

## O ÚLTIMO SOPRO DE CLARICE: UM SOPRO DE VIDA COMO ARS POETICA

### CLARICE'S LAST BREATH: UM SOPRO DE VIDA AS ARS POETICA

Odile Cisneros

University of Alberta, Edmonton, Alberta, Canada

[cisneros@ualberta.ca](mailto:cisneros@ualberta.ca)

**Resumo:** *Um sopro de vida* é um texto difícil, de origem incerta, de estrutura irregular e de classificação problemática, que ocupou, até agora, um lugar marginal na produção de Clarice Lispector. Frente à imensa popularidade de *Água viva* e de *A hora da estrela* (obras do mesmo período com temáticas e estruturas similares), este texto foi pouco reconhecido. No entanto, este projeto literário, embora inacabado, contém as últimas reflexões metalinguísticas de Clarice sobre o ato da escrita: um texto literário poético que comenta a produção de outro texto igualmente poético. Neste artigo apresento a problemática de sua origem e estrutura; avalio parte de sua fortuna crítica; desvendo questões de estrutura e gênero literário; e sugiro uma leitura dele como uma peculiar “ars poetica”.

**Palavras-chave:** *Um sopro de vida*; Poética; Gêneros literários; Metalinguística

**Abstract:** *Um sopro de vida* is a difficult text, with an uncertain origin, irregular structure and problematic classification, which has occupied, until now, a marginal place in the Clarice Lispector's production. Contrasting with the immense popularity of *Água viva* and *A hora da estrela* (works from the same period with thematic and structural similarities), this text was less recognized. However, this literary project, although unfinished, contains Clarice's last metalinguistic reflections on the act of writing: a poetic literary text that comments on the production of another equally poetic text. In this work I present the problem of its origin and structure; I evaluate critical appraisals; unravel questions of literary structure and genre; and I suggest reading it as a peculiar “ars poetica”.

**Keywords:** *Um sopro de vida*; Poetics; Literary genre; Metalinguistics



*A poem should be palpable and mute  
As a globed fruit  
- Archibald MacLeish, "Ars Poetica"*

## 1 Introdução: breve cronologia e o problema da autoridade

*Um sopro de vida: pulsações*, escrito entre 1974 e 1977 (MARTING, 1993, p. 12), é a única “narrativa” longa que se publicou depois da morte de Clarice. As datas indicam que o texto foi escrito na mesma época que o romance curto *A hora da estrela* (1977), mas saiu em 1978. As circunstâncias póstumas de sua publicação colocam em questão a “autoria” ou “autoridade” de *Um sopro de vida* (abreviado nesse artigo como *USV*), já que foi Olga Borelli (amiga dos últimos anos de Clarice), quem, a partir de fragmentos manuscritos, organizou a obra, como indica uma nota no começo: “Durante oito anos convivi com Clarice [...] Eu anotava pensamentos, datilografava manuscritos e [...] partilhava dos momentos de inspiração de Clarice. Por isso, me foi confiada, por ela e por seu filho Paulo, a ordenação dos manuscritos de *Um sopro de vida*” (LISPECTOR, 1978, p. 7).

Tal suposta carência de “autoridade” parece ter gerado um certo receio frente a este texto póstumo. Susan Canty Quinlan observa: “The completeness of *SV* will undoubtedly be always subject to speculation. Was it merely edited or was it truly sculpted by someone else, and to what extent?” (MARTING, 1993, p. 12). Na bibliografia crítica, são poucos os artigos que tratam diretamente de *USV*<sup>1</sup>, sendo alguns publicados em suplementos culturais de jornais e dirigidos a um público não especializado. A reticência geral frente a *USV* parece, então, justificar uma nova interpretação. Como tentarei mostrar, as dúvidas sobre a “autoridade” do texto, podem ser motivo de debate, mas sendo aspectos meramente marginais, não deveriam influir em sua fortuna crítica. Em outras palavras, a estrutura mesma da obra revela que o “problema” da autoria nesta obra não é o fundamental.

## 2 A estrutura formal de *USV* e fortuna crítica

*USV* se “compõe” de vários para-textos que precedem o texto dividido em três partes. Os para-textos são: um sumário; uma série de epígrafes nos quais figuram citações do livro do Gênesis (de onde é tirado o título do texto), de Nietzsche em torno a alegria absurda de criação; de Andréa Azulay<sup>2</sup> sobre o sonho e o pensamento, da própria Clarice sobre o não-tempo sagrado da morte transfigurada; a *Apresentação*, já mencionada, por Olga Borelli; e a página onde aparece o título, *Um sopro de vida* com outra epígrafe (de Clarice?), “Quero escrever movimento puro”. As três partes em que se divide o texto se titulam: “O sonho acordado que é a realidade”; “Como tornar tudo um sonho acordado?”; e “Livro de Ângela”. Tais divisões e profusão de para-textos não figuram em obras semelhantes do mesmo período, organizados apenas por espaços entre os parágrafos, e não sabemos até que ponto tal esquema programático foi introduzido editorialmente para criar uma certa “estrutura”... Prestar atenção indevida a

---

<sup>1</sup> Como referência, por exemplo, no índice da Modern Language Association (MLA) em 2020, de 728 entradas que mencionam Clarice Lispector, apenas 17 tratam de *USV*, enquanto 122 são sobre *A hora da estrela*. Às referências mais antigas não comentadas aqui (JOZEF, 1980, 1984, 1987; NUNES, 1982; VARIN, 1989), se somam 7 nos últimos 20 anos, as mais recentes com aproximações psicanalíticas (BORNHAUSER; BRAVO, 2010), representações da alteridade (BUSSOLETTI, 2013) e assuntos sensoriais da escrita na linha de Jean-Luc Nancy (GOH, 2016).

<sup>2</sup> Filha de nove anos do psicanalista de Clarice (JOSIOWICZ, 2013).

essas estruturas aparentes pode criar expectativas de “narração” que problematizam a recepção do *USV*.

Em *USV*, uma personagem denominada “Autor” fala sozinho num tipo de prelúdio ou monólogo preparatório para as seguintes partes. Estas partes, “O sonho acordado que é a realidade”, “Como tornar tudo um sonho acordado?” e “Livro de Ângela” possuem a estrutura *formal* de um diálogo entre o Autor e a sua personagem, uma mulher jovem chamada Ângela Pralini. Nesta última parte do texto, o discurso de Ângela apresenta os textos de um livro que ela escreve chamado “História das Coisas”. A voz do Autor e de Ângela alternam seus enunciados criando a ilusão de um colóquio, mas, olhando mais por perto, percebemos que se trata da alternância de dois monólogos separados. A desconexão entre os enunciados de Ângela e o Autor aponta nessa direção interpretativa:

AUTOR.- Eu te procurei em dicionários e não encontrei teu significado. Onde está teu sinônimo no mundo? onde está o meu sinônimo na vida? Sou ímpar.

ÂNGELA.- Falta uma nota precisa de classicismo heroico em certa música moderna.

AUTOR.- Falta a você uma prodigalidade, falta-lhe dar aos outros um tratamento mais liberal. Você é ao pé da letra.

ÂNGELA.- Pensei uma coisa tão bonita que até nem compreendi. E terminei esquecendo o que era (LISPECTOR, 1978, p. 65).

É óbvio que as frases de ambos não seguem a lógica de um diálogo. Também é curioso notar que o Autor comenta este aspecto “dialógico” metalinguisticamente em pelo menos duas ocasiões diversas no texto: “Isto afinal é um diálogo ou um duplo diário?” (LISPECTOR, 1978, p. 32) e “notei que meu diálogo com Ângela é um diálogo de surdos: um diz uma coisa e o outro sim mas a coisa diversa, e venho eu dizendo não, e vejo Ângela nem sequer me contradizer” (LISPECTOR, 1978, p. 83). As duas vozes, enunciando trechos independentes, começam a sugerir algumas das características mais importantes da poética deste texto que comentarei mais para frente: a fragmentação do texto e a dinâmica entre o Autor e Ângela, e a relação entre Clarice e estas duas vozes. Antes disso, porém, vale a pena ver, como tal estrutura aparente descaminhou os juízos de alguns críticos.

Num dos artigos mais interessantes, Earl E. Fitz aproxima *USV* à poética da confissão ao estilo das *Confissões* de Santo Agostinho. Considerando a estrutura da obra (o diálogo entre um autor e a sua personagem, o Autor representado a parte racional e Ângela, a emotiva), os pormenores autobiográficos nela<sup>3</sup> e as circunstâncias biográficas de sua criação (Clarice sofreu de câncer no final da vida), Fitz propõe que *USV* seria “Clarice’s final statement about the nature of human existence and the role of artistic creativity within it” (FITZ, 1985, p. 261). Aludindo às dificuldades da obra, o crítico escreve:

*Um Sopro de Vida* is really the sincere, if agonizing, confession of a terminally ill artist and thinker, [and] the work becomes as moving as it is frustrating. Frustrating in that it is structurally uneven and irregular, and moving in that Clarice, surely aware that there would be no time for revision, editing or polishing and struggling against the stupefying influence of her treatments as well as against the pain of the disease

---

<sup>3</sup> A personagem Ângela fala de seu livro *A cidade sitiada*, de seu cão Ulisses, escreve crônicas e diz-se que seus contos foram rejeitados pelas editoras por serem muito longe da realidade. Estes pormenores parecem coincidir com a vida de Clarice.

that was killing her, composed *Um Sopro de Vida* in a torrent of passion (FITZ, 1985, p. 262).

Aspectos da interpretação são notáveis (comentarei depois o conceito de “prosa polifônica”), mas se dramatizam as circunstâncias da criação (a doença de Clarice) para dar um caráter confessional ao texto. No entanto, sabemos que Clarice começou o texto em 1974, muito antes da sua doença. Não é, então, evidente que o texto fosse projetado como confissão. Se bem a preocupação temática com a morte se intensifica no final, privilegiar estas passagens e o tom exaltado tende a fixar a interpretação de *USV* como texto principalmente (auto)biográfico. Fitz percebe como defeito a estrutura “irregular” do texto, sendo que a mesma estrutura irregular aparece na *Paixão segundo G.H.* e *Água viva*, textos considerados “acabados”. Talvez tal irregularidade seja intencional ou já característica de uma Clarice madura.

Um outro juízo relevante é o estudo comparativo d’*A Hora da estrela* e *Um sopro de vida* por Maria José Somerlate Barbosa. Esta estudiosa lê o diálogo entre o Autor e sua personagem, Ângela, como uma paródia do poder narrativo que desmascara a busca logocêntrica da lógica e unidade no discurso dos narradores nestes textos. Para Barbosa, com tal ironia, Clarice “undermines the system that has always privileged male writers and their visions of the world in the literary tradition.” (BARBOSA, 1991, p. 119). A perspectiva é interessante, mas assume que há no texto uma progressão da autoconsciência e poder da personagem: “Ângela gradually acquires and independent life from the Author, who becomes increasingly powerless to control the object of his creation in the text.” (BARBOSA, 1991, 119). Não há suficiente evidência textual de tal gradual aquisição de poder. Também, a simples postulação de um tal valor parece contradizer o caráter subversivo do texto: a irreverência e rebeldia ante a pretenciosa obsessão ordenadora que caracteriza o pensamento ocidental e exige uma coerência textual interna (*i.e.*, uma caracterização clara e “progressiva” dos personagens). Concordo que há ironia no texto, mas a ênfase na paródia parece ignorar o seu marcado acento lírico.

Na linha do discurso de gênero, Rita Terezinha Schmidt faz uma leitura pós-moderna e feminista, focando as oposições binárias que caracterizam a tradição filosófico-humanista ocidental, segundo Cixous. Para Schmidt, Clarice

desestabiliza a representação da diferença a partir de um espaço retórico novo onde se desenrola um desliz entre o eu (masculino) e o outro (feminino), entre o imitante e o imitado, entre o significante pleno e o vazio... esse desliz assinala o colapso da economia simbólica da razão e da cultura e a emergência do feminino como pivot da diferença sem oposição, como a origem do jogo de significações, como fonte de ‘jouissance’. (SCHMIDT, 1989, p. 60-61).

Schmidt, como Barbosa, afirma que “na medida em que a personagem Ângela vai crescendo como uma ‘ela’, uma voz e uma presença distinta do ‘eu’ autor, este vai perdendo gradativamente o controle sobre sua escritura, na forma do afrouxamento do rigor de uma lógica pautada na consciência do ego cartesiano.” (SCHMIDT, 1989, p. 63). A afirmação do “crescimento” de Ângela parece privilegiar demasiadamente uma ou duas intervenções do Autor no final do texto<sup>4</sup>. O argumento assume também que há caracterizações nítidas do Autor

---

<sup>4</sup> Schmidt propõe que “Ângela representa a falência do seu sistema e ele nada mais resta senão reconhecer a contradição que o arruína, ‘sou eu que mando e controlo. Mas não adianta mandar’” (SCHMIDT, 1989, p. 63), no entanto tal falência está já presente no início: “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados.” (LISPECTOR, 1978, p. 12).

e de Ângela que permitam esta diferenciação, porém, às vezes, o tom diferenciado dos personagens se apaga e se aproxima mais da dicção da própria Clarice. Semelha o jogo de um ventriloquista que às vezes falhasse. Tal dissolução dos limites torna difíceis teorizações coerentes sobre a caracterização das personagens. Muitas passagens contradizem a tentativa de fixar a identidade das vozes narrativas do texto. Tentarei mostrar mais tarde como as “personagens” funcionam como desdobramentos da própria Clarice para fundamentar um discurso poético.

### **3 O gênero e a estrutura de *USV***

Esse breve percurso pela fortuna crítica de *USV*, embora parcial, revela como as tentativas de interpretação não conseguem situá-lo definitivamente nem como romance, nem como relato autobiográfico-confissão ou mesmo como paródia do poder narrativo. As dimensões do texto, que certamente correspondem aos de um romance curto ou uma novela (162 páginas, na edição aqui citada), assim como sua aparente forma de diálogo, funcionaram como o cavalo de Tróia que fez com que críticos procurassem nele uma “narrativa”.

Ao considerar as categorias discurso narrativo desenvolvidas por Gérard Genette, podemos observar características em *USV* que satisfazem a definição de narrativa e outras que não. Genette faz a distinção entre *récit*, a ordem em que os eventos são referidos no texto, *histoire*, a sequência na qual os eventos realmente aconteceram, e *narration*, o ato mesmo de narrar. (GENETTE, *apud* EAGLETON, 1983, p. 105). Em *USV*, como em outras obras de Clarice, quase não ocorre nada, não há “eventos” a referir, por tanto, sem *histoire* nem *récit*, no máximo podemos pensar apenas em “narração” (o ato de narrar).

Mesmo como “romance” psicológico, isento de enredo mas que tentasse caracterizar personagens, a classificação é problemática, já que a caracterização dos personagens é também incerta. Por exemplo, às vezes Ângela menciona fatos e obras da vida da autora:

Eu e meu cachorro Ulisses somos vira-latas.  
No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa.  
Tenho sobranceiras que perguntam sem parar mas não insistem, são delicadas... meus olhos são verdes tão escuros que se confundem com o negro. Em fotografias desse rosto de que eu vos falo com certa solenidade os olhos se negam a ser verdes: fotografada sai uma cara estranha de olhos pretos e levemente orientais.  
(LISPECTOR, 1978, pp. 58, 102, 107).

Não é difícil reconhecer por estes detalhes uma intromissão de Clarice na “personagem” Ângela: o cachorro de Clarice tinha o mesmo nome; *A cidade sitiada* é um dos seus primeiros romances; a descrição física corresponde a das fotografias de Clarice. O Autor também expressa opiniões que se assemelham às de Clarice:

Devo me interessar pelo acontecimento? Será que desço tanto a ponto de encher as páginas com informações sobre os “fatos”? Devo imaginar uma história ou dou largas à inspiração caótica? (LISPECTOR, 1978, p. 13).

No trecho parece a mesma Clarice refletindo sobre o processo de sua escrita. Os “fatos” em muitos contos ou romances de Clarice são sempre mínimos e cedem lugar a especulações e divagações poéticas. Tal afirmação confirma uma das características de *USV*: sua aparente “inspiração caótica” à qual aludimos ao mencionar a incongruência e dissonância nos diálogos entre Ângela e o Autor. O Autor também faz uma curiosa alusão a *Água viva*: “Não é um grito

triste nem e um grito de aleluia também. Eu já falei isso no meu livro chamando esse grito de “it” (LISPECTOR, 1978, p. 53). Em *Água viva* Clarice faz muitas referências ao “it”. Por exemplo: “Ouço o tique-taque do relógio: apresso-me então. O tique-taque é it.” (LISPECTOR, 1980, p. 47). Também vale a pena notar uma das frases do início de *Água viva* onde aparece também a ideia de um grito

Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. (LISPECTOR, 1980, p. 9)

A semelhança nas formulações e no uso das palavras “aleluia” e “grito” nas duas passagens mistura a voz do Autor com a de Clarice. A ausência de enredo, a problemática caracterização dos personagens e outras peculiaridades do texto comentadas na seguinte seção, levam, por tanto, a um questionamento da classificação de *USV* como “romance” ou “narrativa”.

#### 4 Prosa polifônica, poética, “caótica”, fragmentação e modos de leitura

Na tentativa de encontrar uma classificação mais produtiva para *Um sopro de vida*, prestei atenção àquilo que considero o aspecto mais interessante da obra: a sua natureza poética. Fitz usa o termo “prosa polifônica” citando o seguinte exemplo:

Ângela.- Andei semeando por aí. Entre a palavra e o pensamento existe o meu ser. Meu pensamento é puro ar impalpável, insaisissable. Minha palavra é de terra. Meu coração é de vida. Minha energia eletrônica é mágica de origem divina. Meu símbolo é o amor. Meu ódio é energia atômica.  
Tudo o que eu disse agora não vale nada, não passa de espumas.  
Padecente.  
Faminta e friorenta e humilhada.  
Eu te recebo de pés descalços: é esta a minha humildade e esta nudez de pés é minha ousadia.  
Não quero ser somente eu mesma.  
Quero também ser o que não sou. (LISPECTOR, 1978, p. 48).

Esta prosa polifônica é, como assinala Fitz:

not really prose at all, but verse. True prose, on the other hand, is primarily prose but a prose enriched by an orchestrated use of figurative language, imagery and rhythm patterns. And because most of *Um Sopro de Vida* is structured as poetically as the above cited passage, it becomes manifestly evident that in this final work Clarice’s primary mode of expression is that of polyphonic prose. (FITZ, 1985, p. 264).

Fitz observa também que essa modalidade representa “the culmination of the kind of work Clarice had been doing since *A Maçã no Escuro* (1961)” (FITZ, 1985, p. 263). *USV* tem numerosos exemplos como o citado por Fitz, portanto, é possível vê-lo não como uma “narrativa”, mas como uma vasta prosa polifônica articulada através da fala dos personagens. Nesta *mise-en-abîme* em que Clarice cria um Autor que, por sua vez, cria uma personagem que escreve um livro de prosa polifônica (a ‘História das Coisas’), *Um sopro de vida* poderia ser lido como uma “*ars poetica*”, um tratado sobre a escrita, comentado metalinguisticamente pelos próprios personagens.

Esta libertação da necessidade de ser lógico e discursivo pode ser vista como uma poética “caótica” que é comentada metalinguisticamente pelas personagens:

Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som arpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição. (USV, 12)

Ângela –se realmente pudesse escrever– noticiaria ideias em bruto por ser incapaz de se dirigir a um leitor possível com a falta espontânea de ordem que usa para escrever este livro (LISPECTOR, 1978, p. 116)

ÂNGELA.-...Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes. (LISPECTOR, 1978, p. 92).

O Autor gostaria de usar as palavras pelo seu impacto como sugerem as palavras “agreste” e “sucata”, e não pelo seu significado. A referência à música (“som arpejado”) reforça a ideia do Autor querer, como Ângela, usar as palavras não para transmitir uma mensagem discursiva e lógica. E embora há alguns aspectos não lógicos (até caóticos) do uso da linguagem, as frases individuais em si respeitam e conservam um sentido e uma unidade. Quais, então, as unidades básicas desta poética?

Questionei acima a aparente estrutura narrativa do texto. Sugeri que as divisões do texto, que levaram os críticos a procurar uma “progressão” narrativa na personagem Ângela, talvez não sejam tão importantes como parecem. No entanto, a fala alternada dos personagens apresenta uma estrutura fragmentada, mas na qual os fragmentos propõem pensamentos completos, cápsulas ou unidades de sentido poético. Portanto, poderíamos considerar que estrutura fundamental do texto é o fragmento, que quase sempre coincide com um parágrafo ou com o começo da intervenção verbal dos personagens. Estes fragmentos são independentes e poderiam ser lidos em qualquer ordem. Proponho, por exemplo, que a melhor leitura deste texto seria uma que não atendesse à sucessão sequencial dos fragmentos no texto. Poderíamos, então, ler do final até o início ou pulando as páginas, respeitando só a unidade dos fragmentos. Isto é possível porque, como já observamos, a “narração” não se compõe de “eventos” que precisem de uma leitura estritamente cronológica. Assim também se evitaria a frustração causada pela estrutura desigual e irregular que menciona Fitz. Abrindo mão da expectativa de unidade ou regularidade, a frustração diminui. Acho que este modo de leitura poderia ser usado também no caso de *Água viva* e numa segunda leitura de *A paixão segundo G.H.*, onde ainda há “eventos”, mas cujo encadeamento não tem tanta relevância.

Esta fragmentação é comentada metalinguisticamente pelos personagens:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade tratasse de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. O instante já está feito de fragmentos. (LISPECTOR, 1978, pp. 18-19).

É significativo que o Autor aqui pareça apoiar a poética da fragmentação aqui sugerida, *i.e.*, os fragmentos do texto como unidades ou cápsulas de sentido poético parecem corresponder aos “vislumbres rápidos” deste trecho. A intencionalidade da fragmentação por parte de Clarice e que mencionei na discussão do artigo de Fitz, parece achar um eco aqui também: “poderia... dissertar durante páginas... Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa”.

Os fragmentos, porém, têm uma certa coerência interna que os faz funcionar como unidades. As frases de muitos fragmentos estão tenuamente ligadas, as ligações ocorrem por associação. Esta coesão frágil produz a impressão de um tipo de escritura “automática”. Há, no entanto, um trabalho intenso na construção destas frases. Como salientou Giovanni Pontiero, tradutor e crítico da obra de Clarice:

Lispector believed sentences were born rather than made and worked on the written word until she unlocked its mysteries. Her experiments with language are in constant pursuit of that perfect equilibrium between epiphany and verbal expression. (PONTIERO, 1995, p. 273).

Sugeri acima que a questão da “autoridade” ou a noção de “texto definitivo” não deveria ser uma consideração importante aqui. A estrutura de acréscimos e aglutinação que Clarice usa em *USV*, assim como em *Água viva* e *A paixão segundo G.H.*, reduz o valor mistificante e não questionado que se confere ao texto “acabado”. Se o texto se pode continuamente acrescentar (pelo menos teoricamente), poderíamos concluir que nenhuma parte é a fundamental. A estrutura do texto é móvel e variável, e a noção de “texto definitivo” perderia, em grande parte, seu sentido. Esta ideia é reforçada metalinguisticamente pelo Autor:

Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quero dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo cobra que engole o próprio rabo. (LISPECTOR, 1978, p. 21).

O Autor alude aqui à possibilidade de acrescentar partes ao texto, a que o texto não tem uma estrutura regular, refratária à aceitação de novos fragmentos. A circularidade do texto, a que também alude, parece curiosamente contradizer a sua admoestação aos leitores de não lerem o fim antes do princípio. A afirmação pode ser lida como irônica. Se o texto é circular, qual o sentido de afirmar princípio e fim? *USV* também não acaba de maneira conclusiva e sim numa deliberada interrupção: “Eu... eu... não. Não posso acabar. Eu acho que...” (LISPECTOR, 1978, p. 162). As reticências sugerem não apenas hesitação, mas que o texto poderia continuar e que, na realidade, o texto carece de princípio, meio e fim tradicionais.

## 5 Associações, lógica onírica, vozes poéticas

Tentando descrever a coerência interna dos fragmentos de *USV* disse que as frases estão ligadas por “associações” sem definir nem explicar este termo. Gostaria aqui de citar a contribuição de Roman Jakobson a respeito da poética. Para Jakobson, o uso poético da linguagem promove a “palpabilidade dos signos”, suas qualidades materiais por cima de suas qualidades simbólicas (LEITCH, 2010, p. 1150). Em lugar de usar a linguagem como simples representação da realidade material, na função poética da linguagem o signo se desloca do seu objeto, o que permite uma certa independência. Na função poética, a sequencias linguísticas são produzidas a través de seleções baseadas em equivalência (metáfora) e combinações baseadas em contiguidade (LEITCH, 2010, p. 1152). Tal estrutura é evidente no seguinte trecho:

...  
Vi uma borboleta negra. Ela me amaldiçoou.

AUTOR.- Ela faz de uma borboleta uma epopeia. E é inortodoxa.



ÂNGELA.-É quase intolerável viver.  
Eu vejo a morte sorrindo no teu rosto lindo como a 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, 1978, p. 116).

Entre as primeiras duas frases “negra” pode sugerir negatividade, proibição, o mal (a missa negra), daí a relação com maldição, “amaldiçoou”. A “borboleta” se repete no discurso de Ângela. “Maldição” é o oposto à “bênção”, o que está aprovado e celebrado pelas autoridades eclesiásticas, a ortodoxia, o que se relaciona com a borboleta “inortodoxa”. A “inortodoxia” foi muitas vezes castigada, não “tolerada”. Na seguinte frase aparece a palavra “intolerável”. Ambas as palavras começam também com o mesmo fonema “in”. Se é “intolerável viver”, isto sugere o seu oposto, a “morte”, que, em contraste com intolerável ou desagradável, aparece “sorrindo” no rosto “lindo”. A “morte” sugere uma cessação, um “silêncio” em que aparece um “ovo”. O ovo nasce “de repente”, quase por magia, portanto é “alquímico”. Entre a palavra “desejo” e “jiló” existe a repetição do fonema “j”. O jiló talvez por ser um legume amargo é contrário a “desejo”.

É interessante notar como aqui, seguindo sempre as colocações de Jakobson, se dá importância às equivalências no processo de combinar palavras tanto como na sua seleção: Clarice coloca em contiguidade palavras que de alguma maneira são semântica, rítmica ou foneticamente equivalentes. As palavras não se combinam como na linguagem comum pela necessidade de transmitir um pensamento coerente, mas em função de seus padrões de similaridade, oposição, e paralelismo criados pelos sons, significados, ritmos e conotações. Como também Jakobson defendeu, essa dinâmica entre metáfora e metonímia também toca a lógica onírica investigada por Freud<sup>5</sup>, e não é por acaso que os títulos das “divisões” da obra fazem alusão aos sonhos. O Autor comenta esta lógica no seu modo de escrever:

AUTOR.- Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando as frases desconexas como no sonho. E difícil, estando acordado, sonhar livremente nos meus remotos mistérios. (LISPECTOR, 1978, p. 77).

Mencionei que a caracterização dos personagens neste texto é problemática porque a separação entre Clarice e eles não são precisas. Também as vozes do Autor e de Ângela às vezes confundem-se. O tom do Autor, embora quase sempre mais discursivo, também se aproxima do tom rapsódico de Ângela:

Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto.  
Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos. (LISPECTOR, 1978, p. 11).

---

<sup>5</sup> Jakobson escreve: “A competition between both devices, metonymic and metaphoric, is manifest in any symbolic process [...] Thus in an inquiry into the structure of dreams, the decisive question is whether the symbols and the temporal sequences used are based on contiguity (Freud’s metonymic “displacement” and synecdochic “condensation”) or on similarity (Freud’s “identification and symbolism”)” (LEITCH, 2010, p. 1155).

O jogo de oposições (morte-vida, lamento-grito, beijo no rosto morto-ave intranquila) lembra o jogo de associações poéticas já mencionado. A fala do personagem parece um texto poético recitado. Isto me leva a especular que neste texto os personagens funcionam mais como alicerces do discurso poético, como heterônimos de Clarice. Uma prosa polifônica não poder-se-ia sustentar longamente sem o alicerce de um personagem. O personagem é um “pre-texto”, a voz que permite a construção de um texto poético.

É curioso notar que no texto se comenta metalinguisticamente o desinteresse em construir a personalidade física ou psicológica da personagem Ângela:

Rapidamente dou os traços biográficos de Ângela Pralini: rapidamente porque dados e fatos me chateiam. Vejamos, pois: nasceu no Rio de Janeiro, tem 37 anos um metro e setenta de altura e é bem nascida, embora filha de pais pobres. Uniu-se a um industrial, etc. (LISPECTOR, 1978, p. 39).

Quase por obrigação, o Autor fornece pormenores biográficos, que aliás não tem nada a ver com a voz que enuncia esta prosa polifônica. O uso coloquial de “chatear” e o final “etc.” servem também para indicar que o Autor (e talvez Clarice) acha a construção da personagem um assunto pouco interessante. O Autor cria uma personagem, não para descrever a sua vida, mas para poder falar através dela. Neste sentido o termo “prosa polifônica” é exato: prosa poética enunciada por mais de uma voz: Clarice, Ângela, o Autor e as suas combinações.

## 6 Conclusões

Ao comparar *Água viva* e *A via crucis do corpo*, Marta Peixoto observa que nessas obras de maturidade, Clarice questiona as formas literárias que desenvolveu durante sua carreira literária:

Some writers, in their maturity bring to new levels of refinement and effectiveness the repertory of forms they developed in their earlier years. Lispector belongs to the different breed of those who end their careers by questioning the very forms they have shaped. (PEIXOTO, 1994, p. 60).

*USV* pareceria se situar talvez um passo além dos textos que Peixoto apresenta como questionamentos dessas formas literárias. A classificação de um texto como *USV* que, como tentei mostrar, é uma prosa polifônica mais do que uma narrativa, indica a disponibilidade de Clarice de agir com mais liberdade e experimentar com gêneros literários híbridos: combinações de autobiografia, prosa e poesia. A “poética” que se pode inferir da análise do texto e que é comentada metalinguisticamente pelos personagens representa também um posicionamento muito mais radical do caráter por si subversivo dos primeiros textos de Clarice: a natureza às vezes caótica do discurso desdenha a lógica e as regras gramaticais; a fragmentação do texto opõe-se à coesão e à economia compacta e bem estruturada do relato breve que Clarice tanto cultivou; um uso altamente poético da linguagem e a liberdade das associações linguísticas denotam um marcado interesse em satisfazer necessidades de expressão poética além da narrativa; a dissolução das barreiras não apenas entre personagem e autor, mas também entre os personagens mesmos, indica a procura de vozes narrativas de tons múltiplos para a enunciação de uma mensagem poética complexa. É significativo que este texto póstumo exemplifique, talvez de maneira mais profunda que qualquer outro, esse

questionamento do ato da escrita e enuncie uma poética que indaga os seus limites. *Um sopro de vida* foi o último sopro de Clarice. Pergunto-me às vezes, que e o que teria escrito depois?

## Referências

- BARBOSA, M. J. S. A Hora de Estrela and Um Sopro de Vida: Parodies of Narrative Power. **Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana**, v. 20, n. 2, p. 116–121, 1991.
- BORNHAUSER N., N.; BRAVO P., V. Aproximaciones transdisciplinarias a Un sopro de vida, pulsaciones de Clarice Lispector. **Acta Literaria**, v. 40, p. 71–90, 2010.
- BUSSOLETTI, D. A Outra: Representações da Alteridade na Escrita de Clarice Lispector. **Espéculo: Revista de Estudios Literarios**, v. 51, p. 78–88, 2013.
- EAGLETON, T. **Literary theory: An Introduction**. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1983.
- FITZ, E. E. Clarice Lispector's Um Sopro de Vida: The Novel as Confession. **Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese**, v. 68, n. 2, p. 260–266, 1985.
- GOH, I. Writing, Touching, and Eating in Clarice Lispector: Água Viva and A Breath of Life. **MLN**, v. 131, n. 5, p. 1347–1369, 2016
- JOSIOWICZ, A. La escritora que mató a los peces. Escritura, género y mercado en Brasil (1967-1978): Un estudio de la literatura infantil de Clarice Lispector. **Revista iberoamericana**, v. 79, n. 244–245, p. 899–916, 2013.
- JOZEF, B. **Clarice Lispector: um sopro de plenitude**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- JOZEF, B. Um sopro de vida. **Revista Iberoamericana**, v. 50, n. 126, p. 314–317, 1984.
- JOZEF, B. Dez anos sem Clarice Lispector. **Colóquio/Letras**, v. 100, p. 144–146, 1987.
- LEITCH, V. (Org.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- LISPECTOR, C. **Um sopro de vida: pulsações**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MARTING, D. E. (Org.). **Clarice Lispector: A Bio-Bibliography**. Westport: Greenwood Press, 1993.
- NUNES, B. Clarice Lispector ou o Naufrágio da Introspecção. **Colóquio/Letras**, v. 70, p. 13–22, 1982.

PEIXOTO, M. **Passionate Fictions**. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1994.

PONTIERO, G. Clarice Lispector: Dreams of Language. *In*: AGOSÍN, M., (Org.) **Dream of Light and Shadow**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.

SCHMIDT, R. T. A Modernidade e o Feminino na Pulsação do Discurso. **Revista de Literatura Brasileira**, v. 2, p. 59–67, 1989.

VARIN, C. Clarice, Olho-de-Gato. **Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária**, v. 9, p. 55–61, 1989.

Recebido em: 19 de outubro de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

Publicado em Dezembro de 2020