo fato do autor, narrador, personagem, leitor se constituírem como campos que se tocam, se misturam, se demarcam, ou ainda, coabitam vários lugares ao mesmo tempo.

Enfim esse jogo de um determinado “eu” se afirmar um outro constitui riqueza sentidural em USV(P), aspecto que provoca remissão a outro autor: Borges, que no texto “Borges e eu”, traz a seguinte constatação:

*“ (...) ao outro, a Borges, é a quem sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um saguão e a porta envidraçada; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome num trio de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o sabor de café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que os converte em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo deixo-me viver para que Borges possa tramar sua literatura e essa literatura me justifica.”(BORGES, 1984, p.47).*

A literatura então serve para o “autor” ser livre e poeticamente ser um(s) outro(s). Quem sabe não seria essa uma das funções da literatura ou o motivo que leva alguém a explorar a função-autor no universo cultural? Clarice e Borges parece transitarem afirmativamente nesse mesmo percurso.

Outra singularidade clariceana em USV(P) está na utilização dos chavões, o “lugar comum”, permeados na obra, que denunciam um imaginário e vivência social, facilmente identificados pelo leitor:

*1-... viver aos poucos, não dá para viver tudo de uma vez. (...) - a pressa é inimiga da perfeição... (LISPECTOR, 1994, p. 40)*

*2- Tenho profundo prazer em rezar – e entrar em contato íntimo e intenso com a vida misteriosa de Deus. Não há nada no mundo que substitua a alegria de rezar. (...) Cuido da vida. (Ibid. p. 41)*

*3- Tenho grande necessidade de viver de muita pobreza de espírito e não ter luxo de alma. Ângela é luxo e me incomoda, vou me afastar dela e entrar em um mosteiro, isto é, empobrecer.... (Ibid.p. 44)*

*4- Atirei o pau no gato- to – to mas o gato – to... (Ibid. p. 54)*

*5- ... a esperança é a última que morre... (Ibid. p. 54)*

*6- Vou por aí procurar mão quente, e mando você para a puta que te pariu meu grande amor, há um hiato perturbador entre nós dois... (Ibid. p. 83)*

Esses chavões retomam discursos sociais, promovendo assim a aproximação escritura e o leitor, que é também convocado como instância inerente ao discurso, ao ser interpelado pelos narradores, quando Clarice Lispector joga com um narrador masculino e outro feminino, exigindo um desdobramento duplo: que o leitor reconheça

o imaginário feminino e o imaginário masculino. Essa interlocução com o leitor é evidenciada pelas marcas de segunda pessoa, tu és, peço, Vos obedeco:

*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, 1994, p. 25)<sup>1</sup>.*

Outro aspecto singular da obra USV (P) é a transgressão de gênero<sup>2</sup>; pois se apresenta como obra inusitada: há aspectos do romance, do diário, do texto teatral e, ao mesmo tempo, a obra não se define em nenhum desses gêneros, a rigor. É próprio, também, do texto literário operar-se na transgressão das leis do discurso, essas transgressões, são a serviço de um requisitar do leitor, que pode ser observado pelo processo de o personagem-narrador ir apresentando Ângela, aos poucos, por meio do discurso, que conduz o leitor à recepção textual (pela apresentação da obra):

*Ângela está continuamente sendo feita e não tem nenhum compromisso com a própria vida nem com a literatura nem com qualquer arte, ela é desproposita. Ângela se consola de existir pensando “eu pelo menos tenho a vantagem de ser eu, e não uma outra pessoa estranha qualquer.”*

*Eu desbravo Ângela. Tenho que transpor montanhas e áreas desoladas, batidas... Eu percorro essa mulher como um trem fantasma. (LISPECTOR, 1984, p.35)*

O sujeito Clarice Lispector - enquanto uma função-autor – ao criar um personagem que “cria” a personagem Ângela, produz um empenho –volitivo como que para afirmar que não é responsável por nenhum dizer. O leitor, por sua vez, assume esse jogo focando atenção nessas duas criaturas, para então esse sujeito Clarice Lispector flutuar. A criação de dois personagens escritores pode ser lido como uma tentativa de proliferação de sentidos, a potência disseminante se constrói pelo nome Clarice Lispector e para além dele.

---

<sup>1</sup> grifos meus

<sup>2</sup> Questão será desenvolvida no 4º capítulo.

O jogo da autoria se constrói à medida que essas personagens ganham espaço para na escritura. Então, até que Ângela ganhe o espaço da palavra, o narrador-personagem vem apresentando-a, configurando-a.:

*Autor.- vejo que Ângela não sabe começar. Nascer é difícil. Aconselho-a falar mais facilmente sobre fatos? Vou ensiná-la a começar pelo meio. Ela tem que deixar de ser tão hesitante porque senão vai ser um livro todo trêmulo... Coragem, Ângela, comece sem ligar para nada. (LISPECTOR, 1994, p. 38)*

Há a exploração do discurso que problematiza a própria escritura e o gesto de escrever como mecanismo de autolegitimação do texto. A história de *USV(P)* é sobre o processo da narração, da criação, é, portanto, por excelência, uma obra em que o assunto do livro é a própria escritura. O jogo de significação se constrói em torno da possibilidade ou não da escrita do livro de Ângela – aquela que escreve e é escrita, no sentido de que o personagem – autor constrói um livro sobre Ângela (sua escritura) e esta sobre a “*aura das coisas*”. Ângela é quem detém a palavra prometida porque tem o seu livro anunciado previamente até que se efetive na última parte de *USV (P)*, com o título “*Livro de Ângela*”.

O narrador masculino adverte que o livro é um livro de sobressalto e de rapidez. É um discurso de jorrada de palavras, ou seja, ao longo das dez primeiras páginas o narrador-personagem indaga sobre si, sobre o mundo, sobre a criação, sobre o ato de escrever, por meio de um discurso fluido, quase automático, de quem está “fervilhando” em pensamentos corporificados pela escrita. Não parece haver distância entre o pensar e o escrever, essas duas ações são quase concomitantes:

*“... Meu pensamento, com a enunciação das palavras mentalmente brotando, sem depois eu falar ou escrever – esse meu pensamento de palavras é precedido por uma instantânea visão, sem palavras... – palavra que se seguirá, quase imediatamente - diferença espacial de menos de um milímetro.”*  
(LISPECTOR, 1994, p. 22).

“*Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido.*”  
(LISPECTOR, 1994, p. 25). Há os pré (anúncios), por parte do personagem-autor sobre

a criação da personagem Ângela e da criação do livro. O personagem-autor tem o artifício de criar para se reconhecer no Outro (Ângela), apresentando Outros, as vozes sociais, especialmente as vozes do imaginário feminino e masculino:

*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. (...) E haverá outro modo de salvar-se: senão o de criar as próprias realidades? Tenho força para isso como todo o mundo - é ou não é verdade que nós terminamos por criar uma frágil e doída realidade que é a civilização? (...) Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida. (...) Daí minha invenção de um personagem. Também quero quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas...<sup>1</sup> (LISPECTOR, 1994, p. 24).*

O leitor participa do momento da criação de Ângela, uma vez que ela é configurada aos poucos. Há a todo o momento um convite por parte do personagem - autor que instiga o leitor - de maneira a criar-lhe expectativa - para conhecer Ângela. E da mesma forma, o leitor é confrontado na ambigüidade textual, quando se operam as contradições discursivas, com o jogo de afirmar e negar um mesmo fato: “*Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? (...) Ângela é um espelho. (...) É só por atrevimento que Ângela existe em mim*”. (...) *É preciso não esquecer que difiro basicamente de Ângela.(...)*” (LISPECTOR, 1994, p.29-30-32).

A personagem–narrador, masculino, se autodefine como criador da personagem Ângela. E o processo criador, a gênese de Ângela, é concomitante à escrita. Ela vai sendo descoberta, aos poucos, pelo personagem-autor, pelo leitor e para si mesma. Essa voz masculina cede espaço para a personagem feminina “falar”, mas Ângela ganha espaço para escrever, adverte o personagem-autor, porque ele permite e a conduz:

*“... ela acha que parar de escrever é parar de viver. Controlo-a como posso, cortando-lhe as anotações tolas. Por exemplo: ela está doída para escrever sobre a menstruação por puro desabafo, e eu não deixo.” (LISPECTOR, 1994, p. 52)*

---

<sup>1</sup> Em sua última entrevista Clarice Lispector afirma não saber de nada e que escreve para descobrir as coisas.

É por meio do discurso – interação explícita com o leitor - que o intercâmbio é garantido. Os discursos desses narradores-personagens - ao requisitar, cada um, o espaço de seu “eu” - dirigem-se para um “tu” que se confunde com a interlocução desses narradores personagens e com a interlocução destes com o leitor. Percebemos marcas explícitas dirigidas para o leitor:

*De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. (...) Peço Vênia para passar. Eu me sinto culpado quando não vos obedeco”. (LISPECTOR, 1994, p. 17)*

*(...)*

*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. (Ibid. p. 25)*

*Autor- Amo Ângela porque ela diz o que não tenho coragem de dizer...*

*(Ibid.p. 40)*

*Ângela- Quando estou sozinha procuro não pensar porque tenho medo de de repente pensar...*

*Autor- Eu também não sei não-pensar.(Ibid. p. 41)*

*Autor- afinal, Ângela, o que você faz?*

*Ângela- Cuido da vida. (Ibid. p. 43)<sup>1</sup>*

Essa interação explícita com o leitor e mesmo com Ângela, constitui o fenômeno dialógico inerente à linguagem cujos efeitos de sentidos disseminantes se prolongam na permissão existencial do outro no fio discursivo.

BAKHTIN ao tratar sobre o diálogo entre interlocutores, em suas reflexões sobre dialogismo e polifonia, demonstra que a interação entre interlocutores é o princípio fundador da linguagem, fundamental no ato comunicativo, e ainda, enfatiza que o sentido do texto e a significação das palavras dependem dessa relação entre sujeitos, considerando ainda a relação desses sujeitos com a sociedade. Afirma ainda o caráter não individual do discurso- tomado como objeto lingüístico-social, histórico e ideológico, sempre mantendo relações com outros discursos e pressupondo a interlocução. (BAKHTIN, 1995, p. 113)

Em USV (P) o diálogo os desdobramentos dos sujeitos evidenciam que esses sujeitos ficcionais são atravessados por significantes históricos, sociais e ideológicos

---

<sup>1</sup> Grifos meus

constituindo como instâncias perpetuadoras de múltiplos sentidos, através dos dizeres simulados e da ocupação de um lugar também simulado: o espaço da escritura, do texto literário.

Observa-se que a tomada da palavra pelo narrador (personagem ficcional) - enquanto sujeito-escritor, que problematiza o ato de criar, escrever, que conversa com o leitor, produz esclarecimentos sobre a gênese da obra, da personagem Ângela - configura-se como jogos lingüísticos, propiciadores de reflexões amplas sobre sujeito, autor, autoria, heterogeneidade e escritura.

Quanto ao aspecto estrutural, o discurso fragmentário dos narradores-personagens - marcado pela ausência de linearidade - pulsa, salta como jorradadas de palavras que encerram um jogo discursivo-filosófico entre o ser e o não-ser, das definições e falta de definições da vida. São recursos que físgam o leitor que também se envolve no processo das indagações.

Concorre nesse jogo, o sistema de crenças e valores de uma figura de um autor (no caso Clarice Lispector) que cria seus personagens-narradores-escritores que levam seus sistemas de crenças e valores também, resultado das diversas vozes sociais.

O momento em que Ângela escreve constitui o seu nascimento:

*“Vejo que Ângela não sabe como começar. Nascer é difícil. Aconselho-a falar mais facilmente sobre fatos? Vou ensina-la a começar pelo meio. Ela tem que deixar de ser tão hesitante porque senão vai ser um livro todo trêmulo, (...) coragem, Ângela, comece sem ligar para nada.*

*(...)*

*Viver me deixa trêmula.”* (LISPECTOR, 1984, p. 38)

E por outro lado, o texto clariceano comporta a função-autor quando trabalha com o jogo da multiplicidade de “eus” e “brinca” com as “*lacunas e fissuras*” deixadas pela ausência do autor (sujeito ontológico), sem se ocupar da biografia.

Os campos enunciativos se amalgamam, se repetem, perpetuando a polifonia, intertextualidade, o dialogismo, a alteridade, enfim proliferando, indefinidamente, as



disseminações (no sentido derridiano). Os embates de vozes estão presentes em *USV(P)*, conferindo à obra o lugar dos múltiplos sentidos, dos “fios dialógicos” que se entrecruzam. A voz da autora - retomando vozes culturais, sociais, por sua vez retomadas pelas vozes dos personagens - é instância perpetuadora da polifonia. É via texto literário, através do trabalho poético e inteligente com os signos, que temos uma escritura aberta a múltiplas significações.

O diálogo que se estabelece entre o personagem-autor e Ângela, por sua vez, constitui diálogo com o leitor e evidencia sistemas de crenças e valores sociais, demonstrando que, quando a autora trabalha com o texto no espaço do simulacro, não deixa de explorar suas experiências pessoais e crenças, especialmente, em relação à escrita. O processo de problematizar o gesto de escrever - como enfoque temático - é o principal e mais importante mecanismo denunciador da significação de mundo do sujeito escritor. A escritura funcionará como espaço especular para a encenação de dois sujeitos explícitos (autor e Ângela) que serão autorizados a produzirem reflexões de uma existência de sujeitos da escrita. Dessa forma é por meio da escrita que os sujeitos discursivos se constituem.

Podemos falar de enunciações, no interior de enunciações que se (con)fundem. Devem-se considerar as instâncias que se interseccionam e significam no texto:

(i) Clarice Lispector como sujeito atravessando pelos sistemas de crenças e valores histórico, sócio-culturais, inserida nos (ii) processos culturais que atravessam o tempo e o espaço, desfazendo-se, no entanto, qualquer idéia de matriz, origem do sentido. Por sua vez são inegáveis as instâncias marcadas explicitamente no texto: (iii) narrador, (iv) Ângela, (v) leitor, (vi) uma certa Clarice Lispector - personagem ficcional, utilizada em o *Sopro de Vida (Pulsações)* - e, principalmente, uma (vii) função-autor bastante evidente na obra.

#### 4.0 - CAPÍTULO III -Processos intertextuais, dialogismo, polifonia e

##### heterogeneidade: Onde o outro habita

*“Tento neste livro meio doido, meio farfalhante, meio dançando nu pelas estradas, meio palhaço, meio bobo da corte do rei. Eu, o rei do sono, só sei dormir e comer, nada mais aprendi. Quanto ao resto, ladies e gentlemen, eu me calo. Só não conto qual é o segredo da vida porque ainda não aprendi. Mas um dia eu serei o segredo da vida. Cada um de nós é o segredo da vida e um é outro e o outro é um .”*  
(LISPECTOR,1994, p. 78-79)

#### 4.1 –Gesto de escrever e autoria: as fissuras para permear o outro

A partir das reflexões teóricas analisaremos esse espaço vazio, o jogo de apagamento do autor em favor da escritura. Essas fissuras deixadas pela ausência do autor se constroem pelos (1) desdobramentos de sujeitos discursivos, atravessados pelos múltiplos sentidos, vinculadores de plurivocalidades; (2) pela organização estrutural do texto; (3) pela ruptura com a proposta de gênero literário; (4) pela própria temática sobre a escritura, (5) e pelos jogos intertextuais.

Há o discurso do personagem-autor, que cria a personagem Ângela (na verdade a sua escritura) e, por sua vez. Ângela é criada para criar também uma escritura. Essa fissura deixada pelo autor pode ser exemplificada no fragmento abaixo:

*“Eu sei que este livro não é fácil (...) Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. Tirei deste livro apenas o que me interessava.- deixei de lado minha história e a história de Ângela.”*(LISPECTOR, 1994, p. 25)

O personagem-autor adverte que o seu livro e o de Ângela não terão nada de autobiográfico. Tem-se o instaurar de um “metadiscurso” que pretende demarcar as condições de criação de uma escritura, a experiência dos personagens enquanto

escritores que devem se apagar, experimentar uma espécie de morte simbólica, pois o personagem-escritor adverte:

*“Todos nós estamos sob pena de morte. Enquanto escrevo posso morrer.(...) Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Eis portanto que começo com o instante igual ao de quem se lança no suicídio. O instante é de repente.” (LISPECTOR, 1994, p. 30- 31)*

E ainda na página 38:

*“Autor. - (...)  
 Ângela. - Estou ansiosa e aflita.  
 Autor.- (...)  
 Ângela. - ... e me indago a mim mesma se estou perto de morrer. Porque escrevo quase em estertor e sinto-me dilacerada como numa despedida de adeus”.*

O enunciado “*Estou ansiosa e aflita*”, embora seja intercalado pelo enunciado do personagem-autor, tem sua continuidade posteriormente, ou seja, Ângela retoma discurso inicial, de forma que a causa da aflição e ansiedade é com o ato de escrever, associado à idéia de que escrever é aniquilar algo: “*escrevo em estertor e sinto-me dilacerada*”. Tanto no discurso marcado do personagem narrador, quanto no de Ângela há insistentemente essa relação de escritura e apagamento do sujeito escritor. De forma que este discurso literário coincide com os discurso teóricos sobre o espaço vazio deixado pelo autor. Os personagens autores enfatizam suas experiências, ora experimentam êxtase, satisfação, insatisfação e principalmente crise com o ato de escrever:

*“Ângela. - (...)  
 Nunca dei certo escrevendo. Os outros são intelectuais e eu mal sei pronunciar meu lindo nome: Ângela Pralini. Uma Ângela Pralini? a infeliz, a que já sofreu muito. Sou como estrangeiro em qualquer parte do mundo. (Ibid. p. 60,61)*

O personagem – autor experencia uma espécie de desilusão vital que o faz tomar a vida com descaso e se sentir pronto para a morte, essa crise se evidencia também com a escrita, como uma crise<sup>1</sup> única, – experiências simultâneas, ao

---

<sup>1</sup> “é uma maldita profissão que não dá descanso”.(Ibid. p. 70),

associarmos o gesto de escrever como um gesto de “apagamento” do sujeito escritor, de “morte simbólica”, que possibilita a escritura “nascer”. Ângela é a escolhida dentre o possível de “personagens” que lhe inquietam a mente:

*“Autor. – Tenho que perdoar Ângela, mais uma vez, por esse negócio de hora boa dos dias. Tenho que desculpar suas tolices porque ela conhece humildemente o seu lugar; sabe que não é dos chamados e muito menos dos escolhidos. Sabe que uma única vez será chamada e eleita. Quando a morte quiser. Ângela gostaria que não. Mas, quanto a mim, já estou preparado e quase pronto para ser chamado. Noto-o pelo descaso que sinto pelas coisas e mesmo pelo ato de escrever. Poucas coisas me valem ainda.” (LISPECTOR, 1994, p. 65)*

A crise se justifica pois escrever é tocar no impossível da literatura<sup>1</sup>:

*“Autor. - Sou um escritor enredado e perdido. Escrever é difícil porque toca nas raias do impossível. Estou cheio de personagens na cabeça mas só Ângela ocupa meu espaço mental.” (Ibid. p. 68)*

Ao criar Ângela, o personagem-autor estabelece uma espécie de “posse” de sua criatura, de quem deseja a gratidão e não deseja dividi-la nem com “o cachorro Ulisses<sup>2</sup>”:

*“Autor. - (...) tenho um pouco de ciúme de Ulisses. Ângela lhe dá muita importância. E não parece estar grata por eu tê-la inventado. Ai me vingo com a tal música de terror: uma nota porém repetida, repetida, repetida ate quase a loucura.(...) Sou sozinho no mundo. Ângela é a minha companheira única. É preciso que me compreendam; eu tive que inventar um ser que fosse todo meu. Acontece porém que ela está ganhando força demais.” (LISPECTOR, 1994, p. 67)*

Entretanto, Ângela é escritura, e por isso ganha força e foge a esse controle. Em outras palavras, não é possível exercer controle sobre o dito, uma vez proferido, o discurso toma sua independência e passa pelas clivagens do outro, fugindo a ilusionária idéia do querer-dizer, ou de uma unidade sentidural.

<sup>1</sup> Nunca tive vocação para escrever; o número é que desde menino me fascinou. Se faço agora diariamente e canhestramente anotações é que minha mulher não serve para uma conversa.(...) (LISPECTOR, 1994, p. 82)

<sup>2</sup> Clarice, por cultivar amor aos animais, possuía um cão, chamado Ulisses, ao qual devotava carinho e amor, tal nome fazia uma alusão a um certo Ulisses, professor de filosofia, que se apaixonara perdidamente por Clarice. Conforme declaração dessa escritora, o seu cachorro parecia gente pois bebia café, cerveja gelada, coca-cola. Curiosamente o cachorro Ulisses aparece em vários momentos como personagem de USV(P), ao lado da personagem Ângela. (cf. FERREIRA:1999, p. 272)

Apesar de a escritura suscitar a crise, para esses personagens, a criação se justifica como movimento necessário para romper com cotidiano, com a univocalidade, com um gesto de salvar a existência, seja em qualquer forma, da melancolia, da solidão e da rotina:

*“Vou ter que criar um personagem mais ou menos como fazem os romancistas, e através da criação dele para me conhecer. Porque eu sozinho não consigo: a solidão. A mesma que existe em cada um, me faz inventar. (...) Escolhi a mim e ao meu personagem - Ângela Pralini- para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida (...) quero quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas.”* (LISPECTOR, 1994, p. 24)

MARTINS (1997, p. 47), ao estudar a obra “A hora da estrela”, produz a seguinte leitura sobre a relação Clarice Lispector (sujeito ontológico) com o fazer artístico:

*Réu confesso, Rodrigo (ou Clarice) põe em xeque a máxima “palavra é ação” ao refletir sobre o alcance social do fazer artístico num estado de coisas em que o excesso de bolo para poucos impede muitos de comerem o pão (com ou sem salsicha). Quando poética a palavra reveste-se do belo, diferenciada da crua realidade, e mercadoria viva, a ser consumida pelo mercado....”*

De fato, em depoimentos Clarice Lispector sempre demonstrou esse enfrentamento pessoal com essa atividade, e se punia por estar se profanando ao fazer da escritura um ofício para ganhar dinheiro, o que lhe roubava o tempo precioso de dedicar amor aos filhos, para os quais ela julgava oferecer um “amor torto”. Em USV(P) pode se ler: “*Ângela escreve crônicas para o jornal. Crônicas semanais, mas não fica satisfeita. Crônica não é literatura, é paraliteratura*”<sup>1</sup> (Ibid. p.101). Em última entrevista Clarice Lispector afirmava detestar escrever por encomenda, pois isso lhe tolhia o processo criativo.

Não é de se estranhar, então, que seus personagens também sejam acometidos pela maldição da escrita, tanto que há momentos em que esses personagens-escritores não se reconhecem na escritura:

---

<sup>1</sup> Em 1967 Clarice Lispector inicia atividade como cronista no jornal do Brasil, atividade que durará até dezembro de 1973.

*“Ângela. – Eu sou o atrás do pensamento. Escrevo no estado de sonolência (...) No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. E acho certo encanto na liberdade das frases, sem ligar muito pra uma aparente desconexão. As frases não têm interferência de tempo. Podiam acontecer tanto no século passado como no século futuro, com pequenas variações superficiais. A individualidade minha estará morta?” (LISPECTOR, 1994, p. 76)*

Pode se afirmar que todo aquele que escreve, depois ao retomar o “seu” escrito desloca para uma posição de leitor, podendo inclusive não querer mais responder pelo dito ou discordar, desconstruir, deslocar o que foi posto.

O personagem -autor não é apresentado por nenhuma figura de um narrador, é pela palavra que ele se apresenta, emergindo da escritura, através de um desabafo:

*ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquã . O beijo no rosto morto. Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos. (LISPECTOR , 1994, p.17)*

A expressão em caixa-alta “ISTO NÃO É UM LAMENTO”, seguida da metáfora da “*ave de rapina*” já representa uma necessidade/desejo/tentativa do sujeito escrevente categorizar a sua escritura, refletir sobre o gesto de escrever, que se apresenta como temática preponderante no corpo textual. Gesto difícil porque as palavras não são fáceis, escrever é “*grito de ave de rapina*”, atividade perturbadora, intranquã, questão de vida ou de morte, por isso escrever é, aceitavelmente, um gesto sofrido.

E o que é esse objeto-livro para o personagem-autor?: - “*Este livro é a sombra de mim*” (LISPECTOR, 1994, p.17); ou ainda, o livro é objeto de desejo do ser da escrita:

*Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados?(...) 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,1994, p.18)*

E eis que Ângela Pralini surge como mecanismo para efetuação desse desejo escritural. Um esboço identitário se anuncia quando há uma marcação - na voz de Ângela -de que nem o nome próprio assegura identidade, a individualidade:

*“Ângela Pralini, nome tão gratuito quanto o teu e que se tornou título de minha trêmula identidade. Essa identidade me leva a algum caminho? Que faço de mim? Pois nenhum ato me simboliza”.*(LISPECTOR, 1994, p. 39)

Por outro lado, o personagem-autor não se nomeia, mas apresenta traços biográficos de Ângela Pralini, de maneira lúdica, imprime na sua criação uma existência ficcional, ancorada ao modelo social que requer do indivíduo seus traços cadastrais, ou seja, há a mobilização de valores e modelos sociais que exigem do sujeito, um registro de nascimento, suas filiações enfim - lugares tomados como individualização do sujeito:

*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. (Ibid. p. 45)*

A partir dessa constatação, pode-se produzir uma leitura de que essa não-nomeação do autor é recurso indicativo da pluralização discursiva, e ainda, dispositivo afirmador dos atravessamentos do sujeito discursivo. Dessa forma é possível remeter à concepção foucaultiana, de que se extinguem quaisquer possibilidades de individualização dos discursos, de fomentações ilusionárias de que existiria um sujeito uno, origem do dizer, há, dessa forma, o desenvolvimento de uma teoria que revê o espaço do sujeito: enquanto autor, assume mais uma de suas possíveis funções sociais, ou seja,

*“trata-se de retirar ao sujeito (...) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso. Assim a função – autor é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função-sujeito.”*(FOUCAULT, 1992, p.70).

A propósito dessa pluralidade de “eus, há na obra clariceana em análise, o ludismo com esse desdobramento de “eus”. Inclusive a personagem –Ângela funciona

como uma espécie de reflexo do personagem-autor, é desconhecida deste e se faz conhecer à medida que a escritura vai acontecendo:

*“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?(...)  
Antes de desvendá-la lavarei os ares com chuva e amaciarei o terreno para a lavoura.(...)Para criá-la eu tenho que arar a terra.” ( LISPECTOR, 1994, p. 29)*

A referência à imagem de “arar a terra, - prática anterior ao ato de plantar, semear e cultivar – associada à criação de Ângela, é bastante ilustrativa para o personagem -autor demonstrar que ela “nasce” de algum preparo anterior, de uma anterioridade. De fato, o terreno/escritura é preparado enquanto objeto de reflexão de quem se envereda na experiência escritural. É preciso um ritual de preparação para investir no gesto de escrever, assim a criação, enquanto reflexo do autor, não é a repetição, há reconhecidamente a presença de um outro sujeito atravessando o um:

*“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 as mãos e chora por ter sido criada. Consolo-a fazendo-a entender que também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado.” (...)  
“Às vezes sinto que Ângela é eletrônica. (...) Ela é feita de molas e parafusos? Ou é a metade viva de mim? Ângela é mais do que eu mesmo. Ângela não sabe que é personagem. Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque quanto a mim, sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém. É incômodo ser dois; eu para mim e eu para os outros.”(LISPECTOR, 1994, p. 31- 32)*

Por outro lado afirma:

*“É preciso não esquecer que difiro basicamente de Ângela. Além do mais o homem que sou, tenta em vão inquieto acompanhar os meandros bizantinos de uma mulher, com desvãos e cantos e ângulos e carne fresca – e de repente espontânea como uma flor. Eu como escritor espalho sementes. Ângela Pralini nasceu de uma semente antiga que joguei em terra dura há milênios.” (LISPECTOR, 1994, p. 32- 33)*

E uma aparente contradição:

*“Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. (...)  
Ângela é a minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha ela é eu. (...) Ângela não é um “personagem”. É a evolução de um sentimento.” (Ibid. p. 32-33)*



Para o personagem criador, sua escritura é ilusão, é miragem, por isso escapa à verdade. Em *Linguagem e literatura*, FOUCAULT adverte que a literatura não está fundada na verdade, é antes o simulacro, possui linguagem transgressiva, repetitiva e reduplicadora: *“é uma distância aberta no interior da linguagem, uma distância incessantemente percorrida e jamais coberta; uma espécie de linguagem que oscila sobre si mesma, uma espécie de vibração móvel.”* (FOUCAULT, 2000, p.142)

Em USV(P) a linguagem oscilante sobre si mesma, essa “espécie de vibração móvel” pode ser reconhecida:

- i. Pelo efeito que a palavra produz, sem pretender necessariamente ser portadora de sentido:

*“Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim; dacleba, tutiban, ziticoba, letuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atotoquina, zefiram. Jetobabe jetoban. Isso quer dizer uma coisa que nem o imperador da China entenderia.”* (LISPECTOR, 1994, p. 64)

- ii. Pela ausência da letra, da palavra que também significa no texto clariceano, ou seja, pensando a escritura no sentido amplo, a não palavra, a ausência da letra também significa no texto clariceano:

*“Autor. - (...) Eu já saí do território do humano e Ângela por conseguinte também. Me transcendi em certo grau de mudez e surdez: vivo por um fio. Eu quisera”*  
(Ibid. p. 36)<sup>1</sup>

Outro trecho merece comentário:

*“Autor. - Eu sou o autor de uma mulher que inventei e a quem dei o nome de Ângela Pralini. Eu vivia bem com ela. Mas ela começou a me inquietar e vi que eu tinha de novo que assumir o papel de escritor para colocar Ângela em palavras (...)*  
*Eu escrevo um livro e Ângela outro; tirei de ambos o supérfluo.(...)*  
*Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres palavras. (...)*

---

<sup>1</sup> A página 36 do livro é finalizada com esse enunciado, sem pontuação. Depois da expressão “quisera” o leitor tem o espaço em branco. Uma leitura possível é que o “querer” é vasto, é incapturável, é espaço vazio a ser preenchido pela conquista. E com a afirmação do personagem-autor de que ele e Ângela já saíram do território humano, tem-se o romper com o gesto biográfico. A vida, embora simbólica, desses sujeitos-personagens-escretores se apaga para instaurar a escritura.

*Eu simplesmente não posso mais escrever. Vou deixar por uns dias Ângela falar.*

*Quanto a mim acho...*

*Ângela .-viver me deixa trêmula.” (LISPECTOR,1994, p. 37- 38)*

As reticências abruptas sugerem que Ângela toma corpo de seu criador e põe-se a “falar”. Veja que o personagem-autor cede o espaço da palavra para sua criatura Ângela, que começa a “ter consciência de seu existir” pela palavra.

- iii. Pela utilização espacial e estrutural, ou seja, a própria arquitetura do livro, no seu aspecto de ruptura com a idéia de gêneros e os jogos discursivos contraditórios, posturas que marcam a transgressão do discurso literário clariceano.

Personagem-autor, por exemplo, afirma que escreve diferente de Ângela: *“Autor. - Eu não escrevo como Ângela. Não só não tenho prática como sou mais sóbrio, não me derramo escandalosamente. E não uso adjetivos senão raramente. (Ibid.p. 59)”*

Há depois um ato de desdizer: *“Autor.- Eu e Ângela somos o meu diálogo interior – eu converso comigo mesmo. Estou cansado de pensar as mesmas coisas.” (Ibid. p. 65)*

As experimentações formais, através dos jogos de ruptura com fronteiras de gênero, e a transgressão das regras gramaticais na busca de novos recursos expressivos tais como paródia, clichês, pontuações, interjeções, repetições de palavras, também revelam o aspecto oscilante da linguagem.

O ato transgressivo ganha todo o discurso dos personagens escritores, inclusive quando validam a imitação: *“Autor. - (...) Noto que os meus imitadores são melhores que eu. A imitação é mais requintada que a autenticidade em estado bruto.” (Ibid.p. 36)*

A imitação entendida enquanto repetição é requintada porque pressupõe a criatividade para repetir e instaurar o diferente. Já a origem do dito é ilusão.

Conforme orientação derridiana, é sabido que a escrita não resguarda a originalidade do fato, a origem do dizer, não é veiculadora de verdade, nem resguarda a integridade do acontecido, o personagem escritor clariceano se debate com essa constatação: *“O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar –me por meio de palavras é um desafio. Saem pobres palavras. E qual é mesmo a palavra secreta?”* (LISPECTOR, 1994, p.37). A palavra secreta é uma distância jamais alcançada porque constitui o aspecto desejante do sujeito escritor, essa busca jamais alcançada é, acredito, o que mobiliza o fazer literário. A propósito desse sofrimento em lidar com a palavra, é impossível não remeter ao que Derrida (1971) problematiza sobre a relação signo/verdade e escritura, quando afirma que o signo não é *portador ou veiculador da verdade, das consciências e não restaura o acontecimento, a essência. O signo é, pois, a marca da presença ausente, jamais abarcada.* A escritura seria então marcada pela ausência, pelo caráter desejante, uma vez que o significado e o acontecimento sempre estariam em um lugar “lá”:

*“a realidade é mais inatingível que Deus - porque não se pode rezar para a realidade. No sonho do real parece que não sou eu quem estou vivendo. E sim outra pessoa, essa outra pessoa é Ângela que é meu sonho acordado”* (Ibid. p. 88)

E esse jogo de insinuar, bordejar representa o prazer e desconforto do gesto de escrever, por isso o personagem -autor clariceano experimenta a temeridade:

*Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou sabe. Perigo de mexer no que está oculto - e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras (...) Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.*(Ibid. p. 15).

A imagem do “poço fundo” é apropriada para demonstrar que o gesto de escrever é marcado pelo ato de “perder-se” na obscuridade do inalcançável e para

remeter a DERRIDA (1971), quando ele problematiza sobre os traços nucleares do signo, afirmando que a escrita está desvinculada da comunicação das consciências ou das presenças. Isto é, está vinculada à ausência do *emissor e* do destinatário e não é portadora da verdade, nem restabelece a presença do acontecimento. A escrita não é, ainda, transporte lingüístico ou semântico do querer-dizer, este é inacessível para quem produz e para aquele que recebe o escrito. Assim o personagem autor lamenta: “*Bem que tento escrever o que acontece com Ângela. De nada adianta: Ângela é apenas um significado. Significado solto? Ela é as palavras que esqueci*”(LISPECTOR,1994, p. 62).

Ninguém tem o controle sobre o “querer-dizer”. Dessa forma, a escrita também não traz sentido uno, se deixa “fender”, abrir para a multiplicidade de sentidos; ou seja, “*a escrita não constitui o meio de transporte do sentido, a troca de intenções e querer-dizer, os discursos e a comunicação das consciências...*” (DERRIDA, 1971, p.371). Então “*escrever existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta*”.(LISPECTOR, 1994, p. 20).

O gesto de escrever habita o campo da simulação da verdade, é artifício que persegue a verdade, a presença, o acontecimento<sup>1</sup>, sem jamais esgotar; é para além do sucesso ou do fracasso; é jogo com as presenças ausentes. E esse jogo de simulação é incrementado através da criação de um personagem-autor que, enquanto criatura, também cria outra criatura (Ângela Pralini), sujeito da e na escrita. Assim Ângela Pralini funciona como uma extensão da sua escritura.

Quando Ângela ganha espaço no corpo textual, pela palavra, tem-se o instaurar de um “metadiscurso” como condição de criação das escrituras. O personagem

---

<sup>1</sup> À propósito, vale ler curioso trecho : “a realidade não me surpreende. Mas não é verdade: de repente tenho uma tal fome da “coisa acontecer mesmo” que mordo num grito a realidade com os dentes dilacerantes. E depois suspiro sobre a presa cuja carne comi. E por muito tempo, de novo, prescindindo da realidade real e me aconchejo em viver da imaginação (LISPECTOR, 1994, p. 96)

masculino adverte que o seu livro e o de Ângela não terão nada de biográfico, mesmo porque até os textos ditos autobiográficos se constituem nesse deslocamento que também configura a ficção, pois quando o escritor autobiográfico investe na escrita se desloca para outro espaço, longe do espaço factual:

*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?(...) Escolhi a mim e ao meu personagem -Ângela Pralini - para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida. (LISPECTOR,1994, p. 24)*

A escrita é a tentativa de “*quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas*” (Ibid. p. 24), por isso emerge da crise inerente ao próprio gesto de escrever. O sujeito escritor em USV(P) experimenta essa crise e constata: “*sou um escritor enredado e perdido. Escrever é difícil porque toca nas raias do impossível* (Ibid. p. 68).”

Em outras palavras, o sujeito escritor experimenta a impotência ao tentar abarcar a realidade: “*O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição da alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas.*” (Ibid.p. 25)

A imagem da ruína parece-me apropriada para associar ao fato da escrita marcar apenas o acontecido, sem jamais restaurá-lo. O escritor é o ser construtor de ruínas, a escrita é o rastro daquilo “que foi” e não é mais. Assim como a ruína não assegura a essência do que foi, a escrita não assegura a essência do acontecimento. Não é possível pela escrita assegurar a verdade, a integridade do fato: “*Autor. – (...) o que se fala se perde como o hálito que sai da boca quando se fala e se perde aquela porção de hálito para sempre.*” (LISPECTOR,1994, p. 40)

No entanto, a palavra, no discurso literário consegue romper com o discurso cotidiano ao imprimir poeticamente na escritura uma maior aproximação possível com o

mundo experienciável. O leitor ao “colar a sua boca no texto” parece fazer parte da escritura. Observe que pela palavra o sujeito escrevente tenta aproximar o leitor à sensação do ato de balançar - um movimento contínuo e repetitivo- daí a repetição da expressão “daqui para lá”:

*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. Ah mas que frio escuro está fazendo. Cubro-me com a melancolia suave, e balanço-me daqui para lá, daqui para lá, daqui para lá, daqui para lá, daqui para lá. Assim. É! É assim mesmo.” (Ibid.p. 39)*

Ao lançar-se no gesto de escrever o escritor experimenta uma espécie de letargia. A escritura surge quando o sujeito se desloca para “outro lugar” paralelo à escrita. Só para exemplificar, veja algumas demonstrações dos aspectos desejantes do sujeito/escritor:

*Autor.- Eu queria escrever algo largo e livre. Não descrever Ângela mas sim alojar-me temporariamente no seu modo de ser,(...) Nesse meu modo de olhar eu vejo a aura de Ângela.*

*Autor.- Quando eu olho eu esqueço que eu sou eu, esqueço que tenho um rosto que vibra e transformo-me todo num só forte olhar. (Ibid. p. 109)*

*Ângela.- A expressão “jardim molhado” me dá uma alegria suave e um cântico espalhado de mim para mim. Também me umedecem as palavras “poço” e “caramanchão”. Ah pudesse eu descrever a alegria mansa que me provocam, só então eu seria uma escritora. Ficaria tonta de prazer.*

*(...)*

*Ângela.- eu queria escrever luxuoso. Usar palavras que rebrilhassem molhadas e fossem peregrinas. Às vezes solenes em púrpura, às vezes abismais esmeraldas, às vezes leves na mais fina macia seda rendilhada. Queria escrever frases que me extradissessem, frases soltas; “a lua de madrugada”, “jardins e jardins em sombra”, “doçuras adstringentes do mel”, cristais que se quebram com musical fragor de desastre”. Ou então usar palavras que me vêm do meu desconhecido: trapilíssima avante sine qua non masioty – ai de nós e você. Você é a minha vela acesa. Eu sou a Noite. (LISPECTOR, 1994, p. 116)<sup>1</sup>*

A constatação de que é impossível chegar ao começo de algo, pois “nada começa”, tudo vem de uma anterioridade pode ser remetido à escritura. Na qualidade

---

<sup>1</sup> Grifos meus

de leitor, tomamos conhecimento do discurso, na ilusão de que ele é novo, mas é “repetição da biblioteca” :

*“Autor. – Eu tenho medo de quando a terra se formou. Que tremendo estrondo cósmico. (...) Lembro-me desse infinito e impessoal passado que é sem inteligência; (...) 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”.*(Ibid.p. 34)

Aqui o sujeito da escrita experimenta a iterabilidade até dos fatos, ao reconhecer que o seu nascimento não tem um começo, pois “*nada começa*”; tudo é um contínuo de uma anterioridade que se perde. O que tomamos como começo, origem, seja nos fatos ou na escritura, é o que o nosso olhar ilusionariamente abarca, toma conhecimento em um primeiro momento. Vale ressaltar que há um jogo de dizer e desdizer, a ambigüidade multiplicadora dos sentidos, pois ora o personagem-autor se reconhece em Ângela, ora se reconhece deslocado desta. Entretanto essas “constatações” nunca se apresentam como certezas. Nesse espaço está a riqueza do discurso clariceano. O que resta a esse sujeito é problematizar a sua escrita e a de Ângela, já que as certezas não são palpáveis. A focalização nessas “duas” escrituras deve ser entendida, também, como jogo de apagamento do sujeito escritor, que deixa entrever, nas suas fissuras a presença do outro no um e, ao mesmo tempo, a função-autor permitirá o “um” ser “um outro”, ou no plural “uns outros”.

TREVISAN (1987, p.41) afirma que é impossível demarcar os campos dos personagens e da autora Clarice Lispector, assim é difícil saber:

*“ o livre curso da personagem, pois esta é sempre tomada pela introspecção da sua Autora. É a interioridade de Clarice Lispector que se exprime em seus textos, através de suas personagens que, apesar de diferentes rostos, adquirem traços de um só eu”.*

A autora reitera que esta identificação com os personagens chega ao extremo de Clarice Lispector transferir aos seus personagens a missão de condutor da narrativa

do texto criado. Esse apontamento foi feito via estudo da obra “A hora da estrela”, quando o personagem Rodrigo S. M. é incumbido de escrever sobre Macabéa.<sup>1</sup>

Prefiro afirmar que Clarice Lispector, enquanto função-autor – consciente ou inconscientemente, se permite atravessar pelos Outros e significar nos seus personagens, na sua escritura, portanto são inegáveis os pontos de contatos.

A propósito do mencionado vale observar os fragmentos abaixo, quando o personagem-autor lança “um olhar avaliativo” sobre a escritura de Ângela, na verdade, lança esse olhar para si também, já que ambos são tomados como “um só” que se desdobrou:

*1. Ângela.- Escrever – eu arranco as coisas de mim aos pedaços como o arpão fissa a baleia e lhe estraçalha a carne....(LISPECTOR, 1994, p. 105)  
Autor:-... enquanto eu gostaria de tirar a carne das palavras. Que cada palavra fosse um osso seco ao sol. Eu sou o Dia. Só uma coisa me liga a Ângela; somos do gênero humano. (Ibid. p. 105)*

*2. Pego a palavra e faço dela coisa. Peguei a alegria e fiz dela como cristal brilhíssimo no ar. A alegria é um cristal. Nada precisa ter forma. Mas a coisa precisa estritamente dela para existir. (Ibid. 117)*

*O que escrevo é um trabalho intenso e básico, tolo como certas experiências inúteis por não colaborarem com o futuro. O que Ângela escreve de um supérfluo essencial porque a sua vida mesmo supérflua se segue uma liberdade para a frente e para trás: enquanto eu Ângela é sempre agora. A um agora segue-se outro agora e etc. e tal. (LISPECTOR, 1994, p. 117)*

*3. (...) Protege o mel gol, deus. Estou presa por quinze minutos. Que doídice deliciosa escrever 13 em número e não em palavras. (Ibid. p.160)*

*Nessa minha falação e na falação de Ângela, nós dois transcendemos a burguesia que está em nós. O que me desespera é o fato idêntico de que Ângela é ambígua no seu existir; em parte é independente, em parte é a minha mulher escolhida por mim como uma filha eleita. Bem, mas com este livro eu, parece que estou me emancipando(...)(Ibid. p. 115)*

*4. Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor que eu. Agora os nossos modos de falar se entrecruzam e se confundem. (Ibid. p 126)*

*(...) essa iluminação de Ângela não consegue se evidenciar em palavras. Assim como a palavra “olfato” tenta exprimir pobremente o que se chama “olfato”. Não há palavras puras de si mesmas. Elas vêm sempre misturadas ao seguinte: “ não sei o que se passa comigo”.(...) (...) E eu? Será que não serei meu próprio personagem? Será que eu me invento? Só sei de mim que eu sou o produto de um pai e de uma mãe. É tudo que sei sobre a criação e a vida. (Ibid. p 141-148)*

<sup>1</sup> cf. TREVISAN (1987, p. 69)



*5. O futuro me chama danadamente – é para lá que eu vou. Desastre? Sei lá quando penso que um dia vou morrer me dobro em duas de tanto rir. A vida é uma piada (...) Enquanto escrevo pingam os minutos irreversíveis. É o Tempo passando. (LISPECTOR, 1994, p. 162)*

No fragmento 1, Ângela afirma arrancar as coisas de si e há a utilização da imagem do que seria escrever: escrever é como utilizar o arpão fisingando e estraçalhando a carne da baleia. Já o personagem-autor toma a “palavra” de modo mais exteriorizado, pois gostaria de “tirar a carne das palavras, desossá-la, esgotá-la”. Assim ele seria o “Dia”, atuando sobre essa palavra que deve “secar ao sol”. Nos fragmentos 2 e 3, enquanto Ângela tem um julgamento positivo de sua escrita, o personagem –autor negativa a qualidade de ambas as escrituras. As palavras deles são tolas e não colaboram com o futuro, as de Ângela são embora supérfluas - essenciais, e por outro lado reitera que, com a escrita do livro, ele parece esta se emancipando. Insinua-se aqui a questão da serventia da palavra, tema de ocupação das personagens clariceanas. Os fragmentos da sessão 4 se opõem aos anteriores, pois o personagem-autor – através de uma mudança de opinião - afirma a supremacia da escrita de Ângela, o comando dela, o entrecruzamento dos dizeres dele e de Ângela; e ainda se reconhece fruto da criação de alguém: de “um pai e de uma mãe”.

No fragmento 5 aparece uma temática recorrente em USV (P) que é mais anunciada na “voz” de Ângela: a reflexão sobre o ato de escrever, associando-a ao tempo na sua imediatez, na sua fluidez e irreversibilidade. Já o personagem –autor ocupa-se mais a problematizar a sua criação, a escrita de Ângela, a desvendar essa “mulher-escritura: *Autor.- Ângela escreve sobre objetos assim como teceria rendas. Mulher rendeira. (...) No entanto, quando observa as coisas, age como um liame que a une a elas. Ela não é isenta. Ela humaniza as coisas. Não é, pois, autêntica no seu propósito.*” (LISPECTOR, 1994, p. 108- 109)

O personagem-autor já adianta uma constatação que o leitor pode confirmar, especialmente na última parte de USV(P) quando Ângela descreve os objetos, de fato ela humaniza as coisas, e como “mulher rendeira” consegue se unir a essas coisas. Ao produzir esse adiantamento, evidencia-se aqui que esse personagem-autor se desdobra em leitor da escritura de Ângela, efetuando uma confluência de várias posições sujeito.

Entretanto o personagem - autor demarca que utiliza Ângela como o “seu lado ousado”, e se assegura de que, ao ir mais além e ser “um outro”, faz o retorno:

*Uma das provas de que uso indevidamente a vida esparsa de Ângela é que ela escreve de um modo em que verdade é meu. O fato é que vou aproveitar a espécie de audácia de Ângela para eu mesmo ousar um pouco louco mas com a garantia de “voltar”.(LISPECTOR, 1994, p. 112)*

Ao utilizar Ângela, é preciso conhecê-la, conhecer seu processo de criação:

*(...) o processo que Ângela tem de escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. Ela não sabe explicar-se. Ela só sabe é mesmo fazer e fazer sem se entende (...).(LISPECTOR, 1994, p. 112)*

Uma leitura possível é a de que a palavra não serve para explicar, e no discurso literário, especialmente o clariceano, a palavra sucateada, é experimentada até o seu estertor, evidenciando essa luta incansável jamais abarcada: *Ângela não escreve. Ela geme.*(LISPECTOR,1994, p.116)”. A expressão é uma imagem belíssima para demonstrar essa busca incansável pela palavra/sensação que bordeja esse espaço palavra-gemido. Inclusive em USV(P), há experimentação da recursos lingüísticos reveladores dessa tentativa de abarcar o sentido tais como:

**I- pontuações:** *“Autor.- Sou o profeta de ontem. A alegria da vida é. (...) Eu disse o mais calminha que pude: so-cor-ro. Está ficando escuro.”* (LISPECTOR,1994, p.151)

Aqui o ponto final marcando a incompletude da frase pode até sugerir – na ordem significativa- que alegria da vida é não se preocupar com o futuro, nem com o “ontem”, a alegria é viver intensamente o momento. Em seguida, a escansão da palavra “socorro” sugere a calma com que a expressão foi proferida, mas também pode sugerir

a idéia de solidão, medo, ao associarmos a expressão “só” à imagem de escuridão, que aparece na seqüência, proliferando assim a ambigüidade.

## II- Página em branco:

Na página 140 o personagem autor avisa que deixará a página ou o resto do livro em branco e de fato o leitor se depara com meia página em branco.

## III -Irrupções de palavras/discursos do silêncio : “Quanto a mim, estou.Sim.“

Eu...eu...não. não posso acabar.Eu acho que...”(LISPECTOR, 1994, p.166, 167)

## IV- Letras em caixa alta, sugerindo entonações:

*Como voa a alma que acaba de ser libertada há instantes pelo encontro de mim!Deus me ACHOU.ALELUIA! Aleluia!*

*(...) E a morte já não pode mais comigo porque EU NÃO TENHO MAIS MEDO! (Ibid.p. 142)*

## V - Letras sugerindo sons e sensações:

*“Ângela.- (...) Eu peço pouco, é quase nada mas é um tudo! Paz, paz, paz! Não, meu Deus, não quero ter paz com ponto de exclamação. Quero apenas o mínimo seguinte: paz. Assim, bem devagarzinho... assim ... quase dormindo... isto... isto... está quase vindo... Não me assustem, sou assustadíssima.”*  
(LISPECTOR,1994, p. 133)

O enfrentamento com a palavra se estende à tentativa de controlar Ângela e se afirmar como co-autor por “cortar” lhe os balbucios,ou seja ele atravessa a escritura de sua personagem:

*Autor.- Ângela – se realmente pudesse escrever - noticiaria idéias em bruto por ser incapaz de se dirigir a um leitor possível com a falta espontânea de ordem que usa para escrever este livro. Pensa que o contato com o leitor só se faz através de raciocínio complicado. (...)*

*Para quem escreve uma idéia sem palavras não é uma idéia. Ângela é cheia de pré-palavras e desmaiadas visões auditivas de idéias. Meu trabalho é cortar o seu balbucio e deixar anotado apenas o que ela consegue ao menos gaguejar.*  
(LISPECTOR,1994, p. 120-122-129)

O personagem-autor experimenta uma mistura de sensações, deslumbre e temor diante do improvisado e caráter inusitado de Ângela. E um gesto-discursivo ambíguo se instaura quando o personagem - autor afirma que o modo de escrever de Ângela lembra o dele e logo se afirma como eficiente e Ângela é ineficiente, aquela que precisa ser

coordenada para funcionar. Entretanto reconhece a subversão de Ângela que só funciona na liberdade.:

*Autor.- Porque Ângela é tão novidade e inusitada que eu me assusto. Me assusto em deslumbre e temor diante do seu improviso. Eu a imito? Ou ela me imita? Não sei; mas o modo de escrever dela me lembra ferozmente o meu como um filho pode parecer com o pai. Com os pais ancestrais. Venho de longe. Eu sou eficiente. Ângela não é. Eu dou corda nela como num brinquedo mecânico e ela se põe a funcionar com estridência. Eu então tiro a estridência pondo óleo nas suas roscas e parafusos. Só que ela não funciona com meu jeito mecanicista; ela só age (através de palavras) quando eu a deixo livre. (LISPECTOR, 1994, p. 107)*

O personagem-autor é insistente na tentativa de controle e profere uma ordem: - *Ângela se controle para não escrever uma história lacrimogênica de um rapaz pobre com sua mãe morta.*(Ibid. p. 110-114)”. Mas Ângela ganha forças e desfaz a hierarquia de comando, ao que o personagem –autor observa: *Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor que eu. Agora os nossos modos de falar se entrecruzam e se confundem.* (LISPECTOR, 1994, p. 126)

Por fim o personagem-autor comenta-resignado: *“Deixo-vos por hora debruçados sobre uma Ângela sonhadora que se pergunta inocente: como será a primeira primavera depois de minha morte? (...)”*(LISPECTOR, 1994, p. 110).

O personagem-autor, quando desliza para a posição de leitor de si e de Ângela, também demonstra a necessidade de controlar o escrito e se debate com o caráter fragmentário, desconexo, dissonante e desafinado de ambas escrituras. Mas há a brilhante reavaliação de que nessa aparente desordem *“há uma ordem submersa”*, nota-se aqui também uma validação do gesto transgressivo da literatura, nesse discurso do personagem-autor:

*Eu vou ler só superficialmente o que já escrevi e o que Ângela escreveu porque não quero me influenciar por mim mesmo, não quero copiar. Eu não quero imitar até mesmo a verdade. Talvez por ler apenas superficialmente o já escrito é que perco o fio e sai tudo fragmentário e desconexo. Ou então é desconexo porque eu falo de uma coisa que é do meu caminho, enquanto Ângela fala de outra coisa que é do seu destino. Mas, mesmo fragmentário e dissonante e desafinado, creio que existe em tudo isso uma ordem submersa. E! Existe uma vontade. (Ibid.p. 130)*

E no texto clariceano existe uma vontade de palavra, uma vontade de literatura, de modo que as transgressões e rupturas, os desdobramentos dos sujeitos, a exploração da sucata da palavra, a leitura do gesto de escrever são recursos que, contribuem no jogo da autoria, produzem os sentidos disseminantes e faz de USV (P) uma escritura aberta para as múltiplas leituras.

#### **4.2 - Dialogismo e polifonia: jogos da autoria clariceana**

*Eu, alquimista de mim mesmo. Sou um homem que se devora? Não, é que vivo em eterna mutação, com novas adaptações a meu renovado viver e nunca chego ao fim de cada um dos modos de existir.” (LISPECTOR, 1994, p.91)*

O gesto de escrever é também experiência dialógica, termo cunhado por BAKHTIN (1995) para afirmar que o dialogismo é o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro no discurso. O dialogismo é característica essencial e princípio constitutivo da linguagem. Esse diálogo às vezes vem mascarado, mas em USV(P) ele é evidenciado quando a relação eu/outro se estabelece da seguinte forma:

**I - Diálogo de Ângela com leitores:** “ (...) - *na hora de minha morte – que é que eu faço? Me ensinem como é que se morre. Eu não sei.* (Ibid p. 165).

**II - Diálogo do personagem autor com leitores:** -*Deixo-vos por hora debruçados sobre uma Ângela sonhadora que se pergunta inocente: como será a primeira primavera depois de minha morte?* (Ibid. p. 110)

**III – Diálogo marcado entre Personagem-autor e Ângela:**

*Ângela, meu amor, tateei no escuro das palavras para achar a tua. E minha mão voltou com uma palavra que me ofuscou: faruscante. Não sei o que quer dizer nem se existe o que descobri. Ângela, ao te criar sinto um gosto de sangue na boca.(...) (Ibid. p 153-154)*

O diálogo é mais explícito por ter a marca do vocativo, “*Ângela, meu amor*”, mas aqui não temos a marca da resposta a esse diálogo, já nos exemplos abaixo a interação comentário e o contra-argumento se evidenciam:

*Ângela.- Ânasia da perplexidade.  
O céu é ar concentrado. É o abismo.  
Madeiras podres.  
Cuidado que a Natureza pensa.  
Autor.- Cuidado com o quê? E o que quer dizer com uma natureza que pensa?  
Está doida de varrer  
Ângela.- Se pensa que somos feitos de cera você tem que pagar.  
(LISPECTOR, 1994, p. 129)*

Ou ainda,

*Queira, por favor, consentir e chore. Porque, quanto a mim, não agüento mais a espera. Dê um grito de dor! Um grito vermelho! E as lágrimas rebentam a comporta e lavam um rosto cansado. Lavam como se fossem orvalho.(LISPECTOR, 1994, p. 43)*

*Autor.- vejo que Ângela não sabe começar. Nascer é difícil. Aconselho-a a falar mais facilmente sobre fatos? Vou ensiná-la a começar pelo meio. Ela tem que deixar de ser tão hesitante porque senão vai ser um livro todo trêmulo... Coragem, Ângela, comece sem ligar para nada (Ibid p. 38)*

O verbo no imperativo “Dê” e o estímulo “Coragem” são exemplos de expressões direcionadas explicitamente para Ângela. Por outro lado, vale destacar que há momentos em que os dois discursos parece imbricarem em um só:

*Autor.- Quando a gente escreve ou pinta ou canta a gente transgride uma lei. Não sei se é a lei do silêncio que deve ser mantido diante das coisas sacrossantas e diabólicas. Não sei se é essa a lei que é transgredida.  
Mas se eu falo é porque não tenho força de silenciar mais sobre o que sabemos e que devemos manter em sigilo. Mas quando essa coisa silenciosa e mágica se avoluma demais a gente desrespeita a lei e grita.(...) Sinto que há um dedo que me aponta e me faz viver á beira da morte. Dedo de quem?  
Ângela.- Sim Um dedo sangrento me aponta. Estremeço. Será o dedo da morte? Eu que me sobrevivo, eu rainha de faraó.(...) Estarei viva na próxima copa do mundo?Espero que não, meu Deus, a morte me chama, toda atraente e bela. Oh morte por que não me respondes? Eu te chamo todos os dias. (...)? É capaz de eu ser eterna e tu também, meu amor. (Ibid.p. 158-159)*

#### IV - Personagens-escretores/leitor

As expressões “te” ”vos” “tu”, “meu caro”, “Quem”, “és tu que me lê” remetem ao leitor:

*a) “Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. Tirei deste livro apenas o que me interessava (...) (Ibid. p. 25)*

b) *Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem.*(Ibid.p. 26)

c) *“Vós me obrigais a um esforço tremendo de escrever; ora , me dê licença, meu caro, deixa eu passar.*(Ibid.p. 23)

d) *Dizei coisas maravilhosas ah vós que quereis escrever a vida por mais longa e curta. É uma maldita profissão que não dá descanso(...).Quem és tu que me lês? És o meu segredo ou sou eu o teu segredo?* (LISPECTOR,1994, p. 79)

Há vários segmentos nos quais a criatura Ângela dirige-se explicitamente ao seu criador, inclusive através de uma continuidade discursiva em que um pergunta e o outro responde, ou ainda se provocam:

*“Eu te amo tanto como se sempre estivesse te dizendo adeus.*

(Ibid. p. 40)

*Autor.- afinal, Ângela, o que você faz?*

*Ângela.- Cuido da vida”* (Ibid. p. 43)

## V - Personagens autores/obras clariceanas

As referências a obras tais como o livro “A Cidade Sitiada, o conto “Ovo e a Galinha”, trechos já citados e comentados anteriormente, constituem diálogo com produção clariceana, ou seja, têm-se uma escritura que se refere a outras escrituras. Há ainda uma retomada a frases, ditos de uma anterioridade clariceana que aparecem nas obras “A hora da estrela” e “Água Viva” , especialmente a temática do escrever e do instante-já (tempo).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> a)“Eu quero o pensar-sentir hoje e, não, tê-lo apenas tido ontem ou ir tê-lo amanhã. Tenho certa pressa em sentir tudo. Não quero que nada se perca na passagem do eu - mim para o eu - global.”

(LISPECTOR, 1994(b), p. 83)

b) “ Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é loucura do raciocínio- mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta.” (Ibid. p. 13)

c) “Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. (Ibid. p. 18)

d) Estou cansada. Meu cansaço vem muito porque sou pessoa extremamente ocupada: tomo conta do mundo. (Ibid. p 65)

e) Você há de me perguntar por que tomo conta do mundo. É que nasci incumbida. (Ibid. p 66)

f) “Isto que estou te escrevendo é em contrato. (...) Estou tento agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo?(..) Agora estou com medo. Porque ou te dizer uma coisa. Espere que passe o medo.” (Ibid. p 71)

## **VI- Personagens autores/vozes sociais (reveladores de discursos culturais, religiosos, históricos e ideológicos)**

O escritor, enquanto portador de uma função social, veicula constitutivamente, em sua escritura, um proliferar de vozes sociais, reveladoras de aspectos históricos, culturais, religiosos e, por sua vez, ideológicos. A título de exemplificação:

*“Ângela - Eu gosto um pouco de mim porque sou adstringente. E emoliente. E sucupira. E vertiginosa. Estrugida. Sem falar que sou bastante extrógena. Atirei o pau no gato-to-to mas o gato to...Meu deus, como sou infeliz. Adeus Dia, já anoitece. Sou criança de domingo.”*(LISPECTOR, 1994, p.54)

A cantiga de roda - “Atirei o pau no gato”- deslocada para este texto, retoma/compõe outras vozes que refletem um real histórico das experiências anteriores vivenciadas, desejadas, pensadas ou imaginadas pela sociedade, sendo ressignificada em USV(P).

A marca do discurso religioso aparece na obra, insistentemente, característica forte da produção clariceana, aspecto já analisado por outros estudiosos:

*“ E assim eu recebi o sopro de vida que fez de mim um homem, sopro em você que se torna uma alma. (...) Estou esculpindo Ângela com pedras*  
(LISPECTOR, 1994, p. 31-32).

O discurso religioso demarca um certo modelo de cristianismo e de Deus, que remonta uma anterioridade discursiva sobre a importância da fé, a importância de se acreditar em Deus, por exemplo, tão evidentes e quase sempre desconstruídas em USV (P).

Outra leitura emergentemente mística está no fato do personagem-autor, enquanto criador de Ângela, endossar o imaginário coletivo sobre o cristianismo: aquele modelo de religiosidade pelo qual o criador ama sua criatura.

Contudo, operando a radicalidade, há a desconstrução desse modelo quando o criador, ao afirmar amar sua criatura, em outro momento, desconstrói o oposto

---

g) Escrevo para ninguém e está –se fazendo um improviso que não existe. Descolei-me de mim.  
(LISPECTOR, 1994, p. 88)



amor/ódio afirmando odiar Ângela e desejar matá-la.<sup>1</sup> Dessa forma, há a desestabilização de condutas, concepções, preceitos comportamentais e culturais cristalizados.

Então, ao operar as desestabilizações, o dialogismo em USV (P) surge como jogo produtor e deslizador dos sentidos. Para Bakhtin (1995), o dialogismo é condição do sentido do discurso, ignorar essa natureza é apagar a relação linguagem e vida. Assim, os textos são dialógicos quando resultam do embate de muitas vozes sociais, podendo perpetuar a polifonia. E dentre os diversos discursos sociais, o literário é, por excelência, polifônico, por ser espaço para o entrecruzamento de muitas vozes em oposição aos discursos pretensamente monofônicos que escondem os diálogos que o constituem. A título de exemplificação pode se destacar em USV (P) as seguintes plurivocalidades:

### **I - Voz do discurso cultural/histórico:**

a) *“Às vezes sou espesso como Beethoven, outras vezes sou Debussy, estranha e leve melodia. Tudo acompanhado de uma respiração (...) Como eu ia dizendo; foi deus que me inventou. Assim também eu – como nas olimpíadas gregas os atletas que corriam passavam para a frente o archote aceso – assim também eu uso o meu sopro e invento Ângela Pralini e faço-a mulher. Mulher linda.”* (LISPECTOR, 1994, p. 77)

b) *“Ângela.- (...) Ah que chuva boa que está caindo. É maná do céu e só Ulisses também sabe disso. Ulisses bebe cerveja gelada tão bonitinho. Um dia desses vai acontecer meu cachorro vai abrir a boca e falar.* (Ibid. p 64)

As ostensivas referências a elementos culturais, tais como música e compositores clássicos, textos bíblicos, literários e a personagens ou fatos históricos, inegavelmente fazem com que o leitor trave diálogo com o seu arquivo pessoal de registro cultural. Há que se observar, ainda, uma leitura sociológica nesse trecho, pois

---

<sup>1</sup> “Estou apaixonado por um personagem que inventei: Ângela Pralini. Ei-la falando:” (LISPECTOR, 1994, p. 131).

E o desdito:

“Descobri porque soprei na carne de Ângela, foi para ter a quem odiar. Eu a odeio. Ela representa a minha terrível fê que renasce todos os dias de madrugada. E é frustrador ter fé. Odeio essa criatura que simplesmente parece acreditar. Estou enjoado de seu Deus vazio que ela preenche com êxtases nervosos. (...) Estou fazendo uma envergonhada confissão: é bom odiá-la.” (Ibid. p. 138)).

ao referir-se à música clássica, via compositores Bethoven, Debussy afirma-se o espaço dos privilegiados culturalmente.

## II - Voz do “escritor” no sentido geral (disseminado na a cultura escrita):

a) *“Quanto a Ângela, ela nasceu comigo agora, ela se força a existir? Só que eu sou marginalizado apesar de ter mulher e filhos - marginalizado porque escrevo. Pois em vez de seguir pela estrada já aberta enveredei por um atalho.”* (LISPECTOR, 1994, p. 34)

b) *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.*(Ibid. p. 36)

c)*Eu perdi o meu estilo:o que considero um lucro: quanto menos estilo se tiver, mais pura sai a nua palavra.*(Ibid p. 89)

Ao tematizar o gesto de escrever, ao veicular o metadiscurso, o texto clariceano- em análise- traz a voz de muitos outros sujeitos escritores, que de alguma forma, já experimentaram as mesmas sensações desses sujeitos explícitos de USV(P); seja na constatação do plágio, da imitação, da marginalização que envolve a atividade de escrever, seja na constatação do que representa o gesto de escrever ou ainda na desconstrução de idéias culturalmente postas como, por exemplo, a de que o escritor “é portador de um estilo”.

## III- Voz do leitor (como ele recebe o texto) e /ou a Voz crítica literária:

a) *Autor.- Escreverei aqui em direção ao ar e sem responder nada pois sou livre.(...) então estou livre. Só me resta inventar. Mas aviso-me logo: eu sou incômodo.(...) Quero esquecer elogios e apupos.<sup>1</sup> Quero me reinaugurar. E para isso tenho que abdicar de toda a minha obra e começar humildemente, sem endeusamento, de um começo que não haja resquícios de qualquer hábito(...)* O principal que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com que eu escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim.(LISPECTOR,1994, p. 75-76)

b) *O pequeno sucesso de meus livros me dificultou escrever. Fui invadido pelas palavras dos outros... Preciso reencontrar a minha dificuldade. Ela vem do que e veraz em mim. Preciso livrar-me de habilidades. Essa habilidade me faz poder escrever até para semi-analfabetos....<sup>2</sup>*(LISPECTOR, 1994, p. 90)

<sup>1</sup> Vale ressaltar que Clarice enfrentou gravemente um estranhamento por parte da crítica, já no seu primeiro romance (Perto do coração Selvagem), e em alguns momentos chegou a ficar irritada com determinados comentários e aproximações com outros escritores. (cf. FERREIRA,1999)

<sup>2</sup> Clarice, de vez em quando afirmava que não estava mais sabendo escrever, o que a desesperava. (Ibid.1999)

c) *Quero esquecer que existem leitores - e também leitores exigentes que esperam de mim não sei o quê* (LISPECTOR, 1994, p. 93)

d) *Autor.- Me coisificam quando me chamam de escritor. Nunca fui e nunca serei. Recuso-me a ter papel de escriba no mundo. Eu odeio quando me mandam escrever ou quando esperam que eu escreva. Recebi uma vez uma carta anônima que me oferecia espiritualmente um recital de música contanto que eu continuasse a escrever. Resultado: parei completamente. Só quem manda em mim - eu é que sei.* (Ibid. p. 100)

e) *“Ângela escreve crônicas para o jornal. Crônicas semanais, mas não fica satisfeita. Crônica não é literatura, é paraliteratura. Os outros podem achá-las de boa qualidade mas ela as considera mediócras. Queria era escrever um romance mas isso é impossível porque não tem fôlego para tanto. Seus contos foram rejeitados pelas editoras, alguns dizendo que eles são muito longe da realidade. Vai tentar escrever um dentro da “realidade” dos outros, mais isso seria se abastardar. (...)* (Ibid. p. 101-102)

Os fragmentos acima representam alguns exemplos de vozes do leitor e da Crítica Literária, no que se refere à recepção textual. No fragmento “a” o personagem-escritor recusa qualquer endeusamento, elogios ou apupos e não quer nenhum resquício de sua obra passada; quer inaugurar o novo e não pretende surpreender a ninguém com seus escritos, que não seja a ele mesmo. E como se dissesse: “escrevo para mim e não para o leitor”. Essa negação do leitor é reiterada no fragmento “c” e no fragmento “d” quando o personagem recusa o papel de escriba ou alguma “ordem” para escrever. A cobrança o paralisa. E no fragmento “e”, ao se referir à Ângela, aponta para a receptividade negativa das editoras em “*Seus contos foram rejeitados pelas editoras, alguns dizendo que eles são muito longe da realidade. Vai tentar escrever um dentro da “realidade” dos outros, mais isso seria se abastardar*”. Entrevê-se aí, também, uma provocação à crítica e suas exigências.<sup>1</sup> Insinua-se aqui, apontamento para a perversidade da crítica que, ora elogia, ora desvaloriza o escritor. Porém o personagem-autor de USV (P) reforça, no plano literário, que o escritor e a escritura prescindem da aceitabilidade da crítica, pois, apesar dela, a escritura acontecerá sempre. Em outras

<sup>1</sup> PERRONE-MOISÉS (2000, p. 224) afirma que escrever não era algo agradável para Clarice, segundo ela, era missão e condenação: “Era tarefa de dizer o indizível em palavras detestadas porque insuficientes, e amadas, porque, apesar de tudo, significantes. As palavras estão sempre aquém ou além das coisas; mas é fingindo utilizá-las que a escritora agarra, nas entrelinhas, a verdade das coisas. E essa verdade não é um significado oculto nas coisas.”

palavras, esse enfrentamento com a crítica (e suas exigências) e com os leitores constitui exercício de emancipação da escritura, possibilitada pela função-autor, pelos jogos de interdependência do texto que declara sua existência material apesar do leitor e da crítica.

#### **IV - Voz de Clarice Lispector:**

*“Ângela é uma gema, porém com um pequeno pingo negro...Ela acha que parar de escrever é parar de viver.”*(LISPECTOR, 1994, p. 52)

Curiosamente em sua última entrevista, em 1977, concedida à Rede Cultura, no programa Panorama Especial, quando entrevistada pelo jornalista Júlio Lerner, Clarice Lispector afirmou que quando não estava escrevendo era como se estivesse morta. Tanto o narrador, quanto a autora equacionam escrever= viver; não escrever= morrer<sup>1</sup>.

#### **V -Voz discurso masculino versus discurso feminino:**

*Ângela.- (...) Li o que havia escrito e de novo pensei: de que abismos violentos se alimenta a minha mais íntima intimidade, para que ela se negue a si mesma de tal forma e fuja para o domínio das idéias? Sinto em mim uma violência subterrânea, violência que só vem à tona no ato de escrever*

*Autor.- Eu não escrevo como Ângela. Não só não tenho prática como sou mais sóbrio, não me derramo escandalosamente. E não uso adjetivos senão raramente.(...) Ângela, nobre cão vira-lata, segue a trilha do seu dono, que sou eu...sou eu que mando e controlo. Mas adianta mandar: essa criatura frívola que ama brilhantes e pérolas me escapa como escapa a ênfase indizível de um sonho.”*(Ibid.p. 59)

O desdobramento desses dois sujeitos escritores que, ora se aproximam, ora se distanciam, ora se assemelham, ora se distinguem representam o imaginário feminino em oposição ao masculino.

#### **VI- Discurso do silêncio:**

- a) *“Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de...”* (Ibid p. 25)
- b) *Vou deixar por uns dias Ângela falar. Quanto a mim acho...* (ibid p 38)
- c) *“Eu sou individual como um passaporte. Eu sou fichada no Félix Pacheco. Devo me orgulhar de pertencer ao mundo ou devo me desconsiderar por?”*(Ibid.p 45)

---

<sup>1</sup> Nos próximas sessões aparecerão mais apontamentos da voz de Clarice Lispector perpassando em USV(P).

Em alguns trechos é perceptível que os personagens escritores evocam o leitor, para completar os discursos silenciados.

**I. Clichê/jargões populares, vozes anônimas e outras vozes da coletividade:**

a) “- a pressa é inimiga da perfeição...”. (LISPECTOR, 1994, p. 40)

b) *Luto não contra os que compram e vendem apartamentos e carros e procuram se casar e ter filhos mas luto com extrema ansiedade por uma novidade de espírito. Cada vez que me sinto quase um pouco iluminada vejo que estou tendo uma novidade de espírito.” (Ibid. .p 49)*

c) “... a esperança é a última que morre... (Ibid.p. 54)

d) “Vou parar por aí mão quente, e mando você para a puta que te pariu, meu grande amor, há um hiato perturbador entre nós dois.” (Ibid. p. 83)

Enfim esses espaços dialógicos confirmam que o sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes vozes sociais que fazem dele um sujeito histórico e ideológico, e conforme REYS (1984) postula, o discurso literário é uma reprodução analítica, transgressiva dos discursos sociais, suspendidos da realidade das comunicações lingüísticas.

Por outro lado, há que se observar outra recorrência bastante significativa em USV(P): o fato dos dois personagens –escritores utilizarem a marcação da 1ª. pessoa, numa tentativa de um auto-capturamento: “*Na hora quem que eu me captar – terei atingido a eternidade não importa que efêmera.*” (LISPECTOR, 1994, p. 132).

Essa busca de si, revela como algo jamais abarcado e os sujeitos clariceanos de USV(P) já demonstram esse fracasso de maneira resignada: “*De uma coisa sei: eu não sou o meu nome. O meu nome pertence aos que me chamam. Mas, meu nome íntimo é: zero. É um eterno começo permanentemente interrompido pela minha consciência de começo.*” (Ibid p.133).

Ângela se reconhece no seu “devir” contínuo e constante e se sente criatura, comandada por alguém: *“Quem faz minha vida? Sinto que alguém manda em mim e me destina. Como se alguém me criasse. Mas também sou livre e não obedeco ordens.”* (LISPECTOR, 1994, p.131). Ao se afirmar criatura e ser livre cria-se um efeito de ambigüidade: como alguém pode se reconhecer como sendo comandado e destinado por outro e ao mesmo tempo se reconhece livre? A afirmação da liberdade – enquanto uma necessidade – já traz em si a denúncia de que existe algum controle.

Esse fragmento sinaliza para outra leitura bastante significativa: o sujeito do devir é marcado pela ambigüidade e conjuga-se com determinadas ordens estabelecidas (o exercício do comando de Outrem), mas, também, consegue romper com o instituído (tornando-se livre). Essa leitura também provoca remetimento à questão das constantes identificações e contra - identificações que perpassam o sujeito pós-moderno.<sup>1</sup>

Nessa empreitada do auto-capturamento, Ângela se debate com a sua dubiedade e fragilidade, conjugando verdade, mentira e sofreguidão por causa da “ausência de paz”. E a constatação: *“Fui trêmula ao encontro de mim – e achei uma tola mulher que se debate dentro das paredes de existir. Rompo as comportas e me crio nova. Aí então eu posso me encontrar com eu, em pé de igualdade. (...)”* (Ibid. p. 137)

---

<sup>1</sup> Outro fragmento, merece destaque:

*“Ângela.- Sou fraca, dúbia, há uma charlatã dentro de mim embora eu fale a verdade. E sinto-me culpada de tudo. Eu que tenho crises de cólera, “cóleras sagradas”. E não encontro o recolhimento da paz. Por piedade, me deixem viver! Eu peço pouco, é quase nada mas é um tudo! Paz, paz, paz! Não, meu Deus, não quero ter paz com ponto de exclamação. Quero apenas o mínimo seguinte: paz. Assim, bem devagarzinho... assim ... quase dormindo... isto... isto... está quase vindo... Não me assustem, sou assustadíssima.”* (LISPECTOR, 1994, p.133)

### 4.3- Atos críticos e o espaço literário: experiência dialógica

*“Sou um escritor enredado e perdido. Escrever é difícil porque toca nas raízes do impossível. Estou cheio de personagens na cabeça mas só Ângela ocupa meu espaço mental.” (LISPECTOR, 1994, p. 68)*

A história da criação de uma personagem-escritora, por um personagem-autor - em USV (P) - assegura a poesia ao lado dos atos críticos, o que rompe com as formas tradicionais de se fazer crítica<sup>1</sup> e prolifera-se a disseminação.

A radicalidade da obra clariceana, em análise, está também na transgressão da crítica, quando abre o texto para a diversidade de leituras, para o cruzamento de diversos planos discursivos, flutuantes, deslizantes e provisórios. É a ambigüidade do “dito”, envolvendo a questão temática da escrita, do tempo, do livro, dos personagens, da criatura, e do criador. Enfim USV (P) se abre para o cruzamento de diversas leituras, diversos planos discursivos, flutuantes, deslizantes e provisórios.

Ao tematizar a escritura, Clarice Lispector não deixa de mobilizar, poeticamente, o mundo das sensações, próprio de uma ordem socio-cultural:

*“Nunca dei certo escrevendo. Os outros são intelectuais e eu mal sei pronunciar meu lindo nome: Ângela Pralini. Uma Ângela Pralini? A infeliz, a que já sofreu muito(...) Quando pequena eu rodava, rodava, rodava, e rodava em torno de mim mesma até ficar tonta e cair. Cair não era bom mas a tonteira era deliciosa. Ficar tonta era meu vício. Adulta eu rodo mas quando fico tonta aproveito de seus poucos instantes para voar.” (LISPECTOR, 1984, p.60-61)*

---

<sup>1</sup> A crítica tradicional a qual refiro é a crítica que perdurou como “*instituição judicativa, hierarquizante, mediadora entre uma linguagem criadora, um autor criador e um público de simples consumidores.*” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.156).

A autora reitera que a crítica tradicional - para respaldar algum texto ou autor ou ainda destituiu-lo - utilizava-se de métodos de análise seja no viés psicanalítico, lingüístico, temático ou formal. Em diferentes épocas predominavam determinados métodos de análise - postura de ordem positivista de tratamento do texto, da literatura, do autor e do leitor. Ainda sobre a reconfiguração do espaço da crítica, Perrone-Moisés, afirma que “*o homocriticus, inventado mais ou menos no século XIX, entre La Harpe e Saint-Beuve, está desaparecendo no momento mesmo em que se multiplicam os atos da crítica. Isto é, ao proliferarem, se dispersarem, se espalharem, os atos críticos vão se alojar não mais nos textos destinados à crítica, mas nos romances, nos poemas, nas reflexões, eventualmente nas filosofias*” (Ibid.p. 155)

É inegável que o leitor envolva-se com a leitura, imaginando essa sensação de “rodar” em torno de si, ou ainda, que ele conecte o seu arquivo de memórias e acione alguma experiência similar de girar e sentir tonteira. Ao lado da poesia que se desenvolve em USV (P), o leitor se depara com o objeto-livro que, enquanto espaço material é o lugar do simulacro inerente ao fazer literário, pois crítica e literatura se fundem poeticamente. Não há denegação da crítica ideológica, ela é “posta em questão”, quando os narradores-personagens (sujeitos da/na escritura) desconstroem ou se debatem com preceitos culturalmente respaldados pela crítica:

*I- 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, 1994, p.36)

Pode-se afirmar que a voz de muitos outros sujeitos escritores (no plano ontológico) se permite ouvir, através do jogo de simulação dos dois sujeitos escritores de USV(P); seja na constatação do plágio, da imitação, da marginalização que envolve a atividade de escrever, seja na constatação do que representa o gesto de escrever ou ainda na desconstrução de idéias culturalmente postas como, por exemplo, a de que o escritor “é portador de um estilo”.: *“Eu perdi o meu estilo: o que considero um lucro: quanto menos estilo se tiver, mais pura sai a nua palavra.”* (LISPECTOR,1994, p.89). Aqui, há também validação da imitação como recurso requintado, em oposição à originalidade. Insinua-se a desconstrução da idéia de que a originalidade existirá, pois todo discurso retoma discursos outros. Derrida já aponta para o fenômeno da iterabilidade de todo signo, por extensão, para a iterabilidade de todo discurso.

Transitando pela similar orientação teórica, é possível uma aproximação ao FOUCAULT (1996), da “Ordem do discurso” quando afirma que o sujeito está na língua e na história, é descentrado, por isso tem a ilusão de ser fonte, mas o sentido é um já-la, um dito antes em outro lugar:



*“O pequeno sucesso de meus livros me dificultou escrever. Fui invadido pelas palavras dos outros... Preciso reencontrar a minha dificuldade. Ela vem do que é veraz em mim. Preciso livrar-me de habilidades. Essa habilidade e me faz poder escrever até para semi-analfabetos...”* (LISPECTOR, 1994, p. 90)<sup>1</sup>

Outra recorrência singular em *USV (P)* está no uso de um metadiscorso que não é descompromissado, extrapola o caráter de artifício literário e se configura como uma reflexão, bem apropriada, sobre o fazer literário, sobre a crítica e a recepção do leitor: *“Quero esquecer que existem leitores - e também leitores exigentes que esperam de mim não sei o quê.”* (Ibid. p. 93). Assim a crítica se realiza no interior da própria obra, se amalgamando à linguagem poética e inventiva. Os personagens-escritores são críticos de si, pois se desdobram em leitores de si:

*a) Autor.- Escreverei aqui em direção ao ar e sem responder nada pois sou livre.(...) então estou livre. Só me resta inventar. Mas aviso-me logo: eu sou incômodo.(...) Quero esquecer elogios e apupos. Quero me reinaugurar. E para isso tenho que abdicar de toda a minha obra e começar humildemente, sem endeusamento, de um começo que não haja resquícios de qualquer hábito(...) O principal que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com que eu escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim.*(LISPECTOR, 1994, p. 75-76)

Apesar do estabelecimento de confronto com a figura do leitor, a epifania da linguagem ocorre em *USV (P)* por causa desse leitor, ora rejeitado, ora requisitado. A escritura só existe para o leitor e pelo leitor, essa presença do leitor é reclamada:

i - quando ocorre um diálogo com outros textos clariceanos, demarcando-se aqui o reconhecimento de um leitor especial, o leitor clariceano, aquele que conhece a sua obra. Serve para ilustrar bem, esse apontamento, o trecho abaixo no qual Ângela faz referência ao livro “A cidade Sitiada”, bem como ao conto “O ovo e a Galinha”<sup>2</sup>:

*“No meu livro A cidade Sitiada eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um, um guarda roupa. (...) No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. É uma*

---

<sup>1</sup> Grifos meus.

<sup>2</sup> Convidada para participar de um congresso de bruxaria em Bogotá, em 1976, Clarice Lispector apresentou seu texto “O ovo e a galinha”, um dos seus textos mais famosos e que gerou mais estranhamento e polêmica.

*aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador.*(LISPECTOR,1994, p.108);

ii - quando se dirige diretamente ao leitor, marcadamente por recursos lingüísticos;

A propósito confira as marcas dirigidas ao leitor, tais como “quem” “minta (tu)”,

(fragmento 1); “Quem és tu que me lês? És o meu segredo ou sou eu o teu segredo?”

(fragmento 2) ; as expressões “te” ”vos” “tu”, “meu caro”, (no fragmento 3):

1- *“Ángela. - Eu raramente grito. Quando grito é um grito vermelho e esmeralda. Mas em geral eu sussurro. Falo baixinho para timidamente dizer. Dizer é muito importante. Dizer a verdade que se encobre de mentiras. Quantas vezes eu minto, meu deus. Mas é para me salvar. Mentira também é uma verdade, só que sonsa e meio nervosa. Minta quem puder, e que minta com paz de espírito (...)”*

(Ibid. p 67- 68)

2- *“Autor.- (...) Eu escrevo por intermédio de palavras que ocultam outras – as verdadeiras. E que as verdadeiras não podem ser denominadas. Mesmo que eu não saiba quais são as “ verdadeiras palavras”, eu estou sempre aludindo a elas. (...) Ai eu falarei dos problemas de escrever. Do vórtice que é se pôr em estado de criação. Eu sinto que tenho uma tríplice estrela.*

*Eu, o autor deste livro, estou sendo tomado por mil demônios que escrevem dentro de mim. (...) É uma maldita profissão que não dá descanso. Não sei se é o sonho que me faz escrever ou se o sonho é o resultado de um sonho que vem de escrever.Estamos nós plenos ou ocos? Quem és tu que me lês? És o meu segredo ou sou eu o teu segredo?(...) Amo Ángela Pralini porque me permite que eu durma enquanto ela fala. Eu que durmo para certa experiência preparativa da morte. (...)* (Ibid. p. 77-79)

3-*“ Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. Tirei deste livro apenas o que me interessava (...) “Vós me obrigais a um esforço tremendo de escrever; ora, me dê licença, meu caro, deixa eu passar.(...) Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba.* (Ibid. p. 23- 26)

iii – quando o leitor é requisitado nos discursos do silêncio, aqueles em que o sujeito-

escritor requer a participação escritural do leitor:

a)*“Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ángela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de...”*(Ibid.p 25)

b) *“ Vou deixar por uns dias Ángela falar. Quanto a mim acho...”* (Ibid. p. 38)

c) *“ Eu sou individual como um passaporte. Eu sou fichada no Félix Pacheco. Devo me orgulhar de pertencer ao mundo ou devo me desconsiderar por?*  
(Ibid. p. 45)

Veja que as reticências “(...)” nos fragmentos “a” e “b”, e o período suspenso por uma interrogação, no fragmento “c” acima, representam espaços nos quais a palavra foi suspensa, cabe ao leitor completar esses discursos “silenciados”, para se configurar como uma instância leitor/escritor;

iv- os clichês/jargões populares, vozes anônimas e outras vozes da coletividade, o “lugar comum” são recursos lingüísticos evidenciadores de um imaginário e vivência sociais, facilmente identificados pelo leitor, através dos quais ele também se reconhece<sup>1</sup>:

E o objeto livro se materializa como resultado de um desejo do ser da escrita, como um sintoma do ser que deseja um certo nível de existência, por meio da palavra:

*“Este livro é um pombo correio. Eu escrevo para nada e para ninguém... Eu não faço literatura, eu vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever”.*(LISPECTOR, 1994, p. 21).

Ou ainda,

*“Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? (...) Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra (...). Escrevo ou não escrevo? ”*(Ibid. p.18).

Assim o sujeito -escritor constata que *“expressar(...) por meio de palavras é um desafio. Saem pobres palavras. E qual é mesmo a palavra secreta?”*( Ibid. p. 37). Não sabemos, pois a escritura é um texto pergunta: *“escrever existe por si mesmo? não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta (...) escrever é uma indagação. é assim:?”* (Ibid. p. 20).

E Clarice Lispector, enquanto uma função-autor, veiculadora de textos, se apresenta por um efeito prismático, refletor de várias posições -sujeitos e de várias vozes e discursos da anterioridade, ou seja, os ditos em um já-la, que constitutivamente perpassam os discursos clariceanos. Em outras palavras, Clarice Lispector, enquanto

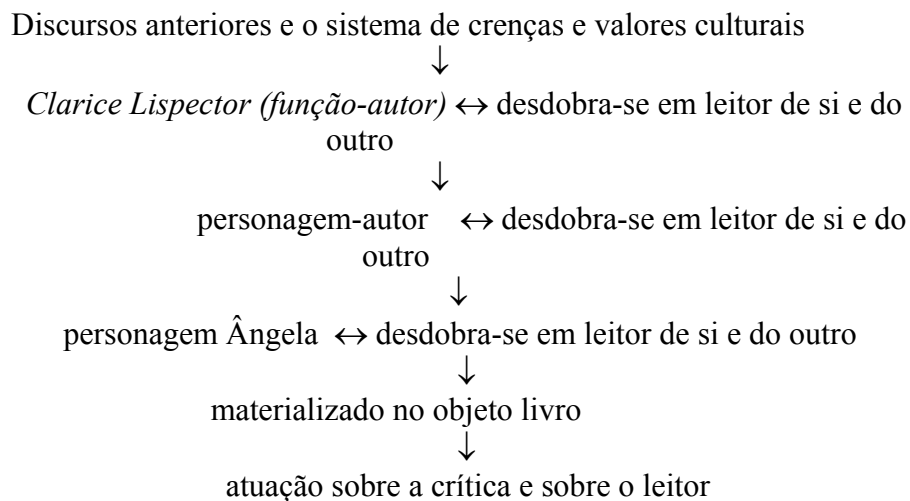
<sup>1</sup> a) *Luto não contra os que compram e vendem apartamentos e carros e procuram se casar e ter filhos mas luto com extrema ansiedade por uma novidade de espírito. Cada vez que me sinto quase um pouco iluminada vejo que estou tendo uma novidade de espírito.*” (LISPECTOR, 1994, p. 49)

b) *“... a esperança é a última que morre...”*(Ibid.p. 54)

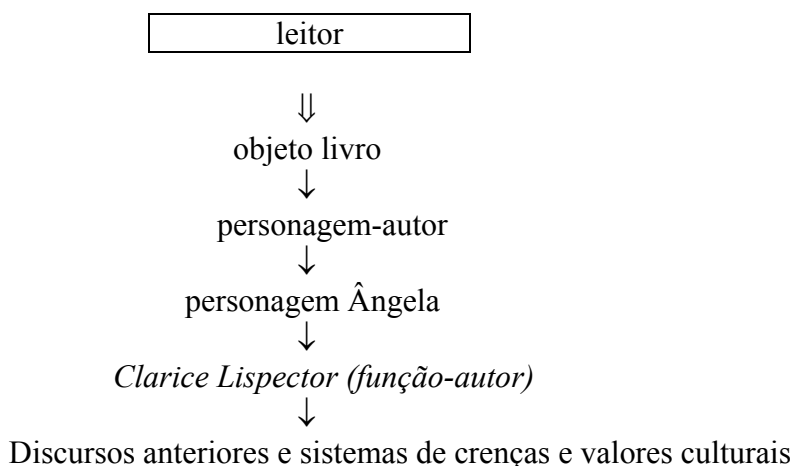
c) *“Vou parar por aí mão quente, e mando você para a puta que te pariu, meu grande amor, há um hiato perturbador entre nós dois.”* (Ibid. p. 83)

função-autor é atravessada constitutivamente pelos ditos anteriores e pelo sistema de crenças e valores sociais, por sua vez esses atravessamentos do Outro e de discursos outros se fazem perceber nos seus personagens e no objeto livro, atuando sobre o leitor.

Esse processo de redes de atravessamentos pode ser assim visualizado:



Escrever e ler não se distinguem como atividades separadas: o escritor é leitor de si e leitor do Outro, pois o texto é sempre um repositório de uma anterioridade textual. O texto acontece a partir de outros textos e o leitor vem refazendo esse caminho esquemático, atuando sobre o objeto-livro:



Dessa forma, ao atuar sobre o objeto-livro, o leitor atua também sobre todas as múltiplas vozes, sobre os discursos de uma anterioridade, reveladores de crenças e valores culturais, que se apresentam marcadas ou constitutivas no fio textual, e ainda

aciona outras vozes, a partir de seu arquivo pessoal de registros culturais e torna-se um leitor que é, também, sujeito escrevente, sujeito da escritura. E tudo isso constituirá o jogo da função-autor (uma função social, veiculadora de textos) para declarar a emancipação da escritura.

### **Considerações Provisórias**

Clarice Lispector, através de seu jogo-escritural provoca o leitor por meio da denegação e da não-denegação, convidando-o a fazer parte dessa tessitura, especialmente quando seus personagens-narradores se desdobram em leitores, em críticos de sua própria escritura e em críticos da crítica. Todo esse movimento é o “*grito de ave de rapina, irisada e intranqüila*” da escritura clariceana que se emancipa e acontece.

O rompimento com os preceitos, estruturas historicamente desgastadas pode ser entendido como um posicionamento político-intelectual, de quem questiona a recepção da crítica, instância com a qual o escritor historicamente sempre se debateu. É, no entanto, cada vez mais comum o advento da escritura, em que a crítica não tem mais o papel de respaldar “verdades”, assim o texto, é emancipado e é o pai/ filho de si. Nesse “novo entre-lugar” o escritor se constitui como uma das mais diversas funções sujeito, é mobilizador de textos, que envereda por uma mágica experiência de viagem para e pelo Outro, sem perder a marca da singularidade, demarcando que “*escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada*” (LISPECTOR, 1994, p.26)

#### 4.4 – INTERTEXTUALIDADE

*“Não me lembro mais onde foi o começo, foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou devia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto...”* (LISPECTOR, 1992, p. 182)

Graciela REIS através do texto *“Polifonía Textual”* (1984) reconhece o discurso como a continuidade de discursos anteriores, quando afirma que:

*Todo discurso forma parte de uma história de discursos: todo discurso es la continuación de discursos anteriores, la cita explícita o implícita de textos previos. Todo discurso es susceptible, a su vez, de ser injertado em nuevos discursos, de formar parte de una classe de textos, del corpus textual de una cultura. La intertextualidad, (...) es requisito indispensable del funcionamiento discursivo.* (REIS, 1984, p. 42-43)<sup>1</sup>

A intertextualidade<sup>2</sup>, na escritura em análise, é bastante notória e é fenômeno recorrente na obra clariceana, especialmente o diálogo com o discurso religioso bíblico e os dizeres do senso comum que marcam instância do Outro na retomada de discursos anteriores. A partir o título ao final de USV(P), pode-se reconhecer discursos anteriores, outras vezes co-habitando o fio textual; resignificando-o de maneira inusitada: *cada novo livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vedados em mares nunca dantes revelados...* (LISPECTOR, 1994, p. 21)

BRANDÃO (1998:28) afirma que ao abordar a relação do discurso com o seu Outro, nos deparamos com a questão da intertextualidade *“mais especificamente da intertextualidade interna, associada a uma memória discursiva que permite a toda formação discursiva fazer emergir formulações anteriores, já enunciadas.”* Essas

<sup>1</sup> Todo discurso forma parte de uma história de discursos: todo discurso é a continuação de discursos anteriores, a citação explícita ou implícita de textos prévios. Todo discurso é suscetível, por sua vez, de ser enxertado em novos discursos, de formar parte de uma classe de textos, do corpus textual de uma cultura. A intertextualidade, (...) é requisito indispensável do funcionamento discursivo.

<sup>2</sup> Julia KRISTEVA (1974) introduz o termo intertextualidade a partir da noção bakhtiniana de dialogismo. Para a autora, Bakhtin é quem introduz na Teoria Literária a idéia de que o texto se constrói *“como mosaico de citação”*, utilizando expressão de Compagnon. O texto é, portanto, um amálgama de outros textos que se agrupam para expressar novas maneiras de dizer o já-dito. Assim o autor tece o seu texto, promovendo cortes, recortes, seleções de textos-outros, incorporando-os. (COMPAGNON, 1996, p. 64)

formulações anteriores são evidentes em USV(P), especialmente na retomada de aspectos culturais e históricos. A intertextualidade (processo de incorporação de um texto em outro, seja para *reproduzi-lo* ou transformá-lo) é recurso marcador do jogo das físuras deixadas pelo autor que permite também o terreno para a interdiscursividade (processo em que se incorporam temas de um discurso de UM Outro).

A citação e a alusão se apresentam como processos interdiscursivos para se referir a elementos da cultura universal e textos religiosos, especialmente os bíblicos:

a) *“ 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. ”*  
 (...) *“Estou esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua. Ai sopro nela e ela se anima e me sobrepuja.” (LISPECTOR, 1994, p. 31- 32)*

b) *“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 já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo era de Ângela.” (Ibid. p 33)*

No exemplo do fragmento “a”, acima, a metáfora do “sopro” aparece dialogando com trecho bíblico de Gênesis capítulo 2, versículo 7, onde se lê: *“Então formou Senhor Deus ao homem do pó da terra, e lhe soprou nas narinas o fôlego de vida, e o homem passou a ser alma vivente.”*

A intertextualidade com o discurso religioso é recurso constante em várias obras clariceanas, sendo este fenômeno inclusive já vastamente analisado por outros estudiosos. Ora há o endosso do discurso religioso vigente, ora há a desconstrução desses discursos por meio da paródia ou ironia.

No fragmento “b” o autor/personagem se aproxima de Deus por ser também um criador e utiliza elementos tais como “verbo” “começo”, “idéia” que retomam texto bíblico de João, Capítulo 2, onde se lê: *“No princípio era o verbo...e o verbo se fez carne... e habitou entre nós...”*

Além da intertextualidade com textos religiosos e literários, há constantes alusões a elementos histórico-culturais:

a) *“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, 1994, p. 20)

(...)

*“Autor.- (...) Às vezes sou espesso como Beethoven, outras vezes sou Debussy, estranha e leve melodia. Tudo acompanhado de uma respiração(...) Como eu ia dizendo; foi deus que me inventou. Assim também eu – como nas olimpíadas gregas os atletas que corriam passavam para a frente o archote aceso – assim também eu uso o meu sopro e invento Ângela Pralini e faço-a mulher. Mulher linda.”* (Ibid. p. 77)

b) *“A inspiração é como um misterioso cheiro de âmbar (...) O cheiro me faz ser irmã das santas orgias do Rei Salomão e a Rainha de Sabá.”*(Ibid. p. 26)

c) *“Cada novo livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados (...)”* (Ibid.. p. 21)

d) *“Ângela.- (...) Ah que chuva boa que está caindo. É maná do céu e só Ulisses também sabe disso. Ulisses bebe cerveja gelada tão bonitinho. Um dia desses vai acontecer meu cachorro vai abri a boca e falar.”* (Ibid. p. 64)

e) *“Ângela. - Falta uma nota precisa de classicismo heróico em certa música moderna.”* (Ibid. p. 71)

No fragmento “a”, o autor-personagem produz uma alusão aos principais nomes de compositores clássicos da cultura universal. E o fragmento “b” há referência a personagens históricos e no fragmento “c” há uma referência à produção literária universal com o trecho que lembra texto do escritor português Camões<sup>1</sup>.

Enfim, o aspecto intertextual do discurso literário aponta para o mundo trazendo o proliferar de discursos sociais e para o espaço institucional retórico chamado literatura. O discurso literário é, pois, uma estrutura lingüística que não tem o propósito comunicativo, porque pode ser desligado de seu contexto de produção e ter sentido fora dele.

---

<sup>1</sup> O texto ao qual me refiro é trecho do canto V de Os Lusíadas:  
 “Porém já cinco Sóis eram passados  
 Que dali nós paráramos, cortando  
 Os mares nunca de outrem navegados.”



### ***Considerações parciais***

Nesta sessão apresentamos dois aspectos de jogo que estabelece o estatuto de autoria: a polifonia e a intertextualidade, recursos que demarcam as condições e o gesto de escrever, as fissuras deixadas pela ausência do autor, pelo gesto biográfico. A função-autor, uma das funções que o sujeito assume - em USV(P) - é um movimento de afirmação da iterabilidade inerente a todo discurso, que retoma outros, de forma a instaurar a alteridade.

Assim, as fissuras deixadas pela ausência do autor se revelam na apresentação de sujeitos discursivos a serviço de uma função-autor, que traz um mosaico de discursos anteriores, reveladores de diversas vozes da cultura universal. O autor não é um Sujeito ontológico, de carne e osso”, chamado Clarice Lispector, é sim, uma função-sujeito veiculadora de textos, pois este ser, sujeito-escritor se desloca para um outro espaço na constituição da escritura que se emancipa. A repetição não constitui, no entanto, a falta de criatividade, há a demarcação da singularidade, na forma como “o que é velho” retorna de maneira inusitada.

#### **4.5 - Heterogeneidade: a simulação do Outro**

*“(... )Mas Deus me olha bem na menina dos olhos. E eu o encaro de frente. Ele é o meu pai-mãe-mãe-pai. E eu sou eles. Acho que em breve vou ver Deus. Vai ser O encontro. Pois eu me arrisco.”(LISPECTOR,1994, p. 60)*

Ao conceber que a retomada de discursos anteriores é condição inerente do funcionamento discursivo, é possível reconhecer, então, a circunscrição da presença do “Outro” nesse discurso. A propósito dessa inserção do “Outro” no “um”, AUTHIER-REVUZ (1982) propõe a teoria da Heterogeneidade Mostrada e a Heterogeneidade Constitutiva, a partir de estudos da Psicanálise e do Dialogismo do Círculo de Bakhtin,

que postula a presença constitutiva do “outro” no discurso. Esse atravessamento pelo outro, segundo AUTHIER-REVUZ (1990), deve ser compreendido sob duas ordens: a heterogeneidade constitutiva do discurso que compreende a presença do Outro no Um e a heterogeneidade mostrada no discurso (aquela que compreende a presença do Outro, no discurso do locutor, através do discurso direto, indireto livre, aspas, glosa, ironia, enfim, qualquer marca lingüística que inscreve o outro na seqüência discursiva).

A Heterogeneidade mostrada, por sua vez, subdivide-se em marcada (visível na materialidade lingüística) e não-marcada (da ordem do discurso e não provida de visibilidade).

A presença do outro no discurso clariceano é evidenciada tanto nas formas de heterogeneidade expressas quanto nas constitutivas, pois a presença do Outro no discurso do locutor (heterogeneidade mostrada no discurso) perpassa por todo o livro, desde o seu aspecto formal, quando os dois personagens-escritores ocupam o espaço da palavra por meio do discurso sinalizado, antecipadamente pelos seus nomes. A evidência do outro está na “aparente” autonomia dos personagens clariceanos:

*Autor.* - *Ângela é muito parecida com o meu contrário. Ter dentro de mim o contrário do que eu sou é em essência imprescindível (...) Alimento-me do que sobra de mim e é pouco. Sobra porém um certo secreto silêncio.*

*Ângela.*<sup>1</sup> *Eu só uso o raciocínio como anestésico. Mas para a vida sou diretamente uma perene promessa de entendimento do meu mundo submerso (...)* (LISPECTOR, 1994, p. 48).

Esses dois sujeitos “falam”, aparentemente, sem intermédio de uma figura exterior. Com esse artifício Clarice Lispector põe-se a distância para evidenciar o outro e se “desvencilhar” da responsabilidade pelo ‘dito’. Creio que esse “desvencilhamento e distância” constituem uma das formas de “fissuras” deixadas pela ausência do autor, para se instaurar uma função-autor.

---

<sup>1</sup> Grifos meus

Por outro lado, essas duas vozes apreensíveis- marcadas – são dispositivos ilusionários de “velamento” do autor, que, ao tentar “velar”, evidencia-se mais um elemento “atrás da pena” – que não é - necessariamente - aquela Clarice Lispector nascida na Ucrânia, e brasileira por opção, que morou em Recife, teve formação escolar judaica, casada com o diplomata Maury Gurgel Valente, mãe de Pedro e Paulo, mas sim uma certa Clarice Lispector para além do real ou do ficcional, pois é uma Clarice em um de seus desdobramentos de Outro.

Outras marcas de heterogeneidades são visíveis, tais como discurso citado, uso das aspas, entonação, glosas que nomeiam o estrangeiro e também as heterogeneidades não-marcadas - cuja identificação é mais complexa (a alusão, ironia, estereótipo, antítese, reminiscência). As heterogeneidades não-marcadas se operam no espaço do semidesvendado, do sugerido, do limiar das fronteiras, uma vez que a presença do outro está diluída no discurso. São formas autonímicas religadas a estrutura enunciativa que se dão a perceber, interpretar a partir de índices recuperáveis no discurso, em função do seu exterior.

A título de exemplificação, pontuo abaixo, exemplos de heterogeneidades:

### **1- Heterogeneidade pelo discurso direto marcado por aspas**

O discurso direto constitui jogo discursivo que pretende imprimir o peso de autoridade discursiva para aquele que fala (no caso Ângela e o personagem-autor), como tentativa de ocultar a presença constitutiva do Outro nesse discurso. Assim, quando o personagem-autor demarca a fala de Ângela, pretende se posicionar como contemplador de uma personagem, que “está dizendo, aquilo que ele não diria”, no entanto há certas advertências do próprio personagem-autor quanto ao fato dele e Ângela serem um só, ou ainda “tudo que ele gostaria de ser e não foi”, assim Ângela é o

seu desdobramento, portanto esse personagem-autor está presente no discurso de Ângela.

O discurso direto – desses dois personagens –autores configura também como jogo/ tentativa de camuflar o plurilingüismo, inerente à linguagem. São dois planos narrativos que se entrecruzam e que ao tentar fugir a presença do Outro demarcam-na:

*Autor.- Todo mundo que aprendeu a ler e escrever tem uma certa vontade de escrever. É legítimo; todo o ser tem algo a dizer. Mas é preciso mais do que a vontade de escrever. Ângela diz, como milhares de pessoas dizem (e com razão). “minha vida é um verdadeiro romance, se eu escrevesse contando ninguém acreditaria.”. E é verdade.(...).(LISPECTOR, 1994, p. 106)*

Há a marca da heterogeneidade, da conotação autonímica, de maneira simulada, através do uso das aspas, discurso relatado que se integra ao discurso do personagem-Autor.

## II – Alusões

As constantes alusões aos compositores clássicos, sinalizam a referência cultural Clariceana :

a) “... A música deste livro é “Rapsódia com Clarineta e Orquestra de Debussy”. Trombetas de Darius Milheau. É a revelação sexual do que existe. Grande marcha Nupcial de Loengrin de Wagner. Georg Auric “O discurso do General”. E agora – vou começar: (...) (Ibid. p. 106)

b) “A coisa maior que se pode ter é a casa. Beethoven compreendeu isso e fez uma abertura sinfônica resplandecente chamada “A Consagração da Casa”. (Ibid. p. 118)

A alusão bíblica é também bastante evidente:

*Autor.- (...) Eu não tenho fé em Deus. A sorte é às vezes não ter fé. Pois assim um dia poderá ter A Grande Surpresa dos que não esperam milagres. Parece aliás que milagres acontecem como maná do céu sobretudo para quem em nada crê. (...) Porque me abandonaste, meu Deus? Eu vivo me desculpando e vivo agradecendo. (Ibid. p. 131)*

## III - Alusão e antítese

No trecho abaixo há uma referência/alusão ao texto bíblico, referindo-se ao episódio em que Verônica limpa o rosto de cristo:

*Ângela.- É quase intolerável viver. Eu vejo a morte sorrindo no teu rosto lindo como marca fatal do rosto de Cristo no pano de Verônica.  
Se a gente ficasse em silêncio – de repente nasce um ovo. Ovo alquímico. E eu nasço e estou partindo com meu belo bico a casca seca do ovo. Nasci! Nasci! Nasci!  
A minha alma está quebrantada pelo desejo.  
Ai jiló, você o que é? É coisa? Amarga que nem a vida. Vou experimentar tudo o que possa, não quero me ausentar do mundo. (LISPECTOR, 1994, p. 122)*

Há mudanças de foco temático da relação entre vida e morte, Ângela faz referência ao “ovo”, ao ato de nascer, a “alma”, ao “jiló”, essas mudanças de tópicos fazem com que o leitor tenha acesso a uma leitura de um texto fragmentário e aparentemente desconexo e ilógico. A partir de um movimento reflexivo de parada, silêncio, o leitor promove os “liames” entre essas imagens, de maneiras possíveis variadas, de acordo com o seu arquivo pessoal. Assim nesse trecho, toda discussão envolve relação vida/morte, ou seja, há uma relação de antítese: se há morte, há também vida, por isso é preciso desejar, ter alma desejante, experimentar tudo, até o jiló amargo para não “se ausentar do mundo”, pois ausentar-se do mundo é também morrer.

Outra recorrência de antítese se constrói ao lado da poesia em Clarice Lispector:

*“O que Ângela desconhece a ilumina e a domina mais do que aquilo que ela conhece. Não é um Deus que é o nada-tudo rebrilha numa fulgência suave de um eterno presente, durmamos pois até a semana que vem.”(LISPECTOR, 1994, p. 147)*

O ato de não saber é o que instiga Clarice a conhecer, e nessa busca, junto a suas personagens experimenta constantes iluminações (epifanias)<sup>1</sup>.

Outra antítese merece destaque: *Autor.- (...) Nós queremos penetrar no reino de Deus pelos pecados porque se não fosse o pecado não haveria perdão e não conseguiríamos chegar até Ele.(LISPECTOR, 1994, p. 148)*

---

<sup>1</sup> Em tempo, vale mencionar que Clarice Lispector em sua última entrevista afirmou que escrevia para saber as coisas. E em *Água Viva* a narradora afirma: “Escrevo-te porque não me entendo.” (LISPECTOR, 1994(b), p. 32)

#### IV- ironia

Segundo BRAIT (2002, p.130) a ironia é um caso típico de discurso bivocal por trazer na palavra o duplo sentido, ou seja, a palavra “*volta-se para o objeto do discurso como palavra comum e para um outro discurso. A consideração pelo discurso de outro, implica, na verdade, o reconhecimento do segundo contexto como meio de perceber o significado da ironia*”. A ironia é recurso utilizado para dessacralizar valores instituídos e desfazer verdades. E, especialmente no livro USV(P) tal ocorrência vem dessacralizar, com mais evidência o discurso religioso:

*“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 (...) Oh Deus dos desesperados, me ache, você tem poder para distinguir a minha pequena parte nobre que mal fásca entre o comum cascalho, me ache! Agora! Já! Ah...Ah...Ah... me achou... (LISPECTOR, 1994, p. 142)*

Ou ainda:

*(...) Ângela deu a Deus o poder de curar sua alma. É um Deus de grande utilidade: pois quando Ângela sente Deus então a verdade terrivelmente exposta é imediata. Ângela usa Deus para respirar. Divide Deus por usá-lo como sua proteção. Ângela não é mística e nem vê o dourado do ar.*

*(...)*

*E eu sei qual é o segredo da esfinge. Ela não me devorou porque respondi certo à sua pergunta. Mas eu sou um enigma para a esfinge e no entanto não a devorei. Decifra-me, disse eu à esfinge. E esta ficou muda. As pirâmides são eternas. Vão ser sempre restauradas. A alma humana é coisa? É eterna? Entre as marteladas eu ouço o silêncio. (LISPECTOR, 1994, p.106-107)*

Há uma referência a um dado cultural do mito edipiano, de maneira ressignificada, pois a voz manifesta no livro de Ângela afirma ter desvendado o segredo da esfinge, assim como o fez Édipo, ao desvendar o segredo da esfinge não é devorado, torna-se rei de Tebas e desposa a viúva do rei Laio<sup>1</sup>, sem saber que se tratava de sua mãe. Ocorrendo o incesto as desgraças recaem sobre Édipo e sobre a cidade. Já a voz que se anuncia no livro de Ângela afirma que a esfinge não desvendou o segredo

---

<sup>1</sup> Cf. MÉNARD, René. Mitologia Greco-Romana. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus Editora/vol II 1991 Páginas 19 -29

dela. Há nesse momento uma reflexão sobre o enigma do ser humano, de modo geral, e a dúvida sobre a eternidade e natureza da alma humana. Questões para as quais não se tem resposta.

## **V- Referência ou reminiscência e marcação do discurso direto pelas aspas**

A personagem utiliza-se de uma lembrança remota para problematizar o presente:

*Ângela.- Minha tia Sinhá morreu de morte alegre. Ela riu na hora de morrer. Pode-se dizer que morreu de rir. Ela simplesmente driblou a morte: não morreu coisa alguma. Só que passou para outra para sempre. Estava lúcida: parecia lustre aceso, parecia música de órgão. Sinto que neste exato instante morre alguém. Isso me perturba, esse último suspiro, e na Irlanda nasce um forte menino ruivo. É como se me avisassem. Eu digo bom dia ao robusto garoto. (LISPECTOR,1994, p.158)*

*“O fotógrafo Francis Giacobetti, da revista Lui, ocupa todas as horas do seu dia profissional a retratar despidas as mais bonitas garotas de Paris e arredores. Perguntaram-lhe, para uma reportagem sobre nus publicada no último L'Espresso, o que ele mais gostava de fotografar, acima de tudo? “não são as mulheres não. São os caminhões. São bonitos, os caminhões...” (Ibid. p. 120)*

A personagem Ângela, utilizando suas lembranças, remonta um fato envolvendo o fotógrafo Francis Giacobetti, reproduzindo também a fala desse fotógrafo, demarcada pelas aspas. Outro trecho significativo merece observação:

*(...) Tudo o que toca vira frívolo. Mas quando eu digo isso, argumenta com um texto que copiou das Seleções do Readers Digest: “Joseph Ayden, ao ser criticado pela ligeireza de sua música, sorria; Não posso evitá-la. Apenas transmito o que sinto. Quando penso no Criador, meu coração se enche de tanta alegria que as notas brotam de meus dedos como num gesto, e como eu tenho um coração jovial, sei que Ele me perdoará se eu O servir festivamente.” (LISPECTOR, 1994, p. 138)*

## **VI - Ironia/alusão fato histórico e uso da língua francesa (a língua do Outro)**

Há o uso conjugado de dois recursos de marcação do outro: ironia e alusão a fato histórico e ainda a língua estrangeira:

*(...) Maria Antonieta coroada e linda, meses antes de ter cabeça decepada e rolada no chão da rua, disse alto e cantante; se o povo não tem pão, porque não come bolo? E a resposta foi: allons enfants de la patrie, lê jour de gloire est arrive. O povo devorou o que pôde e comeu jóias e comeu lixo e gargalhou.*

*Enquanto isso o rosto branquíssimo de Maria Antonieta mostrava silêncio de pérola na cabeça sem cabelos e sem pescoço. (LISPECTOR, 1994, p. 126)<sup>1</sup>*

E ainda a referência à cultura do outro:

*“(...)O jade é a minha espada desembainhada pelo harakiri de minha humilde alma orgulhosa que se mata porque tem muito pouco de tudo, é paupérrima, mas tem o orgulho soberano da morte. (...)” (LISPECTOR, 1994, p. 127)<sup>2</sup>*

## VII- Discurso direto

O uso do discurso direto perpassa toda a obra, como artifício de denegação do outro. Só a título de exemplificação:

*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 interpretes de Deus. Autor.- Quando Ângela pensa em Deus, será que ela se refere a Deus ou a mim? (Ibid. p .131)*

Outro exemplo bastante significativo: *Santa Catarina de Gênova dizia que “quando Deus quer penetrar uma alma, abandona-a antes completamente.” (Ibid. p.145).* Há de maneira simulada a marcação do discurso direto de Santa Gênova, pelo uso das aspas.

## VIII- Entonações e negritos

As palavras dispostas - sugerindo entonações - configuram-se como dispositivos recorrentes na obra clariceana, recurso de expressividade e de demarcação do Outro:

*“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 (...) 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!*

<sup>1</sup> Outra referência à língua do outro merece destaque:

*Ângela às vezes me nauseia o estômago como um ice-cream soda de chocolate. (LISPECTOR,1994, p.129)*

*(...) E tristemente coleciono frases de amor. Em português é “eu te amo”. Em francês – “je t’aime”. Em inglês – “I love you”. Em italiano – “io t’amo”. Em espanhol “yo te quiero”. Em alemão ”” Ich liebe dich”, está certo? Logo eu , a mal-amada. A grande decepcionada, a que cada noite experimenta a doçura da morte.” (Ibid. p. 73)*

<sup>2</sup> harakiri-sm -suicídio ritual japonês , praticado especialmente por guerreiros e nobres, em que se rasga o ventre à faca ou à sabre.(HOUAISS, 2004, p. 384)



*(...) E a morte já não pode mais comigo porque EU NÃO TENHO MAIS MEDO!*(LISPECTOR, 1994, p. 142)

O outro que compõe esse discurso é na verdade a coletividade religiosa cristã, que recorre à clemência de Deus, ou valida a religiosidade. Vale observar que a personagem Ângela debocha desse Deus, há ainda a desconstrução dessa figura divina, ou, por outro lado, esse Deus - a quem Ângela desafia - pode ser muito bem o autor-personagem – quem a criou. Mas essa leitura não exclui a outra.

### **IX - Consciência do atravessamento pelo outro**

*Autor.-(...) Tem alguém que espera atrás de nosso ombro esquerdo para nos tocar e para eu digamos Ah...  
Quando eu digo te amo, estou me amando em você.* (Ibid. p. 147)

Ao afirmar que “tem alguém atrás de nosso ombro” a personagem reconhece o imbricamento do outro no um.

### **X- esteriótipo**

Aqui, temos na voz do personagem-autor o modelo de vida de um certo segmento social:

*Autor.- Eu quero para o meu corpo a roupa boa, a comida selecionada francesa, dinheiro para viajar, amante para eu amar livremente, esposa para cuidar de mim Ma tudo isso conservando minha alma de monge. Sei que isso é possível. É como saber manter-se sozinho no meio de uma multidão.*(Ibid. p 149)

Outro estereótipo pode ser observado abaixo, pois o trecho lembra um modelo de oração invocativa. Há vários trechos que são verdadeiras orações –poéticas em USV (P). Só para exemplificar:

*Meu Deus, me dê a coragem de viver trezentos e sessenta e cinco dias e noites, todos vazios de Tua presença; Me dê a coragem de considerar esse vazio como um a plenitude. Faça com que eu seja a Tua amante humilde, entrelaçada a Ti em êxtase. Faça com que eu possa falar com este vazio tremendo e receber como resposta o amor materno que nutre e embala. Faça com que eu tenha a coragem de Te amar, sem odiar as Tuas ofensas à minha alma e ao meu corpo. Faça com que a solidão não me destrua. Faça com que minha solidão me sirva de companhia.(...) Ninguém descansa em cadeira de dentista.*(LISPECTOR, 1994, p. 159-160)

## **XI- Imitação**

Há a paródia, a imitação constante entre as duas personagens de USV(P) sendo, portanto, impossível demarcar quem esta imitando ou parodiando quem:

*Ângela.- para que eu existo? E a resposta é: a fome me justifica.(...)*  
*Autor.- para que existo? E a resposta é: a fome me justifica. (...)*  
 (Ibid. p.154)

Observa-se também outro curioso movimento de circunscrição do discurso do outro, quando o personagem- autor, ao tecer opiniões sobre o projeto escritural de Ângela, requisita a ordem discursiva para si, como o criador que controla Ângela e a sua escrita. Ao marcar o espaço discursivo do “eu”, esse personagem-autor constrói também o espaço discursivo do outro (no caso Ângela).

Mas Ângela - que se constitui como escritura - emancipa-se e se torna livre. Quando o personagem-autor afirma “controlar Ângela e o que ela escreve”, opera-se uma ilusão, pois é Ângela que o conduz para o ato criador<sup>1</sup>. E essa ilusão é necessária para a instauração de duas escrituras, disseminando lado a lado: o livro de Ângela e o livro do personagem-autor.

*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. E é frustrador ter fé. Odeio essa criatura que simplesmente parece acreditar.Estou enjoado de seu deus vazio que ela preenche com êxtases nervosos. (...) Será que quero Ângela Pralini para desenvolver um sentimento que é ardente e insone, o sentimento de ódio que preciso agora exercer porque ela me ensinou a odiar? Estamos como ligados para sempre?(...) Pergunto-me às vezes se ela quer que eu a mate para me levar ao cúmulo do ódio.(...) Não consigo alcançá-la – ela ora me foge, ora fica ao alcance de minhas mãos – e quando penso que está ao meu alcance, ela se subleva, intrínseca.(...) exatamente agora perdi-a de vista e não sei onde ela vive (escondida dentro de mim num canto meu escuro?). E não sei mais o que ela vai dizer. Confio no seu ímpeto imprevisível. Ângela Pralini é as vezes desvencilhada e suavemente aguda como as vozes de meninos cantores executando cantatas de Bach, ou coro de monges. Ângela é meu exercício vocal.*

*(...) Ângela, não sei como te dizer e começar, sem te ferir. Mas eu não te agüento mais. Vou inventar depressa outra mulher. Uma que não seja*

---

<sup>1</sup> “(...) Apesar de ter corpo Ângela é intangível – tais as mutações umidamente brilhantes de sua personalidade. (...) 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.(...) Que seria de mim se não fosse Ângela? A mulher enigma que me faz sair do nada em direção à palavra.” (LISPECTOR, 1994, p. 110-113)

*mágica como você, uma em quem eu ande pisando terra e comendo carne. Quero mulher de verdade. Estou cansado de mentir. Vou inventar uma mulher uma, que seja organizada e lógica, que tenha uma propensão como a de uma cirurgiã, Ou mesmo que seja advogada. E que na cama seja límpida e sem pecado. Vou viver com ela. Dá mais segurança do que com Ângela. O que me cansa é que ela é indomesticável. (...) Que posso fazer se ela é anárquica? Senão imitá-la pois ela é mais forte do que eu: eu sou produto de um pensamento, ela não é produto; é ela toda. (...) é mais livre do que eu. (...) Estou exausto de Ângela. E de mim sobretudo. (...) Para isso deixo em branco uma página ou o resto do livro – voltarei quando puder. (LISPECTOR, 1994, p. 138-139-140)*

De fato, há meia página em branco e na página seguinte o período em caixa alta, sugere entonação, que, aliás, é marca da heterogeneidade : “*VOLTEI. É que a pungência de Ângela pralini me chamou*”. (...) *sinto um quase intolerável aperto no coração, uma vontade de fugir de emoção. Sinto isso com filmes de Felline.* (Ibid.p. 141)

Um dos jogos discursivos é pôr em dúvida o projeto escritural do outro: no caso o personagem- autor afirma a descrença na realização do projeto do livro de Ângela, e, por sua vez, põe em questionamento a sua própria escritura já que Ângela é “impulsionada” por ele. Essa descrença é reforçada ainda no trecho abaixo quando o personagem-Autor afirma que Ângela nunca irá escrever porque ela adia e por outro lado “não tem capacidade de lidar com a feitura de um livro” :

*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 quer escrever um livro estudando as coisas e objetos e sua aura. Mas duvido que ela agüente o compromisso.” (...)*  
*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 u m livro. Ela é inseqüente. 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.”.*  
 (Ibid. p 104 –105)

Em seguida há a marcação da “voz” de Ângela: “*Ângela – Amanhã começo o meu romance das coisas.*” (LISPECTOR, 1994, p.105). Na seqüência temos um diálogo simulado, uma vez que só o Personagem-Autor tem consciência dele:

*Autor.- Não começará nada. Primeiro porque Ângela nunca acaba o que começa. Segundo porque suas esparsas notas são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e construir. Ela nunca será escritora.(...) (LISPECTOR, 1994, p. 105)*

Aqui o Personagem-Autor dialoga com Ângela - embora ela “*não perceba a existência*” de seu criador “*quase como não percebemos a existência de Deus*”. – de maneira a retrucar afirmando que ela não começará o livro, mesmo porque não será escritora nunca. E ainda a negativa na qualidade de mulher escritora :

*“Ângela quer estar na moda. Fala-se muito atualmente de “aura”. Então escreve sobre o assunto. Ela não tem culpa de ser uma pobre mulher que só tem dinheiro. Por que é que ela não escreve sobre “como saber se o mosquito é macho ou fêmea”?” (Ibid. p. 111)*

Um movimento discursivo contraditório é capturável, entretanto, quando na página 105 o personagem-Autor afirma que “*o livro que a pseudo-escritora Ângela está fazendo vai se chamar de “história das coisas.”(sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente.)*”; ora, se ela “*está fazendo*” o projeto de escrever já é fato: “*- Autor. - Não sei qual vai ser o clímax deste livro. Mas, à medida que Ângela for escrevendo, reconhecê-lo-ei.*” (Ibid. p. 119).

Dessa forma, o livro de Ângela acontece, ela descreve a aura das coisas, o que os objetos possuem na sua materialidade, na sua existência, que ultrapassa a banal “*coisificação*”, no fascínio desprendido quando esses objetos são capturados pelo olhar<sup>1</sup>:

*“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 um movimento liberto da coisa. Eu amo os objetos vibráteis (...) \_ Tem uma hora em que as coisas não acabam nunca mais. Sua aura é petrílica (...) \_ Também existe grande silêncio no som de uma flauta... ”.(LISPECTOR, 1994,p. 111-112)*

<sup>1</sup> Em A Paixão segundo GH, a exploração descritiva da barata envolve uma espécie de contato físico do sujeito com o objeto, como se não tivesse distância nenhuma entre GH e a barata, dado à precisão de detalhes. Vale citar:

“As antenas saíam em bigodes dos lados da boca . A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam . Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras,e grifos, e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real.” (Cf. LISPECTOR, 1964, p.55)

Ao descrever os objetos, Ângela se reconhece como elemento inerente “as coisas”, e ao se reconhecer às vezes coisificada numa hierarquia superior, porque possui o olhar e a palavra - põe-se a desvendar e descrever os objetos que lhe suscitam algum fascínio, curiosidade, ou aquele que simplesmente entra em cena pela captura do seu olhar. Assim como os “sinos”, na sua “cor púrpura”, no seu “estado abismal”, o biombo na sua “fragilidade perigosa”, o deserto, “um objeto indescritível”- que na verdade é descrito - os objetos que não são nomeados<sup>1</sup> mas recebem seus predicados:

*“Eu sou uma mulher objeto e minha aura é vermelha vibrante e competente. Eu sou um objeto que vê outros objetos (...) Eu sou um objeto que me sirvo de outros objetos, que os usufrui ou rejeita (...) E tenho, vos asseguro, tudo o mais que faz de mim uma mulher às vezes viva, às vezes objeto.”* (LISPECTOR, 1994, p. 112-113)

Os objetos que surgem pelo olhar/palavra de Ângela, tais como caixa preta, casa, relógio, gradil de ferro, carro, vitrola, borboleta, lata de lixo, jóia, colar de coral, elevador são elementos que ultrapassam qualquer caráter banal e transitam para o mundo das sensações e da palavra. É pela palavra de Ângela que “as coisas” são recriadas, ressignificadas<sup>2</sup>, desestabilizadas de seus lugares comuns e funções tradicionais. E a palavra pode tudo, pois com ela Ângela “pega a alegria” e faz dela “*crystal brilhantíssimo no ar*”, assim a palavra é também “coisa”: “*pego a palavra e faço dela coisa*” (Ibid. p. 117). Ângela se reconhece como co-criadora de Deus, pois é

<sup>1</sup> “O Indescritível”

“Comprei uma coisa pela qual perdidamente me apaixonei. O preço não importa, esse objeto vale o ar. Tem essa coisa uma base sólida de metal, muito concisa. Nesse cilindro faiscante há uma levíssima abertura. Nesta se põem hastes delicadas e finas. E em cima de cada haste fica em glória uma bolinha redonda e pequena que parece uma jóia de prata de lei. (...) E esse objeto se for bem trabalhado e impulsionado canta ligeiro – ligeiro dó-ré-mi...(...)” (LISPECTOR, 1994, p.117).

<sup>2</sup> “Mas o broche é sério. É um argumento. Lança-se no ar como uma mulher-gazela. Ele prende, ele pesa, ele espera. E quando é desfechado tudo fica nu, caem os panos e os seios brancos parecem róseos. O broche é um ponto final.” (LISPECTOR, 1994, p.125)

sabedora de que é “*uma das intérpretes de Deus*”<sup>1</sup> e que é nela que se encerra ou se manifesta o universo.

Há ainda a desestabilização hierárquica entre “coisas” e assuntos tomados - culturalmente - com gravidades reflexivas, pois com mesmo empenho que Ângela reflete sobre a vida na sua relação com a morte, sobre Deus, a espiritualidade e a fé; reflete sobre as coisas. Não há hierarquia de elementos temáticos. E o que há de mais desestabilizador é o aparente caráter inacabado da obra e as intervenções do personagem-autor:

*Ângela.* - Um lugar do mundo está esperando que eu o habite.

*Fui feita para ninguém precisar de mim.*

*Autor.* - em algum lugar do mundo alguém está esperando por mim Meu rosto parece dizer: *minha vida não é significativa.*

*Só depois que você morrer é que vou te amar totalmente. Preciso de toda a tua vida para que eu a ame como se fosse minha.*

*Há um modo de ver que arre pia. O óbvio esquecido e espartano; vence o mais forte.*

*Ângela é mais forte do que eu. Eu morro antes dela.(...)*

*Ângela.* - Está amanhecendo: *Ouçõ os galos.*

*Eu estou amanhecendo.*

*o resto é a implícita tragédia do homem – a minha e a sua?o único jeito é solidarizar-se? Mas “solidariedade” contém eu sei a palavra “Só”.*

*[quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o Autor diz:]*

*Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus.*

*Recuo meu olhar minha câmara e Ângela vai ficando pequena, pequena, menor – até que a perco de vista.*

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

*Quanto a mim, estou. Sim.*

*“ Eu...eu...não. não posso acabar.”*

*Eu acho que... (LISPECTOR, 1994, p. 166- 167)*

O tema constante do final é a questão de vida e de morte, o lugar que Ângela habitará, enquanto escritura, criação, personagem-escritora é firmado pela voz do personagem –Autor, que desaparece (que morre simbolicamente) para sua criatura se

<sup>1</sup>“ (...) o mundo depende de mim. porque se eu não existir cessa em mim o Universo.Será que depois da morte começa a abstração?” (Ibid: p 133).

perpetuar. E o criador perde de vista a sua criatura, não é mais dono dela, faz assim se perpetuar o discurso do outro, no caso o discurso de Ângela que pode simbolizar os atravessamentos que o sujeito discursivo enfrenta, apesar de tentar negá-lo, mascará-lo. Enfim o término desse texto clariceano, dentre a possibilidades outras disseminantes, pode ser lido como uma afirmação de que os atravessamentos pelo outro são características constitutivas da linguagem, e a literária não escapa disso, pelo contrário, enfrenta a presença do discurso outro. O discurso é sempre perpetuação de dizeres anteriores que não remontam a uma origem do dizer. E Ângela detém o sopro perpetuador do discurso, e o sopro de vida será sempre o verbo, a palavra, pois é por ela, e através dela, que o mundo é lido, em outras palavras, sem a escritura o mundo não existirá porque não poderá ser lido.

Segundo Authier-Revuz (1982, p.51-91) essa inscrição do outro no discurso do locutor pretende demarcar as fronteiras para tentar apagar a presença constitutiva do outro, assim as formas de conotação autonímica são ingênuas e ilusionárias, já que a presença constitutiva do outro é algo inerente à linguagem. Dessa forma esclarece a autora:

*“As formas de Heterogeneidade Mostrada caracterizam-se pela denegação da H. Constitutiva. Reconhece o outro marcadamente para melhor negar sua onipresença. As Heterogeneidades Mostradas manifestam a realidade desta onipresença precisamente nos lugares que tentam encobri-la. (...) As heterogeneidades Mostradas (HM) estão em constante tensão com as Heterogeneidades Constitutivas (HC). As HC são, em relação à HM, ao mesmo tempo um sintoma e uma defesa.” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p.33-34)*

A noção de Heterogeneidade constitutiva está associada à noção lacaniana de sujeito como efeito de linguagem, efeito de sentido por ser marcado pelo inconsciente e

viver na ilusão da autonomia de seu discurso, quando mobiliza, na verdade, nele o já dito. É a concepção de que no discurso do sujeito está o outro constitutivamente.<sup>1</sup>

Tudo isto posto e exemplificado, é sabido que tanto a HM quanto a HC relacionam-se com um Outro-alhures. Entretanto há que se considerar uma terceira categoria de reinscrição do “Outro” bordejando o UM, que não foi posta por Authier - Revuz, no entanto sinalizada em USV (P): há um Outro - não alhures<sup>2</sup> que se desdobra do Um: refiro-me a uma certa Clarice Lispector que pelo fazer artístico se permite ser uma outra. Questão já problematizada anteriormente, inclusive literariamente sinalizada no texto “Borges e eu”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Segundo REVUZ (1982), todo discurso se realiza constitutivamente atravessado pelos outros discursos e pelo “discurso do outro”. O outro é um objeto exterior (de que se fala) mas uma condição constitutiva para quem se fala, do discurso de um sujeito falante que não é a fonte primeira deste discurso.

<sup>2</sup> Nomenclatura que ousou criar – na minha ilusão de sujeito marcado pelo inconsciente e, por isso, perpassado pelo já dito.

<sup>3</sup> Cf. Borges e eu. In: o fazedor. Trad. De Roberto Roque Silva. São Paulo: Difei, 1984, p 47-48



## 5.0 - CAPÍTULO IV - Deslizamento pelas fronteiras de gênero e a questão temporal

### 5.1- Rupturas

*Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais.”*  
(LISPECTOR, 1994(b), p. 17).

BAKHTIN (2000, p.280) ao afirmar que todas as esferas das atividades humanas produzem uma variedade de gêneros discursivos - tais como curta réplica do diálogo cotidiano, cartas, relato familiar, ordens militares, declarações, romances, etc - já sinaliza para a questão da “conseqüente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado...” (LISPECTOR, 1994, p. 281), entretanto propõe “levar em consideração” a diferença essencial entre gênero do discurso primário (tido como simples) e o gênero do discurso secundário (mais complexo), no qual estariam inseridos os discursos científicos, ideológicos, enfim aqueles que aparecem em uma comunicação cultural mais complexa. Para Bakhtin, quando os gêneros primários se tornam componentes do gênero secundário, transformam-se:

*“...por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário - artística e não da vida cotidiana..”* (BAKHTIN, 2000, p. 281)

Em outras palavras, para esse teórico, a questão do gênero é bem esclarecida na inter-relação gêneros primários e gêneros secundários, e no conhecimento da “esfera da atividade e da comunicação” produtora de tal discurso, Bakhtin, acrescenta que não se deve ignorar a natureza dos enunciados e as particularidades do gênero.

Sem pretender desvalorizar a historicidade desses estudos, prefiro seguir a orientação derridiana - que não nega os gêneros do discurso - mas produz uma leitura

mais enriquecedora e mais ampla do discurso clariceano (dado a sua riqueza disseminante, às marcas da transgressão e a ruptura com as fronteiras de gênero).

Derrida propõe uma reflexão na perspectiva da desconstrução do gênero – a chamada contra-lei do gênero<sup>1</sup>- ao questionar a fundamentação metafísica da classificação dos gêneros, que os concebe delimitados, demarcados na sua pureza. O filósofo adverte que nenhum gênero pode ser encontrado em estado puro; por mais canônico que ele seja, contempla a contaminação.

A grande questão problematizada por Derrida é a de que a clássica divisão dos gêneros<sup>2</sup> se alicerça na idéia de que os gêneros são distintos, separados, comportando a demarcação fronteira, em que a identidade de um dependeria sempre do outro – (no que a ele se opõe), em outras palavras, dependeria da exclusão de todos os atributos que não lhe pertencem. Dessa forma, essa clássica lei do gênero afirma a pureza e ressalta a preservação dessa pureza. A mistura dos gêneros deveria ser vista como uma exceção, um fenômeno acidental reforçador da lei do gênero.

Entretanto, Derrida propõe reflexivamente uma contralei, “uma antilei”, que concebe o princípio de uma contaminação que *“viesse a confundir a ordem tranqüila de começo-meio-e-fim que está na prateleira de toda fármaco-teoria do gênero”* NASCIMENTO (2001, p.290). Essa outra maneira de pensar o gênero é a afirmação de que todo texto participa de um ou vários gêneros, mas essa participação não se configura um pertencimento e sim um transbordamento produtivo, inclassificável, anárquico. Derrida não nega as especificidades do gênero, mas não defende a pureza, afirma sim que eles devem ser compreendidos em um princípio de contaminação, ou seja, todo texto participa de um ou mais gêneros sem pertencer inteira ou

---

<sup>1</sup> Cf. (DERRIDA 1992, p. 221-252)

<sup>2</sup> A clássica divisão de gêneros a que se refere Derrida é a histórica divisão de gêneros em dois grandes grupos - os naturais, ou seja, da phýsis (gênero natural, humano, animal) e os artificiais, ou seja, gêneros que pertencem a tékhne (artístico, industrial, literário, jurídico, etc) –

exclusivamente, em outras palavras, para esse teórico, haveria um princípio de qualquer natureza, um traço que se repete, distintivo que impede o pertencimento exclusivo. Esse traço - numa relação aporística - sublinha a distinção e ao mesmo tempo é operador do não-pertencimento. A contra-lei do gênero é o seu princípio de contaminação<sup>1</sup> de um gênero por outro, a lei de transbordamento ou de participação sem pertencimento.

A escritura em análise transita nessa contaminação, nessa lei de transbordamento, de participação sem pertencimento. USV (P) não traz os elementos tradicionais da narrativa como narrador, enredo, marcação espaço-temporal, trama, pois o que pulsa no texto é a própria escritura. Esse jogo lúdico, jogo autoral, configura também um texto que rompe com qualquer tentativa de enquadramento tipológico. É a ruptura radical com a idéia de gênero<sup>2</sup>. Os personagens-escritores já sinalizam discursivamente para o jogo de deslizamento de fronteiras de gênero: “*Autor. – isto é um diálogo ou duplo diário: Só sei uma coisa: neste momento estou escrevendo (...)*” (LISPECTOR, 1994:38). Alguns exemplos merecem destaque:

I - *Ângela. - Amanhã começo o meu romance das coisas.*(Ibid. p 105)

Nesse trecho o apontamento lembra o diário, e na “voz” da personagem Ângela há a tipologização quando afirma que começará o “*romance das coisas*”.

---

<sup>1</sup> Não se pode confundir esta problematização derridiana com a idéia de hibridização (mistura de gêneros). Entendo que a idéia de participação sem pertencimento, e a idéia da “contaminação” ser leitura mais ampla porque ao conceber a hibridização, concebe-se o pertencimento; proposta, aliás, combatida por Derrida. Essa advertência é necessária porque historicamente os estudiosos da literatura (como Benedito Nunes, por exemplo) têm caracterizado a produção clariceana como híbrida. MARTINS (1997) afirma que em “Água Viva” Clarice Lispector promove a desestruturação da forma romanesca, criando o gênero híbrido, o caráter inconcluso /inacabado da obra.

<sup>2</sup> MARTINS (1997, p. 50-51) produz observação pertinente sobre obra clariceana, ao referir sobre essa crise de gêneros:

“As experimentações formais da ficção de Clarice (na verdade exigente necessidade advinda de consciência dramática da insuficiência dos meios de expressão para comunicar a experiência) não poucas vezes a aproximaram do ensaísmo filosófico e dos registros da poesia. Como obra transgressora faz uso de clichês Lingüísticos e a denúncia do desgaste dos clichês morais do senso comum: as rupturas com a gramática normativa em perfeita conveniência com as concepções éticas e estéticas da ficcionista.

A pesquisa estética apresenta-se como saída contestatória (opondo-se ao fazer artístico que seja mera luta pela criação). O conflito dentro dos signos e a crise dos gêneros, tematizados pela ficcionista, refletem uma posição de não-aceitação, de contundente oposição.”

E ainda, qualquer parte da obra pode ser exemplificada no seu caráter fragmentário: “ (...) Segundo porque suas esparsas notas são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e construir. Ela nunca será escritora.(...). (Ibid. p. 105). E ainda, quanto ao modo de construção, de feitura da escrita de Clarice Lispector, FERREIRA (1999) afirma que os livros da escritora resultavam de anotações feitas em talões, prospectos, guardanapos, enfim qualquer pedaço de papel que ela tinha à mão, assim essas notas eram depois registradas. Então, esse aparente caráter fragmentário pode ser resultado dessa forma de apontamento de idéias, ou imagens que lhe acometiam. Outro exemplo significativo, merece destaque:

*Ângela às vezes escreve frases que nada tem a ver com o que estava falando. Creio que essas inopinadas interferências são como as estáticas elétricas que interferem e cruzam a música no rádio.(...) Eu mesmo, se não tomar cuidado, às vezes me oponho à interferência elétrica e começo a falar de repente de um trator alaranjado. O trator que me ocorre é porque estou plagiando sem querer Ângela. (Ibid. p. 120)*

Por outro lado, Ângela afirma a inteireza, o caráter compacto do seu livro: “*Ângela.- Este é livro compacto. Peço perdão e vênica para passar. Ainda não tem explicação. Mas no dia terá. ... (Ibid. p.106)*

II - A ausência da palavra, o discurso do silêncio, a palavra em suspensão, enfim a palavra calada - que instiga o leitor a pensar e participar da escritura - poderiam ser reconhecidos como formas interativas, que lembram os dispositivos audiovisuais da tecnologia.

III - Há ainda a marca dos registros cotidianos, como por exemplo, o agendamento de tarefas, o que lembra o espaço próprio desse registro que é a agenda: “*Autor.- Nota: quero ver se não esqueço de dar um rosto a Ângela. (LISPECTOR, 1994, p.157)*

IV- Conforme já apontado, também há marcas características do texto teatral que trazem sinalizações verbais das mudanças gestuais dos atores:

*“O resto é a implícita tragédia do homem – a minha e a sua? o único jeito é solidarizar-se? Mas “solidariedade” contém eu sei a palavra “Só”.*

[quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o Autor diz:] (LISPECTOR, 1994, p. 167)

V- Há inusitadamente traços do texto rascunho - aquele texto suscetível de correção, marcado pelas palavras “minha” e “nula”, entre parênteses - e ainda há um jogo de desconstrução do modelo dos textos acadêmicos, efeito produzido pelo trocadilho “grifos meus” por “hieróglifos meus”, assim o texto rascunho e o texto acadêmico bordejam USV(P):

*“eu penso por intermédio de hieróglifos (meus). E para viver tenho que constantemente me interpretar e cada vez a chave do hieróglifo, estou certo que o sonho-coisa (minha) (nula) não realizado – é a chave mesmo.”*  
(LISPECTOR, 1994, p.78)

VI - As marcas do monólogo versus diálogo entre duas personagens ocorrem da seguinte forma: em determinados momentos Ângela dirige o seu discurso para si e para ninguém, que também lembra a “performance teatral”, de participação de um único ator. O monólogo interior, presente em *USV (P)*, traz temática afetivo/ilógica, no plano da racionalidade, através de imagens trabalhadas poeticamente, possibilitando ao leitor arguto produzir o encadeamento do aparentemente ilógico<sup>1</sup> :

*“Ângela. - Continuei a andar pela cidade á 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 amor. Eu, prostitua e vagabunda. Mas com honra, minha gente, com minha homenagem aos pombos. Que vontade de fazer uma coisa errada. O erro é apaixonante. Vou pecar. Vou confessar uma coisa; às vezes, só por brincadeira, minto. Não sou nada do que vocês pensam. Mas respeito a veracidade; sou pura de pecados. Música de órgão é demoníaca. Quero minha vida acompanhada, como com irmãs gêmeas, de música de órgão. Só que dá medo. Música funeral? Não sei bem, estou um pouco fora de órbita. 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, adiar com um delicadíssimo átomo. Me perdoe, mosquitinho,<sup>2</sup> 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. Eu sou o meu próprio espelho. E vivo de achados e perdidos. É o que me salva. Estou metida*

<sup>1</sup> Sobre o monólogo interior NUNES (1995, p.64) atesta que o encadeamento é feito via imagens, assim “(...) o monólogo interior sintoniza a palavra com o pensamento fluente espontâneo, reflexivamente encadeado, do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou de idéias associadas.”

<sup>2</sup> Essa atmosfera pesada por ter matado um ser vivo aparece poeticamente também no livro infantil “A mulher que matou os peixes”

*numa guerra invisível entre perigos. Quem vence? Eu sempre perco. ”*  
(LISPECTOR, 1994, p. 69)

A personagem Ângela faz referência às prostitutas e aos vagabundos “*que dão milho aos pombos*”, e em seguida, através de um efeito metamorfose, também se qualifica como tal, e dirige-se a um interlocutor, que pode ser o leitor ou o seu autor, ou os dois. Dessa forma produz a positivação das prostitutas e dos vagabundos (*filhos de Deus*). Em seguida há a positivação do “erro” e do ato de pecar (“pureza de pecados”). Logo, o foco temático é deslocado para a “questão da música”, em seguida para o episódio dela ter matado um mosquito. Esse episódio justifica as reflexões anteriores sobre erro e pecado.

VII - O discurso carregado de imagens, bem característico da poesia<sup>1</sup> também é evidenciado:

*Eu tenho gosto de lágrimas. Sou acompanhada por órgão e também por flauta doce. A flauta em espiral. E sou muito tango também. Sou desafinada, que posso fazer? Nasci esquerda. E com fome. Tenho a impressão de que alguém vive a minha vida, que o que se passa nada tem a ver comigo, há uma mola mecânica em alguma parte de mim.* (LISPECTOR, 1994, p. 154)

Em tempo, há de se observar que a temática do sujeito “gauche” é bastante recorrente em algumas personagens clariceanas, e nesse caso, é inegável o remetimento a Macabéa. Já em *USV(P)* a personagem-feminina se reconhece “desafinada”, nasceu esquerda e com fome, tem gosto de lágrimas, é tango, é acompanhada por flauta doce e flauta em espiral. Pode se ler positivamente esse ser “gauche”, pois ele é marcado pela multiplicidade, pelo movimento, pelo “devir”, e pelo desejo/fome constante de busca.

VIII - A marca do ensaio filosófico se insinua também nas problematizações existenciais, algo característico de toda obra clariceana. A constante indagação e

---

<sup>1</sup> Clarice Lispector, em início de carreira, foi criticada por alguns, elogiada por outros por trazer a poesia para a prosa. Essa característica não é somente de *USV(P)* é traço da singularidade da escrita clariceana.

estranhamento vital que perpassam as personagens fazem emergir posicionamentos filosóficos existenciais desses sujeitos da escrita, que se utilizam da linguagem para registrar esse estranhamento com a realidade:

*(...) 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 da 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 carne e pedinte e esmoler. Quero o teu sorriso, quero o teu afago de veludo, quero a luta corpo a corpo, tão íntimos os dois crianças ingênuas e perdidas.*(LISPECTOR, 1994, p. 141)

NUNES, ao analisar a Obra “A maçã no escuro” produz a seguinte reflexão: a existência de Martim é marcada pelo fracasso, que é também

*“ de ordem filosófica e religiosa, liberdade e ação, bem e mal, conhecimento e vida, intuição e pensamento, o cotidiano e as coisas, Deus e a existência humana – que aparecem entrelaçados na prática meditativa de A maçã no escuro – podem ser reduzidos a um só problema, latente ao itinerário do herói e a trajetória da própria narrativa, e que dá a esse romance uma latitude metafísico-religiosa; o problema do ser e do dizer.”* (NUNES, 1995, p.57 )

Essa observação serve para *USV (P)* pois as reflexões de ordem filosófica, religiosa estão aliadas às questões da existência do ser e da escrita, da palavra como mecanismo de tentativa de descobrir “o enigma das coisas”, então é pelo dizer, pela palavra que os sujeitos discursivos procuram explicar ou problematizar, ou ainda polemizar aspectos existenciais. A grande constatação é a de que esses sujeitos se debatem com a grande impossibilidade de encontrar a “grande resposta” a todas as indagações, por isso a escrita é desabafo e é sempre um texto- pergunta, conforme o próprio personagem-autor de *USV(P)* sinaliza. A beleza do texto clariceano está no fato de ser texto-indagação, desconstrutor das certezas universais cambiantes e negadores do viver com sinceridade. A propósito, Clarice escreve carta para Olga Borelli na qual diz:

*(...) Aqui conheci várias pessoas (...) Eu acho graça em ouvi-las falar de nobrezas e aristocracias e me ver sentada no meio delas, com o ar mais gentil e delicado que eu posso achar. Nunca vi tanta bobagem séria e irremediável como nesse mês de viagem. Gente cheia de certezas e julgamentos, de vida*

vazia e entupida de prazeres sociais e *delicadezas*. *É evidente que é preciso conhecer a verdadeira pessoa embaixo disso(...)* Argel, 19 de agosto de 1944”<sup>1</sup>

É inegável esse ponto de contato entre a autora no sentido ontológico mesmo, com seus personagens que denunciam a incerteza diante das coisas e a necessidade de viver com sinceridade.

Um *USV(P)* é, portanto, um “texto transbordamento” no qual podem-se localizar “contaminações” do relato cotidiano, da narrativa literária (romance), do ensaio filosófico, da tese, do gênero didático, da poesia, do diário, do texto teatral, científico, até do texto rascunho. É ainda um texto recitável que carrega marcas do monólogo, do diálogo e da poesia. Enfim *USV(P)* carrega traços de participação nessa infinidade de gêneros e suas espécies. Por causa dessa lei de participação sem pertencimento, desse efeito do código e da marca genérica – que ao marcar-se com traços de determinados gêneros, afasta-se dele.

As nomenclaturas, ou categorias - personagem, escritura, diário, diálogo, monólogo e outras insinuadas - não aparecem como nomeações ou classificações na voz do personagem-autor, mas como incertezas produtivas, uma vez que as dúvidas, as ambigüidades são também uma espécie de matéria prima para a possibilidade da escritura:

*“Autor. – Ei-la falando como se fosse comigo mas fala para o ar e nem sequer para si mesma e só eu aproveito do que fala porque ela é de mim para mim. Ângela é o 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, 1994, p. 40)

Além dos jogos discursivos, as marcas formais deslizantes também demarcam a ruptura fronteiraça, como por exemplo, a aproximação com texto teatral: “[*Autor narrando os fatos da vida de Ângela*] .” (Ibid. p 45).

---

<sup>1</sup> Cf. BORELLI, OLGA. Clarice Lispector.- Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1981. p 51



E, por outro lado, se a escritura é espaço para a confluência das diversas marcas da produção humana, no que se refere às diversidades de gêneros que se tocam, bordejam insinuam, se diluem e desfazem fronteiras. O personagem-autor se reconhece também, um sujeito plural e desdobrante: *“Preciso de paciência porque sou vários caminhos, inclusive o fatal beco sem-saída”*. O desdobramento do eu é provocado pela relação com outro, que tanto pode ser Ângela, o(s) outro (s) de si mesmo, o outro no sentido postulado por Authier Revuz, evidenciado seja expresso ou constitutivamente, ou ainda evidenciado pelas vozes sociais, pela intertextualidade, dialogismo, tão ricamente explorados nessa escritura clariceana.:

*“Autor.- (...) 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 neste 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, 1994, p.44)*

Há que se observar ainda que o jogo de autoria, das fissuras deixadas pela “ausência do autor” se evidenciará nesses deslizamentos de gêneros, nessa ruptura com os limites clássicos tipológicos, nas confluências do outro e ainda nas sobreposições e desdobramentos de papéis desses sujeitos discursivos: o personagem autor se desdobra em personagem de Clarice Lispector, é narrador em relação ao leitor, é leitor de si e de Ângela, é autor da personagem Ângela. E Ângela, por sua vez é personagem de Clarice Lispector, é personagem do personagem-autor, é narrador em relação ao autor e em relação ao leitor e ambos são escrituras. Enfim esse exercício radical com a escritura desconstrói todos os fundamentos tipológicos da narrativa<sup>1</sup> e permite ler as fissuras

---

<sup>1</sup> KAHN, observa em sua tese de mestrado que há um imbricamento desses campos. Referindo-se à Rodrigo S. M. de “A hora da Estrela, sinaliza: “ Ele é simultaneamente personagem (da autora Clarice Lispector), autor (da personagem Macabéia) e narrador em relação ao leitor, na verdade aqui a ambigüidade, que parece ser princípio de construção desse romance, manifesta-se a nível de uma sobreposição de papéis ou de funções que dificultam a delimitação da perspectiva narrativa e dos próprios personagens de tal modo se acha tudo imbricado.” Cf. KAHN, Daniela Mercedes. A via Crucis do Outro-

deixadas pela ausência do autor, e por uma certa “presença” que sinaliza para uma singularidade clariceana.

## 5.2- Tempo Escrita : as rupturas continuam

*“Este livro é um pombo-correio. Eu escrevo para nada e para ninguém. Se alguém me ler será por conta própria e auto-risco. Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo.”*(LISPECTOR,1994, p.21)

O tempo é tema que perpassa por toda obra de USV (P) e é motivador da escritura, e do ser da escrita, que ao se debater com a temeridade do tempo, na sua fugacidade, investe-se na vida pela captura do instante-já:

*“Eu escrevo um livro e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo. Este é um livro de não-memórias. Passa-se agora mesmo. É um livro como quando se dorme profundo e se sonha intensamente – mas tem um instante em que se acorda, se desvanece o sono, e do sonho fica apenas um gosto de sonho na boca e no corpo fica apenas a certeza de que se dormiu e se sonhou.”* (LISPECTOR, 1994, p. 37)

Assim não há nenhuma marcação cronológica, só referência ao tempo histórico, especialmente quando faz alusão a personagens ou eventos históricos, como por exemplo na época remota dos dinossauros.<sup>1</sup>

Há também o jogo com o futuro em alguns trechos e a marca do flashforward (adiantamento do futuro), quando a personagem Ângela Pralini faz referência temerosa ao ano 3000 e o ano 40.000, tempo em que estará morta assim como o leitor, e adverte: *“Cuidado, muito cuidado, meu senhor”* (LISPECTOR,1994,p.151). No entanto a exploração do instante-já, do presente, da pulsação do aqui- agora compõe a obra *USV(P)*. O próprio personagem-autor adverte:

*“Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está*

*sendo escrito ou lido<sup>1</sup>. Esse trecho aqui foi na verdade escrito em relação à sua forma básica depois de ler, de relido o livro porque no decorrer dele eu não tinha bem clara a noção do caminho a tomar. No entanto, sem dar maiores razões lógicas eu me aferrava exatamente em manter o aspecto fragmentário tanto de Ângela quanto de mim.” (Ibid. p. 25)*

A exploração do tempo presente é, conforme sinaliza Nunes (2002), marcação do gênero dramático e do épico. Dessa forma a questão temporal pode ser dispositivo que sinaliza para a indicação da contaminação de USV (P) por esses gêneros. Alguns estudiosos sinalizam que nas obras clariceanas tais como “A hora da estrela” e “Água viva” há jogo associativo passado e presente. Já em USV (P) a relação temporal é presente e futuro, para evidenciar a fluidez do tempo: “*E não agüento o cotidiano. Deve ser por isso que escrevo. Minha vida é um único dia. E é assim que o passado me é presente e futuro. Tudo numa só vertigem (...)*”(LISPECTOR, 1994, p. 23).

A partir do proferido/escrito desses dois personagens-escritores temos a marcação temporal do presente, sinalizada pela própria temática (o instante-já) e por meio de dêiticos tais como *hoje, aqui*, e verbos no presente, tais como *está, sendo, és*:

*“Satisfaço- em ser. Tu és? (...) De certo tudo deve estar sendo o que é. Hoje está um dia de nada. Hoje é zero hora(...) Mas ao mesmo tempo tudo é tão fugaz. Eu sempre fui e imediatamente não era mais.” (Ibid. p. 17)*

O tempo na sua desagregação é a grande problemática existencial, daí o desejo de capturar o agora, o instante-já:

*“nunca a vida foi tão atual como hoje; por um triz é o futuro. Tempo para mim é 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 sua polpa.” (Ibid. p. 18)*

---

<sup>1</sup> A propósito do ato de leitura associado ao tempo, Nunes (2002, p.28) afirma: “No discurso, feito texto ou obra, que se compõe das manobras poéticas e retóricas da linguagem, o tempo segue a concreção da escrita (e da emissão verbal na narrativa oral), tanto no sentido material de seguimento das linhas e páginas (cantos na epopéia, livros ou capítulos na novela e no romance) quanto no sentido da ordenação das seqüências narrativas (cenas, diálogo, exposição, descrição/narração) e depende de certa maneira, do ato de leitura e, portanto, do percurso que o leitor realiza no espaço texto.” Temos aqui a literatura convergindo para a teoria, quando o personagem-autor afirma que “tudo se passa na hora que está sendo escrito ou lido”.

A imagem do verme destruindo a polpa chega a ser grotesca para demonstrar a implacabilidade do tempo agindo sobre a vida. Ao se deparar com a fugacidade do tempo, o personagem produz discursivamente uma contra-afirmação:

*o tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe.(...) Degusto assim cada detestável minuto (...) de agora em diante o tempo vai ser sempre atual. Hoje é hoje. (...) E amanhã eu vou ter de novo um hoje. Há algo de dor e pungência em viver o hoje.(...) mas há o hábito e o hábito anestesia. (Ibid. p. 18)*

Embora afirme que o tempo não exista, reconhece o efeito do que chamamos de tempo, por isso a ênfase no hoje, no tempo atual, como indicativo de que esse personagem escolhe “*degustar cada minuto*”, mesmo que detestável, pois “*de agora em diante*” para ele “*o tempo será sempre atual*”, porque só nos resta “nessa miserável existência” viver o hoje, mesmo que haja “*algo de dor e pungência em viver o hoje*”. Essa dor é causada possivelmente pela nostalgia do vivido e pela constatação da fugacidade do tempo. Assim importa o presente e o futuro, a existência está marcada pela ação do tempo, resta aos personagens investirem na escrita como projeto para abarcar esse instante-já:<sup>1</sup>

*“devo imaginar uma história ou dou largas à inspiração caótica, (...) Escrevo quase que totalmente liberto de meu corpo.(...) estou tendo uma liberdade íntima que só se compara a um cavalgar sem destino pelos campos afora (...) isto é a graça. Estou ouvindo música... meu vocabulário é triste (...) Escrevo muito simples e muito nu. (...) quero que cada frase deste livro seja um clímax.” (LISPECTOR, 1994, p. 20)*

Além do investimento na escritura como movimento para abarcar o instante-já, há também a afirmação de que o tempo da escrita é também no presente, pela marcação de verbos no presente: “é”, “dou” Escrevo”, “estou tendo” “isto é” “estou ouvindo”.

---

<sup>1</sup> Vale observar trecho em “Água viva”: “*mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado.*”. (LISPECTOR, 1994, p.20)  
ou ainda:

*Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? (...) vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada.* (Ibid. p. 37)

Esses trechos comuns em Água Viva e em Um Sopro de Vida (Pulsações) confirmam a questão do dialogismo, da mobilização do já-dito, da anterioridade, como algo próprio inerente à linguagem. Então USV retoma discursos clariceanos já-ditos.

O espaço, tempo e a escrita são campos sobrepostos, todos no aqui-agora, numa diferença espaço-temporal “*de menos de um milímetro*” (Ibid. p. 22):

*“Vejo pouco, ouço quase nada. Mergulho enfim em mim até o nascedouro do espírito que me habita (...) esse meu pensamento de palavras é precedido por uma instantânea visão, sem palavras, do pensamento-palavra que se seguirá, quase imediatamente – diferença espacial de menos de um milímetro.”* (Ibid. p. 22)

O personagem reitera; “*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 que está sendo escrito ou lido...*” (ibid. p. 25). A escritura é perpassada, então, pelo presente, e pelo vislumbre de atravessamento para o futuro. Dessa forma pode-se “ler” que a escritura é para -além vida, além-morte do ser escrevente, pois o ser passa, a escritura permanece, constituindo corpo emancipado, sem pai, sem mãe, sem rota:

*“o cérebro de Ângela fica embutido numa camada protetora de plástico que o torna praticamente indestrutível - depois que eu morrer Ângela continuará a vibrar (...) Anjo não nasce nem morre(...) É só por atrevimento que Ângela existe em mim. (...) Falo como se alguém falasse por mim. O leitor é que fala por mim? (...) Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escrita tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio.”*  
(LISPECTOR, 1994, p. 30)

Ângela - enquanto criatura é simbolicamente a escritura do personagem-autor – que “continuará a vibrar” para além vida, além morte do escritor (criador), ela enquanto escritura, é emancipada. O autor constitui-se como um prisma desdobrador de discursos outros e de Outros; inclusive o leitor, ao acessar a escritura, passará a “falar” “colado à boca” de múltiplas vozes heterogêneas, que se apresentam, ora marcadas, ora constitutivas na rede discursiva.

A escrita nesse espaço-tempo do instante-já, do presente bordejando o futuro, é movimento de ruptura com o cotidiano, com a dureza da mesmidade enfrentada heroicamente pelos personagens clariceanos. E quando a personagem Ângela movimentava o discurso de que “*As frases não têm interferência do tempo*”, associamos tal discurso à noção consagrada de que o discurso literário tem essa inerente qualidade

de perpetuação além tempo, além espaço.: “(Enquanto Ângela dorme.) todas as palavras aqui escritas resumem-se em um estado sempre atual que eu chamo de “estou sendo” (LISPECTOR, 1994, p.80).

E qual seria a condição temporal da escrita? O personagem-autor adverte:

*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, 1994, p.25)”<sup>1</sup>*

Dessa forma, podemos articular esse trecho à desconstrução que DERRIDA (1971) promove sobre a idéia de contexto, ao afirmar que um signo escrito comporta uma força de ruptura com o conjunto das presenças que organizaram o momento da sua inscrição, e por isso o signo, a escrita se dá a ler para além do tempo e espaço. O contexto temporal é o da leitura. DERRIDA aponta, ainda, para o fenômeno da ruptura com o contexto semiótico interno, quando os sintagmas escritos puderem ser deslocados e enxertados em outras cadeias discursivas, sem se fechar sobre si.

A propósito desse deslocamento, na página 108 do livro em análise, a personagem Ângela faz referência ao livro clariceano “A cidade Sitiada, bem como ao conto “O ovo e a galinha”: “No meu livro A cidade Sitiada eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa (...) No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste.”

Esses deslocamentos se dão a ler mesmo que o leitor não conheça esses textos clariceanos aludidos, pois aqui em USV(P) constituem texto outro, são ressignificados. Assim Derrida acrescenta que a ruptura com o contexto semiótico interno é característica da escrita, uma vez que “pode se sempre isolar um sintagma escrito fora

---

<sup>1</sup> Em Água Viva (Lispector, 1994, p.40) pode se lê : “Este instante é. Você que me lê é”. Veja que a temática do instante-já, é antecipada em Água viva. Sobre esse assunto, TREVISAN, 1987, p.34 , ao referir sobre esta obra, afirma que esta Água Viva opõe-se a qualquer modelo convencional da tradição aristotélica, ao neutralizar a seqüência causal-lógico temporal, imprimindo um texto –discursivo infinito que traz a história de instantes que fogem.

*do encadeamento no qual é tomado ou dado, sem fazer lhe perder qualquer possibilidade de funcionamento...*” (DERRIDA, 1971, p.358).

Outro exemplo curioso de deslocar de sintagmas para outra seqüência sintagmática está na página 31 em que o personagem-autor afirma:

*“Consolo-a fazendo-a entender que também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado. Antes tivesse eu permanecido na imanescença do sagrado Nada. Mas há uma sabedoria da natureza que me faz, depois de criado, mover-me...”*. (LISPECTOR, 1994, p.31)

E esse mesmo discurso é enxertado na página 135, onde se lê: *“Ah melancolia de ter sido criado. Antes tivesse eu permanecido na imanescença da natureza. Ah, sabedoria divina que me faz mover-me sem que eu saiba para que servem as pernas.”*

Outra ocorrência está na página 36: *“Ela desconhece que tem um centro dela e que é duro como uma noz. De onde se irradiam as palavras. Fosforescente.”*

A idéia é deslocada, ressignificada na página 47 da seguinte forma: *“você talvez desconheça que tem um centro de si mesma e que é duro como uma noz de onde se irradiam tuas palavras fosforescentes”*. (LISPECTOR, 1994, p. 47).

Essa repetição que instaura “o novo” recebe o nome de *iterabilidade*, marca inerente ao signo. Se o signo e a escrita são marcados pela iterabilidade não podemos conceber o sujeito uno da escrita, desmistifica-se aqui qualquer tentativa de tomá-lo como origem e fonte do dizer. Inclusive, na obra em análise, há marcadamente um jogo de junção e disjunção de uma pluralidade de “eus”, de vozes no corpo textual, quando o personagem-autor cria sua personagem Ângela - que é antes de tudo o instaurar de uma escritura de alguém: no caso simbólico ficcional é a escritura deste narrador masculino.

Esse narrador reconhece um “eu” marcado não por uma auto, por uma identidade, mas por uma movência de “eus” que se fundem e se demarcam, se aproximam e se distanciam ao mesmo tempo. Assim é possível tomar o personagem-autor e sua criatura-escritora Ângela como escrituras circunscritas numa escritura

clariceana, ocupantes de um espaço de existência físico-temporal deslocantes, por isso reveladoras de plurivocalidades.

No plano lingüístico, há marcações verbais temporais predominantemente no presente e futuro. A marca do discurso no tempo passado, próprio da narrativa não é preponderante em USV (P), o que sinaliza para a questão da contaminação de gêneros:

➤ **Jogo com o tempo futuro:**

*“Ângela.- Eu me lembro do futuro. Harmonia é prever um instante-já a frase musical que vem. O trem das trevas liga o comércio ao comércio.(...) Eu tremo ao pensar entre parênteses, oh meu Deus, cuidado; vou falar no ano 3000-socorro! E o ano 40000? Estou com medo.” (LISPECTOR, 1994, p. 151)*

➤ **Jogo com o tempo presente**

*Ângela.- (...)  
Vivo agora e o resto que vá para a puta que o pariu. E meu cachorro que não fez nada. Só é. Eu também sou: é. Eu de bandeira esfarrapada.  
Há velhos que morrem na primavera, não agüentam a arrebentação da terra.  
Eu quero uma morte elegante. Aliás já morri e não soube. Sou o meu fantasma inquietante. (Ibid.p. 163)*

Enfim a linguagem clariceana constitui o desejo de aproximar o ser e o dizer, a palavra e a “coisa em si”. O caminho é desconstruir o tempo cronológico para capturar o instante-já, até chegar-se ao “*não-tempo sagrado*”, seja pelo monólogo interior, pelo fluxo de consciência, pela tentativa de capturar o “factual”, presente na descrição dos objetos, pela ruptura com regras morfosintáticas e semânticas, pela desconstrução do léxico, pelas interrupções discursivas, pelo discurso do silêncio (que não é a ausência de sentido), pelo próprio discurso fragmentário – sinalizando para um tempo também fragmentado – que fragmenta o ser. Nessa empreitada, o olhar/palavra (elemento centauro) congelam o instante-já, relativizando a idéia de tempo ao bordejar o presente e deslizar para o futuro.



USV (p), parafraseando BRANCO (1991, p.68), não começa pelo princípio, não começa pelo fim, mas é o meio, que faz da escrita, do texto um constante processo e incessante movimento, que não cessa de soprar e de “sussurrar estranhos sentidos, inesperados na orelha do leitor.”

### **Considerações provisórias**

*Eu me dou melhor comigo mesma quando estou infeliz: há um encontro. Quando me sinto feliz, parece-me que sou outra. Embora outra da mesma. Outra estranhamente alegre, esfuziante, levemente infeliz e mais tranqüila.*  
(LISPECTOR, 1994, p.54)

As orientações teóricas se constituíram como importante recurso para produzir a leitura crítico-poética do texto clariceano, evidenciando as desconstruções e deslizamentos de fronteiras dos gêneros, os deslocamentos dos sujeitos discursivos que revelaram pressupostos, ambigüidades, contradições dos não-ditos -que tanto produzem a disseminação – a heterogeneidade, polifonia e intertextualidade como jogos que perscrutam as fissuras deixadas pela ausência do autor. Essas fissuras não são esvaziadas de sentido, pelo contrário, são espaços para a proliferação de heterogeneidades, para o estabelecimento do jogo da autoria e das disseminações .

Ao revisar as obras clariceanas, constata-se que ler USV (P) é reler todas uma anterioridade cultural e principalmente ler as obras clariceanas, também anteriores, uma vez que há a retomada de ditos. Entretanto não é uma leitura “viciada” nem “previsível”: a marca da diferença garante um texto carregado do tom inusitado e poético.

Por outro lado, as rupturas das fronteiras de gênero, na lei da contaminação, representam a máxima radicalidade escritural que, também, associada à categoria “tempo” revelam uma função-autor que veicula marcas de uma anterioridade, da

pluralidade cultural. Em outras palavras, ao trabalhar nessa contaminação genérica, a literatura e a cultura de uma anterioridade são postas e relidas em USV(P).

Os sujeitos múltiplos - via personagens que ultrapassam aquele (a) que ora se apresenta como senhor (a) dessas personagens - fazem emergir a literatura no seu caráter disseminante. E pela voz do personagem-autor de USV(P) que surge a grande revelação:

*“ Tem alguém que espera atrás de nosso ombro esquerdo para nos tocar e para que digamos. Ah...Quando eu digo te amo, estou me amando em você... Não sou relativo sou infinito por isso em cada ser me reflito em cada ser me encontro.”* (LISPECTOR, 1994, p. 147)

Esse alguém, atrás do ombro, tanto pode ser Deus quanto Clarice Lispector (enquanto função-autor). Entretanto é acertado dizer que o sujeito tem uma infinidade de Outros, atrás e sobre os seus ombros, proliferando a polifonia, a intertextualidade, a presença do Outro. E, por outro lado, Clarice Lispector, enquanto função veiculadora de textos, traz os ditos da anterioridade e da sua vivência que também significa em USV(P), os pontos de contatos são inegáveis.

Há que se considerar ainda, que a presença do outro, de maneira explícita e assumida por Clarice Lispector é fato significativo: trata-se de Olga Borelli que a ajudou na feição dos livros “A hora da estrela” e USV (P)<sup>1</sup>, no que se refere à organização desses textos. É evidente que Clarice acompanhou essa organização de “A hora da estrela” – o que ainda assim pressupõe co-autoria – mas a organização de USV (P) e a publicação ocorre depois da morte de Clarice Lispector. Tal fato sinaliza para uma interessante pesquisa de crítica genética, via manuscritos de USV (P), não para pôr em questão o fato “se foi Clarice mesmo que escreveu?”- pois esse fato é inegável – ou “se houve alguma “maculação” desses escritos, via Olga Borelli ou editora”. Considero que tais indagações não são importantes, pois a presença do Outro é realidade

---

<sup>1</sup> Cf. FERREIRA, 1999, p. 284-285

significante, ou seja, o Outro possibilita a emergência da literatura e a disseminação de sentidos, portanto constitui recurso semântico- e estético-discursivo, que deve ser validado.

Assim a intertextualidade, a polifonia, o dialogismo e a heterogeneidade são dispositivos que evidenciam a presença do outro no discurso clariceano e configuram também recursos que demarcam as fissuras, os espaços vazios deixados pelo autor, possibilitando à obra clariceana ser “o pombo-correio” que - além de ser proliferador da palavra criadora, que cria pela profanação da própria palavra, pelo interdito, pela morte e repetição da biblioteca - é também espaço para Clarice Lispector ser uma outra, ou outras não - alhures, a partir dela mesma.

Em Clarice, os ditos da anterioridade não se apresentam desgastados, mas revestidos de poeticidade, de deslizar de hierarquias, de deslizar de conceitos, valores e costumes, em que o pecado, o erro, a fé, Deus, a mentira, a verdade, a palavra, a não-palavra, o silêncio, o grito vermelho, não são os opostos excludentes, são as belezas vitais que compõem a sua poesia e a sua urgência de vida.

USV (P), conforme a própria Clarice sugere, é um experimento poético, as pulsações do ser da escrita que, numa relação simbiótica com sua matéria prima de dor-a palavra e o tempo- mobilizam a escrita como dimensão ontológica primordial para “agarrar a vida”. A obra mais radical e “urgente”, traz a palavra/arte, mistério da vida, através da qual toca-se “nas raias do impossível”.

As iluminações são revestidas de incertezas e as certezas são desconstruídas pela palavra “*ave irisada e intranquã*” que não pede “*vênia para passar*”, pois “*nasce para fruir*” a vida, sinalizando que quem “passa” é o leitor e o autor, pois a escritura é para além vida, além morte”. Se “*o tempo não existe*”, é sabido que as “*coisas escapam*”, daí a urgência em captar os “*instantâneos fotográficos das*

*sensações*". Se há *"dor e pungência "num certo viver"*, a escrita, *"coisa sagrada"* e *"maldita"*, é a via para se chegar à *"estrela acesa ao entardecer"*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité et hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: Éléments pour une approche d'outre dans le discours. In: DRLAV. Paris: Centre de Recherches de l'Université de Paris III, 1982.p. 91 -151

BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e Filosofia da linguagem. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1985, 196 p.

\_\_\_\_\_. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1981, 237 p.

\_\_\_\_\_. Estética da criação verbal. Trad.: Maria Ermantina Galvão. Ver: Trad.: Marina Appenzeller. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 421 p.

BARTHES, Roland. O Rumor da Língua. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, 372 p.

\_\_\_\_\_. Literatura e Metalinguagem. In: Crítica e Verdade.Trad. Leyla Perrone-Moisés.São Paulo: Perspectiva,2 ed., 1999, p 27-29

BÍBLIA SAGRADA.Tradução Pe. Manuel Augusto Rodrigues.Edição Luxo

BORELLI, Olga.Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato.Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 82 p

BORGES, Jorge Luiz. Borges e eu. In: O fazedor. Trad. De Roberto Roque da Silva. São Paulo: Difei, 1984, p.47-48

BRANDÃO, Helena Nagamine. Subjetividade, Argumentação, polifonia. A propaganda da Petrobrás. São Paulo.:Fundação Editora UNESP, 1998, 191p.

CASTELLO BRANCO, Lúcia.Todos os sopros, o sopro.In: Tempo Brasileiro, v. 1. nº1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1962, p. 65-71

CASTRO, Maria Lília Dias de. Dialogismo e os efeitos de Sentidos irônicos. BRAIT, Beth (Or). In: BAKHTIN, Dialogismo e construção de sentido. São Paulo: Edusp,1994, p. 129-138

CHARTIER, Roger. A ordem dos livros, leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. 2ª ed. Brasília: Editora da UNB, 1998, 65 p.

COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação. Trad.Cleonice P.B. Mourão.Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996,114 p

DERRIDA, Jacques. Assinatura Acontecimento contexto. In: Margens da filosofia. Trad.: Joaquim Torres Costa; António M. Magalhães. Rio de Janeiro: Edições Loyola; Ed. PUC-RJ, 1971, p. 349-373.

\_\_\_\_\_. A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências. In: Escritura e a Diferença. São Paulo: Perspectiva, 1967. p. 229-249.

\_\_\_\_\_. A diferença. In: Margens da filosofia. Trad.: Joaquim Torres Costa; António M. Magalhães. Rio de Janeiro: Edições Loyola; Ed. PUC-RJ, 1971, p. 33-63.

\_\_\_\_\_. A Farmácia de Platão. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991, 125 p.

\_\_\_\_\_. O monolinguismo do Outro. Trad. De Fernanda Bernardo. Campo das Letras. 2001, 107 p.

\_\_\_\_\_. Gramatologia. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, 382 p

\_\_\_\_\_. This strange institution called literature. An interview with Jacques Derrida. In: Acts of Literature. New York: London: Routledge, Chapman and Hall, inc. 1992. p. 33-75

\_\_\_\_\_. Before the law. In: Acts of Literature. New York: London: Routledge, Chapman and Hall, inc. 1992. p. 181-220

\_\_\_\_\_. The law of genre. In: Acts of Literature. New York: London: Routledge, Chapman and Hall, inc. 1992. p. 221-252

EAGLETON, Terry. Teoria da Literatura – Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 348

ESTRADA-DUQUE, Paulo César. Derrida e a Escritura. In: Às Margens -A propósito de Derrida da filosofia. Org. Paulo César Duque-Estrada Rio de Janeiro: Edições Loyola; Ed. PUC-RJ, 2002, p. 9-28.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Glossário de termos do discurso-projeto de pesquisa: A aventura do texto na perspectiva da teoria do discurso: a posição do leitor-autor. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2001, 30 p.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. Eu sou uma pergunta: Uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, 303 p

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Trad.: António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. 2ª ed. Lisboa: Passagens, 1992, 161 p.

\_\_\_\_\_. A arqueologia do Saber. Trad.: Luiz Felipe Baeta Neves. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, 85 p.

\_\_\_\_\_. A ordem do discurso. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996, 79 p.

\_\_\_\_\_. FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. Foucault. A Filosofia e a Literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000 p. 138-174

GENETTE, Gerard, Figuras. Trad. Ivonne Floripes Mantoalli. São Paulo: Perspectiva, 1996. 255 p

HALL, Stuart. A identidade Cultural na Pós-Modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, 97 p.

KADOTA, Neiva Pitta. A escritura Inquieta-Linguagem, Criação, intertextualidade. São Paulo: Estação Liberdade, 1999, 158 p.

KAHN, Daniela Mercedes. A Via Crucis do Outro – Aspectos da Identidade e da Alteridade na obra de Clarice Lispector. Tese mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2000 131 p

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: Introdução á semanálise. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: perspectiva, 1974, p-61-90

LISPECTOR, Clarice. Um Sopro de Vida (Pulsações). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, 167 p.

\_\_\_\_\_. Perto do coração Selvagem. 15ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, 224 p.

\_\_\_\_\_. Para não esquecer. São Paulo: Siciliano, 1992, 188 p.

\_\_\_\_\_. Onde Estiveste de noite (Contos). 8ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997, 122 p.

\_\_\_\_\_. Água Viva. 13ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994(b), 101 p.

\_\_\_\_\_. Laços de Família. 29ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997, 168 p.

\_\_\_\_\_. A cidade Sitiada. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, 201 p.

\_\_\_\_\_. De corpo Inteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, 210 p.

\_\_\_\_\_. A Bela e a fera. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, 105 p.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. Culpa e transgressão. in: Dossiê Clarice Revista Cult-Revista Brasileira de Literatura. São Paulo, nº 5- Dez. 1997 ,p 45- 51; 57-60.

NOVAES, Sandra. O que é um autor? Revista Letras nº 57. Curitiba: Editora da UFPR, Janeiro/Julho 2002, p. 107-118.

NUNES, Bendito. O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995, 175 p.

\_\_\_\_\_. O tempo da Narrativa. 2 ed. São Paulo. Ática, 2002. 84 p

ORLANDI, Eni. *Análise do discurso: Princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2002, 96 p.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, Crítica, Escritura - ensaios 45*. São Paulo: Ática, 1978, 158p

\_\_\_\_\_. O efeito Derrida. In. *Inútil Poesia. E outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000- p301-308

\_\_\_\_\_. Crítica e críticos. In. *Inútil Poesia. E outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000- p281-358

PETERS, Michel. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença. Uma introdução*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, 94 p.

PINTO, Graziela R. S. Costa. O ser e a escritura. In: *Dossiê Clarice*. Revista Cult-Revista Brasileira de Literatura. São Paulo, nº. 5, Dez.1997. p 52-56

PONTIERE, Regina. *Clarice Lispector - Uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999, 234 p.

REYES, Graciela. *Polifonía Textual. La citación em relato literário*. Madrid: Editorial Gredos, 1984, 290 p.

SILVA, Ângela Maria; PINHEIRO Maria Salete de Freitas; FREITAS, Nara Eugênia de. *Guia de normalização de trabalhos Técnico-Científicos: projetos de pesquisa, monografias, dissertações, teses*. 2ª ed. Uberlândia: EDUFU, 2002, 159 p.

SILVA, Tomaz Tadeu da, HALL, Stuart e WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes. 2000, 133 p.

TREVISAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987, 282 p.