



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÂNGELO BRUNO LUCAS DE OLIVEIRA

A IMPOSSÍVEL FLOR DE NARCISO: O FASCÍNIO DA IMAGEM EM *UM*
***SOPRO DE VIDA*, DE CLARICE LISPECTOR**

FORTALEZA-CE

2019

ÂNGELO BRUNO LUCAS DE OLIVEIRA

**A IMPOSSÍVEL FLOR DE NARCISO: O FASCÍNIO DA IMAGEM EM *UM
SOPRO DE VIDA*, DE CLARICE LISPECTOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt

FORTALEZA-CE

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- O52i Oliveira, Ângelo Bruno Lucas de.
A impossível flor de Narciso : O fascínio da imagem em Um Sopro de Vida, de Clarice Lispector /
Ângelo Bruno Lucas de Oliveira. – 2019.
111 f.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
em Letras, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.
1. Lispector, Clarice, 1925-1977. 2. Um sopro de vida - crítica e interpretação. 3. Prosa brasileira. 4.
Escritura. I. Título.

CDD 400

ÂNGELO BRUNO LUCAS DE OLIVEIRA

A IMPOSSÍVEL FLOR DE NARCISO: O FASCÍNIO DA IMAGEM EM *UM SOPRO
DE VIDA*, DE CLARICE LISPECTOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Tese aprovada em: 29/ 03/ 2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Silvana Maria Pessôa de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof. Dr. Saulo de Araújo Lemos
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof^a. Dr^a. Margarida Pontes Timbó
Faculdade Luciano Feijão (FLF)

Prof. Dr. Maicon Araújo dos Santos
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Dedico aos três lumes de minha vida:

Manoela, Davi e Ângelo

AGRADECIMENTOS

Os primeiros agradecimentos deste trabalho vão à Manoela, pelo muito amor que lhe tenho. Também vão às nossas sementes de carinho, Davi e Ângelo. Agradeço ainda a meus pais, Rosa e Vicente, pelo apoio incondicional, pela orientação nos primeiros anos e nestes de vida adulta. Agradeço à minha avó, Maria Ivanira que, como no passado, cedeu-me seus cuidados e seu teto nesta cidade de Fortaleza.

Agradeço ao professor Cid Ottoni Bylaardt, amigo e companheiro na senda da escritura, pela sua prestimosa orientação, pelo seu incontestável suporte durante o período deste doutoramento. Agradeço ainda aos amigos e colegas de turma, pela troca de ideias, pelas discussões nos grupos de estudos, por, à sua maneira, alumiar o caminho do fascínio.

Aos professores Saulo Lemos e Yuri Brunello, pelas considerações na banca de qualificação. Aos professores que compõem a banca de defesa deste trabalho.

Por fim e, imensamente, agradeço a Deus.

“E Barthes completava: Contemplar os restos é narcisismo.

Ai de nós!

Porque Narciso é a pátria dos poetas”

(BARROS, 2013, p. 372)

RESUMO

A presente pesquisa detém-se a delinear a concepção de literatura esboçada em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector. A partir das ideias de Maurice Blanchot e de outros relevantes pensadores do século XX, o trabalho busca perfilar as características da literatura que realiza esse comentário e identificar como elas se manifestam no *corpus* da pesquisa. Desse modo, partindo da imagem de Narciso, realizamos a descrição dos aspectos gerais dessa literatura, marcada pela escrita fragmentária, pelo esvaziamento do enredo, pela rejeição aos elementos tradicionais do texto literário e pelo desafio à crítica tradicional. Essas características são, em seguida, confrontadas com o objeto da pesquisa e descritas conforme sua manifestação nele, que corrobora, em muitos aspectos, o pensamento dos teóricos evocados. Na última partição do trabalho, realizamos uma análise acerca dos comentários críticos que *Um sopro de vida* realiza sobre si e sobre a literatura em geral. Identificamos, assim, que o livro concebe a escrita como atividade paradoxal e impossível, marcada pelo inacabamento e pela tentativa de apreender uma origem interdita. O fundamento teórico da pesquisa advém do já citado Maurice Blanchot (1980, 1997, 2005, 2010a, 2010b, 2011), bem como de Barthes (1999, 2004, 2007a, 2007b, 2010), Didi-Huberman (1998, 2011) e Perrone-Moisés (1973, 2005, 2007, 2009, 2016), no que tange à descrição dessa literatura que aproximamos de Narciso. Os críticos que nos auxiliam com uma compreensão mais afinada do texto de Lispector são Sá (1979, 2004), Sant'Anna (2013), Helena (1991, 2010), Nunes (1995, 2009), Faria (2016) e Homem (2012).

Palavras-chave: Fascínio da imagem. Escritura. *Um sopro de vida*. Clarice Lispector.

ABSTRACT

This research aims to delineate the conception of literature outlined in *Um sopro de vida*, by Clarice Lispector. From the ideas of Maurice Blanchot and other important 20th century thinkers, this work points to trace the characteristics of the literature that makes this commentary and to identify how they manifested in the *corpus* of the research. Thus, starting from the image of Narcissus, we describe the general aspects of this literature, whose brand is the fragmentary writing, the emptying of the plot, the rejection of traditional elements of literary texts and questioning to traditional critics. These characteristics are confronted with the object of the research. Then, they are described according its manifestation there. This manifestation corroborates, in many aspects, the thought of the evoked scholars. In the last part of the work, we analyze the critic commentaries that *Um sopro de vida* makes about itself and the literature in general. We identify that the book conceive the writing as impossible and paradoxical activity, marked by incompleteness and the attempt to apprehend an interdicted origin. The theoretical foundation about the literature that we approach Narcissus come from Maurice Blanchot (1980, 1997, 2005, 2010a, 2010b, 2011), Barthes (1999, 2004, 2007a, 2007b, 2010), Didi-Huberman (1998, 2011) and Perrone-Moisés (1973, 2005, 2007, 2009, 2016). The scholars that help us with a more accurate comprehension about Lispector text are Sá (1979, 2004), Sant'Anna (2013), Helena (1991, 2010), Nunes (1995, 2009), Faria (2016) and Homem (2012).

Keywords: Fascination of the image. Writing. *Um sopro de vida*. Clarice Lispector.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O OLHAR DE NARCISO	13
2.1 Uma flor de retórica	20
2.2 Uma necessidade de invenção: a crítica	34
3 UMA IMAGEM PROFUNDA	41
3.1 “Olhar a coisa na coisa”	48
4 “TRATA-SE DE RETRATAR RÁPIDOS VISLUMBRES”	71
4.1 Uma poética de Clarice Lispector	73
4.1.1 <i>O sonho acordado</i>	76
4.1.2 <i>Ângela não morre a morte</i>	86
4.1.3 <i>Criar uma voz potente</i>	93
5 CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS	108

1 INTRODUÇÃO

A impraticável flor que nomeamos no título deste trabalho é a literatura. Os aspectos de sua impossibilidade advêm, sobretudo, da concepção acerca dela que autores como Maurice Blanchot e Roland Barthes edificam em seu pensamento crítico. Para eles, a literatura tende a um vazio pleno, a um silêncio completo; flerta com o interdito e busca fixá-lo. Nesse processo, prescinde de elementos que a tradição lhe conferiu, mantendo sobre si apenas o afã da linguagem por um alvo inalcançável.

No escopo da produção de Clarice Lispector, esta flor impossível é *Um sopro de vida*. Livro póstumo, foi escrito ao mesmo tempo em que *A hora da estrela*, tendo se mantido, contudo, afastado da avalanche crítica que soterrou Macabéa e Rodrigo S. M. Em seu espaço de silêncio, pouco notado, foi considerado por muitos como espécie de refúgio da escrita de sua autora, curiosidade bibliográfica trazida à tona, quiçá, como homenagem à escritora recém-finda. Em seu bojo, contudo, toda a potência da escrita de Clarice operava o que para nós constitui seu objetivo: a impossibilidade. Feito por uma escritora cujo trajeto e embate com a *coisa propriamente dita* já se dera inúmeras vezes, o livro surge como espécie de desaguadouro de sua produção. A experiência incompleta da sua literatura, como designada por Álvaro Lins, encontra nele manifestação máxima. Mais incompleto que os outros, ele parece roçar de mais perto o silêncio que a autora buscou durante toda sua carreira. Decorre, portanto, de sua posição superlativa que ele constitua o *corpus* da presente pesquisa.

Avesso, como dissemos, ao formato comum da literatura, *Um sopro de vida* protagoniza uma ação ímpar: coloca em xeque uma escritura que, durante todo o seu trajeto, trilhou a senda do questionamento e do esvaziamento da linguagem. O questionamento que realiza, no entanto, não se dá pela senda de combater o vazio e silêncio dos livros que o antecederam. Pelo contrário, dá-se através de uma afirmação mais intensa daquilo que constituía o núcleo de seus pares. Assim, temas comuns da escrita clariceana, como a criação literária, a metalinguagem, a relação entre o ser e a língua, a busca por uma essência, Deus, a morte e muitos outros, materializam-se em *Um sopro de vida* ao lado de trechos literalmente transcritos de outros livros da autora. O livro, assim, figura como espécie de espelho em que se mira a demais produção de Clarice Lispector. Esse espelho, contudo, não se limita a reproduzir. Como a própria obra afirma:

“Minha vida é um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto” (LISPECTOR, 1978, p. 43). O livro, portanto, não apenas reproduz, mas deforma aquilo que olha em seu bojo, conferindo modulação própria e avançando cada vez mais no território da peculiar literatura descrita pelos autores acima citados.

Assim, na tentativa de apreender, com certo apuro, em que medida essa literatura se manifesta em *Um sopro de vida*, iniciaremos nossa argumentação com a descrição de um outro reflexo igualmente raro: o do olhar de Narciso. No capítulo que sucede a esta introdução, a literatura é aproximada do antigo mito grego, a fim de que ele sirva de símbolo para o mistério e funcionamento desta. Na referida seção, afirmamos que aquilo que Narciso viu no fundo da fonte, diferente do que diz a tradição, não foi a repetição dos traços de seu rosto, mas o vislumbre de algo mais profundo. A esse algo, denominamos, com os autores que nos servem de base, de *imagem*, termo que encontra modulações em outros, tais como *opacidade*, *mistério* e *profundidade*. A imagem seria, portanto, a manifestação de uma potência desconhecida, do silêncio e do vazio que, segundo afirmamos, com tanta intensidade aparecem na escrita de Lispector. Ela possui, para Blanchot, o poder de atração e é o motivo pelo qual Narciso perece na fonte das águas. Ela é também o motivo que leva a literatura a protagonizar um olhar sobre si mesma, a ceder a seu fascínio e prescindir da forma que lhe concedeu a tradição.

Tal deformação operada pela imagem na literatura conduz a que esta, dada a renúncia que realiza, constitua um desafio à crítica e à análise segundo os modelos comuns, visto que não os segue. A fim de sanar essa lacuna, essa escrita emite estatutos para si mesma, revela os procedimentos de seu funcionamento, articula sua própria teoria. Isto é, ela penetra no território da escritura em que, dentre outras particularidades, a distinção entre crítica e escrita artística é tênue e muitas vezes inexistente. A esse tipo de literatura, ferida pelo fascínio da imagem, Barthes denomina *escritura*, em oposição à *literatura*, como alerta Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 79): “Em Barthes [...] a *escritura* substitui, historicamente, a *literatura* (a literatura é representativa, a escritura é apresentativa; a literatura é reprodutiva, a escritura é produtiva; o sujeito da literatura é pleno, pessoal, o da escritura é flutuante, impessoal, etc”. Desse modo, daremos largo uso ao termo barthesiano, sem, no entanto, desprendermo-nos da terminação clássica que, quando utilizada em sua acepção corriqueira, será devidamente contextualizada.

Exemplo de como essa atração opera no texto literário dá-se, em todas as suas nuances, em *Um sopro de vida*. Tanto é assim que, conforme dissemos, seu lugar na bibliografia de Clarice Lispector é, por vezes, questionado. Obra fragmentada e inacabada, repleta de fragmentos de outros escritos, o livro desafia os parâmetros comuns da escrita, desde sua publicação, feita sob circunstâncias adversas. Assim é que, antes de examinarmos as características da escritura que nele se manifestam, realizamos uma justificação de seu lugar na produção de sua autora. A nosso ver, sua incompletude e seu aspecto fragmentário, longe de servirem de demérito, contribuem para que ele seja um legítimo representante da escrita de Lispector.

É este o argumento que seguimos consolidando após a justificação do livro. Como espécime da escritura, *Um sopro de vida* cumula sobre si as deformidades que a imagem exerce sobre a escrita. Assim, o fato de prescindir de enredo, de tempo e mesmo de uma estrutura teleológica — com começo, meio e fim —, longe de o afastar do escopo de Lispector, mais o aproxima dele, visto que esses traços, encarados com desprestígio pela crítica comum, constituem os próprios elementos da escritura.

No capítulo que antecede a conclusão deste estudo, dedicamo-nos a ver como os traços da escritura, delineados em “Uma imagem profunda”, manifestam-se em *Um sopro de vida*. Atenção especial é dada, neste ponto, ao modo como a própria escrita é encarada pelo livro. Como acima dissemos, ao prescindir do perfil corriqueiro da literatura e, por conseguinte, escapar da crítica literária tradicional, *Um sopro de vida* emite seus próprios comentários acerca de sua feitura, pondo em contraste e em movimento diversos elementos que justificam seu inacabamento, sua estrutura *mise en abyme*, seus paradoxos e seu pendor para o silêncio. A análise desses elementos e a articulação que eles estabelecem entre si constituem, portanto, o núcleo de nossa argumentação no capítulo em questão.

Não obstante o exame dessas instâncias nos revele a concepção de literatura que *Um sopro de vida* cultiva, não é possível, ao fim da análise, estabelecer um novo conceito para a escrita artística que abarque o todo das produções. Fazê-lo seria levar o livro de volta ao campo da crítica comum, espaço do qual ele se afasta. Assim, ao cabo de nossa investigação, apesar das semelhanças que o livro último de Lispector guarda com a teoria geral da escritura, que esboçamos em nosso capítulo inicial, a concepção desta que ele esboça é única e diz respeito a ele somente, podendo estender-se à produção de sua autora como um todo, visto que toda ela se faz presente nele. Essa extensão,

contudo, não se dá de modo sistemático e absoluto, mas perpassa sempre pela imprecisão e intangibilidade da imagem que, segundo nossos teóricos, escapa a toda descrição. Ela, no entanto, é útil, a fim de conceder-nos uma visão mais acurada da literatura de Clarice Lispector e do contato que ela estabelece com as outras obras, feridas como ela pelo fascínio da imagem.

Na construção de nossos argumentos, guiam-nos, sobretudo, os já citados Blanchot (1980, 1997, 2005, 2010a, 2010b, 2011) e Barthes (1999, 2004, 2007a, 2007b, 2010), bem como Didi-Huberman (1998, 2011), Perrone-Moisés (1973, 2005, 2007, 2009, 2016) e Hack e Silva (2017), com suas considerações acerca da imagem e da escritura. A seu pensamento, unimos os comentários de especialistas na escrita de Clarice Lispector, tais como Sá (1979, 2004), Sant'Anna (2013), Helena (1991, 2010), Nunes (1995, 2009), Faria (2016) e Homem (2012).

Tanto quanto possível, buscamos a edição em português dos autores estrangeiros que nos serviram de base. A escolha deveu-se ao tentame de dar maior fluidez ao texto, visto que muitas de suas citações são incorporadas a nosso argumento, constituindo, com ele, uma única sentença. Quando isso não foi possível, recorreremos às publicações na língua de seus autores e apresentamos, no corpo do texto, uma tradução, que é sempre acompanhada de uma nota de rodapé contendo o texto original, a fim de que o leitor possa confrontar nossa versão com a de seus autores.

Assim, nas páginas que seguem, buscaremos, mais que uma definição exata da literatura de escritura em *Um sopro de vida*, apreender a poética que se evola de suas páginas. Nosso objetivo é compreender, até onde a opacidade do escrito o permitir, como o fascínio, a atração da imagem opera sobre ele, fazendo dele uma obra dúbia, obra de invenção, crítica de escritura.

2 O OLHAR DE NARCISO

Quando Narciso vê a fonte e ali fixa seu olhar, que grande potência desvela seu poder a ponto de prender o Cefísio e arrastá-lo para nenhum outro ato senão o da morte? A tradição, seguindo a Ovídio, reconhece no reflexo do rosto do mancebo e no ato derradeiro o resultado de uma improvável, impossível paixão. Privado desde a mais tenra idade de ver o próprio rosto, quando, enfim, suas feições descortinam-se ante seus olhos e sua beleza o esborcina com golpe fatal, o jovem cai de amores por si mesmo e se consome na intangibilidade do sentimento. Ao fim de tudo, resta uma flor, que lhe carrega a memória.

Bela imagem, a de Ovídio, que deposita a causa da perdição de Narciso numa visão a ele interdita, visão de si mesmo. Diz o poeta: “por seus olhos fina-se” (III, 440), como que a querer cumprir as palavras do vate, que predissera a senectude de Narciso apenas se ele não se conhecesse. Ao se ver, portanto, ele se conhece e morre. Narciso perece pelo que vê. Quase inquestionável, a versão de Ovídio, sua resposta à interrogação que acima propusemos — o que Narciso vê é seu rosto —, alimentou, por séculos, uma longa e forte tradição, mais recentemente revigorada por Freud, ao denominar narcisismo o excesso de concentração da libido no eu, em lembrança daquele que tanto se amou a ponto de morrer. Não obstante isso, cremos que a interpretação é parcial e mantém-se ao nível da superfície, quando o mito, na verdade, aspira à profundidade.

Blanchot é categórico ao nos afirmar, acerca das antigas narrativas gregas, que elas “geralmente, não dizem nada”¹ (BLANCHOT, 1980, p. 194). Desse modo, conquanto Ovídio tenha posto “[nos] seus olhos, estrelas gêmeas, [na] cabeleira, digna de Apolo e de Baco, [na] face impúbere, [no] pescoço ebúrneo, [na] grácil boca e [no] rubor à nívea candura mesclado” (III, 420-423) a causa da prematura morte de Narciso, o mito mantém seu silêncio, mantém seu enigma, e ostenta “o transparente mistério, o mistério da transparência”² (BLANCHOT, 1980, p. 194). Nesse mistério, nem um pouco dialético, como veremos adiante, a questão do que fascina Narciso talvez não repouse na visão que a ele se desvela na superfície especular; mas, na “obsedante questão: quando vemos o que está *diant*e de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um

¹ “ne dissent, en général, rien”

² “le mystère transparent, le mystère de la transparence”

dentro?” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30). Que é, pois, esse algo que de dentro da fonte olha Narciso?

Na busca por identificar essa estranha potência, por certo nos será útil a expressão blanchotiana acima apresentada: *o transparente mistério, o mistério da transparência*. Nessa paradoxal construção, o pensador francês articula duas dimensões do episódio de Narciso, o que pode nos auxiliar na descrição do aspecto profundo do mito, uma vez que à versão de Ovídio atribuímos o campo da superfície. Embora os termos não tenham sido explicados por seu autor — o que, na poética de Blanchot é manter-se no nível superficial, região da qual ele, mesmo enquanto crítico, se afasta —, podemos entrever, na descrição que faz do mito, bem como em quase toda sua produção crítica, a articulação antitética dessas forças que aqui se polarizam em transparência e opacidade, ou mistério.

Em ensaio dedicado ao tema da imagem em Maurice Blanchot, Georges Didi-Huberman fala-nos da *imagem-forma* em oposição à *imagem-meio*. Esta última se aproxima, em sua descrição, do que aqui chamaremos transparência. Como figura, ela aponta para além de si mesma, numa atitude de representação. Desse modo, ao olhar para a fonte, o que Narciso vê é a si mesmo, seu rosto, e cai de amores por ele. Operar nesse nível satisfaz e apazigua, uma vez que esse é o campo diurno da razão e do entendimento. Essa é a região em que se move a versão ovidiana, que peja o mancebo de vaidade e orgulho e em que a potência do mito se encerra, esclarecida. Essa imagem-meio

[...] está depois do objeto, como se fosse sua continuação: vemos, depois imaginamos. Esse “depois” significaria que o objeto deve distanciar-se para enfim deixar-se recapturar. Aqui a imagem pode ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, nesse caso ela é a sua “negação vivificante”. Aqui os sentidos da imagem se fixam: estaríamos no campo da representação. A imagem seria a possibilidade de entendimento [...] (HACK; SILVA, 2017, p. 74-75)

Como esclarecido, a imagem-meio se liga ao reflexo que reproduz. Ela é, portanto, sempre subordinada ao objeto, uma vez que encontra nele o seu *antes*, do qual ela, como vimos, é apenas o *depois*, ou seja, uma recaptura. Nela, imagem e objeto coincidem, e o que ali aparece é sempre uma semelhança que “nunca é senão uma salvação de *aparência*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 26). Isso indica que a essência, ou origem, dessa imagem, se desfaz em sua aplicação: a de ser a imagem de algo. Assim, ela

é transparente, pois sempre revela por seu detrás, em seu sentido, uma verdade do mundo, uma verdade a ela ligada senão por uma analogia arbitrária.

O que Blanchot denomina mistério e Didi-Huberman aproxima da imagem-forma se distancia do comportamento representativo do reflexo. Assim, quando Narciso olha a fonte, naquilo que vê está muito mais do que apenas a sua face, até então a ele interdita. O que aparece se coloca além da representação, além da quietude. É algo que não aponta para alhures; é, para Blanchot, a imagem propriamente dita.

Mas o que é a imagem? Quando não existe nada, a imagem encontra aí sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a suspensão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade. Mas essa verdade excede-a; o que a torna possível é o limite em que ela cessa. Daí resulta o seu lado dramático, a ambiguidade que ela anuncia e a mentira brilhante que se lhe recrimina. (BLANCHOT, 2011, p. 277-278)

Diferente da descrição anterior, na qual há uma associação de subordinação entre o reflexo, ou imagem, e o objeto representado, o excerto acima condiciona a existência da imagem à independência de qualquer objeto. Logo, ela não seria a representação de nada, mas apareceria por si mesma. Como podemos ver, essa potência que ele delineia demanda um afastamento do mundo e uma aproximação com o vazio e o neutro. Ao invés de um meio, essa imagem aparece como forma. Isto é, o seu movimento essencial não é o de representação nem de via de acesso a algo.

Desta forma, essa imagem — a que Blanchot não associa nenhum designativo, pois que, para ele, ela é a imagem mesma, diferente da outra que, como vimos, é apenas aparência — não busca a recaptura de nada, nem é a “negação vivificante” de qualquer coisa. Em seu campo, os sentidos não se fixam, mas desaparecem, pois ela não é nítida, não se dá a ver; é subjacente e defeituosa. Ela é fluida, mas opaca (DIDI-HUBERMAN, 2011). Isto é, diferente da outra, que desaparece no meio ao qual serve, o objeto, esta imagem, prescindindo de ser reflexo e, portanto, instrumento, não desaparece em seu uso, não se torna translúcida por sua utilidade, mas *aparece* (BLANCHOT, 2011) em sua opacidade.

Essa imagem, como é possível notar em sua descrição, afasta-se do racionalismo e da luz do dia. Sua região é a da noite e a do fascínio, expressões comuns na poética blanchotiana, na qual a descrição dessa dimensão encontra muitas formas, uma

vez que, dada sua natureza, um delineamento exato dela não é executável. Assim é que, nos escritos de Blanchot, elementos como o canto das sereias em *O livro por vir*, ou Eurídice em *O espaço literário*, são, para Didi-Huberman, personificações dessa imagem-forma, que, diferente de sua antípoda, ocupa sempre uma posição central, de origem e encantamento. “Ela [Eurídice] é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite” (BLANCHOT, 2011, p. 186).

Chama-nos a atenção, neste excerto de *O espaço literário*, que Eurídice, metáfora para a dimensão que descrevemos, dissimula-se sob um véu e sob um nome. Isso remete ao caráter sempre subterrâneo dessa imagem. Ela não é nunca o que está à vista, na superfície. Ela é, como há pouco dissemos, invisível, sub-reptícia. O acesso a ela nunca se dá de modo direto; sua inteireza jamais se revela. Isso cumula aquele que a vislumbra com uma “busca obsessiva, malograda, persistente” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 97).

É nesse aspecto que as duas imagens, a transparência do mistério e o mistério transparente, se articulam. Enquanto transparência, a imagem-meio aponta para alhures, guiando o olhar para além, para distante da profundidade. Ela “seria como uma superfície, planaridade dura, intransponível. Imagem verticalizada” (HACK; SILVA, 2017, p. 81), em oposição à outra, que, volumosa, “subitamente se poderia perfurá-la, abrir nela uma fissura, um buraco, tornando-a uma profundidade que se pode escavar” (HACK; SILVA, 2017, p. 82). Não obstante essa polaridade, as instâncias se tocam: a transparência servindo de véu que encobre a opacidade, soterrando o mistério com luz e razão, o fascínio de Narciso com a simples imagem de um rosto. O disfarce, contudo, não é bastante. Como vimos, para Blanchot, a forma de Eurídice, metáfora para nossa imagem-forma, cobre-se de um véu. Esse encobrimento, não obstante manter sob sigilo a visão total do que tapa, revela contornos e volumes. Isto é, sua transparência, seu *ser-meio* não impedem por completo o acesso ao mistério. Pelas frestas da transparência, o mistério escapa, sobrevive.

Isso significa dizer que ora a imagem serve à verdade do mundo, quando se acredita que ela segue ao objeto, retornando a ele idealmente, quando a imagem guarda algo daquilo que desaparece: aqui a imagem mantém uma relação com a semelhança e a significação — o pensamento comum, a vida prática, exige esta inversão da imagem: trata-se do campo da representação. Ora a imagem subtrai o sentido, mantendo o objeto na imobilidade de uma

semelhança com nada ou consigo mesmo. Não mais se trata do objeto ausente, mas da ausência como presença. (HACK; SILVA, 2017, p. 76)

Pela descrição acima, a condição transparente da imagem, sua semelhança a algo, advém de uma exigência exterior — “o pensamento comum, a vida prática” — que lhe inverte a natureza e o sentido. A transparência, ou o disfarce, seria, portanto, uma reação da imagem-forma ao mundo racional e cotidiano, uma forma de manter-se afastada. Nesse processo, ela “é uma proteção tão perfeita que esquece a razão pela qual foi organizada: não apenas para afastar, mas para atrair, desviando-a, a imensidão falante” (BLANCHOT, 2005, p. 324). Essa imensidão falante, o que aqui temos chamado de mistério e imagem-forma, cria para si o mascaramento da transparência. Ela não prescinde, no entanto, da atração, do fascínio. Instilando-se sob o véu da transparência, ela mantém sua força. É “como se a parte diurna do mundo [...] se abrisse por um instante para deixar ver através dela aquilo que é anterior ao mundo” (SUTTANA, 2013, p. 174). Nesse processo paradoxal, em que a imagem tanto afasta de si quanto atrai, ela se torna uma imagem crítica, isto é, “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem [...] na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171-172).

Assim, quando Narciso olha a fonte, o que ele vê não é propriamente a si, mas a essa instância sub-reptícia, fascinante, da imensidão falante. É ela que, por trás das linhas de seu rosto, desenha-se, impessoal, sob a superfície, atraindo para a profundidade, chamando o mancebo para a anulação, para o desastre. Essa força, como vimos, é anterior ao mundo, e, por iniciativa própria, dele apartada. Assim é que ela, isolando-se do olhar vulgar, tece para si o véu da transparência e da representação, negações de sua condição original, sua máscara. Essa máscara, no entanto, no episódio de que tratamos, foi rompida pelo nem um pouco vulgar olhar de Narciso. Atraído pela voragem, o jovem foi obrigado a olhá-la verdadeiramente. E nesse olhar, perdeu-se.

Mas, por que Narciso viu-se vítima dessa obrigação? Por que, dentre tantos heróis que se deparam com o enigma de ver, apenas ele foi ferido com a exigência da imensidão falante, a exigência de olhá-la, verdadeiramente? Blanchot (1980, p. 192) nos explica:

[...] inclinando-se sobre a fonte, [Narciso] não reconhece a si mesmo na fluida imagem que a água envia de volta. Não é, verdadeiramente, a si mesmo, nem

talvez a seu não existente “eu” que ele ama ou — em sua mistificação — deseja. E se ele não reconhece a si mesmo, é porque o que ele vê é uma imagem, e porque a aparência da imagem não é à semelhança de ninguém ou de nada: a imagem caracteristicamente não se assemelha a nada.³

Um olhar comum, dirigindo-se à imagem especular, veria nela a representação, o retrato das formas, a cópia do mundo, e deixaria que o encanto do mistério mantivesse seu lugar de refúgio sob a superfície. Esse olhar creia na transparência da superfície e não seguiria adiante. O olhar de Narciso, contudo, não integra esse tipo de visão. Isso porque, ao olhar-se, o jovem não se reconhece, não projeta na imagem o seu si mesmo. Para ele, o reflexo se apresenta em sua própria natureza, vazio, silencioso, e por isso o atrai, mais do que o atrairia qualquer exótica beleza, porque a imagem, a imagem propriamente dita, “exerce a atração do vazio e da morte”⁴ (BLANCHOT, 1980, p. 193). Assim, o fascínio que se exerce sobre Narciso provém de uma ausência, ou melhor, daquela ausência como presença que há pouco nomeamos, a do mistério, imagem-forma. Essa ausência que se desenha nas curvas do rosto, revela que, por trás delas, o enigma, uma voz sem língua, emite seus sons. Isso só é possível ao Cefisio porque, diferente de todos os outros, ele “não conhecia a si mesmo, pois, de acordo com a advertência que possivelmente recebera, ele deveria manter-se sempre afastado de si próprio”⁵ (BLANCHOT, 1980, p. 193). Não, tendo, pois, um si mesmo que projetar na fonte, seus olhos contemplaram o mistério frontalmente, devassaram o reflexo da superfície e dirigiram-se, ávidos, à profundidade da água, onde tangenciaram o silencioso mistério, fixando-se a ele em seu derradeiro movimento: ele viu a imagem propriamente dita.

Assim, sob essa nova óptica, Narciso é aquele que é ferido por um fascínio original, não por uma leviana paixão por si mesmo. Nas palavras de Blanchot (1980, p. 205), “Narciso é o anti-Narciso”⁶, uma vez que se afasta de si, que opera um desvio em relação a seu próprio *eu*. Sua atração, portanto, não é a de se entregar ao repentino rompante que a beleza lhe traz, mas a de vencer a distância que o separa do mistério. Conforme dissemos, Narciso vê a imagem de frente. Essa imagem, contudo, jamais se

³ [...] penché sur la source, ne se reconnaît pas en l'image fluide que lui renvoient les eaux. Ce n'est donc pas lui, son “je” peut-être inexistant, qu'il aime ou désire, ft-ce en sa méconnaissance. Et s'il ne se reconnaît pas, c'est que ce qu'il voit est une image, que la similitude d'une image ne renvoie à personne, ayant pour caractère de ne ressembler à rien.

⁴ “attirait du vide même et de la mort”.

⁵ “ne se sachant pas, puisque, selon l'ordre qu'il aurait reçu, il doit demeurer détourné de soi”.

⁶ Narcisse est anti-Narcisse”

revela, senão por vislumbres. Desse modo, o que se abre aos olhos do Cefisio não é tanto o desvelamento do enigma, mas a constatação de sua existência. Homem de superfície, ainda que privado da “certeza de nosso mundo, [da] obstinação de nossa cultura” (BLANCHOT, 2010a, p. 61), cumpre ao jovem vencer a distância e adentrar a profundidade. Disso advém que ele se perde, que morre na fonte das águas. Essa morte, no entanto, como as instâncias a ela ligadas, também não é racional e está marcada pela atração do fascínio. “Narciso morre? Dificilmente; tornado imagem, ele se dissolve na dissolução imóvel do imaginário onde, sem saber, perde uma vida que não tem”⁷ (BLANCHOT, 1980, p. 193). Isto é, Narciso entrega-se a um atenuado morrer. Morre apenas enquanto aparência e encaminha-se para a profundidade sem fim da imagem. Certamente por isso o mito nos dá uma flor após a descrição do evento narcísico. Eternamente na beira da fonte, a flor é novamente Narciso, para sempre absorto pelo fascínio da atração. Na sua quietude ela protagoniza perenemente o caminho do Cefisio, a distância sempre intransponível que ele percorre. Sobre essa flor, Blanchot (1980, p. 196) nos diz ser uma “flor de retórica”⁸.

O termo ao qual o pensador associa a flor não deve ser considerado em seu aspecto corriqueiro, como quase todos os conceitos aqui colocados. Ao referir-se à retórica, Blanchot (2005, p. 324) refere-se, certamente, a seu aspecto ruidoso e farfalhante, pois, para ele, “A retórica é um desses meios de defesa, concebido de modo eficaz, e mesmo diabolicamente montado, para conjurar o perigo, mas também para torná-lo necessário e imperioso”. Tal associação é feita porque, para chegar-se ao campo da imagem e do fascínio que atraíram Narciso, nenhum outro caminho há que não o da palavra.

Numa conexão entre imagem e palavra, Walter Benjamin (2009, p. 504) escreve: “Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é, não arcaicas); e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas”. Em suas elucubrações em torno do conceito, Didi-Huberman cita esse trecho e o aproxima das considerações que aqui temos feito. Para ele, o termo de Benjamin refuta

[...] *tanto* a razão “moderna” (a saber, a razão estreita, a razão cínica do capitalismo, que vemos hoje se reatualizar na ideologia do pós-modernismo)

⁷ “Narcisse meurt-il? A peine; devenu image, il se dissout dans la dissolution immobile de l’imaginaire où il se dilue sans savoir, perdant une vie qu’il n’a pas”

⁸ “fleur de rhétorique”

quanto o irracionalismo “arcaico”, sempre nostálgico das origens míticas (a saber, a poesia estreita dos arquétipos, essa forma de crença cuja utilização pela ideologia nazista Benjamin conhecia bem). Na verdade, a *imagem dialética* dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de *criticar* o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente *inventada* da memória. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 113-114)

Para Didi-Huberman, a dialética que Benjamin propõe não é a da síntese dos polos em uma conciliação harmoniosa. Antes, ela é um jogo, e joga, diz ele, com a contradição, tal como a articulação do mistério da transparência e do transparente mistério que descrevemos. A imagem que sob sua égide se faz é imagem que não se subordina a elementos exteriores: é lembrança sem imitação e memória inventada, ou seja, é uma imagem que a nada se assemelha. A essa imagem, diz Benjamin, só é possível acercar-se pela língua, pela palavra. Não por acaso a flor de Narciso ser uma flor de retórica. Mas, como vimos, não de uma retórica corriqueira, moderna ou arcaica. Como a imagem a que se aproxima, ela “não busca mais reproduzir esse objeto do olhar, nem mesmo representá-lo” (HACK; SILVA, 2017, p. 86). Em sua natureza *crítica*, seu caminho é o de uma silenciosa fala farfalhante, paradoxal e dotada de mistério e transparência. Nesse aspecto, ela se aproxima e assume o formato daquela movediça e peculiar dicção: a literatura.

2.1 Uma flor de retórica

Devemos nos lembrar que, embora acima tenhamos nos concentrado no conceito de imagem, esse conceito não é unicamente visual, mas abrange, com igual medida e força, a escrita, sobretudo a escrita literária. “A palavra não se apresenta mais como uma palavra, mas como uma visão liberta das limitações da visão. Não uma maneira de dizer, mas uma maneira transcendente de ver” (BLANCHOT, 2010b, p. 68). Ela não ocupa mais seu ordinário lugar como vocábulo, mas converte-se numa maneira de ver, livre de limitações. Isto é, essa palavra, a palavra literária, ferida de fascínio, torna-se afundamento na superfície do texto, profundidade.

Como a imagem-forma que há pouco descrevemos, ela se afasta da superfície e caminha na direção do mistério, da profundidade. Dotada de um caráter ordinariamente representativo, essa palavra, na concretização imaginária que realiza, busca livrar-se do

véu da transparência e alcançar o enigma da opacidade. Próxima de Narciso, ela é atraída pela voragem, na tentativa de chegar-se ao centro inatingível. Flor de retórica, no entanto, seu lugar é perenemente à beira da fonte, lugar que não é estático, lugar de movimento e de busca, mas de uma busca da ordem do fascínio, não do mundo. “O que é estranho é a lentidão desse movimento. [...] move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança mas, antes, a sombra do tempo” (BLANCHOT, 2011, p. 15). Pungida, portanto, por esse movimento, a literatura atira-se na eterna busca, como o Cefisio, e, como ele, nunca encontra o alvo de seu labor. Essa falha, no entanto, não constitui defeito, frustração, pois, nessa ordem de coisas, “Encontrar é tornear, dar a volta, rodear. [...] Aqui não existe nenhuma ideia de finalidade, ainda menos de parada. Encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar” (BLANCHOT, 2010b, p. 64).

Assim, essa literatura que se aproxima de Narciso é uma literatura que, como ele, prescinde da imagem transparente, ilusória, e caminha na direção do fundo e do silêncio, onde as imagens são turvas e a nada se assemelham. É uma literatura que prescinde do mundo, afirmando-se em si mesma e protagonizando a eterna busca do personagem mítico. Sua palavra, via única de aproximação da imagem, não constitui maneira de melhor compreendermos ou solidificarmos o conceito que Didi-Huberman e seus pares nos apresentaram; ela é a imagem propriamente dita e, desse modo, “transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta [...] desnuda, sem mesmo retirar o véu, e às vezes, ao contrário (perigosamente), [encobre] — de uma maneira que não cobre nem descobre” (BLANCHOT, 2010b, p. 69).

Esse momento, em que a literatura e Narciso se confundem, no fascínio sem ordem da imagem, que os conduz sempre à profundidade, “é o momento em que a arte volta-se para si mesma: momento em que a palavra pode entrar no tempo da imagem e a imagem no tempo da palavra” (HACK; SILVA, 2017, p. 89). Cada uma dessas instâncias, livres da representatividade, entregues à sua semelhança, que é a de si mesmas, entra no campo de crise e de fascínio que nossos autores descreveram. Nesse processo, o reflexo que esse olhar para si mesmo constrói “previne a estável fixidez do visível”⁹ (BLANCHOT, 1980, p. 204), isto é, prescinde da límpida claridade e da segurança de assemelhar-se a algo para aproximar-se do impossível campo da origem. No abandono

⁹ “empêche la fixité stable d'un visible”

desse espaço de segurança e racionalidade, constitui-se a crise que Didi-Huberman (1998, p. 172) nomeia: “ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo”.

A escrita é, portanto, escrita do olhar, da contemplação do centro interdito da literatura. Como o teórico nos informa, no entanto, essa escrita não visa reproduzir o momento do fascínio, ela não quer servir de *meio* para enquadrar a *forma* e reduzi-la à racionalidade. Pelo contrário, ela protagoniza esse olhar: escrever é seu modo de ver. Assim, “o fino papel é a fonte refletora; o texto é seu próprio espelho”¹⁰ (HUTCHEON, 2013, p. 14). E, como inquirimos a Narciso, dessa literatura também podemos perguntar: o que ela vê refletido no espelho em que contempla a si própria? Prescindindo do reflexo enganador, qual é seu formato, uma vez que a nada mais se assemelha senão a si mesma? Como esse olhar a deforma?

Acerca da primeira questão, já esboçamos acima uma resposta, quando de nossas elucubrações em torno da imagem. O que a literatura vê é o mistério, a opacidade, sua própria semelhança, que é a semelhança de nada. Nessa visão, o fascínio a atira numa nova ordem de coisas em que a representatividade é canhestra. Essa crise da representatividade, o que se assemelha a uma denúncia da transparência, a uma emergência da opacidade, obriga a literatura a novas modulações, que conduzem seu perfil a um retrato pouco afeito com a precisão da aparência. Assim, refletindo não mais o mundo, a literatura assume um novo formato, em tudo alheio àquele sob o qual, mesmo, se cunhou o vocábulo que a denomina. Sobre isso, Blanchot (2005, p. 359) afirma:

A pintura nos faz frequentemente pressentir, hoje em dia, que aquilo que ela busca criar, suas “produções” não podem mais ser obras, mas desejariam corresponder a alguma coisa para a qual ainda não temos nome. O mesmo acontece com a literatura.

Diante dessa mudança, em que literatura já não é sinônimo de transformação e desvendamento do real, de revelação da “totalidade do ser”, nem mesmo de exercício de liberdade, inerente à democracia (PERRONE-MOISÉS, 2016), muitos chegaram a ver

¹⁰ “The thin paper is the reflecting pool; the text is its own mirror”

e anunciar a sua morte. Essa morte, como nos adverte Perrone-Moisés (2016, 1)¹¹, não é uma morte, senão uma transformação. Ela diz:

Na verdade, o fim da literatura foi anunciado há mais de um século. Talvez o primeiro a anunciá-lo tenha sido Rimbaud. Em 1879, ele respondeu ao amigo Delahaye: “Não me interessa mais por *isso*”. *Isso* era a poesia, a literatura. Ao longo do século XX, vários teóricos pressentiram o fim da literatura. Nas últimas décadas, acentuou-se o sentimento de que algo terminou.

[...]

Quando se fala do fim da literatura, trata-se do fim de um tipo de literatura: aquela da alta modernidade.

Embora a autora restrinja seu comentário ao desaparecimento da literatura da alta modernidade, ou seja, aquela que “podemos situar das vanguardas históricas até meados do nosso século [XX]” (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 176), o que há, de fato, é um abandono dos parâmetros tradicionais da literatura, mesmo daqueles que foram introduzidos pelas vanguardas e que hoje foram absorvidos pela cultura e são tidos como *clássicos*. Assim, o fim de um tipo de literatura não implica no fim de toda a literatura. O que, de certo, se vê sob ameaça aqui é a literatura ligada ao realismo formal¹², sob cuja égide o próprio termo *literatura* foi erigido e com o qual parte do público e da crítica o confunde. Em nossa aproximação de Narciso, podemos dizer, com Hutcheon (2013, p. 16), que “Não há cadáver; a forma acabou de entrar em outro mundo”¹³. Esse outro mundo é o da imagem e da opacidade, no qual o texto não se submete aos manuais de poética nem às regras da verossimilhança e do bom senso. Assim, Narciso não morre, mas retorna à sua origem. Não nos esqueçamos que ele é filho de um deus-rio e que, em seu ato derradeiro, é de volta a um território líquido que ele avança. Dessa maneira, justifica-se a já notória sentença de Blanchot (2005, p. 285): “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento”.

Linda Hutcheon (2013, p. ix) reconhece esse caminho da literatura em direção a si mesma no que ela denomina de *literatura narcisística*, isto é, na literatura que “contém seu próprio comentário crítico”¹⁴. Embora a autorreflexividade, a nosso ver, não

¹¹ As chamadas desta publicação serão feitas com a menção ao capítulo, ao invés da página, após o ano de publicação, uma vez que se trata de uma publicação eletrônica, no formato Kindle.

¹² O termo é usado aqui na acepção em que Ian Watt (2010, p. 35) o utiliza em seu *A ascensão do romance*, isto é, como uma série de convenções que produziriam o efeito de uma “correspondência estrita e detalhada com a vida real” e a literatura.

¹³ “There is no corpse; the form has just slipped into another world”

¹⁴ “contains its own critical commentary”

corresponda à inteira complexidade do fascínio da imagem-forma, ela surge, pelo menos tangencialmente, como elemento que conduz o olhar para mais fundo, para além do reflexo. Como a retórica acima descrita por Blanchot, ela é um meio de defesa que conjura o perigo.

As ideias de Hutcheon nos são válidas à medida em que, através delas, autora reconhece que a literatura, em sua origem — especificamente o romance —, não está ligada à imagem-meio e que a ameaça à literatura representativa constitui, na verdade, a feição natural e primeira da arte escrita. Ela diz: “o narcisismo pode ser tido não como uma aberração, mas como ‘condição original’ do romance como gênero”¹⁵ (HUTCHEON, 2013, p. 8). O que a estudiosa denomina narcisismo é a condição de autorreferência e negação do mundo que o romance empreende (em seu estudo, bem como neste, a palavra não tem a significação que lhe confere a Psicanálise). Ela reconhece o gênero como uma “paródica prole de Cervantes, aut centrada e amante de si mesma desde o nascimento”¹⁶ (HUTCHEON, 2013, p. 9).

Numa leitura metafórica e de feição histórica, a pesquisadora canadense esforça-se para traçar uma “biografia” do romance, desde de sua gênese aut centrada, passando por seu engajamento com a representatividade e o realismo e desembocando em seu posterior retorno à fonte. Nesse processo, ela se vale, como aqui fazemos, da metáfora de Narciso. Para ela, ele simboliza o romance, que, a certa altura,

[...] pareceu se recusar a dar poder independente (ou mesmo prestar atenção) a seu meio, a linguagem. Personagem, ação, moralidade, representação da realidade — não palavras — eram suas preocupações conscientes. A linguagem era meramente um meio, nunca um fim.¹⁷ (HUTCHEON, 2013, p. 11)

Esse engajamento corresponde àquela articulação do mistério da transparência na qual a obra retém a presença da parte diurna do mundo. Neste momento, a transparência sobrepuja a opacidade e revela o mundo através de si. Essa ação, no entanto, é apenas disfarce, como vimos. No interior da obra, as potências do mistério, do fascínio, continuam a agir. Isso é particularmente interessante quando olhamos para o

¹⁵ “narcissism can be argued to be, not an aberration, but the ‘original condition’ of the novel as genre”

¹⁶ “parodic offspring of Cervantes, self-centered and self-beloved from its very birth”

¹⁷ “[...] seemed to refuse to give independent power to (or even pay any attention to) its medium, language. Character, action, morality, representation of reality — not words — were its conscious concerns. Language was merely a means, never an end.”

seio do mais arraigado realismo e nele encontramos uma tentativa de escape, como em Flaubert. Em carta datada da época em que escrevia o pioneiro romance realista, *Madame Bovary*, o autor escreve: “O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo” (FLAUBERT, 2005, p. 53). O mesmo pode ser dito do realismo brasileiro que, nas mãos de Machado de Assis, se desenvolveu sempre sob a óptica da autorreflexividade, do comentário crítico e da denúncia da ilusão ficcional.

Com isso, a pesquisadora denuncia que o narcisismo sempre foi a forma original da escrita literária, pelo menos da escrita de ficção, e que sua aproximação do realismo foi uma espécie de “fase” pela qual o romance passou. Superado esse estágio de coisas, a literatura teria retornado, no século XX, a suas origens, nunca, de fato, abandonadas por completo. A emergência desse tipo de escrita, no entanto, estabelece uma crise, não da literatura, mas de um tipo dela, como já nos alertou Perrone-Moisés. Essa crise, no entanto, é sempre perigosa, pois a “Literatura — e o romance em particular — parece [...] brincar com sua própria destruição”¹⁸ (HUTCHEON, 2013, p. 15). Isso porque, nesse processo de ver a si mesma na fonte, a escrita literária põe em xeque toda a segurança, todos os alicerces que a fazem parecer um terreno seguro. Ao mergulhar na fonte em busca da imagem, ela toma sobre si a forma da falha, do desastre. E isso, para os ovidianos¹⁹, constitui defeito.

A falha na representação do objeto, na estruturação do texto literário e na sua classificação dentro de definições pré-concebidas, no entanto, é o que nos conduz ao campo essencial da opacidade e do mistério. Nesse território pouco usual, o defeito não compromete nem ameaça, mas integra e realiza a imagem, a literatura. Conforme vimos, nessa nova região, não há pretensões à obra-prima, ao bem acabado, pois, ali, encontrar e buscar se confundem. Essa região é a do paradoxo. É ela que permite que dimensões antípodas, como as que descrevemos nas páginas anteriores, se articulem, no intuito sempre original “de uma arte sem semelhança”, tornada possível “pela força da ausência criativa” (BLANCHOT, 2005, p. 64). Isso se dá porque, embora labor racional, a escrita desse tipo de arte acontece pela atração do fascínio, pela atração do *outro* mundo no qual

¹⁸ “Literature — and the novel in particular — seemed [...] to [...] playing with its own destruction”

¹⁹ O termo, aqui, será usado na mesma acepção que o utiliza Linda Hutcheon. Para ela: “Ovídio, as náiades e as dríades que lamentam a mudança de Narciso são vistos ironicamente aqui como representantes daqueles críticos que lamentam a morte do romance” (2013, p. 8). Em nosso estudo, contudo, a aplicação se fará não apenas para o romance, mas para toda a literatura.

Narciso adentrou quando de sua desdita. São as potências desse mundo que premem o texto, esse mundo que Foucault chamou de *exterior*.

[...] a atração evidencia imperiosamente que o exterior está ali, aberto, sem intimidade, sem proteção nem moderação (como poderia tê-la, ele que não tem interioridade, mas que se desdobra: o infinito fora de qualquer fechamento?); mas que a essa própria abertura não é possível ter acesso, pois o exterior jamais libera sua essência, ele não pode se oferecer como uma presença positiva — coisa iluminada do interior pela certeza de sua própria existência —, mas somente como a ausência que se retira para o mais longe dela mesma e se esvazia no sinal que ela faz para que se avance em direção a ela, como se fosse possível encontrá-la. (FOUCAULT, 2009, p. 227)

Em sua descrição desse ambiente peculiar, o filósofo francês se vale quase dos mesmos termos que utilizamos no delineamento das antitéticas imagens da seção anterior. Para ele, essa região é inacessível e completamente exterior. Isto é, ela não se abre a nada, qualquer via de acesso a ela é vedada. Embora atraia, o exterior não se abre, nunca se pode estar em presença dele. Daí é que, na sua desdita, Narciso não morre, mas encaminha-se perenemente na direção da morte: seu caminho é infinito, em direção ao “ponto central da obra como origem, aquele que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir” (BLANCHOT, 2011, p. 51).

É dessa maneira que a literatura, movida pelo fascínio da atração, renuncia aos prolegômenos tradicionais. Atraída pelo mistério da imagem, que é inacessível e silencioso, ela tende ao silêncio e ao vazio; mas, flor de retórica que é, essa escrita não pode abrir mão das palavras, sua via única de acesso e negação da imagem. Assim, num jogo de opostos, o texto erra entre o silêncio e o verbo, contempla sua própria natureza paradoxal e borra o reflexo representativo, mancha-o com a língua do segredo.

O vocabulário da ficção é ainda mais perigoso: [...] ele arrisca colocar significações inteiramente prontas que, sob a forma de um fora imaginado, tecem de novo a velha trama da interioridade.

Daí, a necessidade de transformar a linguagem reflexiva. Ela deve estar voltada não para uma confirmação interior — para uma espécie de certeza central de onde ela não poderia mais ser desalojada —, mas, antes, para uma extremidade em que lhe seja preciso sempre se contestar: atingido o seu próprio limite, ela não vê surgir a positividade que a contradiz, mas o vazio em que se vai apagar; e na direção desse vazio ela deve ir, aceitando se desencadear no rumor, na imediata negação daquilo que ela diz, em um silêncio que não é a intimidade de um segredo, mas o puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente. (FOUCAULT, 2009, p. 224)

Para Foucault, o dobrar-se da literatura sobre si mesma, o que ele chama de “linguagem reflexiva”, não se limita à autorreflexividade, simplesmente. A negação da representatividade e a emergência do opaco em detrimento da ilusão transparente são coisas que transcendem a mera autoconsciência. Pensar que a imagem-forma ou o mistério transparente se afirmam apenas quando se nomeiam os elementos formais da literatura, ou quando, nela, se manifesta uma autoconsciência, é devolver à escrita seu aspecto representativo, é fazê-la dar a volta e retornar ao interior, quando ela almeja o fora. Esta é a inexatidão do argumento de Hutcheon. Embora partilhe conosco da ideia de uma literatura não-representativa e encontre na imagem de Narciso os elementos de sua argumentação, muitos dos quais se adequam aos que aqui defendemos, a autora reduz o processo de narcisismo literário ao que denomina de *mimesis do processo*. Isto é, conforme sua concepção, as obras metaficcionalis se diferenciam das tradicionais por focalizarem sua representação, não no produto, ou seja, no mundo, mas no processo de escrita. Para a autora, a representação mantém-se no centro da metaficção. Desse modo, conquanto afirme a existência de uma literatura não-realista, Hutcheon como que promove uma conciliação entre noções aparentemente antípodas, o que Foucault (2009, p. 225) rejeita: “nenhuma reconciliação, mas o repisamento; nenhum espírito na conquista laboriosa de sua unidade, [...] mas o jorro e a miséria de uma linguagem que desde sempre já começou”.

Com sua noção de exterior, o filósofo francês leva a literatura, portadora do que ele chama de linguagem reflexiva, a outro nível. Para ele, ela deve caminhar em direção a seus limites, em direção a seu desaparecimento. Essa linguagem, para ele, não esconde regras ou enigmas que devam ser desvendados pelo leitor. Como ele deixa claro, não há segredos. Há o dirigir-se para outro campo, em que as palavras não devem mais representar, em que elas não devem mais buscar uma contrapartida positiva em relação ao mundo que abandonam. Para ele, no jogo narcisista da literatura, não há espaço para um empreendimento dialético que recomponha o sentido das palavras. Pelo contrário, elas devem ser deslindadas, colocadas em liberdade, para que fluam em direção à sua essência, à sua origem.

É esse o estado da flor de Narciso, a literatura, posta à beira do abismo. Sua mensagem, como nos indica Foucault, não começou quando ela emergiu da água, ela é linguagem desde sempre. Isso pode parecer contraditório, uma vez que somente após a queda do Cefisio ela pode se concretizar enquanto mensagem que ele encaminha. Mas,

como dissemos, as leis do mundo real não se aplicam a essa flor transgressora. É seu objetivo, já informamos, recuperar o momento que a precede. Mas, como, se o momento é já ido e ela é fruto daquilo que se foi? “Como encontrá-lo, como me voltar para o que é *antes*, se todo o meu poder consiste em fazer o que é *depois*?” (BLANCHOT, 1997, p. 315). Esse é um dos modos pelos quais a origem, ou o exterior, exerce sua torção sobre o texto literário, obrigando-o a ultrapassar seus limites, a entrar numa outra ordem de tempo e mesmo de espaço. Não por acaso Maurice Blanchot, na tentativa de descrever essa influência, tornar-se autor de um *O espaço literário*, no qual nenhuma menção ou análise há sobre a topologia ou os ambientes nos escritos literários. Em seu livro, no entanto, não faltam referências ao espaço da solidão essencial, à imagem, ao lado de fora, à essência e à fala errante, expressões quase cognatas, uma vez que descrevem todas o poder e fascínio que o ponto de origem exerce sobre o texto. Provém mesmo deste livro sua menção a um fascínio específico: *o fascínio da ausência de tempo*. Quando o nomeia, o autor diz: “Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo” (BLANCHOT, 2011, p. 21). Essa ausência, todavia, não é negativa, não é dialética, ela aponta para um tempo infinito, o tempo da imagem, um tempo ao qual não é possível pôr um termo, um tempo no qual nem mesmo a linearidade dos fatos é segura, uma vez que

[...] a fascinação causa problemas à nossa convencional noção de tempo. Assim como contesta o princípio ontológico da autoidentidade e das noções estéticas de original e cópia, a fascinação perturba os modelos lineares de temporalidade que postulam um começo, um processo de tornar-se e um fim. Não há *arché* nem *telos* no universo da fascinação e da semelhança, e a repetição toma o lugar do progresso dialético.²⁰ (GREGG, 1994, 2)²¹

Nesse campo do fascínio da ausência de tempo, que é o fascínio da imagem, questões caras às narrativas representativas, como enredo e tempo, não são mais relevantes. Os escritos já não têm a necessidade de avançarem em direção a um desaguadouro que justifique toda a existência do que se escreve. Eles primam, não pela narrativa direta, mas pelo repisamento, pela reverberação, pelo aprofundamento da

²⁰ [...] fascination plays havoc with our conventional sense of time. Just as it contests the ontological principle of self-identity and the aesthetic notions of original and copy, fascination disrupts linear models of temporality which posit a beginning, a process of becoming, and an end. There is neither an *arché* nor a *telos* in the universe of fascination and resemblance, and repetition come to take the place of dialectical progress.

²¹ As chamadas desta publicação serão feitas com a menção ao capítulo, ao invés da página, após o ano de publicação, uma vez que se trata de uma publicação eletrônica, no formato Kindle.

linguagem que se acumula sobre si mesma. É o que já vemos ocorrer no seio do realismo brasileiro, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando lemos:

Tu tens pressa em envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1997, p. 103)

Em oposição direta à narrativa “direita e bem nutrida”, o estilo de Brás Cubas não se ocupa em fazer o enredo avançar, nem sequer em estabelecer cenas que construam um enredo. Mais que uma ilusão de representatividade, o que vemos em *Memórias póstumas* é um exercício da linguagem, despreocupado com as noções de *arché* e *telos*, o que se evidencia também pelo seu início e término completamente arbitrários: uma narrativa que se inicia pelo fim e termina pelo meio, pelo único motivo de o escrito ficar “assim mais galante” (ASSIS, 1997, p. 17).

Outra característica interessante que o fascínio da ausência de tempo imprime à literatura, e que Gregg reconhece em seu comentário, é a contestação das noções de original e cópia. Uma vez que as referências temporais ruem nesse campo de atuação, o que vem antes e o que vem depois também se tornam percepções puramente convencionais. É assim que vemos ser possível, por exemplo, na ficção de Jorge Luís Borges, que Pierre Menard, na transição entre os séculos XIX e XX, escreva, de modo incompleto, um original, não uma cópia, de partes do *Dom Quixote*, de Cervantes. Numa concepção tradicional, a obra do personagem borgiano não passaria de cópia, plágio do verdadeiro livro. No território em que o “Pierre Menard, autor do Quixote” é escrito, porém, ambas as obras entram em contato e tornam-se originais e contemporâneas; travam um diálogo equitativo, sem hierarquias que as classifiquem. O mesmo se dá na relação do escrito com aquele que o concebe, conforme Barthes (2004, p. 61):

O tempo, primeiro, já não é o mesmo. O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*.

Condição *sine qua non* dessa nova relação entre o escritor e sua obra, o tempo, nos diz Barthes, já não é o mesmo. Não é o mesmo porque, como vimos, este é o tempo da ausência, da imagem — um tempo em que “jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo, *ad infinitum*” (BLANCHOT, 2011, p. 22). Nesse território, o escrito não é mais um *continuum* do escritor, não é mais um depois do qual o autor seja o antes. Para Barthes, escritor e texto surgem ao mesmo tempo e não existem um sem o outro. Nessa relação, o teórico francês, ao termo *Autor*, prefere *escriptor*, palavra que não carrega o sentido de autoridade nem de transcendência. O escriptor é o agente de uma escrita e, enquanto tal, só existe à medida que a escrita o constrói. Quando ela cessa, ele desaparece. Não sendo a negação vivificante de seu autor, a escrita não desponta mais como um objeto pronto e acabado. Ela se torna, pelo contrário, performativa, “forma verbal rara [...] na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere” (BARTHES, 2004, p. 61). Assim, na literatura ferida pelo fascínio da imagem, a linguagem não mais representa, ela se apresenta.

E nesta apresentação, promove uma desestabilização das unidades, a ruína da dialética e do racionalismo. Assim é que, nesse processo, ao invés de se construir, de se arvorar em obra-prima, a escrita se desfaz, sendo esse o seu fazer e o seu poder.

A escrita fragmentária, ao que parece, é um risco: arrisca a si mesma. Ela não se baseia em nenhuma teoria, nem introduz uma prática que alguém poderia definir como *interrupção*. Interrompida, ela continua. Interrogando a si mesma, ela não arroga a questão, mas a suspende (sem mantê-la) como não-resposta. Assim, se ela clama que seu tempo vem apenas quando o todo — pelo menos idealmente — está realizado, isso é porque seu tempo nunca é certo, mas é uma ausência de tempo, ausência em um não-negativo sentido, tempo anterior a todo passado-presente, como também posterior a toda possibilidade de um presente por vir.²² (BLANCHOT, 1980, p. 98)

Alheia a teorias que rejam seu proceder, a escrita que se faz sob a atração da imagem, seduzida pelo fascínio do mistério da transparência, aproxima-se do risco e do

²² L'écriture fragmentaire serait le risque même. Elle ne renvoie pas à une théorie, elle ne donne pas lieu à une pratique qui serait définie par l'interruption. Interrompue, elle se poursuit. S'interrogeant, elle ne s'arroge pas la question, mais la suspend (sans la maintenir) en non-réponse. Si elle prétend n'avoir son temps que lorsque le tout - au moins idéalement - se serait accompli, c'est donc "que ce temps n'est jamais sûr, absence de temps en un sens non privatif, antérieure à tout passé-présent, comme postérieure à toute possibilité d'une présence à venir.

desastre, uma vez que se realiza sob a forma do fragmento. Quando ela se desfaz em fragmento, não é para propor que outro algo se instaure no lugar vazio. Assim como a imagem se assemelha a nada, na visão de Blanchot, a obra não se reergue em outro formato, mas caminha para a ruína. Essa ruína, já temos dito, é local de assentamento da literatura, pois que é sob a égide do estilhaço que ela prossegue. Pois aqui não interessa que uma mensagem se transmita, que uma significação seja erigida; interessa apenas “Que a obra *seja*” (BLANCHOT, 2011, p. 242). Esse *ser* da obra, que se manifesta enquanto fragmento, nitidamente não é o ser da obra-prima; diferente dele, o estado da literatura da imagem é o da incompletude, do inacabamento, do exercício. Para avançar e revelar seu ponto central, essa escrita precisa da falha, do borrão, da anomalia, para que ela não seja “utilizada, consumida, negada pelo uso, mas afirmada, revelada em sua obscuridade, caminho que só conduz a ela própria” (BLANCHOT, 2011, p. 243).

É essa mesma falha que se esconde sob o reflexo de Narciso. Sob a imberbe face refletida, o mistério exerce sua exigência, desfocando a imagem, tornando-a à semelhança de nada, um reflexo cujas bordas não se divisam, uma representação na qual o objeto representado não se reconhece, na qual sequer há representação, uma vez que, defeituoso, o reflexo não representa nem estabelece coisa alguma, a não a ser a si mesmo, por meio do defeito essencial que carrega, o do fragmento, do desastre, da morte. “Isso precisa ser repetido: o desastre de-escreve. O que não significa que o desastre, como força de escrita, seja excluído dela, ele está além do limite da escrita, um extra-texto”²³ (BLANCHOT, 1980, p. 17). Localizado para além da escritura, o desastre se aproxima da região essencial para a qual caminham Narciso e a literatura, mas não pertence ao domínio da escrita; ele está no fora, no exterior, no inacessível campo da solidão essencial. Dali, ele atrai a obra, exige dela que seja silenciosa, que se fine, a fim de se irmanar com a região para a qual pleiteia acesso. Não à toa à sua ação Blanchot denominar de-escrita, mantendo prefixo e radical separados, já que o desastre e a exigência da obra não se articulam no apagamento do texto, na inércia. Ao seduzir a obra em direção ao silêncio, o desastre não pretende que o texto não se construa, que o trabalho não se realize; ele não pretende mesmo que o escritor, movido por qualquer estranha paixão, destrua tudo o que escreveu. Antes: sua exigência é a do processo, do trabalho que se abre para o abismo da origem, da execução, da inacabada busca pelo ponto essencial.

²³ “Il faut répéter: le désastre dé-crit. Ce qui ne signifie pas que le désastre, comme force d'écriture, s'en exclue, soit hors écriture, un hors-texte”

A esse estado suspenso das obras tocadas pelo desastre e pelo fascínio, Blanchot denomina *désœuvrement*, termo que inicialmente aplica à obra de Novalis, mas que acaba por tornar-se uma das ideias-chave de sua poética. Sobre o termo e sua aplicação, Bylaardt (2012, p. 82) comenta:

[...] a palavra *désœuvrement* é de difícil tradução: as que mais se aproximam, em português, são ociosidade, inação, desocupação. Nenhuma delas, entretanto, traduz com perfeição o termo blanchotiano. Na acepção do autor, esta palavra remete à ideia de ausência de trabalho no mundo, de tarefa no mundo, correspondendo ao movimento (ou ausência de) em que o ser, ou o artista, nada realiza que funcione no cotidiano das pessoas; é, portanto, a impossibilidade da literatura de “agir verdadeiramente”.

O *désœuvrement*, portanto, assemelha-se, como alguns o traduzem, a um *desobrimento*. Isso porque os textos que o portam — ou que o realizam —, ociosos e desocupados, uma vez que tomados pelo fascínio da imagem pura, não buscam representar o mundo nem intervir em suas questões, já que são conscientes de que “A arte age mal e age pouco” (BLANCHOT, 2011, p. 231). Sua inoperância, contudo, não se limita às questões contextuais, com as quais não se envolve, ela migra também para um ponto mais profundo. O senso comum pode acreditar que, ao preterir o mundo, os textos com essa característica se colocam no centro da ação literária, agindo como substitutos da realidade no processo de representação, como defende Hutcheon. Não é assim. O texto de que tratamos aqui “não tem por tarefa dizer as coisas [...] mas sim (se) dizer deixando (se) dizer, sem no entanto fazer de si próprio o novo objeto dessa linguagem sem objeto” (BLANCHOT, 2010, p. 109). Isso significa dizer que, na lacuna que reconhece, esse texto não coloca a si próprio, embora seja a si mesmo que diga, a si mesmo que afirme. A afirmação que ele realiza é indireta, dá-se por meio da afirmação de sua origem, silêncio e vazio. Assim que o *désœuvrement* não apenas é a ausência de engajamento na literatura, ele é também a presença de uma literatura ausente, por vir, que se estabelece sobre fragmentos, rejeitando e tornando-se avessa a si mesma, já que as palavras das quais se constitui são o espelhamento antípoda daquilo de que se origina. Desse modo, essas obras, cuja “obra é não obrar” (BLANCHOT, 2010, p.109), não apenas prescindem do mundo, elas prescindem de si próprias. Como Narciso, elas se atiram à perdição nas águas, na ânsia de atingir a origem. O mergulho, a perdição, é seu trabalho, o trabalho de desfazer-se, de minar a si mesma no processo de se construir. Disso decorre que essas obras, obras de escritura, obras de *désœuvrement*, marcam a si mesmas com o signo do inacabável,

do fragmento, do desastre e da morte, tal como fez o Cefisio, cuja queda no profundo das águas nunca cessou. Também como ele — e talvez disso decorra que seu trabalho nunca cesse — esses textos nunca abandonam de todo a superfície. A mensagem cifrada de Narciso, em formato de flor, estranha flor, cujo sítio é o intervalo, a fronteira entre dois mundos, em tudo se assemelha à imagem que, não obstante rumar em direção ao silêncio total, à completa dessemelhança, se digladiava na antítese “do rosto retornando ao rosto aparecendo e deste ao fascinante ‘isto’ sem rosto; da pessoa ao neutro” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 32).

Assim, podemos ver que os que anunciaram a morte da literatura quando de sua aproximação consigo mesma não estavam de todo enganados. Ela, de fato, se aproxima de sua morte ao trilhar o caminho de Narciso. Uma vez que o que busca é o inatingível ponto central da imagem — alvo impossível para a escrita, instrumento, por natureza, do mundo dos homens —, essa literatura necessita ir no caminho de sua desapareição, pois submete todo seu ser a seu objetivo. O que os críticos ovidianos não imaginavam, no entanto, é que essa morte pela qual passa a literatura vem a cabo através da imagem que, como vimos, é profundidade e mistério. Negação de toda razão, a imagem fere a literatura com um morrer ao nível do exterior, um morrer sem conclusão: “Tampouco é a morte, pois nela se mostra a existência sem o ser, a existência que permanece sob a existência, como uma afirmação inexorável, sem começo nem término, a morte como impossibilidade de morrer” (BLANCHOT, 1997, p. 316).

Se a imagem, ou a opacidade, é o que busca essa literatura, e essa instância é inapreensível, é, portanto, no caminho de sua desapareição que a literatura fala. Numa busca infundável pela profundidade da imagem, ela joga com o reflexo da superfície, na tentativa de trapaceá-lo, de utilizá-lo como mecanismo de apreensão do que não se apreende. Nesse jogo, a aparência se desfaz, a ilusão é denunciada. E, por trás, das frases e dos versos, da camada exterior do tecido literário, a potência sem forma da imagem e da origem se revolve, emerge e atrai. Sua atração arrasta a literatura, arrasta Narciso, para a profundeza. Mas não mata, antes transforma, modifica, fascina. Assim é que, dentre tantas modulações que a atração original — o que aqui temos chamado de imagem — realiza no texto, detivemo-nos em uma descrição ligeira de pontos que julgamos fundamentais para a discussão dessa forma de escrita no *corpus* de nossa pesquisa. Sabemos que muitas outras existem e que se manifestarão nos argumentos que teceremos adiante. No entanto, nós as enxergamos como desdobramentos das já nomeadas que

constituem o ponto nevrálgico de toda a torção que o poder da imagem exerce sobre a flor de retórica da literatura.

2.2 Uma necessidade de invenção: a crítica

Antes de avançarmos à análise de nosso *corpus*, cumpre trazer à tona uma questão que se levanta com a literatura narcisista acima descrita. Em nosso comentário, dissemos que uma determinada parcela da crítica, a que denominamos de ovidianos, no deparar-se com essa nova ordem de coisas, anunciou uma crise e o fim da literatura. A crise e o fim, vimos, são reais, mas não teleológicos; eles jogam e constituem, mesmo, a origem e a matéria do objeto literário. O posicionamento de tais críticos sobre o formato pouco convencional dessa literatura, no entanto, é compreensível, uma vez que “A crítica se situa do lado da cultura, das instituições do texto” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 55), do lado, portanto, da transparência e da superfície. Como a imagem-meio que Didi-Huberman nos apresenta, a crítica, tradicionalmente, se ocupa de capturar o sentido do texto, de fixá-lo. Em sua função, ela se coloca como subsidiária do objeto literário e se constrói em razão das menções que faz a ele, na tentativa de explicá-lo e de mapeá-lo. Dela, já se disse ser “uma ciência rigorosa, com aparato conceitual próprio apto a propor explicações causais para o fenômeno literário” (SOUZA, 2011, p. 32).

Diante, portanto, de um texto que é terreno movediço, mais que superfície plana, e que se afasta da cultura e das instituições conservadoras, a crítica vê em risco não apenas a literatura, mas também a si própria. Que pode ela dizer de um texto em que nada se afirma, em que nenhuma semelhança se desenha? Como fixar o sentido de uma escrita cujo objetivo é não ter sentido fixo nenhum? Como desentranhar as intenções de um texto que é todo exterior? Como fazer do fragmento o centro coeso de uma argumentação verticalizada e racional, quando ele caminha na direção do desastre e da ruína? Perante esses fatos, o crítico parece impotente e chora, com as náiades, a perda de seu precioso Narciso, o que o leva a passar o atestado de óbito, também, do seu ofício (PERRONE-MOISÉS, 1973). A ele não cabe mais a função de decifrar o texto ao leitor incauto, de revelar, por trás de suas declarações, o lugar ou o sujeito da enunciação. Conforme Barthes (2004, p. 63) nos diz, nessa escrita de que tratamos,

[...] tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” [...] em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido.

Dessa maneira, com o sentido comprometido, há também um comprometimento da função crítica, que perde, segundo Barthes, a sua pretensão de decifrar. Ainda segundo o pensador francês, o espaço dessa escritura, como ele a denomina, em oposição à literatura, não é passível de penetração. Isto é, é um espaço de profundidade, de afundamento; seu perfil, porém, é o do exterior. Assim, por mais que se afunde, nunca é possível chegar ao seu *de dentro*; o núcleo jamais se abre. Logo, todos os agentes do processo literário — autor, leitor e, principalmente, o crítico — são deixados de fora: eles nunca apreendem a totalidade.

O rigor do crítico, portanto, na busca de decifrar as explicações causais do fenômeno literário, parece frustrado diante de uma obra que não se abre, diante de uma obra que — podemos dizer — também jamais se fecha, visto que nunca se encerra e não toma sobre si a efigie de obra-prima. Diante desse objeto inquietante, ou fenece a crítica, junto com a definição de literatura que por tanto tempo a sustentou, ou, como o alvo de seu interesse, cede à insistente fascinação do campo profundo da imagem. Se caminha por esta última alternativa, ela se verá obrigada à reformulação de seu próprio conceito e de sua relação com o texto. É o que Perrone-Moisés (2005, p. 19) esclarece no excerto abaixo:

Diante dos textos modernos, dos textos-limite da vanguarda, a crítica se vê forçada a abandonar qualquer pretensão a uma interpretação unitária e exclusiva, perdendo assim uma de suas funções tradicionais, a função explicadora. Ela se vê igualmente obrigada a renunciar aos estudos voltados para o autor, sua personalidade, sua biografia, já que nesses textos o sujeito é apenas um sujeito de enunciação, fator e produto do próprio enunciado.

A autora cita como força motriz dessa mudança da crítica os textos das vanguardas, uma vez que eles parecem ceder com menos resistência ao encantamento da origem que os atrai. Julgamos relevante ressaltar, no entanto, que os textos cujas características descrevemos na seção anterior não são exclusivos do modernismo nem do movimento das vanguardas. A autora, conquanto sua restrição, parece também inclinada

a reconhecer esse alargamento, haja vista a sua obra *Falência da crítica*, na qual toma como *corpus* uma publicação de 1869, que reconhece ser um desafio à crítica tradicional, e sobre a qual diz: “Desde sua publicação, a obra de Ducasse constituiu um problema para a crítica” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 14).

Diante, portanto, dos textos-limite que aqui temos associado à imagem blanchotiana, a crítica vê-se forçada a uma torção em sua estrutura e objetivos, no intuito de permanecer. Nesse estranho caminho, nossa pesquisadora reconhece duas possibilidades: uma científica e uma — para utilizarmos o termo blanchotiano — de fascínio. A primeira, ela nos diz, constitui uma análise semiótica, capaz de descrever os textos através de um esclarecimento de seu código e de suas leis de funcionamento. Esse método, conquanto mais adequado que alguns outros, não constitui ainda um alcance total da escritura pela crítica. Seu mérito é o de ser uma aproximação. A segunda possibilidade, menos técnica e mais artística — e sobre a qual nos alongaremos — é o caminho da escritura, no qual o comentário crítico se deixa seduzir e modificar por aquilo que atrai. Nesse processo, o ofício do crítico perde sua característica original de avaliação e julgamento das obras e cai no circuito infundável das possibilidades da imagem.

Esse discurso, constituído não como uma utilização instrumental da linguagem verbal mas como uma aventura do verbo, não será uma metalinguagem mas entrará, em pé de igualdade com o discurso poético na “circularidade infinita da linguagem” [...] (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 20)

Sob esse formato, a crítica não se coloca mais como subsidiária do texto literário, não é mais a busca de seu sentido último, mas se converte numa aventura verbal. Isto é, como ele, ela é criadora e inventiva, sua invenção consistindo em “inventar relações na ‘realidade’ da obra (assim como a obra inventa relações na ‘realidade’ do mundo)” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 24). Sob a marca da escritura, portanto, os limites entre escrita científica e artística se esgarçam. A função que outrora desempenhava o especialista, de decifrar e explicar, é substituída pela de criar relações entre os elementos da obra, e nisso ele se aproxima do escritor. Não mais com subserviência, a atividade crítica toma o texto literário e o reinventa, comina-lhe ambiguidades, deslinda seus limites, remodela-o. Nesse processo, escritura e crítica se convertem em intertextos, cuja marca é a do diálogo, conversa infinita, livro por vir. “Na crítica-escritura, haverá

realmente um diálogo entre obras, porque a nova fala se colocará em condições de igualdade com aquela que lhe serve de *pré-texto*” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 78).

Esse tipo de comentário do texto poético se converte, na visão dos ovidianos, daqueles que se deixam levar pela transparência da imagem, numa negação da crítica, na morte desse ofício. Com seus prognósticos, eles veem uma ameaça, uma desestabilização, e se questionam se uma crítica-escritura é possível. A resposta, para nós, é afirmativa. Há, no entanto, um condicionamento: tal crítica só se constrói se, na mesma medida que o texto literário, ela abandona o campo da superfície e caminha na direção do afundamento de Narciso, direção que, como vimos, é desaparecimento e fragmentação. No argumento que constrói acerca desse tipo de escritura, Leyla Perrone-Moisés elenca três *críticos-escritores*, como ela os denomina, que servem de exemplo concreto dessa nova possibilidade do comentário. São os já citados Maurice Blanchot e Roland Barthes, além de Michel Butor (1974, p. 199-200), de quem reproduzimos o que segue:

A obra inacabada é para nós a necessidade de uma invenção, e vemos bem a seu propósito que o crítico mais exato, o mais respeitoso, é aquele cuja invenção consegue prolongar a do autor, e fazer com que este entre a tal ponto nele mesmo que ele saberá fazer de sua imaginação uma parte da sua própria.
[...]

Fazer crítica é sempre considerar que o texto de que se fala não é suficiente por si só, que é preciso acrescentar-lhe algumas páginas ou alguns milhares, portanto, que ele é apenas o fragmento de uma obra mais clara, mais rica, mais interessante, formada dele mesmo e daquilo que dele se dirá.

Para Butor, ao contrário dos ovidianos, reside na incompletude da obra o alicerce da crítica. Como ele afirma, o inacabamento do texto artístico como que exige uma continuação, uma perpetuação. Esse *continuum*, chama-nos a atenção, é designado pelo autor como *invenção*. A palavra, com a carga de sentido que possui, eleva o outrora simples comentador, devoto do escritor, à posição de criador. Seu ofício não é mais o da explanação, o de jogar à luz as possibilidades do texto, mas o de, junto do *pré-texto*, falar, inventar. Em sua nova posição, o crítico se instala no fragmento da obra a fim de prolongá-la. Esse prolongamento, no entanto, não é correção ou retoque; não pretende ser mais objetivo ou claro que a escrita com a qual dialoga. Mais comumente, o prolongamento acentua o mistério e a opacidade do texto. Ele abre novas possibilidades de abordagem, novos caminhos sobre os quais novos críticos podem também tecer escritura.

Justifica-se assim, em parte, o porquê de expressões que temos buscado ao pensamento de Blanchot e Didi-Huberman, por exemplo, escaparem à tradicional e ortodoxa descrição objetiva do instrumental de análise. É movido pela escritura que Blanchot cumula sua escrita de expressões variadas — como *fascínio*, *presença como ausência*, *fala errante*, *outra noite*, *preensão persecutória*, dentre outros — que, raramente, são definidas ou esclarecidas, mas que são postas em movimento a fim de que o leitor lhes capte a intenção crítica. O mesmo podemos ver em Barthes, de quem temos tomado o termo escritura como designativo para essa literatura ferida pelo fascínio da imagem. O sentido do termo, Perrone-Moisés nos informa, foi fluando mediante a modulação do pensamento de Barthes. Assim, o que aqui temos chamado de escritura, foi, de início, conceituado pelo crítico como “uma realidade formal situada entre a língua e o estilo”, passou a ser, em sua fase estruturalista, uma “*radicalização de um estilo*” e desembocou, na década de 1970, numa “travessia da escritura pelas pulsões inconscientes” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 29, 35, 38). Com isso, podemos ver a maleabilidade poética dos termos dessa nova crítica, que também se articulam e ganham significado à medida que se atualizam através da atitude artística.

Os críticos-escritores aqui citados configuram apenas uma amostragem do que essa nova crítica faz e de como se comporta. Embora figurem neste trabalho como exemplos e como base teórica a que vez por outra nos reportamos, eles não são os representantes únicos desse formato pouco ortodoxo do comentário crítico. Com isso também não afirmamos que os críticos ovidianos tenham já de todo perecido. Como Narciso, eles parecem também jamais desaparecer por completo. Entre um e outro desses polos, reconhecemos também a existência de comentadores das obras escritas que atuam atraídos em diferentes graus pelas potências que premem a obra de arte, críticos cuja escrita não possui a força para o salto definitivo, mas que adivinham, sob a forma da arte, a existência de um fascínio desconhecido e original.

Numa realidade em que a crítica se realiza sob a forma de escritura e na qual o comentário não é mais campo exclusivo do estudioso da literatura, a expressão artística cumula sobre si mais uma transgressão: às características que já descrevemos, ela soma o autocomentário. A marca da imagem que ela traz “exige portanto que a obra criticada exerça ela mesma a função crítica” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 187). Dessa maneira, a obra ferida com o fascínio da imagem não apenas desafia a literatura tradicional, mas traz junto de si seu comentário, sua noção acerca de si mesma.

A crítica que ela exerce, no entanto, não é ovidiana, não busca colocações gerais para substituir aquelas que abandonou. Afirmando sua incompletude e intangibilidade, essa literatura se constrói, e à sua teoria, no seio de cada livro, afastando-se sempre de afirmações genéricas que lhe queiram impor. Como Blanchot (2005, p. 294) nos diz: “Não se deve dizer que todo livro pertence apenas à literatura, mas que cada livro decide absolutamente o que ela é”. Essa decisão não extravasa o limite do livro, não busca se juntar a inúmeras outras a fim de articular uma grande e última definição de literatura. Isso não interessa mais, pois “é a não-literatura que cada livro persegue” (BLANCHOT, 2005, p. 294). Essa não-literatura é aquilo que desde o princípio temos associado à imagem profunda que enxerga Narciso. É isso, para Blanchot, que cada livro persegue. Isto é, um vislumbre da imagem, do seu núcleo. Nesse processo, todo comentário que a própria obra constrói é líquido; é comentário da dinâmica única e intransferível de cada livro.

Assim, a função crítica que a obra executa não é a de estabelecer um novo conceito ou uma nova definição para a literatura. Pelo contrário, o comentário crítico que a obra traz revela uma difícil e paradoxal verdade acerca da escrita artística, verdade essa que, não obstante aproxime a literatura de seu desaparecimento, a faz manter-se sempre viva no seio indescritível da imagem: a verdade de que “ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada” (BLANCHOT, 2005, p. 294). Novamente aqui caímos no campo da invenção, do encontro como errância. Esse autocomentário, portanto, pretere os procedimentos dedutivos e, mesmo, os indutivos, pois ele não busca fixar nada, mas dar movimento à aventura da língua.

Dessa maneira, uma descrição geral de como a literatura analisa e comenta a si mesma, na perspectiva de Blanchot, configura-se como tarefa vã, uma vez que, mesmo concluído o trabalho, ele terá tomado para si a capa da transparência, tendo ficado aquém do seu objeto de análise. A opacidade terá escapado, porque “a escritura só pode ser colhida por outra escritura” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 91).

Assim é que, nesta pesquisa, buscaremos dar um vislumbre, não do todo do autocomentário literário — buscar generalizações seria infrutífero e não condizente com a escritura —, mas daquele que aparece em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector. Seguindo a assertiva blanchotiana, é nosso objetivo, neste trabalho, descobrir o que a literatura é nessa obra. Nossas conclusões, já de antemão sabemos, se aplicarão unicamente a esse livro — e ainda assim parcialmente, visto que a escritura não se deixa

fixar —, muito embora possam servir de base para o comentário de outras obras. Outro algo acerca do qual desde já somos cômicos é de nossos limites. Conforme acima reconhecemos, apenas uma escritura pode colher outra. Guiados, portanto, pelo procedimento acadêmico e por nossa confessa incapacidade de atirar-nos de todo ao deslumbramento da imagem-forma, reconhecemos que os comentários dos capítulos seguintes são meros cicerones no caminho da escritura. Eles apontam a direção, mas não a tomam. Agem tal qual Roland Barthes (1999), na contracapa de seu *S/Z*, quando diz: “Fragmentei, resumi e amalgamei ideias vindas da minha cultura, isto é, do discurso dos outros; comentei, não para tornar inteligível, mas para saber o que é o inteligível”.

Dessa maneira é que, antes de procedermos a uma análise do caráter autocrítico de *Um sopro de vida*, julgamos prudente apresentá-lo como peça de escritura, localizá-lo e descrevê-lo como texto obsessivo, que se deixa “consumir na vizinhança fatal do centro” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 98). Também o localizaremos dentro da bibliografia de sua autora, na qual sua posição, como espécime última, abala e refaz sua própria escrita e a de seus pares. Nesse processo, sua relação com a crítica será abordada e nela veremos mais uma vez o poder de invenção e reinvenção da escrita ferida pelo fascínio da imagem.

3 UMA IMAGEM PROFUNDA

Tal como as peças de escritura que anteriormente descrevemos, *Um sopro de vida* figura como desafio ao crítico e ao leitor, uma vez que ocupa o lugar, nas palavras de Olga Borelli (1978, p. 7), de “livro definitivo” de Clarice Lispector. O adjetivo utilizado por Borelli talvez não se enquadre bem ao livro de que tratamos, mas traduz a relevância dele para a bibliografia clariceana. Explicamos: a inadequação da adjetivação se dá do ponto de vista que uma obra-prima definitiva não é o objetivo almejado pelos escritos feridos pelo fascínio da imagem. Pelo contrário, como vimos, tais peças literárias caminham na direção do desastre e da fragmentação, apresentando-se mais como a incompletude de uma fala que como a manifestação plena dela. Assim é que lemos, logo nas primeiras páginas do livro: “Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro” (LISPECTOR, 1978, p. 18). O aspecto fragmentado e o esgarçado enredo confirmam as suposições de seu Autor e de parte da crítica de *Um sopro de vida*: ele não é, verdadeiramente, um livro definitivo.

Essa constatação, sob o ponto de vista que temos até aqui empregado, não constitui demérito para a obra, como à frente veremos, mas é suficiente para suscitar, em torno do livro, uma série de ressalvas por parte de críticos e estudiosos mais afeitos com a visão ovidiana de literatura. Para grande parte deles, *Um sopro de vida* sequer deveria figurar entre as publicações de Lispector, pois carece de legitimidade, como nos informa Homem (2012, p. 151):

Parte da crítica não situa *Um sopro de vida* como uma obra acabada de Clarice Lispector, comparando-o mais a um “aglomerado” de anotações que seriam, na verdade, pano de fundo de outros de seus escritos (por exemplo, *A hora da estrela*). Não seria um “livro”, no sentido próprio do termo, porque não teve um “autor” que o assinasse no momento da publicação, isto é, o “imprima-se” não foi dado pela autora.

Como a pesquisadora nos diz, as ressalvas a *Um sopro de vida* advêm de diversas fontes. A mais poderosa delas talvez seja a da ausência do “imprima-se” da autora. Isto se dá pelo fato de o livro ter vindo a lume em 1978, ano seguinte ao da morte da escritora. Assim, publicado sem o aval de Lispector e com o aspecto fragmentário que lhe é característico, ele foi recebido com pouco entusiasmo, quando comparado com

outras obras da autora, sobretudo *A hora da estrela*, de 1977. Acresce ainda que sua finalização foi feita pela já citada Olga Borelli, amiga e escrevente de Lispector, a quem foi confiada “por ela e por seu filho Paulo, a ordenação dos manuscritos” (BORELLI, 1978, p. 7). Uma intervenção semelhante havia sido feita por Olga em *Água viva*. À obra de 1973, no entanto, Clarice havia conferido sua chancela, algo que, obviamente, faltou ao livro de que tratamos. Assim, a suspeita em torno do livro aumentou, uma vez que nem sequer a sequência ou mesmo a quantidade dos fragmentos poderia ser atribuída a sua autora, mas a um terceiro. *Um sopro de vida* viu, assim, também sob este argumento, a sua legitimidade ameaçada. Corroborar essa visão o autor de uma das mais festejadas biografias de Lispector, quando diz: “Havia a frase que Olga suprimira de *Um sopro de vida*” (MOSER, 2009, p. 539), referindo-se à menção da morte de Ângela Pralini por um câncer, informação suprimida pela organizadora possivelmente para evitar a lembrança da morte de Clarice.

A esses reveses soma-se ainda sua semelhança com *A hora da estrela* e o fato de ambos terem sido escritos ao mesmo tempo. Conforme a organizadora de *Um sopro de vida*, o livro foi escrito entre 1973 e 1977. Neste período Clarice trabalhava também na composição da história de Macabéa, que veio a lume no ano de sua morte. Em ambos os escritos, há a presença de um personagem-autor que se vê às voltas com a construção de um personagem feminino. No processo de escrita, esses autores não apenas agem como senhores de sua criação, mas sofrem influência de suas criaturas, com as quais se identificam em diversos aspectos. Tendo ambos os livros, portanto, uma vasta semelhança e tendo o *corpus* de nossa pesquisa sido publicado apenas um ano depois, não é difícil ver nele apenas o esboço, ou a sombra, de uma escrita que já se completara.

Exemplo da pouca importância que *Um sopro de vida* recebeu quando de sua primeira publicação talvez possa ser visto no completo silêncio que *A escritura de Clarice Lispector*, de Olga de Sá, faz em relação a ele. No estudo, que se tornou canônico na bibliografia sobre a escrita clariceana, a estudiosa traça um perfil da crítica em torno de sua literatura, desde os primeiros comentadores, na década de 1940, aos estudos da década de 1970. Ela também tece comentários acerca da escritura de Clarice, destinando uma seção a todas as narrativas longas da autora, exceto aquela de que tratamos. Um motivo aparente para isso talvez seja a proximidade entre as publicações — a publicação de Olga de Sá, em livro, data de 1979; o estudo, no entanto, sua dissertação de mestrado, é de 1978 — embora seja interessante notar que, na publicação de Sá, não falta a menção, em

sua bibliografia, a *Quase de verdade*, com a indicação “edição póstuma” (SÁ, 1979, p. 267).

É bem verdade que, anos depois, em 1993, a pensadora dedicou um capítulo de seu *Clarice Lispector: a travessia do oposto* ao livro de que tratamos. Isso denota uma abertura e um reconhecimento do livro dentre as produções legítimas de Clarice Lispector. Essa admissão, no entanto, mesmo em nossos dias, ainda é tímida, conforme os dados de Faria (2016, p. 29-30):

Em levantamento feito em junho de 2013 nos buscadores/catálogos acadêmicos on-line [...] e recorrendo ao guia do Instituto Moreira Salles, [...], foi possível encontrar apenas quarenta e dois (42) trabalhos (vinte e seis artigos acadêmicos, três dissertações, oito teses, dois trabalhos de PHD, uma resenha acadêmica, duas resenhas em revistas) que se detiveram sobre *Um sopro de vida*, de alguma forma, ao longo dos 35 anos de história de sua publicação (1978 a 2013). Dentre estes trabalhos, apenas quinze se dedicam exclusivamente a este texto e destes, doze são textos curtos (nove artigos, uma resenha acadêmica, uma resenha de jornal e uma resenha de revista) e somente três são estudos com um “fôlego” maior (uma Dissertação de Mestrado e duas Teses de Doutorado).

O pesquisador segue sua linha de raciocínio apresentando dados de pesquisa sobre outras produções de Clarice Lispector e reconhece a diminuta parcela da crítica que se volta a *Um sopro de vida*, em números absolutos, como vimos no excerto acima, e em comparação com outras de suas obras. Ele diz ainda, referindo-se a uma busca em um *site* de pesquisas acadêmicas: “os resultados de *A hora da estrela*, são 620% maior, associados ao sobrenome, e 1125% superior, associados ao nome da autora” (FARIA, 2016, p. 30). Tais dados são suficientes para traçar um perfil do apequenado volume de estudos e comentários que o livro de 1978 recebeu, quando comparado à miríade de pesquisas em torno da escrita de Clarice Lispector. Dentre as possibilidades para isso, reconhecemos os motivos elencados por Homem e os desdobramentos que apresentamos.

Vimos, assim, múltiplas perspectivas, sob as quais o termo *definitivo* parece ser inadequado quando em referência a *Um sopro de vida*. Antes, no entanto, de apresentarmos a faceta oposta, sob a qual o livro pode ser encarado dessa maneira, julgamos prudente justificá-lo dentro da bibliografia clariceana como livro independente, de cuja construção e objetivos sua autora parecia estar consciente quando de sua elaboração.

Iniciamos esse argumento mais uma vez com Olga Borelli (1978, p. 7), que, sobre o livro, disse: “Iniciado em 1974 e concluído em 1977, às vésperas de sua morte, este livro, de criação difícil, foi, no dizer de Clarice, ‘escrito em agonia’”. A “coautora”, segundo a teoria de Maria Lúcia Homem²⁴, em sua apresentação da obra, deixa claro que o livro foi concluído por Lispector antes de sua morte e de que a ela foi confiada a tarefa de ordenação dos manuscritos, não de escrita. Ela faz menção ainda à criação difícil da produção, o que pouco sentido faria se aplicado a um simples esboço.

Às declarações de Borelli, somam-se ainda os manuscritos de *Um sopro de vida*, que apontam para uma intervenção bem menor da amiga de Clarice do que se imagina. Sobre isso, Faria (2016, p. 36) diz:

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

Essa série de cuidados da autora para com os manuscritos, sua ordenação com número de páginas, a indicação de revisão e outros pormenores não parecem indicar que *Um sopro de vida* seja a mera justaposição de fragmentos e notas de Clarice Lispector, realizada, como pode parecer, à revelia, por Olga Borelli. Pelo contrário, isso indica, a nosso ver, o trabalho específico para a construção de um livro diferente de *A hora da estrela* (o que, ainda, pode ser constatado pela existência dos manuscritos deste), no qual, longe de haver uma manifestação menor ou ilegítima da escrita de Lispector, há um aprofundamento dos temas de toda a sua obra.

O argumento de Faria, acima reproduzido, além de confirmar a legitimidade da obra, rejeita a ideia da coautoria levantada por Homem, uma vez que mensura a intervenção de Borelli e constata que é mínima. De modo inequívoco, ele ainda declara:

²⁴ Numa espécie de tentativa de conciliação entre visões opostas do livro, no que tange à sua autenticidade, Homem (2012, p. 172) propõe a noção de coautoria entre Clarice e Olga. Eis um dos argumentos em que ela defende tal ideia: “Não seria Olga Borelli uma espécie de Ângela criada pelo Autor que se despede da vida e passa a tarefa de escrita para outro? Palavras finais do livro: ‘Ângela é mais forte do que eu. Eu morro antes dela’. Efetivamente, depois da morte de Clarice, Olga ‘escreve’ seu livro e viaja pelo país para divulgar sua Autora”.

“Quanto à participação direta de Olga Borelli na elaboração de *Um sopro de vida*, [...] menos de 5% das folhas dos manuscritos apresentam a letra dela e, na maioria destas folhas, Clarice fez correções posteriores” (FARIA, 2016, p. 36).

Desse modo, conquanto não seja o livro definitivo, no sentido em que até aqui temos considerado o adjetivo, *Um Sopro de vida* é peça legítima da escritura clariceana. Tal legitimidade se confirma não tanto pelos dados e exames dos manuscritos que acima apresentamos, mas, sobretudo, pela grande atração da imagem que o livro protagoniza. A escrita atraída pelo fascínio, como vimos, desafia os prolegômenos tradicionais da escrita literária. Ela chega, mesmo, a confrontar o designativo *literário*, conforme Barthes expõe. Em suma, *Um sopro de vida*, pelo formato que adquire e mesmo pelo desafio que representa à crítica, atende às especificações da pura literatura de escritura, que, segundo Barthes (2010, p. 20-21), “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”. O modo como faz isso será explorado como mais vagar adiante, embora dele já possamos ter um vislumbre a partir de sua nem um pouco pacífica relação com a crítica.

Expostos os motivos pelos quais o livro de que tratamos não pode ser considerado um livro definitivo, visto que se afasta da obra-prima e se estrutura sob o formato do fragmento e do destroço, passemos agora a considerar a outra possibilidade do adjetivo que Olga Borelli empresta ao escrito. Livro que se encontra no cabo da produção clariceana, *Um sopro de vida*, como vimos, tem posição ímpar na já ímpar escrita de Lispector. Seu entrelugar — para nós legítimo, para outros contestável — é sempre o lugar da vacilação e da possibilidade, o que empresta à obra, por natureza, uma dinamicidade que não se liga ao estatismo da obra-prima. “A obra não é a unidade amortecida de um repouso”, diz-nos Blanchot (2011, p. 246), mas “a intimidade e a violência de movimentos contrários que nunca se conciliam”. Tais movimentos são visíveis em *Um sopro de vida* desde, mesmo, sua relação com a crítica, e se aprofundam quando as categorias da imagem que anteriormente descrevemos nele se manifestam.

Assim é que se consideramos a obra que emerge da imagem como o lugar por excelência dessa intimidade e violência, o livro póstumo de Lispector, mais que seus pares, aproxima-se da região de fonte e origem em que essas instâncias se digladiam, pois que parece rumar para a incompletude, para o desastre, desde, mesmo, sua publicação. Seu comprometimento com o processo da escritura parece tal que, como vimos, ele se

arrisca a ser um não-livro, trazido à luz pelas mãos de terceiros pois que, talvez, sua autora o destinou ao silêncio.

Livro, portanto, “feito de vazios” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31), *Um sopro de vida* figura como espécie de desaguadouro da escrita de Clarice Lispector, visto que, nele, o silêncio, com uma potencialidade acentuada, desponta. Sob esta óptica, ele se ajusta ao adjetivo de Olga Borelli, pois, como observou González (2006, p. 56), “concentra em si a quase totalidade de seus anteriores textos narrativos”. Essa totalidade manifesta-se não apenas na retomada de temas comuns à escrita da autora, como as relações entre ser e linguagem (NUNES, 2009) ou incursões pela “vida interior” (CANDIDO, 1977, p. 131), mas se apresenta também no procedimento e no estilo, que parecem, neste livro, atingir a compleição máxima do que, nos primeiros romances, aparecia em semente.

Em seu canônico comentário acerca da literatura de Clarice Lispector, Álvaro Lins (1963, p. 186) a classificou como “experiência incompleta”, em tom depreciativo, acusando-lhe o descaminho que traçava frente à literatura vigente do Brasil na época. Embora de tom acusativo, a fala de Lins não era falsa, pois que a incompletude e o fragmento, conforme a escritora amadurecia, longe de desvanecerem, foram se adensando, a ponto tal que livros como *Água viva* e aquele de que tratamos rejeitam um enredo e se conformam com o fato: “escrever consome o escrever” (LISPECTOR, 1978, p. 77).

Desse modo, a questão de nomear e ser, que já se afigurava palpável para Joana, de *Perto do coração selvagem*, toma todo o centro da “narrativa” de *Um sopro de vida*, que, inteira, declara que vai escrever e faz dessa declaração o seu próprio corpo. Esse olhar-se, tal como Narciso o protagoniza, acentua-se pelo fato de, a essa metalinguagem, o livro acrescer, nominalmente, outros escritos de Clarice Lispector, tais como *A cidade sitiada* e “O ovo e a galinha”, que são, nele, atribuídos a Ângela Pralini, personagem-escritora. A isso, somam-se as epígrafes, do livro propriamente dito, e do “Livro de Ângela”. Nas primeiras, dentre citações de natureza religiosa e filosófica, o livro ostenta uma elucubração sobre o tempo, atribuída à própria Lispector. Assim, Clarice parece figurar, em *Um sopro de vida*, não como autora, mas como referência textual, com a qual ele dialoga na construção de seu próprio corpo. Já nas epígrafes, portanto, a autora empírica “é [apartada], [aquela] que escreveu é [dispensada]” (BLANCHOT, 2011, p. 11). O mesmo ocorre no “Livro de Ângela”, no qual duas das

epígrafes são atribuídas à própria Ângela, numa relação semelhante à do livro de Lispector para com sua autora.

Tal procedimento coincide com a notória definição de Julia Kristeva (2005, p. 68), que diz: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Assim, em sua relação consigo e com os outros componentes da rede de escritura, *Um sopro de vida* nivela tudo e todos no campo da escrita, esvaziando-os de “suas relações com o mundo” (BLANCHOT, 2011, p. 18) e garantindo que as partes desse mosaico não convirjam numa imagem nítida, mas que formem, unicamente, uma imprecisão, reflexo desleal do mundo e expressão própria do mistério. Dessa maneira, “Temos aí então a sugestão de que o texto — e o intertexto — dialogam para produzir um não dito, ou interdito, uma espécie de neurose escritural, um deslocamento de possibilidades, uma subversão da linearidade” (BYLAARDT, 2014, p. 103). Porta-voz, portanto, do nomeado não-dito, uma vez que, verdadeiramente, nada se constrói ou avança durante sua escritura, *Um sopro de vida* parece conjurar e potencializar todos os escritos de Lispector, nominal e tematicamente, aparecendo como a “definitiva” — e por isso mesmo inacabada — obra de sua escritora.

Assim, a incompletude do livro sobre o qual nos detemos, sua suspeita aparição pelas mãos de terceiros e sua relação conflituosa com a crítica, que parece evitá-lo, longe de contribuírem para o desprestígio de *Um sopro de vida*, somam-se como elementos que arrastam a experiência de sua leitura para o campo de encantamento e fascínio que constituem a ação da imagem-forma. Esse afundamento, como o de Narciso, compromete sua estrutura, objeto caro à visão tradicional e ovidiana da literatura, que enxerga no texto um instrumento de leitura do mundo. Sob essa óptica, o livro assemelha-se a um fracasso. Mas, o que parecem ignorar os detratores do objeto de nossa pesquisa, e também dos textos que temos designado sob o termo escritura, é que, como nos disse Blanchot, é a não-literatura que se persegue. Desse modo, *Um sopro de vida* escapa às suas acusações quando, ele próprio, declara: “Eu não faço literatura” (LISPECTOR, 1978, p. 15). Assim, conquanto haja um comprometimento da estrutura, da superfície do texto, seu interior, suas camadas ilegíveis, permanecem intactos e atraem, sob a ilusória forma do texto, para mais fundo, para a região da imagem, região difusa e sem alicerces. Nesse campo, em que agir é quase impossível, a literatura fala cada vez menos, seus espaços em branco tornam-se cada vez maiores: ela está próxima de sua origem e tenta nomeá-la: o silêncio.

Um sopro de vida, portanto, cumulando sobre si todas essas características, é obra legítima e talvez a mais legítima que encontramos no cabedal do que escreveu Clarice Lispector. A complexidade de sua forma e a profundidade de seu campo de ação serão, assim, o foco de nosso argumento na seção que segue.

3.1 “Olhar a coisa na coisa”

Como Narciso, que se olha na superfície especular e não reconhece seu reflexo, o Autor de *Um sopro de vida* relata-nos uma experiência semelhante. Ele diz: “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” (LISPECTOR, 1978, p. 23). A discrepância entre aquele que olha e o reflexo que a superfície espelhada devolve revela, segundo Didi-Huberman (1998, p. 105), a existência daquela imagem crítica, ou imagem-forma, por ele nomeada:

Vejo o que vejo se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como abertura, uma perda — ainda que momentânea — praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar.

Dessa maneira, quando Autor olha o espelho e nele reconhece um estranhamento, quando, nesse gesto, o que o reflexo revela é uma inconsistência, a imagem se impõe como abertura, como caminho de condução ao fascínio da opacidade. Nesse ato, ela se desprende de sua pretensa matriz e ganha autonomia — ela não é a semelhança de nada —, sendo capaz de praticar, ela mesma, o ato que gerou sua existência. Ao invés de apenas ser olhada, essa imagem também olha; ao invés de apenas ser conjurada pelo ato da visão, ela também atrai, chama, fascina. Em *Um sopro de vida*, essa autonomia e esse poder da imagem se concentram sob a forma de Ângela Pralini, sobre quem Autor se questiona: “Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo?” (LISPECTOR, 1978, p. 23).

Personagem atípico, Ângela é a invenção da voz que guia *Um sopro de vida*, denominada, como já vimos, de Autor. Ela é, à maneira de seu criador, escritora e se ocupa, como ele, em revelar os meandros de sua escrita. A relação que se estabelece entre

ambos, no entanto, não pode ser tida simplesmente “como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa” (LISPECTOR, 1998c, p. 68), pois o fato de haver um escritor que cria uma personagem escritora que, por sua vez, está às voltas com o processo de escrita ganha perspectiva inabitual devido às forças que premem o texto literário. Ângela, não esqueçamos, é produto da imagem e, como escritora, é atraída por ela. Destarte, a ordem das caixas, dentro umas das outras, conforme a figura acima, se desfaz, uma vez que, nessa ordem de coisas, toda racionalidade se vê ameaçada. É assim que, como reflexo, Ângela não corresponde aos gestos de Autor, não é sua continuidade ou complemento. Ela, para usar o termo de Didi-Huberman, também olha. Nesse processo, personagem e seu criador se nivelam, como indivíduos feridos pelo fascínio da imagem. Tanto é assim que longos trechos de *Um sopro de vida* se organizam como espécie de diálogo, em que os monólogos da mulher e do escritor se entrecrocavam, formando uma singular interlocução, na qual nenhuma hierarquia se instaura.

Expressão do ofício de dois escritores, *Um sopro de vida*, portanto, se encaixa na descrição de Roland Barthes (2007a, p. 28) acerca da metalinguagem literária. Ele afirma: “a esperança de escapar da tautologia literária, deixando sempre, por assim dizer, a literatura para o dia seguinte, declarando longamente que se *vai* escrever, e fazendo dessa declaração a própria literatura”. Tal declaração, promessa de uma literatura por vir, aponta para a inacessibilidade do ponto que se quer atingir, o que cumula o texto com o sentido único de uma “busca sem fim de sua origem” (BLANCHOT, 2011, p. 39). Isto é o que, de fato, vemos nas primeiras páginas do livro, em que lemos:

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

Escrevo ou não escrevo? (LISPECTOR, 1978, p. 12)

Como é visível, a meio da “narrativa”, Autor ainda se questiona acerca da legitimidade e dos modos de sua produção, constituindo esse questionamento o próprio corpo do que é escrito. O que é digno de nota neste excerto, além da sua hesitação e elucubração sobre o ato de escrever, é seu desejo de escrita. Ele deseja escrever sem ser discursivo. Vemos, assim, que o que se persegue não é uma escrita cujo objetivo seja o de formar uma imagem clara, nítida representação do mundo; o que se persegue é uma

face “obscura e misteriosa, escondida, talvez impossível de se escrever” (SÁ, 2004, p. 17). Essa face, sem dificuldade, a associamos à imagem conforme descrita por Blanchot. Elemento primordial e anterior à linguagem, essa imagem, centro de origem e fascínio, constitui-se numa oposição a toda linguagem, visto que nenhuma linguagem, com seu poder de referência, é capaz de alcançá-la. “Escrevo ou não escrevo?”, indaga-se o narrador-escritor, como a que questionar a si mesmo sobre o melhor meio de acercar-se do objeto de seu desejo: calar-se para atingir o silêncio da não proferida palavra, ou falar indefinidamente, a fim de perseguir seu alvo? Ele pende para a segunda alternativa, embora jamais abandone seu desejo de silêncio: “Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo” (LISPECTOR, 1978, p. 14).

A partir disso, exemplificamos como *Um sopro de vida* prescinde de ser uma literatura representativa, que sirva de espelho para o mundo e como, na via oposta, ele se aproxima das categorias que descrevemos em nosso primeiro capítulo. Preterindo do realismo formal, o livro se assenta sobre uma complexa reflexão em torno de si e das instâncias que compõem o texto literário. Nesse processo, como já dissemos, ele caminha na direção de sua essência, que é aquela atrativa imagem desenhada sob o ilusivo reflexo. Sobre isso, Foucault (2009, p. 220), no entanto, adverte:

Habitou-se a crer que a literatura moderna se caracteriza por um redobramento que lhe permita designar-se a si mesma; nessa auto-referência ela teria encontrado o meio, ao mesmo tempo, de se interiorizar ao extremo [...] e de se manifestar no signo cintilante de sua longínqua existência. [...] A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma [...]

O paradoxo acima descrito pelo filósofo revela a natureza das obras feridas pelo fascínio da imagem, obras de escritura. Para ele, uma obra que se aproxima de si mesma, que pratica a autorreferência, não está caminhando na direção de uma interiorização, mas de um afastamento, ela está se dirigindo ao fora, ao exterior. O que chama a atenção na declaração foucaultiana é o fato de o filósofo afirmar que esse dobrar-se sobre si mesma, protagonizado pela literatura, não constitui uma interiorização, mas um afastamento. Isso se dá pelo fato de que o conceito de exterior, que eles nos apresentou no capítulo anterior, coincide com o que Blanchot chama de solidão essencial e se aproxima também da condição subjacente da imagem-forma de Didi-Huberman. Para Blanchot (2011, p. 12), “A obra é solitária”. Isso indica que ela, enquanto procedimento

de busca da origem, o que aqui temos chamado de imagem ou de opacidade, “Não se verifica nem se corrobora, do mesmo modo que é carente de uso”. Isto é, no afundamento do qual é participante, a obra ruma unicamente no caminho do ponto interdito que persegue, não se submetendo a usos ou verificações que a aproximem do mundo ou de quaisquer outras instâncias. Ela caminha para o fora, este fora, como lugar de habitação da imagem, é lugar de silêncio e de vazio. Esse fora constitui o alvo da literatura de escritura e, particularmente, de *Um sopro de vida*.

Barthes (2007b, p. 15) diz: “a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado”. Ela seria, portanto, segundo essa acepção, um lugar interior, sem fora, sempre em contato e em diálogo com as potencialidades do mundo. Como vimos, no entanto, a literatura caminha para esse fora, para além e antes da linguagem, como o mesmo Barthes (2007b, p. 15-16) reconhece: “Só se pode sair dela pelo preço do impossível: [...] só resta, por assim dizer, trapaçar com a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse malogro magnífico [...] eu a chamo, quanto a mim: *literatura*”. Os termos com os quais o pensador designa a literatura — trapaça, esquiva, malogro — muito se aproximam daqueles que temos utilizado para definir o tipo de literatura que descrevemos. Em seu encaminhamento para o exterior, portanto, ela realiza uma tarefa impossível, única, no entanto, que lhe é possível praticar.

Assim, ao afirmar, no início de sua urdidura, “Eu escrevo” (LISPECTOR, 1978, p. 11), *Um sopro de vida* parece instalar-se no interior da linguagem, em consonância com o mundo, uma vez que, como numa instrução, declara seu intento. A aparência, no entanto, é enganadora e aponta para fora. Seu “eu escrevo”, vazado no presente, numa escrita performática, em que escrever e ler são atos simultâneos, abole a veracidade de outras linguagens e institui uma escritura sem referente, um signo vazio que, uma vez deslindado, aponta, não para o livro, mas para a profundidade que subjaz às suas palavras. Seu “eu escrevo” é equivalente ao “eu falo”.

[...] o “eu falo” só instala sua soberania na ausência de qualquer outra linguagem; o discurso de que eu falo não preexiste à nudez enunciada no momento em que digo “eu falo”; e desaparece no próprio instante em que me calo. Toda possibilidade de linguagem é aqui dessecada pela transitividade em que ela se realiza. O deserto a circunda. (FOUCAULT, 2009, p. 220)

Como o filósofo nos instrui, a veracidade da afirmativa só se sustenta enquanto ela se realiza, visto que, com seu fim, o que ela anuncia é falso, a menos que, em sua tessitura, ela se desmembre daquele que diz “eu” e se afirme unicamente enquanto linguagem. Cumprida essa condição, a escrita liberta-se da necessidade de emitir um sentido, de portar um significado. Livre da utilidade, ela “não é mais discurso e comunicação de um sentido, mas exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta” (FOUCAULT, 2009, p. 220). Não por acaso, logo após a declaração absoluta, ainda na página de abertura, o Autor, como que espantado pela assustadora verdade que sua frase implica e revela, declarar: “De repente as coisas não precisam mais fazer sentido” (LISPECTOR, 1978, p. 11).

Em *Um sopro de vida*, portanto, enxergamos aquela transformação da linguagem reflexiva, que Foucault preconizava como condição de a literatura se irmanar com a imagem nada nítida do fundo da fonte. Numa trapaça salutar, ela faz pensar que, em lugar do mundo, o livro se afirma. O que ocorre, na verdade, é que, deposto o mundo como objeto da representação, o espaço permanece vazio; é esse vazio que o livro busca nomear. “Vivo num vazio que se chama também plenitude” (LISPECTOR, 1978, p. 81).

A aproximação desse vazio, conquanto não represente uma interiorização, ou seja, um fechamento da obra sobre si, não pode se dar, diz-nos Foucault (2009, p. 221), sem uma emergência dos elementos da escrita. Na ausência do sentido representativo, eles se irmanarão, na construção da plenitude vazia que a obra busca, “formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os abriga e os separa”. Eles em relação apenas consigo mesmos.

Uma interessante maneira em que esses elementos se articulam, na tentativa de gerar novas possibilidades e afirmar sua independência em relação às ordinárias justificações em torno da literatura, pode ser observada, em *Um sopro de vida*, mesmo desde a capa. Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 29), um dos modos pelos quais os romances são autoconscientes é pela menção do gênero que trazem impresso na capa. Ela diz: “Que esses referentes são ficcionais e não reais é assegurado pelo código genérico instituído pela palavra ‘romance’ na capa”²⁵. Em *Um sopro de vida*, esse código é

²⁵ “That these referents are fictive and not real is assured by the generic code instituted by the word ‘novel’ on the cover”

subvertido e os elementos se articulam de modo pouco convencional quando, ao invés da tradicional indicação de gênero, que já poderia situar o leitor dentro de um horizonte de expectativas, lemos, simplesmente, entre parênteses: “pulsações”. Algo semelhante já ocorrera em 1973, quando da publicação de *Água viva* que, ao invés de uma indicação de gênero, trazia o vago designativo “ficção”. Potencializando o procedimento, *Um sopro de vida* substitui o termo que, embora amplo, mantinha-se dentro do escopo de sentido do que se esperava, “pela rubrica rítmico-orgânica de *pulsações*” (NUNES, 1995, p. 161).

Tal indicação, para Olga de Sá (2004, p. 201), é índice de algo profundo, sob o véu da superficialidade ilusiva. Ela diz: “Como se houvesse uma vida superficial, tecida de fatos, que é preciso esgotar e viver depressa; e uma vida profunda, latente, da qual é urgente contar, instante a instante, as pulsações”. Assim, subintitulando-se como “pulsações”, *Um sopro de vida* parece indicar, desde a capa, o interesse de sua busca: não a superfície com seus fatos, não a representatividade com sua ilusória transparência; mas aquilo que é subterrâneo, que se esconde na profundidade das palavras, aquilo que não fala, apenas pulsa, como, quase literalmente, ele indica: “Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida” (LISPECTOR, 1978, p. 16).

Nessa busca íntima da veracidade, escrever é ver, é a maneira única de caminhar no sentido da profundidade. Assim é que Autor inicia sua obra questionando e afirmando sua necessidade de escrever e introduzindo-nos à sua criação: Ângela Pralini. Dela, ele diz: “Escolhi a mim e a meu personagem — Ângela Pralini — para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida. Vida não tem adjetivo. É uma mistura em cadinho estranho mas que me dá em última análise, em respirar” (LISPECTOR, 1978, p. 18). Como vemos, Ângela não surge da pena de seu criador como indivíduo a ele submisso. Sua função é a de auxiliá-lo na compreensão de uma indefinição: a da vida. Vida que, segundo ele afirma, não possui adjetivo. Um perfil dessa vida indefinida é traçado por Sá (2004, p. 207), quando diz: “o Autor, ser de papel, sopro, produto de voz, vive pela palavra criadora, como se o escritor, pela voz, fosse como um deus, ou o autor fosse uma personagem”.

Assim, a vida que se busca compreender não é, segundo nos dá a entender a pesquisadora, uma vida real, empírica, mas unicamente a do escritor que vive pela palavra criadora. Ou seja, Autor parece precisar do auxílio de Ângela para compreender a profunda impessoalidade na qual se afunda à medida que avança nos desconhecidos territórios da imagem. Isso porque

Quando escrever é entregar-se ao interminável, o escritor que aceita sustentar-lhe a essência perde o poder de dizer “Eu”. Perde então o poder de dizer “Eu” a outros que não ele. Tampouco pode dar vida a personagens cuja liberdade seria garantida por sua força criadora. A ideia de personagem, como a forma tradicional do romance, nada mais é do que um dos compromissos pelos quais o escritor, arrastado para fora de si pela literatura em busca de sua essência, tenta salvar suas relações com o mundo e consigo mesmo. (BLANCHOT, 2011, p. 18)

Segundo Blanchot, escrever é entregar-se a uma impessoalidade profunda, é perder a capacidade de dizer “eu”. Tal impessoalidade, conquanto arrisque o ser daquele que escreve, é maneira única de chegar-se ao território da imagem. Não esqueçamos que foi, segundo Blanchot, pela falta de um si-mesmo para projetar na fonte que Narciso pôde divisar o mistério da imagem sob o ilusório reflexo. Essa indefinição, portanto, falta de adjetivo da vida de alguém que é movido unicamente pelo processo de escrever nada mais é que a ausência “dessa presença refletida – o si-mesmo – a partir do qual uma relação viva com outra vida pudesse ser tentada” (BLANCHOT, 1980, p. 195)²⁶. Na tentativa, portanto, de manter esse frágil “eu” que, por natureza, não lhe pertence, Autor “tenta salvar suas relações com o mundo e consigo mesmo” por meio da criação de Ângela. A personagem, no entanto, é também ferida pelo fascínio do escrever. Ela não se sustenta pela força criadora de seu escritor. Sua força, como a dele, parece advir de si mesma, da impessoalidade fascinante que move a escrita. Dessa maneira, não obstante seus esforços, a compreensão dessa vida, a mistura em cadinho dele com Ângela, não lhe dá mais que pulsações, que um respirar. Em busca de um reflexo, Autor deparou-se com a profundidade da imagem de Ângela, que desconcerta todo reflexo.

A diferença entre mim e Ângela se pode sentir. Eu enclausurado no meu pequeno mundo estreito e angustiante, sem saber como sair para respirar a beleza do que está fora de mim. Ângela, ágil, graciosa, cheia do badalar de sinos. Eu, parece que amarrado a um destino. Ângela com a leveza de quem não tem um fim.

Ângela está continuamente sendo feita e não tem nenhum compromisso com a própria vida nem com a literatura nem com qualquer arte, ela é desproposital. (LISPECTOR, 1978, p. 28-29)

²⁶ “cette presence réfléchié - le soi-même - à partir de laquelle un rapport vivant avec la vie autre pourrait s'essayer”

Pelo excerto, podemos divisar a diferença entre Autor e sua personagem e como ambos se articulam na constituição do texto de escritura de *Um sopro de vida*. Apresentando a si mesmo como uma face luminosa, guiada pela razão, Autor se aproxima da transparência e da interioridade que já nomeamos: “o Autor, sua face humilde, sua contenção, sua racionalidade” (SÁ, 2004, p. 209). Homem da superfície, sensível, no entanto, à existência de um mundo além do seu, ele busca, como agente da escrita, escapar de sua clausura; ir para fora de si, ele diz. A nosso ver, no entanto, sua busca é para o fora de qualquer coisa, o exterior de Foucault. Como elemento imagético, Ângela não possui as limitações do seu par, a ordem não lhe é imposta. Ela parece já pertencer a esse exterior que Autor busca alcançar. E de lá, ela chama, não numa voz racional e contida, mas no encantamento de um badalar de sinos. Ângela é sem fim, ele nos diz, e sem compromisso com a literatura, nem com qualquer arte. Isso porque, longe de uma obra-prima, finita e acabada, Ângela se aproxima do esboço, do inacabado; ela está, seu criador nos diz, constantemente sendo feita. Nunca, portanto, ela termina, por isso é desproposital.

A definição de Ângela em muito se assemelha ao que afirmamos da literatura de escritura. Isso porque ela é o símbolo e o índice desse tipo de labor em *Um sopro de vida*. Sua manifestação neste livro é tal que, diferente do que ocorre nos demais livros de Lispector, a potência sub-reptícia da imagem rompe a superfície e dilacera a aparência. Diferente de Macabéa, cuja consciência dessa vida profunda era não mais que uma suspeita que lhe palpitava no seio, Ângela não apenas reconhece essa profundidade como opera seu ofício com ela. Assim, opondo-se a Autor, que pertence à superfície, não obstante flerte com a imagem — ele é um homem à beira do abismo —, a personagem se articula com ele na composição da complexa literatura de escritura, marcada pela antipodia e pelo paradoxo: ela não se entrega por completo à imagem, porque então seria silêncio sem literatura, nem cede por completo ao apelo da superfície, porque então seria representação e ilusão. Essa oposição, é necessário esclarecer, também não opera a constituição de um procedimento dialético, posto que a aproximação desses polos contrários não constrói nenhuma síntese. Pelo contrário, tudo se encaminha para o esfacelamento: “Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela” (LISPECTOR, 1978, p. 19).

Tais fragmentos, que se acumulam e impedem que uma narrativa direita se construa no decorrer da escrita, constituem, Autor nos diz, os destroços dos quais ele fará sua obra. O termo aponta para o resquício do que outrora existiu, como reminiscência.

Assim, “*Um sopro de vida* é feito de retalho de outros livros — pois chega a referir-se explicitamente a eles” (SÁ, 2004, p. 208). Neste aspecto, conquanto se afirme obra de ruínas, o livro, devido mesmo a isso, funciona como espécie de desaguadouro da escrita clariceana. Nele, como dissemos, estão, num grau acentuado em relação a outras narrativas da escritora, os temas e as variações que ela cultivou ao longo de sua carreira. Mas, além disso, trechos, imagens e até personagens de outros textos de Lispector vêm assentar estadia em *Um sopro de vida*.

A manifestação mais intensa disso, certamente, se encontra em Ângela. Criada como um personagem por Autor, Ângela já aparece, no entanto, em outro texto de Clarice Lispector: no conto “A partida do trem”, da coletânea *Onde estivestes de noite*. Ali, como espécie de refugiada, a mulher viaja para uma fazenda, na busca de desfazer uma relação amorosa. No conto, no entanto, nenhuma menção é feita ao fato de Ângela ser uma escritora. Toda ação se concentra no seu diálogo — quase monólogo — com uma velha senhora que senta defronte de si. No conto, Ângela possui um enredo, em *Um sopro de vida*, não, como nos diz Autor: “Tirei deste livro apenas o que me interessava — deixei de lado minha história e a história de Ângela” (LISPECTOR, 1978, p. 19). O que é importante notar, no entanto, é a transformação que se opera na personagem quando de sua transposição para *Um sopro de vida*.

Em “A partida do trem” já encontramos uma mulher que se inclina para o intangível, como sugere o seguinte trecho: “A sua vida era uma vida desfeita, evanescente. Faltava-lhe um osso duro, áspero e forte, contra o qual ninguém pudesse nada” (LISPECTOR, 1999, p. 27). Como podemos ver, há uma oposição declarada na primeira Ângela. Enquanto sua vida é evanescente, pouco sólida, ela busca, deseja, a segurança do que é sólido, do que é estável. Essa é, quase de modo geral, uma marca dos personagens de Clarice Lispector. Muito sensíveis à existência, eles parecem viver à beira de um abismo. Nesse modo de existir, a menor vibração fora do esperado pode lançá-los na profundidade, como vemos ocorrer em “Amor”, “Os laços de família” e outros dos escritos da autora. Desse modo, a personagem do conto não dista da maioria dos personagens da autora. A Ângela de *Um sopro de vida*, com sua complexidade e profundidade, portanto, é mais que mera transposição daquela primeira. Talvez seja até indicativo de que, efetivamente, temos dois personagens distintos o fato de, no conto, termos a grafia “Angela”, sem o acento circunflexo, enquanto no livro o antropônimo aparece acentuado.

Neste ponto, acercamo-nos de uma das características da literatura de escritura que vimos tentando descrever. Como anteriormente colocamos, diante desse tipo de escrita, marcada pelo fascínio, não há *arché* nem *telos*, ou seja, princípio ou fim, como adiante veremos com mais vagar. Depostos esses conceitos, caem junto deles os de original e cópia. Assim, quando Ângela Pralini, de *Um sopro de vida*, fala, ela não encontra sua matriz na primeira Angela Pralini, de “A partida do trem”. Como imagem, Ângela não se assemelha a nada. Assim, quando aquela serve de ponto de partida para esta, ao ser “reproduzida” pela superfície refletora do texto, seu “eu” desaparece e o que resta é apenas o borrão de uma límpida claridade. Para Barthes (2004, p. 62), isso resulta do poder único que tem o escritor: “seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras”. Dessa maneira, os retalhos de outros livros que aparecem em *Um sopro de vida* não surgem através de meras justaposições passivas; eles interagem uns com os outros, como em um cadinho, para usar uma expressão de Autor, a fim de constituir a complexidade da nova escritura em que aparecem. Desse modo, a Ângela de *Um sopro de vida* excede a ilusiva lógica que Autor, por certo propositadamente, nos apresenta por verdadeira: sua personagem seria aquela, extraído de si o enredo.

Mergulhada num novo “tecido de citações” (BARTHES, 2004, p. 62), a personagem absorve características dele, modula-se de acordo com sua feição, ganha profundidade e sofisticação maiores. Assim, em contato com temas e imagens que não surgiam em sua aparição primeira, Ângela torna-se outra: não aquela menos o enredo; mas ela própria, acrescida do fato de que “não existiria se não houvesse palavras” (LISPECTOR, 1978, p. 82).

A complexidade e sofisticação que associamos à Ângela de *Um sopro de vida*, precisamos lembrar, não se liga ao fato de ela ser um personagem mais bem construído que a primeira, com verossimilhança, contexto e personalidade bem definidos. Como acabamos de constatar, Ângela é feita unicamente de palavras. As atribuições se devem ao fato de, a ela, serem imputados, como acima dissemos, novos temas e imagens, que auxiliam no processo de torná-la um personagem mais enigmático. Exemplo disso, como também dos retalhos que surgem no livro, advém de suas próprias palavras, quando escreve:

No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente do mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição imemorável de um relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. (LISPECTOR, 1978, p. 102)

Neste trecho, Ângela atribui a si textos que, verdadeiramente, pertencem a Clarice Lispector: dois são nomeados diretamente, *A cidade sitiada*, seu terceiro romance, e “O ovo e a galinha”, conto de *A legião estrangeira*; outros dois são mencionados de modo indireto e são, provavelmente, “Esboço de um guarda-roupa”, de *Para não esquecer* e “O relatório da coisa”, do já citado *Onde estivestes de noite*. Tal associação levou a várias leituras da obra que traçam uma aproximação entre Ângela e a autora, a primeira figurando como espécie de *alter ego* da última, como podemos ver no seguinte trecho de Homem (2012, p. 163): “Não só o narrador-personagem Autor é um reflexo de da escritora Clarice Lispector, como Ângela Pralini também o é. A personagem cita, no decorrer da obra, inúmeras obras ‘suas’ que são, na verdade, de Clarice Lispector”. Também Benedito Nunes (1995, p. 170-171) corrobora essa interpenetração entre a escritora e sua obra:

Personagem de seus personagens, autora e leitora de seu próprio livro, que nele e através dele se recapitula, Clarice Lispector, ortônima no meio de seus heterônimos, finalmente se inscreve no fecho da obra [...]

O jogo de identidade da narradora consigo mesma cessa quando o texto, pré-meditação da morte, transforma-se em estrela fúnebre.

Tal visão, reconhecemos, é interessante e suscita diversos questionamentos acerca da relação entre o escritor e seu ofício. Muito da vida de Lispector, inclusive, nos leva a crer que havia, intencionalmente, um desejo seu por se ficcionalizar. É o que atesta Nádia Battella Gotlib (2009, p. 604), ao reproduzir um depoimento de Olga Borelli para si:

Na véspera da morte, Clarice estava no hospital e teve uma hemorragia muito forte. Ficou muito branca e esvaída em sangue. Desesperada, levantou-se da cama e caminhou em direção à porta, querendo sair do quarto. Nisso, a enfermeira impediu que ela saísse. Clarice olhou com raiva para a enfermeira e, transtornada, disse:

— Você matou meu personagem!

O somatório dessas visões, como podemos ver, aponta para o fato, considerado pelos estudiosos que citamos e por inúmeros outros, de haver, na relação entre autora e obra, uma tentativa de apagamento dos limites, em que o que é fictício e o que é real se fundem e se confundem. Tal posicionamento, um tanto romântico, ainda mais quando associado à enigmática figura de Lispector e quando posto em perspectiva com outros de seus escritos (tais como “Felicidade clandestina” e “Restos de um carnaval”, que parecem, de fato, encontrar nas memórias da escritora o seu ponto inicial), leva, naturalmente, às constatações que vimos Homem e Nunes enunciar. Tais constatações, no entanto, se aproximam daquela emitida por Ovídio diante do mistério de Narciso: elas apontam para a superfície quando o livro, na verdade, aspira à profundidade.

É certo que ver em Ângela uma representação de Clarice, que é, na verdade, a autora empírica do livro, transmite uma noção de paradoxo, de confluência de opostos. Dá a aparência de que polos antípodas se fundem numa coisa única cuja descrição não é racionalmente possível, pois a escritora converte-se em personagem do seu personagem. Isso, no entanto, é apenas aparência. Tal leitura emerge como a simples junção das peças de um quebra-cabeça. O próprio livro combate essa noção, ressaltando a profundidade dos elementos que traz à tona.

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

Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos. Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada. Estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os profanos que querem “gostar”. Mas um pequeno grupo verá que esse gostar é “superficial” e entrarão adentro do que verdadeiramente escrevo, e que não é “ruim” nem é “bom”. (LISPECTOR, 1978, p. 19-20)

De modo inequívoco, Autor declara que seu livro não é autobiográfico, que o que, nele, possui essa aparência é falso e duvidoso. Isso porque, de modo simples, a aproximação de Ângela e a sua própria como criaturas-criadoras parecem repetir um processo que, pressupõe-se, a própria Clarice enfrenta. Se isso, no entanto, é verdadeiro, caímos no paradoxo da negação. Se é verdadeira a associação entre Clarice Lispector e seu personagem-Autor, então, ao lermos o excerto acima estamos, verdadeiramente, lendo a autora afirmar que seu texto não possui o tom da autobiografia. Por outro lado, se

apartamos os indivíduos, o fictício e o real, novamente se coloca a verdade: o livro não é autobiográfico. De um modo ou de outro, desaguamos na visão já exposta de Blanchot, a de que escrever é entregar-se a uma profunda impessoalidade. No processo, o escritor perde o poder de dizer “eu”.

Assim, por mais aparente que seja, cremos que esse espelhamento de Lispector sobre seus livros é apenas uma forma, parcial, de considerá-los. Em *Um sopro de vida*, essa parcialidade abeira o superlativo, visto que o livro, como ele mesmo declara, repele a superfície e se achega à profundidade. Associando o processo de escrever a uma atividade sagrada, Autor declara querer afastar os que se contentam com a superficialidade do “gostar”. Para ele, sua produção só será fácil para os que “acreditam no mistério” e só será alcançada por um pequeno grupo que se afasta do gustativo. Com isso, acreditamos que ele está a nos conceder um guia para a leitura e análise de sua obra; cremos que ele está a dizer que os jogos e os paradoxos que ela contém possuem uma aparência, que é necessário vencer a fim de se achegar, verdadeiramente, ao espaço em que a obra é. Nisso ele se aproxima bastante de Blanchot (2011, p. 12), que declara: “a obra [...] não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é — e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra”.

Assim, encontrar “Clarice Lispector, mais presente do que ausente” (NUNES, 1995, p. 170) em *Um sopro de vida*, diz-nos o próprio livro, em coro com Blanchot, é nada encontrar. Portanto, quando Ângela toma para si os textos de Lispector, ela executa aquela apropriação em que original e cópia não existem. Ela pratica mesmo o tipo de escrita que Butor (1974, p. 201) preconiza, aquela se apropria dos textos a fim de “dar-lhes uma cor absolutamente nova, mudar o que eles podem nos dizer”. Essa é, inclusive, a visão de Olga de Sá (2004, p. 15) sobre *Um sopro de vida*. Para ela, ele consiste num “desgaste do signo, descrevendo o que foi escrito, num perpétuo diálogo com seus próprios textos e com outros textos do universo literário”.

O livro, desse modo, insere-se no universo paródico e todas as suas menções, como nos lembram os autores, são feitas exclusivamente a textos seus anteriores ou seus contemporâneos, com os quais travam um diálogo transformador. Dessa maneira, como há uma remodelação de Ângela, quando imigra de “A partida do trem” para *Um sopro de vida*, tornando-se outra, os livros e trechos de livros que se reproduzem na obra que

estudamos tornam-se também outros: não mais os de Clarice Lispector, mas os de Ângela Pralini e seu Autor.

Com isso, não ignoramos outros fatos extratextuais que preconizam uma aproximação entre os personagens e sua autora, tais como o fato de Ângela escrever crônicas para o jornal (como Lispector fez entre 1967 e 1973) e ter um cachorro cujo nome é Ulisses. Esses aspectos, sob o nosso ver, constituem aquela defesa que Autor declara no último excerto que dele reproduzimos: uma tentativa de afastar os profanos, que se deleitariam com esses detalhes e deixariam, livre de quaisquer classificações, a imagem latente e pujante que vibra no epicentro do livro.

Essa imagem, como já vimos, preme a estrutura do livro e o molda de acordo com sua atração, em todos os níveis, tanto na escrita de Autor, como na de Ângela. Vejamos:

ÂNGELA. — Amanhã começo o meu romance das coisas.

AUTOR. — Não começará nada. Primeiro porque Ângela nunca acaba o que começou. Segundo porque suas esparsas notas para o seu livro são todas fragmentárias e Ângela não sabe unir e construir. Ela nunca será escritora. Isso lhe poupa o sofrimento da aridez. Ela é muito sábia em se colocar à margem da vida e usufruir da simples anotação irresponsável. E ela não fazendo um livro escapa ao que sinto quando termino um livro: a pobreza da alma, e esgotamento das fontes de energia. Será que há quem diga que escrever é trabalho de preguiçoso?

O livro que a pseudoescritora Ângela está fazendo vai se chamar de “História das Coisas”. (Sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente.) (LISPECTOR, 1978, p. 99)

Na primeira linha do excerto, Ângela se aproxima do “Eu escrevo” de Autor e do “eu falo” que Foucault rememora. Assim, ao formular a declaração, ela faz dela a sua própria literatura, uma literatura, como é visível, do por vir, uma literatura em promessa, cuja corporeidade só se encontra na declaração de que um dia será. Seu escrito, para o qual tanto Autor quanto a própria Ângela têm preparado o leitor desde o início, com suas elucubrações em torno da escrita, se concentra na última parte de *Um sopro de vida*, intitulada “Livro de Ângela”. Sob a égide dessa expressão, o livro gera a expectativa de que, enfim, conheceremos a escrita fascinada da personagem-escritora. O que ele nos entrega, porém, é mais uma promessa: amanhã o livro terá início. E tal declaração é feita no corpo mesmo do “Livro de Ângela”. Assim, o livro bem acabado, sem arestas soltas, a obra-prima, é rechaçado em favor de uma escrita que se avizinha do esboço, de uma

escrita que longamente promete se realizar e que faz dessa promessa seu próprio corpo. Desse modo, “A obra é a espera da obra” (BLANCHOT, 2005, p. 352).

De maneira a criticar a atitude de Ângela, Autor interpõe sua fala. Como anteriormente vimos, ele se articula como espécie de antípoda da mulher. Assim, sua primeira sentença surge no intuito de descreditar a declaração anterior. “Não começará nada”, ele diz, e imputa a essa alegação os motivos pelos quais Ângela não é uma escritora verdadeira. Sua voz figura, neste excerto, que é ilustrativo de todo o livro, como uma afirmação “que vem da cultura, não rompe com ela, está [ligada] a uma prática *confortável* da leitura” (BARTHES, 2010, p. 20). Essa prática, como vimos neste livro em específico, não se mostra confortável para Autor, que nos revela as agruras de seu ofício. Ela, no entanto, se liga a ele quando à fragmentação de Ângela e sua liberdade de criação ele opõe uma crítica severa e direta. Sua prática de uma escrita de prazer parece confirmada por ele mesmo em escritos que teriam sido anteriores ao que ele ora executa, pois diz: “O pequeno sucesso de meus livros me dificultou escrever. Fui invadido pelas palavras dos outros” (LISPECTOR, 1978, p. 84). Assim, temos que Autor parece ter cedido a uma exigência externa ao transmutar suas palavras nas de outrem. Ou seja, em nome de certo prestígio, ele teria se contentado com a superfície.

O exercício que junto de Ângela ele busca operar é o de justamente se redimir dessa cessão. No processo, no entanto, como ele mesmo já nos mostrou, sua posição é do que, embora à beira do abismo, não possui o ânimo necessário para, como Narciso, executar o salto mortal. Por isso, ele, mesmo sem compreender bem, nos dá a entender que a invenção de Ângela se deu como modo de libertação da superfície da imagem-meio. Ele diz: “Mas o que eu não entendo é por que inventei Ângela Pralini. Foi para enganar alguém. Talvez. O pouco de popularidade que tenho me desagrada” (LISPECTOR, 1978, p. 30). A popularidade que desagrada a Autor advém, supomos, da redução a que é submetido por aqueles que gostam e pelos críticos, que pejam seu texto de uma superficialidade dura, que impede o aprofundamento. Indivíduo atraído pela fundura da imagem, ele deseja a operação do vazio, mas não se achega a ela, senão via Ângela.

Daí que sua censura à falta de ordem da escrita de Ângela se converte no reconhecimento da sabedoria da mulher. Sábia que é, ela se põe à margem de tudo e pratica a anotação irresponsável, o que a isenta das agruras da escrita bem delineada. Diferente da sua, a escrita dela se constitui por fragmentos, que não avançam em direção a nada, que não se unem na forma de um todo coeso. Ângela é uma pseudoescritora, ele

diz. Ao afirmá-lo, contudo, o tom de reprovação já tem se atenuado e a designação não deve ser vista de modo pejorativo. Escritora falsa, que não sabe escrever e nem agrada, Ângela, desse modo, aproxima-se mais do profundo silêncio que ele quer, mas parece ser incapaz de praticar.

O título do livro que ainda não existe, mas que está, como Ângela, sendo feito diante de nós é “História das Coisas” e traz o sugestivo subtítulo de “(Sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente)”. Como o próprio *Um sopro de vida*, o livro de Ângela traz um subtítulo avesso a gêneros. Sua “sugestões” possui a mesma imprecisão das “pulsações” e parece caminhar na busca de apreender o intangível. Como numa oposição a isso, no título figura o vocábulo “história”, que remete, numa associação natural, ao tipo de literatura de que Ângela e *Um sopro de vida* se afastam. A palavra, no entanto, aparece, sob a pena de Pralini, desprovida de seu significado notório. Destituída de elementos caros às histórias do realismo formal, tais como tempo e espaço, a história das coisas que Ângela nos conta é, mais que um enredo, um afundamento, profundidade.

O espaço que não existe mas “se escande”, “se interioriza”, se dissipa e repousa segundo as diversas formas da mobilidade do escrito, exclui o tempo ordinário. Nesse espaço — o próprio espaço do livro —, jamais o instante sucede ao instante, segundo o desenrolar horizontal de um devir irreversível. Não se conta ali, algo que teria ocorrido, mesmo que ficticiamente. [...]

Por que se evita a narrativa? Não somente porque se elimina o tempo da narrativa, mas também porque, em vez de narrar, mostra-se. (BLANCHOT, 2005, p. 353)

Desse modo, ao invés de relatar acontecimentos sobre as coisas, Ângela realiza uma descrição nada convencional desses objetos. Nesse processo, como o excerto acima esclarece, tempo e espaço são elementos dispensáveis. Sua ausência aproxima a escrita de Ângela do que, no capítulo anterior, juntamente com Blanchot, denominamos fascínio da ausência de tempo. Reconhecendo o mesmo fenômeno dentro da literatura de Lispector, Helena (2010, p. 69) assim o descreve: “esse lugar-tempo não tem centro. Ele é o lugar do sujeito em deriva, da linguagem em transmutação e da mimesis em produção”. Sem centro, portanto, todo enredo e toda narrativa se diluem e o que temos é a linguagem em deriva, a linguagem que não quer comunicar, mas “escrever sem escrever, comunicar pensamento puro sem que esta comunicação desenvolva nenhuma mensagem parasita” (BARTHES, 2007a, p. 38).

Justifica-se, assim, o aspecto fragmentário e nem um pouco teleológico de *Um sopro de vida*. Iniciado como num rompante, um grito que se ouve pelo meio — “Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina” (LISPECTOR, 1978, p. 11) —, o livro termina apontando para uma continuidade. Suas últimas palavras são: “Não posso acabar”, entre aspas, seguido de um “Eu acho que...” (LISPECTOR, 1978, p. 162). Assim, a narrativa não se desenvolve, não evolui, mas insiste num repisamento, numa repetição contumaz, em que os semi-diálogos entre Ângela e Autor não progridem senão no sentido de afirmar o que desde o início afirmam: que o sentido é prescindível. Destarte, a leitura pode ser iniciada em qualquer ponto e o leitor estará sempre a meio do caminho: “você não começa pelo princípio, começa pelo meio” (LISPECTOR, 1978, p. 25). Pelo meio também estão Autor e Ângela, entre a superfície e a profundidade, entre o silêncio e a palavra.

Assim, a “História das Coisas”, como o volume em que está contida, mais que uma construção, arquitetada e planejada, é des-construção arquitetada e planejada. Seu trabalho não é o de erigir, mas o de, cuidadosa e meticulosamente, desfazer. O nada a que a obra aponta, seu *désœuvrement*, Blanchot nos diz, não advém do acaso. Daí que o silêncio simplesmente, a mudez, não alcançam a profundidade da imagem original. É mister trilhar o farfalhante caminho das palavras até o silêncio, o que constitui trabalho demasiado. A obra de escritura rejeita o acaso.

O acaso será vencido pelo livro se a linguagem, indo até o extremo do seu poder, atacando a substância concreta das realidades particulares, não deixar mais aparente senão “o conjunto das relações existentes em tudo”. A poesia se torna então o que seria a música, se reduzida a sua essência silenciosa: um andamento e um desdobramento de puras relações, isto é, a mobilidade pura. (BLANCHOT, 2005, p. 330)

Desse modo, as palavras no livro devem ir a seu extremo e desvelar o conjunto das relações que estabelecem entre si. Isto é, elas devem tomar a “Decisão de excluir o acaso, mas em concordância com a decisão de excluir as coisas reais e de recusar, à realidade sensível, o direito à designação poética” (BLANCHOT, 1978, p. 330). Ou seja, nesse processo de des-construção, que é o próprio corpo da obra de escritura, Blanchot nos afirma que as relações com as coisas sensíveis devem ser cortadas, a fim de que a obra, a linguagem, possa fulgir por si mesma. Justificam-se nisso os retalhos que compõem *Um sopro de vida*: literatura fazendo menção unicamente a si. Esse esforço

realizado, o autor nos diz, conduz a uma semelhança entre música e escrita artística: ambas não evoluíram em direção do mundo, senão de sua interioridade — para Foucault, o fora —, isto é, tornar-se-iam mobilidade pura, linguagem, escritura. E a escritura, informa-nos Leyla Perrone-Moisés (2005, p. 41), “embaralha as cartas do sistema de comunicação: ela produz uma significação circulante (significância) que não é de tipo informativo”.

Destarte, a “História das Coisas”, de Ângela Pralini, pretere do figurativo e do descritivo, pretere mesmo das coisas e retém apenas a escritura. Não é por acaso que um dos primeiros fragmentos que a compõem afirma: “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” (LISPECTOR, 1978, p. 100). A menção direta à música e à pulsão sexual, não-figurativas por excelência, mas justificadas em si mesmas, é tema comum na escrita de Lispector e parece ser o modelo para o qual seus livros pendem. Em *Água viva*, a narradora chega a afirmar: “Não se compreende música: ouve-se” (LISPECTOR, 1998, p. 10). É nessa atmosfera, portanto, que aparecem os objetos e as coisas na escritura de Ângela. Sua intenção parece ser a de não reduzir o alvo de seu verbo à compreensão da descrição, mas a de fazê-los serem ouvidos, ou, na linguagem que aqui temos utilizado, *vistos*.

AUTOR. — Ângela se apaixonou pela visão das “coisas”. As “coisas” são para ela uma experiência quase sem a atmosfera de algum pensamento ou máxima constante. No entanto, quando observa as coisas, age com um liame que a une a elas. Ela não é isenta. Ela humaniza as coisas. Não é pois autêntica no seu propósito.

ÂNGELA. — Quando eu vejo, a coisa passa a existir. Eu vejo a coisa na coisa. Transmutação. Estou esculpindo com os olhos o que vejo. A coisa propriamente dita é imaterial. O que se chama “coisa” é a condensação sólida e visível de parte de sua aura. A aura da coisa é diferente da aura da pessoa. A aura desta flui e reflui, se omite e se apresenta, se adoça ou se encoleriza em púrpura, explode e se implode. Enquanto a aura da coisa é igual a si mesma o tempo todo. A aura qualifica as coisas. E a nós também. E aos animais que ganham um nome de raça e espécie. Mas a minha aura estremece fúlgida ao te ver. (LISPECTOR, 1978, p. 102-103)

Tanto na fala de Autor quanto na de Ângela há uma menção direta ao fato de ver a coisa. Como já declarou Didi-Huberman, essa visão — visão da imagem — nos obriga a escrever, não para reproduzir o que vemos, mas para constituir-lo. É indicativo disso o fato de Ângela afirmar “esculpir com os olhos”. Isso aponta para o fato de que

essa imagem, essa coisa, que ela vê não é anterior nem precedente ao gesto da escrita, mas se realiza no momento mesmo de sua nomeação. Como a imagem que não é atributo de qualquer coisa, mas idêntica unicamente a si, o algo que Ângela vê despe-se de qualquer relação anterior, mergulhando na profundidade da solidão essencial, que o torna a aparência exclusivamente de si mesmo. Assim, aquilo que a mulher descreve não é relato da coisa, mas a coisa propriamente dita.

O mesmo ocorre numa proporção maior em relação a *Um sopro de vida*. Não possuindo outro tempo que não o da enunciação, sendo uma narrativa performática, em que o único tempo é o presente, do qual não é possível escapar, o livro se constrói à medida em que é lido, não apontando para nada senão para si mesmo e para o profundo silêncio que abriga. Decorre disso que sua estrutura é fragmentada e que seu discurso não avança em nenhuma direção: eternamente sendo feito, ele nunca estará pronto. Teria sido esse o motivo de Clarice, mesmo tendo encerrado seus manuscritos, não ter sido o instrumento de sua publicação? Terá ela dedicado esta obra ao silêncio e ao anonimato profundos, como desejo de que, calando, pudesse alcançar a profundidade da imagem? Possivelmente. Sua publicação, no entanto, não altera sua forma. *Um sopro de vida* permanece na fimbria do presente, permanece inconcluso, sempre por vir, “a coisa na coisa”.

Em sua fala, Autor faz menção ao fato de a aproximação de Ângela em relação à coisa dar-se numa espécie de ausência do pensamento. Esse pensamento, certamente, se liga à racionalidade e à necessidade de fazer sentido que ainda estão ligadas a ele. Operando no campo da imagem, que é, para Blanchot (2010a, p. 24) “espaço anterior a toda linguagem”, Ângela, de fato, denega o pensamento lógico, tanto que afirma: “Eu sou atrás do pensamento” e completa: “só uso o raciocínio como anestésico” (LISPECTOR, 1978, p. 70, 42). A essa ausência de racionalidade comedida, Autor acresce uma denúncia: Ângela se liga às coisas que observa, não atinge seu propósito. A censura que lhe dirige também a ele se aplica, uma vez que, conforme vimos, ele cria a personagem para salvar a si mesmo da perdição e da isenção da escrita.

Como a desmenti-lo, no entanto, a mulher anuncia o que já vimos, que cria com os olhos a imaterialidade da coisa. Essa imaterialidade, podemos associá-la ao caráter intangível e inapreensível da imagem. Sem jamais se assemelhar a nada, ela nunca compõe uma forma harmoniosa; é, antes, “o visível no invisível, na figura o infigurável, o desconhecido instável de uma representação sem presença, a representação que não se

refere a um modelo”²⁷ (BLANCHOT, 1980, p. 204). Em suma, acercar-se plenamente dessa imagem é impossível. A flor de retórica de Narciso, perenemente à beira da fonte parece nos indicar isso, que o trabalho jamais se conclui, que o alvo jamais se atinge, que Narciso mergulhou numa queda sem fundo, eternamente. Talvez por isso, em seu tentame, mesmo Ângela, fruto e figura dessa imagem sem forma, mantém-se aquém de seu desígnio.

Nesse jogo de impossibilidade, no entanto, alguma coisa se materializa, algum vislumbre se revela aos olhos. Ângela chama a isso de aura. O termo, que no excerto aparece ligado à “coisa”, de maneira genérica, no avançar dos fragmentos das “Sugestões oníricas”, será relacionado a entes distintos, como casa, vitrola e borboleta. Isto é, na descrição fascinada da mulher, a aura se manifesta a todo instante.

Para Didi-Huberman, o termo está diretamente associado à imagem e “nada tem a ver com um estado psíquico ou espiritual que emanaria do objeto olhado e que muito menos seria induzido por aquele que olha” (HACK; SILVA, 2017, p. 85). Tomando a expressão de empréstimo a Walter Benjamin, que a entendia como “um espaçamento tramado do olhante e do olhado” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147), o pensador francês a concebe como “aquilo que na obra está em obra quando vemos: é quando aquilo que vemos também nos olha” (HACK; SILVA, 2017, p. 85). Levando em consideração, portanto, esse espaçamento e a força da atração que a imagem exerce, a aura se configura como, necessariamente, uma distância: a distância daquele que olha em relação ao que vê e a distância do olhado em relação ao olhante, pois que, no campo da imagem, ele também olha. Assim, “a relação dessas duas distâncias já desdobradas, a relação dessas duas obscuridades constitui na imagem [...] exatamente o que devemos chamar sua *aura*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 170).

Isto indica que, por mais que revele a sua existência e exerça uma atração poderosa sobre a superfície, a imagem, o fundo da fonte, jamais se entrega por completo. A posse de sua incomunicabilidade é sempre interdita. Assim, por mais intensa que tenha sido a experiência de Narciso ou por mais fascinada pela imagem que seja a escrita de *Um sopro de vida*, ainda resta a certeza de que o objetivo último ainda não se alcançou, que não se esgotou nunca a distância, o espaço entre o que vemos e o que nos olha. Assim,

²⁷ “le visible l’invisible, dans la figure l’infigurable, l’inconnu instable d’une représentation sans présence, la représentation qui ne renvoie pas à um modele”

quando nos diz que o que se chama coisa é a condensação sólida e visível de parte de sua aura, Ângela está a nos dizer que o que ela capta das coisas é unicamente essa distância, que é na distância que ela opera. No campo da imagem, somente na distância se pode operar, pois que “O distanciamento está aqui no âmago da coisa” (BLANCHOT, 2011, p. 279).

Esse distanciamento, do “eu” que se converte em “ele”, da obra que refuta seu escritor, do Narciso que não possui um reflexo comum e de Autor cuja criação é uma mulher independente dele, é fundamental para o trabalho da potência literária. É na constatação de que há uma distância, uma discrepância, que a aura se institui. Por isso ela só opera no campo da profundidade e da distância, nunca na superfície. Nesta, a imediata correspondência, a significação da decifração, a investidura de um significado sobre um significante, apagam a distância de tal modo que a coisa e aquilo que significa se tornam, ilusoriamente, um. No campo da profundidade, no entanto, quando uma distância se impõe, quando a imagem declara sua independência em relação ao mundo, cumpre ao escritor, a Narciso, preencher o espaço, galgar a lonjura, o que constitui o seu trabalho. Disso mesmo atesta Walter Benjamin, de cujos conceitos Didi-Huberman se apropria a fim de discutir a imagem. Sobre a aura, Benjamin (1994, p. 140) afirma: “Essa investidura é um manancial da poesia”.

Estaria, portanto, ligada a essa capacidade de ver que tem a imagem — “um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: ‘isto me olha’” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148) — a essência e natureza mesmo do trabalho literário. Pela distância, as hierarquias caem. A imagem não é mais uma particularidade do objeto, mas coloca-se no seu mesmo nível, olhante e olhado iguais, Narciso e seu reflexo mirando um ao outro em sua dupla incompreensão. Assim, ela olha, fala, chama e atrai. Seu mundo, no entanto, é outro, e a literatura mantém-se nessa fronteira.

Tanto é assim que Ângela afirma haver diferenças entre a aura de uma pessoa e a aura das coisas. Para ela, a primeira ostentaria mais variações, não sendo, portanto, exata em si mesma, uma vez que, depreendemos, sua alteração se dá mediante oscilações de ânimo e personalidade. A aura das coisas, diz-nos a escritora, é sempre igual a si mesma. Isso certamente remete àquela isenção necessária ao vislumbre da imagem. A coisa, portanto, estaria mais próxima da profundidade, pois que sua relação com o mundo da superfície é menos intensa. Como espécie de interstício entre esses dois campos, que parecem extremos, Ângela menciona a aura dos animais. Estes a possuem apenas quando

“ganham um nome de raça e espécie”. Esta observação corrobora a noção de distância associada à aura e à imagem. Sem essa designação, humana e racional, os animais assemelhar-se-iam às coisas, visto que, como elas, afastam-se de uma compreensão linguística do mundo. Ganhar um nome, no entanto, arrasta-os para a proximidade do racional, arrasta-os para a superfície clara e luminosa. Nesse ponto, em oposição ao anterior e original, desenha-se uma distância e, nela, a aura.

Tais considerações acerca da aura e de sua relação com a imagem ganham diversas dimensões em *Um sopro de vida*. Como vimos, Ângela, em sua descrição das coisas, reconhece a existência de um aura e deseja com ela realizar o seu ofício — “seu interesse em descobrir a aura volátil das coisas” (LISPECTOR, 1978, p. 99). Nesse processo, a mulher prescinde de certas amarras que limitam seu criador e avança mais longe que ele em sua atividade. A existência da aura e sua confirmação por parte da escritora, no entanto, confirmam a existência da distância e, por conseguinte, de um afastamento. Mesmo no campo da imagem, Ângela não tem acesso total à sua essência. Mesmo ela é mantida à distância. Numa outra articulação, em que Autor é colocado diante de sua criatura, esta figura, para ele, como o inalcançável. Assim, ele trabalha tão somente com a aura de Ângela, uma vez que a longínqua mulher lhe escapa. Ela lhe é inacessível, como a imagem: “Ângela quando escreve na verdade escreve sobre sua própria aura: isso agora de repente notei. É inútil fixá-la porque é impossível vê-la. Só se consegue chegar à orla de sua aura. Apesar de ter corpo Ângela é intangível” (LISPECTOR, 1978, p. 104). Imagem que o olha, Ângela também possui uma aura, pois é inacessível a seu criador. Ela se delineia para ele como imagem, é, portanto, inalcançável, entregando nada mais que um vislumbre.

Colocadas em perspectiva, essas duas articulações intensificam o que insistentemente já afirmamos: que a imagem, o centro ou a origem, como o queiramos nomear, “só permite uma aproximação indireta” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 99). Assim, Ângela é inatingível para seu Autor, enquanto imagem. Ela, no entanto, também é retida por um afastamento. Nesse processo de aproximações indiretas, algo sempre escapa para mais longe, atraindo para mais fundo.

Decorre disso que a obra se reveste com o signo da descontinuidade e do inacabamento. A finalização torna-se impraticável, visto que o alvo é sempre móvel e nunca se entrega. Dessa maneira, a obra se torna errante. Embora fixada e publicada no formato do livro, sua errância não se encerra, seu repouso não se encontra. Nesse campo

de coisas, “a obra nunca será a Obra” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 97), mas des-obra, *désoeuvrement*.

Sob essa visão, não nos causa admiração que *Um sopro de vida* possua o formato que possui, inscrevendo-se dentro do misterioso campo da escritura. Sob esta óptica, justificam-se sua fragmentação, seus destroços, o diálogo sem sentido entre Ângela e Autor. Justifica-se, mesmo, o fato de não ter sido publicado por sua escritora e de ter sido tolhido pela crítica. Sob essa visão, justifica-se, até, o questionamento de sua legitimidade entre os livros de Clarice Lispector. Isso tudo porque, na direção da profundidade da imagem, o livro prescinde das justificativas que correntemente se atribuem à literatura. Seu compromisso único é com o imenso silêncio e vazio para o qual se direciona. Nesse sentido, ele se irmana com sua origem, cumulando-se do parcial, do esboço e do injustificável.

Um sopro de vida, portanto, o mais ilegítimo dos livros de Lispector, segundo a crítica corrente, afigura-se como adensamento das questões que desde o início haviam sido perseguidas por sua autora. Ele completa sua “experiência incompleta”, não de modo teleológico e pragmático, senão acrescentando-lhe mais incompletude e inacabamento.

O livro empreende aquele salto mítico de Narciso em direção a si mesmo, em direção a sua imagem. O que dele vemos é unicamente o movimento que realiza na imensidão na qual caiu, movimento perene, sem promessa de conclusão, que, no entanto, se modula e se articula, se desdobra, se reconstrói e desconstrói, sob a forma dos diversos elementos que apontamos aqui. Seu caminho, no entanto, vimos, é aquela imagem atrativa, misteriosa, imagem profunda.

4 “TRATA-SE DE RETRATAR RÁPIDOS VISLUMBRES”

Traçado um perfil da urdidura de *Um sopro de vida* e apresentada também a posição controversa que parte da crítica dedica a ele, é tempo, agora, de concentrarmos nosso argumento em um dos traços mais significativos da literatura de escritura. Sendo a manifestação aurática de uma distância, de um espaçamento, essa literatura, como já vimos, constitui um desafio para a crítica literária, que se vê impedida de operar seu ofício comum, o de julgar e explicar. Alheia aos princípios que regem a literatura representativa, essa literatura caminha numa senda diversa, que aponta para o esvaziamento e para o silêncio. Nesse processo, ela arrasta uma parte da crítica, a que Leyla Perrone-Moisés denomina de críticos-escritores, uma vez que, em sua função, esses intérpretes da obra literária reconhecem que “não se pode falar ‘sobre’ um texto assim, só se pode falar ‘em’ ele, *à sua maneira*, só se pode entrar num plágio desvairado” (BARTHES, 2010, p. 29). Assim, como no jogo imagético que descrevemos no capítulo precedente, esses críticos elevam sua crítica ao mesmo nível da escrita poética, tal como Ângela, que se põe no mesmo patamar que Autor. Nessa posição, sua fala é também tocada pelo fascínio e eles entram na escritura, abandonando o campo seguro da racionalidade e mergulhando nesse plágio desvairado. Eles sabem que, como Perrone-Moisés nos informou, apenas uma escritura pode colher outra.

Chama-nos a atenção o termo escolhido por Perrone-Moisés. A escritura crítica, ela nos diz, não busca mais definir, julgar, explicar ou esgotar uma escritura artística, mas colhê-la. O vocábulo é subjetivo e parece indicar, mais que uma hierarquização, uma espécie de contato entre as escritas. Dessa maneira, a crítica enquanto tal, também premida pelo fascínio da imagem, realizaria uma mudança em seu modo de operação. Seu objetivo, sua meta, não seria mais a de ser um guia ou manual para a interpretação poética; antes, ela se configura, sob esta nova perspectiva, “como uma janela iluminadora em torno do núcleo dos textos, retomando-os em sua totalidade como componentes de um novo foco” (BUTOR, 1974, p. 200).

Para travar esse diálogo equitativo com a obra de escritura, em que sua contribuição é a de interlocutora, a crítica, como dissemos, precisa nivelar-se com a escrita artística. E este tipo de arte, que aqui consideramos, é, por natureza, inacabado. Essa condição, para Perrone-Moisés (2005, p. 81), é fundamental para que a interação ocorra. “A primeira condição para a intertextualidade é que as obras se deem como

inacabadas, isto é, que elas permitam e solicitem um prosseguimento”. A sentença é válida tanto para a escritura artística quanto para a crítica. Nessa nova ordem de coisas, ambas precisam ser inacabadas, fragmentadas, a fim de que se movimentem nos espaços vazios uma da outra. Nesse processo, “a crítica se torna escritura, o texto criticado se torna pré-texto para uma aventura na linguagem” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 166).

Como vimos, as características dessa nova crítica confundem-se, em muitos aspectos, com as características da própria escritura enquanto arte. O limite entre ambas parece tênue e delicado, inexistente muitas vezes, pois

A distinção entre escritor e crítico existia enquanto se distinguia *escrever* e *ler*. Essa distinção, de base teológica, pressupunha a representatividade do signo, dado ao deciframento. O escritor lia o mundo escrito por Deus; numa etapa seguinte, o escritor tomava o lugar de Deus e o crítico ocupava o de leitor. Os textos contemporâneos não preexistem à sua escritura, eles se escrevem à medida que o escritor lê linguagem e outros continuam a leitura de sua escritura. “Quanto mais o texto é plural, menos ele está escrito antes que eu o leia”. Escritor e crítico são *escriptores*. (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 166)

Como nos esclarece a pesquisadora, a distinção, que é tênue e muitas vezes inexistente, no âmbito do fascínio que investigamos, é mesmo desnecessária. Não havendo um enigma cuja chave seja única, o ofício do crítico confunde-se com o do escritor à medida em que ambos fazem a linguagem entrar naquele território exterior que é o campo da imagem. De modo inequívoco, ela declara que ambos os agentes operam agora em nível de igualdade.

Essa equiparação, na qual a crítica assimila caracteres que outrora não lhe pertenciam, leva ao questionamento acerca do movimento contrário. A resposta, no entanto, cremos já ter sido delineada. Na ordem que lhe impõe o fascínio da imagem, a obra, que prescinde de todos os procedimentos tradicionais de construção do texto literário, elege para si novas estruturas, nem um pouco teleológicas, as quais já vislumbramos em nossos anteriores argumentos. Nesse processo, ela delinea concepções e articulações em torno do que seja a literatura, sua natureza e seu modo de operação. Assim, o texto de escritura toma para si, também, um aspecto *autocrítico*, *autoteórico*. “A ciência do texto é o próprio texto”, afirma Perrone-Moisés (2005, p. 50) aludindo a Barthes.

Este aspecto dos textos feridos pelo fascínio da imagem é o que constitui o núcleo de nosso argumento no presente capítulo. Enquanto nos anteriores dedicamo-nos à constatação da existência de um encantamento fora da ordem, simbolizado pela experiência de Narciso, e à descrição dos aspectos dessa atração, no presente perseguiremos essa poética imbricada no texto de Clarice Lispector. Como nos disse Maurice Blanchot anteriormente, cada texto — mais do que qualquer teoria — decide absolutamente o que a literatura é. Desse modo, nosso foco neste capítulo será identificar a escritura, a literatura segundo Ângela e seu Autor, ou seja, a literatura segundo *Um sopro de vida*. Nesse procedimento, portanto, o livro será nivelado ao *status* dos autores que temos utilizado como base teórica para nossos argumentos, a fim de que, no diálogo com seus pares e na consideração de suas colocações, possamos traçar um perfil da manifestação única da imagem no livro de que tratamos e na obra de sua escritora.

4.1 Uma poética de Clarice Lispector

Constatando o que acima dissemos a respeito da aproximação entre crítica e texto literário, Olga de Sá (2004, p. 203) faz um relevante comentário acerca da escrita de Clarice Lispector. Ela diz: “Há, portanto, como subtexto, na obra clariceana, uma *ars poética* [sic] ou mais simplesmente uma ‘poética’, que laboriosamente dela podemos desentranhar”. Chama-nos a atenção o fato de a pesquisadora localizar essa poética clariceana no subtexto de suas obras, pois, de acordo com os argumentos que aqui levantamos, é exatamente através dessa potência sub-reptícia que se desenha o aspecto especular na literatura. Sua consideração também faz menção a um desentranhar da poética, mais que a uma definição e fixação definitivas. É o que aqui buscaremos fazer.

O motivo da produção artística que comenta e critica a si própria não é novo na produção de Clarice Lispector. Na verdade, manifesta-se nela numa espécie de crescendo, desde a publicação de *Perto do coração selvagem*, até desembocar na publicação da qual tratamos. Em seus primeiros livros, Affonso Romano de Sant’Anna (2013, p. 60) nos informa, o tema surgia de modo velado, passando a mostrar-se explicitamente apenas em *A maçã no escuro*, no qual “o tratamento dado, não somente à forma do romance, mas à sua própria temática, indica que a autora resolveu encarar o

problema de uma vez por todas, inteiramente, por dentro e por fora, de maneira exaustiva”.

Tal exaustão, busca obsedante pelo núcleo da palavra, só se adensa conforme sua produção avança, como atestam, de modo mais direto, *A paixão segundo G. H* e *Água viva*. No primeiro, um evento banal, revestido de uma atmosfera mística, lança a narradora num profundo problema de ser, que resvala todo para a natureza da linguagem. Como Benedito Nunes (2009, p. 126) nos diz, “a linguagem, tematizada na obra de Clarice Lispector, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação”. Numa busca aflita por colocar em palavras sua experiência, G. H. depara-se com a impossibilidade da representação, pelas palavras, do que viu. O livro ganha, dessa maneira, uma atmosfera filosófica dentro da qual, entre outros temas, a linguagem e sua natureza são um dos focos centrais. Em *Água viva*, o processo iniciado em *A paixão* se espessa. Enquanto nesta a narradora é lançada, à sua revelia, na inenarrável experiência de fixar um relato impossível, naquela temos uma “contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora” (NUNES, 1995, p. 157). O movimento neste último livro é espontâneo. Artista da cor e da forma, a narradora de *Água viva* busca experimentar novas incursões artísticas, como revela: “Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Sua busca resvala, como as anteriores, no vazio e no neutro aos quais, de modo natural, a linguagem, quando encarada como objeto, parece conduzir.

No próximo degrau desse adensamento autorreflexivo da obra de Clarice Lispector, encontramos o já citado *A hora da estrela*. Nele, o narrador não é um novato ou alguém que busca escape para uma experiência indescritível. Rodrigo S. M. — este é o seu nome — é um escritor profissional que quer, deliberadamente, escrever uma narrativa que escape do seu modo convencional de escrever. Ele cria sua personagem com sua história e a todo tempo, em paralelo, dá-nos um vislumbre não apenas dela, mas também do seu trabalho. Dele, lemos:

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação,

concordais? Mas não vou enfeitar a palavra [...] (LISPECTOR, 1998b, p. 14-15)

Em um dos parágrafos da espécie de introito que surge em *A hora da estrela* antes do surgimento propriamente dito da narrativa, como podemos ver, o autor nos entrega sua concepção acerca da natureza do que escreve e justifica a escolha do vocabulário que utilizará. Além de consciente dos limites da linguagem e de sua relação com a atração inevitável da origem — constatação a que chegam as narradoras de *A paixão* e *Água viva* —, Rodrigo S. M. desnuda a ilusão ficcional, interpondo-se na narrativa a fim de não permitir ao leitor esquecer a matéria-prima da qual a literatura é feita. De modo bastante direto, os elementos do jogo ficcional são trazidos à tona, desestabilizados e discutidos pelo narrador. Neste livro, não há apenas uma consideração geral e filosófica em torno da linguagem e seus limites; nele, essa discussão recai inteiramente sobre uma forma específica da linguagem, a literária.

É o mesmo que vemos ocorrer em *Um sopro de vida* que, em nossa concepção, corresponde ao último patamar dessa graduação que sucintamente descrevemos. Enquanto n’*A hora da estrela* Macabéa e os outros personagens sujeitam-se ao “falso livre-arbítrio” (LISPECTOR, 1998b, p. 12) de seu criador, no livro de 1978, Ângela torna-se uma igual com Autor. De maneira mais acentuada, os lugares e as funções dos elementos literários são postos em questão neste livro, no qual a posição de criador e criatura, ainda mantida na narrativa de Rodrigo, se desfaz e refaz por completo. Somam-se a isso as características já mencionadas no capítulo anterior, bem como a recuperação de trechos, temas e títulos de toda a produção clariceana, o que desestabiliza não apenas a teoria geral da literatura como também toda a produção específica de Clarice Lispector. Na esteira de Blanchot (2005), podemos dizer que ele não pertence mais um gênero, nem a uma autora, mas pertence somente à literatura, à escritura. Nessa posição, ele age não apenas como objeto de pesquisa, passivo, mas também fala, teoriza, enuncia, a si mesmo, a seus pares, à escritura, à imagem.

É, portanto, essa teoria, concepção do livro acerca da própria literatura, que buscaremos esboçar nas sessões seguintes. Côncios de que a complexidade e a profundidade das discussões acerca de literatura que se podem extrair de um exame detido de *Um sopro de vida* extrapolam a capacidade analítica e os limites deste escrito, uma vez que a escritura é uma questão “cuja resposta nunca se conhece” (BARTHES, 2007a, p.

184), focalizaremos nossos comentários em três instâncias que, a nosso ver, se aproximam com mais particularidade daquilo que descrevemos como imagem e escritura. Esses três centros serão, respectivamente: o fascínio, a morte e a criação.

4.1.1 O sonho acordado

A expressão que utilizamos como título desta seção advém das divisões que se apresentam em *Um sopro de vida*. Após uma curta espécie de prefácio sem nomeação, em que Autor declara sua intenção de escrever e nos introduz às características peculiares de sua pretensa obra, o livro se subdivide em três partes com título, que são “O sonho acordado é que é a realidade”, “Como tornar tudo um sonho acordado?” e “Livro de Ângela”. Com exceção da última parte, que parece ser, enfim, a realização do que Autor prometera desde a primeira página, ambas as outras partições jogam com a oposição sonho e vigília, como que a desejar uma interpenetração das instâncias.

Nesse procedimento paradoxal, enxergamos uma aproximação com o evento narcísico que anteriormente descrevemos. Conforme ali dissemos, a presença da flor de Narciso ao fim do acontecimento remete à impossibilidade do ato do Cefísio. Embora tenha se lançado de todo à fonte e à profundidade, o mancebo não logra um abeiramento total e completo com o núcleo da imagem que o atrai, pois o que busca é o “centro da esfera”, que, conforme vimos, nunca permite uma aproximação direta. Como marca dessa distância, desse espaço a percorrer, Narciso envia à superfície uma flor. Se consideramos a proximidade semântica entre os termos “sonho” e “fascínio”, podemos enxergar na relação entre ambos e a vigília uma articulação muito semelhante à de Narciso.

Se o fascínio é o que atrai quando a imagem se revela, se ele é o que tem o poder “de manter-nos durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob seu poder de assombração” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29), a flor, embora marcada por essa profundidade, é o resquício da superfície, que jamais desaparece. Ela é o indicador de que a profundidade jamais se dará por completo. Nessa articulação, a atração da imagem se mantém, sua voz não cessa de chamar e de seduzir, pois que é “a repercussão antecipada do que não foi dito e jamais o será” (BLANCHOT, 2005, p. 320). Temos nessa dicção, portanto, uma interpenetração entre superfície e profundidade, opacidade e transparência.

Em *Um sopro de vida*, essas instâncias se revelam sob a forma do sonho e da vigília. Como o título de seus capítulos deixa claro, o sonho mantém sobre si a marca do alerta, é um sonho acordado, que não se entrega por completo ao deslumbramento da fantasia, mas que mantém uma fração de si sob o arrimo do dia e da racionalidade. Nessa antinomia, ele se instala no espaço da distância, coisa aurática, onde opera sua ação de não operar.

Não obstante a limitação imposta ao sonho e ao fascínio por suas esferas antípodas, é, não esqueçamos, a visão do interdito, trazida à tona pelo poder da fascinação, que coloca em movimento toda obra. Assim, em *Um sopro de vida*, logo nas primeiras linhas de “O sonho acordado é que é a realidade”, o personagem-escritor declara ter tido um sonho nítido, no qual se olhava em um espelho. O que o reflexo devolvia, no entanto, não era seu rosto, mas o de outra pessoa. Ele então se questiona se por causa desse sonho é que inventou Ângela como seu reflexo. Se tomamos, neste trecho, as palavras “sonho” e “fascínio” como intercambiáveis, temos que, ao presumir ser seu sonho a origem da sua misteriosa personagem, Autor está se referindo, na verdade, ao fascínio da imagem. Desse modo, pelo olhar, tanto Narciso quanto Autor parecem ter escavado a superfície e divisado o mistério sob a transparência. No caso do herói do mito, o que se vislumbrou foi “a essência mesma do segredo”²⁸ (BLANCHOT, 1980, p. 204), no caso do personagem-escritor, o que ele viu foi Ângela.

Assim, aquilo que nossos autores consideram fundamental para a literatura de escritura — o fascínio gerado pela imagem — faz-se presente em *Um sopro de vida* sob a forma do sonho. Conforme vimos, reside nele a origem inescrutável de Ângela. É ele, o sonho, que concede ao personagem-escritor o reflexo impreciso da profundidade. Como um par dos teóricos aqui evocados, o livro de Lispector reconhece a necessidade da busca e do movimento por essa instância impalpável. Tanto é assim que nele lemos: “No ato de escrever eu atinjo aqui e agora o sonho mais secreto, aquele que não me lembro dele ao acordar” (LISPECTOR, 1978, p. 73). Como podemos ver, a escrita pende para o sonho mais secreto. Isto corresponde, segundo os termos que aqui utilizamos, ao fascínio mais profundo. A concretização de sua apreensão absoluta dá-se, a escrita nos diz, quando inexistente reminiscência desse sonho durante o despertar. Assim, conquanto posto na fimbria entre essas duas antípodas instâncias, o livro, como a flor de Narciso, não cessa

²⁸ “l’essence peut-être du secret”

de mirar a fonte e desejar sua fundura, embora as palavras o mantenham aquém de seu propósito.

Uma manifestação mais intensa desse fascínio, que, na designação poética, Lispector denomina como sonho, se dá na oposição estabelecida entre Ângela e Autor. Enquanto elemento pertencente ao território do impalpável, Ângela é esquiva e encantadora e se opõe a Autor, cuja atividade é direta e objetiva. Embora representantes de esferas contrárias, as personagens se interpenetram em suas funções que compõem o movimento do espaço literário.

[...] Isso significa: problema. Além do problema que nós temos ao viver, Ângela acrescenta um: o 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, e eu não deixo. (LISPECTOR, 1978, p. 46)

Como é visível no excerto acima, Ângela, enquanto escritora, busca entregar-se por completo ao fascínio da escrita. Seu desejo é o de escrever compulsivamente, “tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa” (BLANCHOT, 2011, p. 16). Nesse sentido, ela busca entregar-se por completo ao “sonho delirante” (LISPECTOR, 1978, p. 112). Tanto é assim que sua escrita prescinde do lógico e se manifesta sob a forma do fragmento e da anotação tola. O caminho de Ângela, não fosse a intervenção de Autor e sua modulação com ele, a conduziria, quiçá, a seu objetivo pleno: “Pára tudo: criei o silêncio” (LISPECTOR, 1978, p. 52). Como manifestação da parte lúcida da escrita, contudo, da parte que não obstante reconhecer o mistério hesita em seu ato de fundura, Autor interrompe o ofício da mulher, corta-lhe do texto o que é frívolo e controla sua escrita. Ele nos diz: “Eu não escrevo como Ângela. Não só tenho prática como sou mais sóbrio, não me derramo escandalosamente. E não uso adjetivos senão raramente” (LISPECTOR, 1978, p. 53).

Assim, vemos que, na escrita de *Um sopro de vida*, duas potências agem premindo o texto. Uma o conduz ao silêncio e ao vazio, é regida pelo sonho e não cede às premissas do mundo real; a outra é sóbria, mede e pondera as palavras que usa. Como o Ulisses de outrora, procura “gozar do espetáculo [...] sem correr risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranqüilo e comedido” (BLANCHOT, 2005, p. 5). Como ele, não obstante, essa parte não sai ileso. Isto é, por mais que seja a

manifestação antípoda do sonho, a vigília representada por Autor é, como dissemos, atraída pela voragem. Dele, então, lemos: “Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando: as frases desconexas como no sonho. É difícil estando acordado, sonhar livremente nos meus remotos mistérios” (LISPECTOR, 1978, p. 74). Neste trecho, a despeito do controle que exerce sobre sua personagem, Autor revela a influência do sonho sobre sua atividade e admite praticar, como Ângela, frases desconexas. Ele ainda acresce a dificuldade de, no terreno da superfície, lidar com o fascínio.

Autor, portanto, embora personificando o campo da superfície, deixa-se modular por também pela profundidade, deixa-se atrair e se deixa modificar, desatando algumas das amarras que o prendem a seu *status* de “verdadeiro escritor” (LISPECTOR, 1978, p. 94). Nesse movimento, como sua personagem, ele avança em direção à essência, embora depois recue em seu intento. Esse ir e vir, protagonizado por ele e por Ângela, confere a *Um sopro de vida* uma dinâmica própria da distância na qual a obra se faz. É o mesmo movimento de Narciso que, ora se lança na fonte, ora envia uma flor à superfície. É também o movimento de Ulisses que, embora amarrado, contorce seu corpo em direção às Sereias. É o movimento de Orfeu, que desce às trevas e ascende novamente, portando unicamente o verso. Como exemplo dessa motilidade, lemos a expressão do desejo de Autor: “Eu queria escrever algo largo e livre. Não descrever Ângela mas sim alojar-me temporariamente no seu modo de ser. [...] Mas quero a coisa intangível” (LISPECTOR, 1978, p. 103).

Como podemos notar, a voz que há pouco vimos controlar a escrita de Ângela agora deseja para si o mesmo modo de ser, deseja a coisa intangível, embora apenas temporariamente. Nessa condição, sua posição de regulador e mesmo senhor da escrita de Ângela se inverte: “Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor que eu. Agora os nossos modos de falar se entrecruzam e se confundem” (LISPECTOR, 1978, p. 120). Nesta perspectiva, vemos a vigília e o sonho, representados sob as figuras de Autor e Ângela, alternarem-se no exercício das pressões que se exercem sobre o texto. O livro parece afirmar o tempo todo que se estabelece em um limite. Nesse limite, as noções comuns de literatura ruem, como já vimos.

Na equivalência entre Ângela e Autor, por exemplo, que dividem, sem hierarquia, o movimento de *Um sopro de vida*, manifesta-se, de modo peculiar, a noção de *escriptor* que nos foi apresentada por Roland Barthes. Nesse processo fascinante da escrita, texto e autor não constituem um o atributo do outro, mas são equivalentes, tanto

temporalmente — já que, como vimos, o tempo inexistente nessas obras — como no âmbito da narrativa. Destarte, Ângela e Autor, ou, de modo mais geral, autor e obra, são interdependentes. Blanchot (1997, p. 293) descreve isso nos seguintes termos, ao fim dos quais coloca um questionamento: “O escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. Ele só existe a partir da obra; mas então, como pode a obra existir?”. Essa noção da obra que cria seu criador bem se ilustra em *Um sopro de vida*, no qual Ângela, além de personagem, é também escritora. Nessa condição, como vimos, a mulher está apta a governar seu criador e gerar distorções em sua prática de escrita. Do mesmo modo, o personagem-escritor, em sua preciosa posição, também admite sua dependência de algo. Ele diz: “Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém” (LISPECTOR, 1978, p. 26). Conforme vimos, se, a determinada altura da obra, Ângela comanda o Autor, é bem possível que ele seja personagem dela. Nisso, temos a manifestação da imagem conforme descrita por Didi-Huberman: para ele, ela se manifesta quando aquilo que olhamos também nos olha. Nessa acepção, quando Autor divisa Ângela no reflexo inusual de seu sonho, ou fascínio, e ela, como ele, também olha, ou seja, escreve, ruem as hierarquias e cada um é a representação apenas de si mesmo.

Nesse processo, manifesta-se o paradoxo acerca do qual Blanchot se questiona. Transposto para nosso livro, ele soaria como: se Ângela é personagem de Autor, como pode ser Autor personagem de Ângela? A inquirição também aparece aos personagens-escritores e se materializa nos seguintes termos: “Não sei se é o sonho que me faz escrever ou se o sonho é o resultado de um sonho que vem de escrever” (LISPECTOR, 1978, p. 73). Em outras palavras: o fascínio advém da escrita ou a escrita advém do fascínio? Se como dissemos, a escrita não reproduz o evento imagético, mas o constitui, donde, então, vem que ele se manifeste nela? Ainda em outros termos: “Como começo?” (LISPECTOR, 1978, p. 24). Nestes termos, manifesta-se uma das impossibilidades do exercício literário: ele busca constituir o momento que o precede, mas todo o seu ato é integrado por um depois (BLANCHOT, 1997). A fim, portanto, de que comece, é necessário que jamais o faça, que suspenda o tempo e que todos os acontecimentos ocorram sempre aqui e agora, o “instante-já” (LISPECTOR, 1978, p. 146).

As contradições não se excluem nele, não se conciliam nele; somente o tempo pelo qual a negação torna-se o nosso poder pode ser “unidade dos incompatíveis”. Na ausência de tempos, o que é novo nada renova; o que é presente é inatual; o que está presente não apresenta nada, representa-se, pertence desde já e desde sempre ao retorno. (BLANCHOT, 2011, p. 22)

Para Blanchot, portanto, apenas na inexistência das relações temporais pode haver a “unidade dos incompatíveis”, isto é, apenas nessa condição pode Ângela criar seu Autor ao mesmo tempo em que é criada por ele. Talvez derive daí a imensa problemática que é posta tanto por Autor quanto por Ângela acerca do início da escrita. Para ambos, e para muitos narradores de *Lispector*, bem como para muitos narradores em geral, o início da escrita converte-se num enigma e num obstáculo. Disso decorre que o início nem sempre se dá, bem como o fim, constituindo a obra apenas um fragmento, um entremeio de algo maior, pois que fim e começo apontam para o estatismo e, no espaço da distância em que a escritura ocorre, só há lugar para o movimento. Daí que “nada se começa. É isso: só quando o homem toma conhecimento através de seu rude olhar é que lhe parece um começo” (LISPECTOR, 1978, p. 28). O começo, o livro nos diz, é apenas aparência. Verdadeiramente, ele não existe. Assim, da relação de fascínio e origem entre Autor e sua personagem, temos sua declaração, que diz: “Quanto a Ângela, ela nasceu comigo agora, ela se força a existir” (LISPECTOR, 1978, p. 28).

Desse modo, simultâneos e equivalentes, Ângela e Autor se intercambiam em suas funções. Como vimos, ora ele se aproxima do vigo, ora se entrega ao sonho. Embora originada neste último, Ângela também opera um movimento semelhante. Ambos sempre indo e vindo, pulsando. Em seu ofício de escritora, a mulher destaca-se de sua origem profunda e, embora mais próxima do núcleo que Autor, ainda se coloca à distância, de onde sua fixação na aura das coisas. Nesse entremeio, portadora de palavras, a mulher, vez por outra, também cede à atração da superfície, como ela nos diz: “Eu antes era uma mulher que sabia distinguir as coisas quando as via. Mas agora cometi o erro grave de pensar” (LISPECTOR, 1978, p. 84). Em sua fala, Ângela atribui o fato de pensar, que ela considera um erro, à sua perda da capacidade de distinguir as coisas. Como vimos, no evento imagético, quando a aparência, ou seja a transparência, é devassada, a imagem se manifesta verdadeiramente. É só então que se pode olhar a coisa propriamente dita:

Mas, quando estamos diante das próprias coisas, se fixamos um rosto, um canto de parede, não nos acontece também abandonarmo-nos ao que vemos, estar à

sua mercê, sem poder algum diante dessa presença, de súbito estranhamente muda e passiva? (BLANCHOT, 2011, p. 279)

Segundo o excerto, a presença propriamente dita da imagem é muda e passiva, estranha, e se revela quando olhamos verdadeiramente para algo. Em sua colocação, Ângela reconhece que seu processo de pensar a afasta dessa visão para a qual pende. Dá-se, nisso, sua duplicidade enquanto personagem e enquanto escritora: “por um lado sua relação com a representação, com a verdade, e por outro, sua relação com a ausência como presença, com uma suspensão” (HACK; SILVA, 2017, p. 74).

Não é à toa que suas “Sugestões oníricas” não se deem de todo no território do sonho, mas no limite entre ele e o seu oposto, pois, assim como Autor, ela também é posta à distância do centro da imagem. Dessa maneira, o sonho acordado que Autor evoca como designativo para a atração e suspensão da atividade literária entre a superfície e a profundidade, em Ângela, torna-se um sonambulismo. “Eu sou como sonâmbula” (LISPECTOR, 1978, p. 84), diz ela. E nesse estado, entre o vigoil e o sonho, entre o fascínio e sua negação, ela opera sua escrita. O que chama a atenção, tanto na designação que a mulher dá a essas potências quanto na ação que com elas realiza, é a espécie de fusão que ela parece operar entre os polos opostos. Enquanto em Autor a menção ao fascínio se manifesta por meio de um sonho acordado, um sonho, portanto, paradoxal, em Ângela as instâncias antípodas se fundem em um só vocábulo, como que a revelar-nos que, sob sua tutela, a distância é menor, embora ainda existente.

Eu sou atrás do pensamento. Escrevo no estado de sonolência, apenas um leve contato do que estou vivendo em mim mesma e também uma vida inter-relacional. Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. E acho certo encanto na liberdade das frases, sem ligar muito para uma aparente desconexão. As frases não têm interferência de tempo. Podiam acontecer tanto no século passado como no século futuro, com pequenas variações superficiais. (LISPECTOR, 1978, p. 70)

Como podemos ver, a mulher afirma ser atrás do pensamento, isto é, anterior às palavras. No entanto, seu ofício, é visível, dá-se com a manipulação do que é depois do pensamento. Nisso, ela declara seu sonambulismo como uma espécie de suspensão de sua consciência, dado que de nada se lembra. Nesse ato, contudo, ela nos diz manter um leve contato de si com uma vida inter-relacional. O resultado desse sonambulismo é uma

escrita ainda mais próxima do silêncio, com palavras mais livres: “(*Profundidade: sonambulismo*). — Bom dia e boa tarde e boa noite para sempre que você quiser, oh rinoceronte atacante e eu preciso tomar cuidado com você. Digo assim: cuidado-cuidado-cuidado.” (LISPECTOR, 1978, p. 76). Neste excerto temos a manifestação do que, no anterior, ela nomeou liberdade das frases e ausência da interferência do tempo, embora a escrita fascinada mantenha-se, como a observação em parênteses nos diz, sob o signo do sonambulismo.

Nas idas e vindas que constituem o complexo jogo da escrita em *Um sopro de vida*, há espécies de clímaxes que se instilam, momentos em que, aparentemente, tanto Autor quanto Ângela parecem se achegar com mais força ao centro da voragem que atrai. Em sua busca pelo silêncio profundo, nas pulsações de que o livro é composto, há momentos em que ambos parecem tangenciar o alvo de seu empreendimento. Nesse processo, chama-nos a atenção uma longa fala de Autor, em que Ângela parece ter desaparecido. A espécie de diálogo que eles travam parece, por um instante, suspensa por um longo monólogo do homem, em que ele quer preterir da mulher.

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.

[...]

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 mágica como você, uma em quem eu ande pisando terra e comendo carne. Quero mulher de verdade. Estou cansado de mentir. (LISPECTOR, 1978, p. 133)

Após essa rejeição, tentativa de entregar-se por completo à superfície e abandonar Ângela com seu enigma para sempre, Autor declara: “deixo em banco uma página ou o resto do livro” (LISPECTOR, 1978, p. 134). Após a declaração, a edição de 1978, de fato, mantém em branco toda uma página que, não obstante a ausência completa de caracteres, é contada na paginação do livro²⁹. Estaria, nesse silêncio e nesse vazio, o ápice do livro? O posterior retorno, repleto de palavras que querem nomear o silêncio, parece informar que sim. Depois de uma longa pausa e de, aparentemente, ter desaparecido, Ângela é quem agora entoia um monólogo, a que Autor denomina “instante ‘místico’” (LISPECTOR, 1978, p. 139). Em sua fala, a mulher, como tendo uma epifania, evoca a imagem de Deus e profere aleluias a ele:

²⁹ As edições atuais, publicadas pela Editora Rocco não trazem essa página em branco.

Oh Deus dos desesperados, me ache, você tem poder para distinguir a minha pequena parte nobre que mal fáiſca entre o comum cascalho, me ache! Agora! Já! Ah... Ah... Ah... me achou... Como voa a alma que acaba de ser libertada há instantes pelo encontro de mim! Deus me ACHOU. ALELUIA! Aleluia! E achei Deus na minha mais profunda inconsciência, na espécie de estado de coma em que vivo eu consegui balbuciar a visão do Deus — em mim mesma! Eu, também escolhida pela piedade divina. Que glória. Ah, mas que glória. (LISPECTOR, 1978, p. 137)

O trecho reproduzido é apenas uma amostragem da fala de Ângela, que ocupa mais de três páginas, sem a intervenção de Autor. Nele, como podemos notar, a mulher dirige-se, em tom de êxtase, a Deus e exclama a alegria de ter sua alma libertada. Ela parece emergir de uma visão extática e, então, livre das amarras de seu criador, derrama-se num discurso verborrágico, repleto de expressões de louvor e alegria. Sua experiência mística, de comunhão com Deus, afigura-se tal qual a experiência poética, pois, segundo Adélia Prado (1999, p. 19), ambas se assemelham, pois são “uma tentativa de falar do inefável, daquilo que não pode ser dito e que não tem palavras. Então a peleja humana é essa: é dizer, tentar dizer uma coisa que não pode ser dita por causa mesmo de sua natureza”. O contato com o divino, portanto, se observado pelo que nos diz Prado, equivale a um contato com o interdito, com a distância intransponível da imagem. Assim, o deífico em *Um sopro de vida*, longe de apontar para uma transcendência, surge como uma modulação daquilo que o livro busca alcançar. Como Autor esclarece, “Tudo o que Ângela não entende ela chama de Deus. Ela venera o Desconhecido” (LISPECTOR, 1978, p. 140).

Esse encontro com Deus, portanto, se afigura em nosso argumento, como a proximidade superlativa que Ângela consegue manter com o mistério para o qual tende. Na página em branco, negação de toda literatura e de toda escrita, a mulher e seu criador parecem, enfim, livres da influência da superfície. Não obstante essa atração poderosa, ambos emergem com seu relato, pois

Essa experiência [...] precisa e inventa uma língua que a expresse. E essa língua, no caso, é o poema. Quando eu tenho uma experiência de natureza poética, ela pede um corpo tangível, para que seja guardada e experimentada por mim mesma outra vez, ou pelo outro: a concretude é o poema. (PRADO, 1999, p. 19)

Embora direcionados à forma concreta do poema, os argumentos de Prado muito bem se aplicam à escritura que aqui discutimos e bem se encaixam na descrição que dela temos feito. Desse modo, por mais próximos que tenham chegado, a mulher e seu escritor, do abismo da profundidade, a forma exige que retornem, que falem e que escrevam. A superfície demanda de Narciso o formato de uma flor. Nisso, inclusive, reside uma das semelhanças entre a escritura e a crítica. Quando ambas se confundem e abandonam o descritivismo e a transitividade da atividade literária, elas se encaminham para o silêncio e para o vazio. Este é o pendor da literatura sobre a escritura-crítica. No entanto, emergindo do silêncio que se busca atingir, esse mesmo escrito ostenta “um vazio falante, um leve murmúrio, insistente, indiferente” (BLANCHOT, 2005, p. 320), ele não pode calar-se. Esta é, quiçá, a exigência da crítica dentro dessa escritura que é teoria para si mesma: uma fala imprecisa sobre o vazio, uma fala epifânica, mística.

Após o ápice que descrevemos, o livro passa a lentamente migrar suas considerações para o tema da morte. Ele parece, tendo operado sua potência, desfazer-se aos poucos. A aparência e função dessa morte, bem como sua relação com o fascínio em *Um sopro de vida* será o tema da próxima seção. Antes, no entanto, de passarmos a discuti-la, enfatizamos algumas verificações que foram possíveis examinar nas considerações sobre o fascínio que aqui gravamos.

A primeira coisa que talvez precise ser dita é que os aspectos teóricos que descrevemos em nossos capítulos anteriores surgem no livro de maneira que foge ao explicativo e descritivo. Como bem nos alertou Olga de Sá, a poética presente no texto de Lispector necessita ser desentranhada. Isso indica que, apesar do claro aspecto metalinguístico do texto, a articulação entre os elementos, suas caracterizações e as implicações disso na feitura da obra não se encontram perfiladas como numa galeria. Pelo contrário, elas estão manifestas e em movimento nas linhas da escritura, cabendo ao leitor-crítico identificar esses mecanismos e, a partir deles, construir ele mesmo o arcabouço teórico do que ali se dá.

Assim, nesta primeira consideração, declaramos que os aspectos do fascínio e da imagem, conforme detalhados em “O olhar de Narciso”, manifestam-se em *Um sopro de vida* com a mesma funcionalidade com que os descrevemos, com a diferença de que, no livro, eles possuem outros designativos. Assim, aquilo que Blanchot e Didi-Huberman nomeiam como “fascínio”, em *Um sopro de vida* é designado “sonho”. Vimos também que esse sonho se aproxima da instância da imagem-forma, pelo que ela tem de próximo

à profundidade e ao mistério, e que seu antípoda, a vigília, guarda semelhanças com a imagem-meio, que é diurna e racional.

Assim, parece manifesto o fato de que *Um sopro de vida* se constrói e considera a literatura como uma intersecção, uma articulação entre essas potências contrárias. Vimos que a relação entre esses polos é complexa e possui níveis de enredamento e variação. Esses níveis são, a nosso ver, os responsáveis pelas pulsações dentro da obra, pelo movimento orgânico e intransitivo que ela realiza para além de sua superfície. Deriva da atração poderosa do fascínio, aqui denominado sonho, o grande pendur da obra para o silêncio, o que faz com que as estruturas tradicionais do tecido literário sejam repelidas em favor de uma cessão a esse vórtice.

O chamamento, contudo, não conduz o livro, nem toda a literatura, a um silenciamento perfeito. Como vimos, a atração da superfície também possui sua força. Ela exige do livro, exige do escritor, que fale. E eles falam, e, em sua fala, a língua, a própria literatura, treme e estremece (LISPECTOR, 1978).

4.1.2 *Ângela não morre a morte*

Na sequência da frase que tomamos como título desta seção, Autor diz: “é assim que ela escapa do final fatídico em tendo uma amostra de morte total em dias cotidianos” (LISPECTOR, 1978, p. 147). Em outras palavras, Ângela não morre, mas entrega-se a um morrer. Isto é, a morte, para ela e para *Um sopro de vida*, não corresponde a um momento definitivo e total; é processo lento e demorado, mesmo infinito. Não obstante afirmar que “Não se morre eternamente. É só uma vez, e dura um instante” (LISPECTOR, 1978, p. 160), não esqueçamos que a mulher e também o personagem masculino que a acompanha trabalham movidos pelo fascínio, no qual o tempo não existe. Assim, esse instante é infinito e se assemelha à jornada de Narciso. Tendo se atirado na fonte de águas, dele é dito que morreu. Conforme vimos, no entanto, seu ato o lançou no território do fascínio, dentro do qual persegue insistentemente a origem de seu encanto.

Morrer, sob essa acepção, portanto, é visto como a impossibilidade de agir no mundo. Morto Narciso, seus atos encontraram um fim e, para ele, não é mais possível operar um ato sequer. No campo da profundeza para onde se atirou, contudo, sua ação

não teve limite, mas início. Ali, impedido de morrer, isto é, de terminar, ele caminha eternamente na direção do alvo de seus desejos. Sob essa óptica, portanto, morrer é entregar-se a uma busca sem fim.

Como acima atestamos, após o movimento epifânico de Ângela e Autor, no qual tangenciam o silêncio, o livro satura-se do tema da morte, como que a antecipar o seu desfecho. Ali, lemos: “é que me pergunto se vale a pena Ângela morrer”, “Ângela está continuamente em risco de vida” e “‘Quero morrer’ contigo de amor” (LISPECTOR, 1978, p. 147, 156, 161). A presença da inoperância do findar-se, contudo, não reside apenas no fim de *Um sopro de vida*; mas instila-se por toda sua tessitura. Logo no início do livro, surge a frase: “Viver é uma espécie de loucura que a morte faz” (LISPECTOR, 1978, p. 11). O que nos chama a atenção neste excerto, mais que nos anteriores, é a condição de subordinação que Autor confere à vida em relação à morte. Para ele, a primeira não passa de uma anomalia da última. Desse modo, se a morte constitui-se na inoperância, a vida se caracteriza pela atividade, pelo labor. Nessa acepção, ela figura como espécie de disfarce sobre a verdadeira essência do ser. A morte, assim, constituiria a origem; a vida, uma ilusão.

No campo literário que temos descrito, portanto, a morte não aparece como conclusão do texto, mas como abertura e dinamismo dele. Assim, mais que anunciar o seu fecho, ela o coloca em movimento e dita-lhe, em certa medida, seu formato e duração. Sendo a figuração do fascínio e configurando-se, como ele, de maneira paradoxal, a morte aparece em *Um sopro de vida*, e na literatura de modo geral, no íterim complexo do espaço literário. Segundo Bylaardt (2014), o termo de que tratamos, na poética blanchotiana, equivale a outros que são comuns em seus textos, tais como *desastre*, *acidente* e *holocausto*. Todos apontam para o “evento absoluto” (BYLAARDT, 2014, p. 59), isto é, aquele sobre o qual nada se pode dizer, aquele sobre o qual só resta o silêncio.

Assim é que, sob a égide da morte, *Um sopro de vida* estrutura-se como obra de inoperância, dentro da qual nenhuma mensagem transcendente se encontra. Nisso, ele se aproxima da morte, pois “O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever” (LISPECTOR, 1978, p. 77). O livro, portanto, parece não conter saberes outros ou informações outras que não digam respeito a si mesmo e a sua atividade. Ao dirigir-se a si, ele prescinde de suas funções e torna-se ele mesmo. Ao fazê-lo, é como se afirmasse que “*escrever* é um verbo intransitivo” (BARTHES, 2007a, p. 33). Nessa intransitividade, manifesta-se a morte e sua relação com a imagem, segundo Blanchot.

Para ele, ao morrer, o indivíduo se despoja de todas as suas funções e, finalmente, assume-se enquanto ser, o que ocorre em *Um sopro de vida*, quando prescinde de todo o resto, encerrando-se em si. Nessa forma, inoperante, é “tão absolutamente si mesmo que é como o *doublé* dele próprio” (BLANCHOT, 2011, p. 282). Nesse instante, o cadáver assume uma semelhança impraticável: assemelha-se a si mesmo. Nesse fechamento, ele não remete a nada, mas corresponde inteiramente a si, isto é, torna-se imagem. Dessa maneira, ao prescindir de todo o fora de si, ao repudiar quaisquer saberes internos em sua escritura, o livro aproxima-se do território da morte. Ele se torna toda exterioridade, assente no campo de uma solidão essencial. Ao fazê-lo, ele quebra o mundo e aniquila o ser (BLANCHOT, 1997). A morte, agora conquistada, não é mais uma possibilidade: o livro adentrou no território do fascínio. E nesse território, “suprime-se o direito de morrer” (BYLAARDT, 2014, p. 51).

Isto é, atraído pela voragem da origem, pelo poder da imagem, o livro busca acercar-se dela, entregar-se por completo. A dupla atração que sobre ele se dá, no entanto, impede que seu ato seja direto e encontre um fim. Assim, no campo da escrita, a morte enquanto encerramento e chegada ao alvo, enquanto repouso, não existe. Sob o signo da escritura, “A morte [...] não consegue manter-se no belo lugar que lhe reservaram” (BYLAARDT, 2014, p. 53). Seu movimento, portanto, acompanha a escrita desde a primeira página. Ainda no princípio do livro, lemos:

A arte de abandonar não é ensinada a ninguém. E está longe de ser rara a situação angustiada em que devo decidir se há algum sentido em prosseguir jogando. Serei capaz de abandonar nobremente? ou sou daqueles que prosseguem teimosamente esperando que aconteça alguma coisa? como, digamos, o próprio fim do mundo? ou seja lá o que for, como a minha morte súbita, hipótese que tornaria supérflua toda a minha desistência? (LISPECTOR, 1978, p. 13)

Como vemos, Autor, antevendo a complexidade de sua empreitada, cogita a possibilidade da desistência. Isto é, a possibilidade de abandonar a obra “em seu crepúsculo, sem traduzi-la em palavras, sem escrevê-la” (BLANCHOT, 1997, p. 294). Ao prosseguir em sua atividade, no entanto, ele parece perceber que, falando ou deixando de falar, o resultado será o mesmo: sua ação ou falta dela serão supérfluas. Isso se dá porque toda operação da obra conduz unicamente a uma coisa: o silêncio. Premido, portanto, pelas forças que impelem ao movimento, o sujeito rechaça o abandono e mantém-se escrevendo. Sua escrita, no entanto, mais que construir uma obra, a

desconstrói, mais que operar um obramento, pende para um *desobramento*, *désœuvrement*. Assim, “Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas” (LISPECTOR, 1978, p. 19).

Sob o signo da morte, portanto, espécie de operadora do sonho da imagem, *Um sopro de vida* se estabelece sobre um frágil alicerce. Diferente dos seus pares no mundo, ele não busca a excelência da obra-prima, mas revela-nos seus diversos movimentos, seu trajeto, seus esboços, e “esses esboços são a própria obra” (BLANCHOT, 2005, p. 184). Assim, Ângela afirma seu desejo: “Obra? Não, eu quero a coisa prima. Quero a pedra que não foi esculpida” (LISPECTOR, 1978, p. 160). Na operação de seu desejo, a mulher faz de sua atividade uma longa preparação que só se justifica pela morte: “A morte me justifica” (LISPECTOR, 1978, p. 127).

Nessa estranha justificação, o livro pretere do figurativo e desenha seu caminho em direção ao absoluto do desastre. No início, ele diz de si mesmo “Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina” (LISPECTOR, 1978, p. 11). Em diálogo quase que direto com *Um sopro de vida*, ainda que comentando outra obra, Bylaardt (2014, p. 58) então se pergunta: “Um grito, apenas um grito. Como narrar um grito?”. A resposta vem do livro, mas é nem um pouco elucidativa: “É assim: ?” (LISPECTOR, 1978, p. 14). Sob a égide da morte, a narrativa se torna impossível, a obra-prima não se constrói. Tanto é assim que o livro de Ângela, com o sugestivo título de “História das Coisas”, não desenvolve enredo algum, mas realiza inúmeros volteios de linguagem em torno da coisa e de sua aura, na tentativa de captar o “vazio como uma plenitude” (LISPECTOR, 1978, p. 154). Vejamos um trecho:

A “coisa” é propriamente estritamente a “coisa”. A coisa não é triste nem alegre: é coisa. A coisa tem em si um projeto. A coisa é exata. As coisas fazem o seguinte barulho: chpt! chpt! chpt! Uma coisa é um ser vivente estropiado. Não há nada mais só do que uma coisa. (LISPECTOR, 1978, p. 104)

Uma vez que o livro pende para a coisa prima, que é ele mesmo em sua essência primordial posta em movimento pelo fascínio, as asserções acima, conquanto se dirijam à “coisa”, muito bem se aplicam também a ele. Desse modo, Ângela está, em outras palavras, a dizer-nos que sua escrita, que *Um sopro de vida*, na solidão essencial, não aponta para nada, que é ela mesma e só, que é exata. Essa exatidão correspondendo àquela exatidão cadavérica que Blanchot menciona. O som desprovido de sentido que se

evola da coisa — “chpt! chpt! chpt!” —, carente de vogais e, portanto, quase impronunciável, parece reproduzir o trecho das palavras de *Um sopro de vida*, das quais, de modo semelhante, nenhum sentido passível de entendimento escapa. Essa impraticabilidade, no entanto, não constitui defeito, senão a própria matéria do livro:

Gosto de palavras. Às vezes me ocorre uma frase solta e faruscante, sem nada a ver com o resto de mim. Vou de agora em diante escrever neste diário, em dias que não haja mais o que fazer, as frases quase à beira de não ter sentido mas que soam como palavras amorosas. Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes, quero o nocivo de uma palavra má. Na palavra está tudo. Quem me dera, porém, que eu não tivesse esse desejo errado de escrever. Sinto que sou impulsionada. Por quem? (LISPECTOR, 1978, p. 92)

Como vemos, a “coisa” de Ângela possui um projeto. Pelo que acima reproduzimos, ele parece consistir no desviar-se do sentido. Para a mulher, ser entendida não é necessário. Todo o seu interesse reside na palavra. Na palavra está tudo, ela diz. E o que nela lhe atrai não é o sentido, mas as sílabas ofuscantes, faiscantes. Ao fim do excerto, ela expressa um desejo, o de não escrever. Parece cônica de que a falta de sentido, o silêncio o qual busca seria, assim, mais facilmente atingido. A possibilidade, porém, lhe é negada pelo algo que a impulsiona. Este algo, sabemos, é a distância da qual também ela se torna protagonista.

Na sequência de sua descrição da coisa, Ângela afirma que ela é um ser estropeado. Ora, se por estropeado entendemos aquilo que está desfigurado ou mutilado, ferido de algum modo, então essa definição aproxima-se da morte que temos descrito. Destituída de sentidos alheios, de transitividade, mesmo de uma estrutura teleológica, a escritura de *Um sopro de vida*, ao não operar, é verdadeiramente um ser, um ser estropeado, marcado de destroços, ruínas e esboços. Por fim, como a reiterar suas afirmações, no excerto que já reproduzimos, Ângela afirma a solidão da coisa, nada existe mais solitário que ela. Nessa acepção, ela parece estar afirmando o exterior de Foucault, segundo o qual a obra, sem interioridade, isto é, sem sentidos ocultos, mantém-se apartada de qualquer relação que não seja consigo mesma.

Dessa maneira, a história que Ângela se propõe a contar desfaz-se, sob a influência da morte, em um aglomerado de frases e imagens que não se articulam, como no quadro que ela diz estar pintando, o que, para nós, refere-se à própria escritura: “Estou pintando um quadro com o nome de ‘Sem Sentido’. São coisas soltas — objetos e seres

que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura” (LISPECTOR, 1978, p. 38). Essa impossibilidade do narrar, do articular os elementos em uma estrutura inteligível, é a marca da morte em *Um sopro de vida*. Segundo Bylaardt (2014, p. 55), para quem a morte e o desastre são termos equivalentes, “o desastre não se narra — o desastre não narra, o que as palavras fazem é interceptar o que poderia ser um sentido, um resgate, uma conclusão. O narrador não pode narrar”. Tanto é assim que Autor, deliberadamente, se exime dos fatos: “Eu passo pelos fatos o mais rapidamente possível porque tenho pressa. A meditação secretíssima me espera” (LISPECTOR, 1978, p. 39).

Conforme acima dissemos, nas páginas finais de *Um sopro de vida*, o tema da morte torna-se constante. Mais que um indicativo do fim, contudo, a repetição do termo indica um pendor do livro. Esse pendor, como tudo mais na obra, é marcado pelo fascínio. Assim, de Ângela lemos: “Na hora de minha morte — que é que eu faço? Me ensinem como é que se morre. Eu não sei” (LISPECTOR, 1978, p. 160). No excerto, a mulher refere-se à morte como um momento decisivo que, uma vez acontecido, “a morte passará” (LISPECTOR, 1978, p. 160). Ela então revela sua inaptidão para o evento e requer que alguém a ensine a vivê-lo. Não obstante sua inabilidade, o pedido de Ângela indica seu desejo de partilhar dessa morte, de encontrar um fim. Ao mesmo tempo, no entanto, ela teme esse aniquilamento, como nos diz: “Queria poder viver tudo de uma só vez e não ficar vivendo aos poucos. Mas aí viria a Morte” (LISPECTOR, 1978, p. 159). Ao nomear o seu viver aos poucos, Ângela fala, verdadeiramente, do seu morrer aos poucos, visto que, conforme expusemos, no campo da imagem, ela já deixou para trás qualquer ação ao nível do mundo. Sendo sua atividade, no entanto, operada pelo fascínio e sua dupla articulação, vemos que a mulher ainda deseja um fim, um viver por completo; ela deseja atingir seu alvo inteiramente. Isso, não obstante, se afigura a ela como a chegada da Morte. Ao grafar o substantivo com capitular, a escritora parece cônica de que a realização de seu desejo lhe trará a aniquilação total, coisa da qual parece ter medo, como indica o termo adversativo com que inicia o período.

Conforme a descrição que demos, no entanto, o medo de Ângela resulta infundado, visto que, no espaço da obra literária, essa morte completa é inexistente. Autor é ciente disso, tanto que afirma:

A morte fica além da medida do homem. Por isso eu a estranho, à morte. Eu não tenho conhecimento de sua linguagem muda. Ou então ela talvez tenha

linguagem possível de eu entender? Parece-me às vezes que a morte não é um fato é uma sensação que já devia estar comigo. Mas eu ainda não a alcancei. (LISPECTOR, 1978, p. 152)

As palavras do escritor declaram de modo inequívoco o aspecto inalcançável da morte, pois, segundo ele, ela está além da medida humana. Por esse motivo ela é estranha e alheia, declama uma linguagem que não é possível conhecer. Não é, ele nos diz, um fato, mas uma sensação. Esse aspecto se liga aos personagens do livro, destituídos do poder da morte, destituídos, mesmo do poder de matar: “é que me pergunto se vale a pena Ângela morrer. Mato-a? ela se mata?” (LISPECTOR, 1978, p. 147). A incapacidade de findar-se transborda dos sujeitos e atinge também o próprio livro. Em suas linhas derradeiras, lemos a descrição que Ângela faz de um amanhecer com galos cantando. Sua fala é seguida por uma interlocução cuja voz não é identificada mas que cremos ser de Autor, que, diz:

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.

[...]

“Eu... eu... não. Não posso acabar.”

Eu acho que... (LISPECTOR, 1978, p. 162)

O excerto, que constitui as linhas finais de *Um sopro de vida*, longe de falar em termo e fechamento, declara-nos simplesmente uma interrupção. Autor vai se interromper, ele diz, porque Ângela também se interrompeu. Essa interrupção não está associada à morte de acordo com o mundo, mas a uma transposição da mulher para uma outra esfera de ação. Na sequência disso, lemos uma hesitante frase declarando a impossibilidade do fim e, por último, uma sentença colhida ao meio. Nisso temos uma aproximação com Blanchot (2011, p. 12), que diz:

Num certo momento, as circunstâncias, ou seja, a história, sob a figura do editor, das experiências financeiras, das tarefas sociais, pronunciam esse fim que falta, e o artista, libertado por um desenlace, por um desfecho que lhe é imposto, pura e simplesmente, vai dar prosseguimento em outra parte ao inacabado.

Isto é, conquanto fisicamente o livro tenha encontrado seu fim, a obra permanece na busca infundável pelo seu objeto de desejo. Disso resulta a impossibilidade da morte, a impossibilidade do fim, para Autor e sua personagem, para *Um sopro de vida*, como também para toda escrita ferida com o fascínio da imagem.

É bastante sugestiva, ao fim do volume, a imagem que Ângela traz à tona, a de um amanhecer com galos cantando, o que indica, não um fim, mas um começo. Dispensadas as palavras, a obra continuará seu trabalho em outra esfera, tal qual Narciso, cujo cadáver jamais se encontrou, mas cuja forma entrou em outro mundo.

4.1.3 Criar uma voz potente

Encerrado nosso argumento sobre a morte, discorreremos agora sobre a criação literária em *Um sopro de vida*. Conquanto desafie a coerência tratar da criação após discutir a morte, tomamos este procedimento por dois motivos. O primeiro: conforme vimos, a morte na obra que investigamos não se associa necessariamente ao fim. Pelo contrário, é sob o seu signo que o livro se constrói, apontando sempre para o ponto inacessível da imagem, que atrai pelo sonho e pelo fascínio. Ela é, portanto, um meio de criação, não o fim desta. O segundo motivo nos é dado pelo próprio livro, que diz: “o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo” (LISPECTOR, 1978, p. 20). Como há pouco constatamos, *Um sopro de vida* não termina, mas se interrompe, indo continuar sua jornada em outra esfera. Como ele próprio nos informa, ele não transcende de si, mas efetua um eterno retorno. Seu fim aponta novamente para o começo, a semelhança cadavérica em ação. Dessa maneira, tratar da criação após tratar da morte, nesse caso, não resulta em incoerência, mas em consonância com a exigência de nosso *corpus*.

O tema salta aos olhos desde mesmo o título. *Um sopro de vida*, como grafado na capa do volume e também na primeira de suas epígrafes, advinda do livro de *Gênesis*, aponta para o processo do início, da origem e da criação. Sob o signo da imagem, no entanto, essa criação não se dá, conforme já argumentamos, de modo teleológico. Diferente do relato bíblico, no qual lemos que, sob a ordem divina, as coisas se fizeram, sujeitando-se à palavra que ordenava, em *Um sopro de vida*, a palavra de ordem de Autor

não possui a autoridade da voz celeste. Não é por acaso que Ângela é sua igual, não sua subalterna. Em relação a ela, Autor não possui os poderes da deidade. Seu destino não está em suas mãos. Diferente de Deus que, ao fim de sua obra, declara sua perfeição, Autor “está sempre a debater-se no dilema entre a autonomia do criador e a do produto final de sua criação” (HELENA, 1991, p. 29). Ela e ele, indivíduos de linguagem, surgem, já dissemos, ao mesmo tempo, um dando origem ao outro. Assim, “esse sopro fundador, originário, produtor de novas palavras e novos sentidos, não se demarca, nesse texto de Clarice, como a origem, a fundação, a matriz” (BRANCO, 1991, p. 67). Pelo contrário, ele figura como aquilo “que não começa pelo princípio, mas pelo meio, o que faz do texto uma escrita em constante processo, em incessante movimento” (BRANCO, 1991, p. 67). Esse movimento corresponde à distância estabelecida entre a superfície e a profundidade, campo no qual a experiência poética tem lugar. Como vimos, ambos os polos exercem influência sobre a escrita, premindo-a de todas as formas, a fim de fazer dela um produto em constante fabricação, nunca completamente presente em qualquer dos âmbitos.

Essa pressão tem diferentes efeitos sobre diversos autores, como nos informa Sant’Anna (2013, p. 59):

Não esquecendo que todo escritor realiza uma luta surda e contínua com a linguagem, é possível distinguir na literatura moderna dois grupos perfeitamente caracterizados: aqueles que tornam a batalha explícita e realizam sua obra, confessando a própria luta, mostrando-a em todos os seus ângulos, e aqueles que, não obstante a peleja, atingem um forma clássica em que não se divisam as rugas do terreno. [...]

No Brasil, Clarice Lispector se alinha entre os escritores pertencentes ao grupo dos que lutam continuamente com a linguagem, de maneira aberta e sem tréguas.

Para o autor, toda produção literária advém de um embate contínuo com a linguagem que, em nosso universo, anseia por captar o interdito, o inacessível. Alguns escritores disfarçam esse embate sob um formato clássico, atingindo a forma da representação e da obra-prima, cuja leitura conduz a um ponto determinado. Outros, no entanto, preterem dessa fachada e exibem, abertamente, o processo da escrita em todos os seus ângulos e fazem dessa exibição a própria matéria de seu escrito. Clarice Lispector, nos diz o autor, pertence a este último grupo.

Sua filiação a esse agrupamento de escritores que assumem a escrita como um desafio já foi atestada pelos argumentos que até aqui tecemos sobre *Um sopro de vida*.

No livro, esse procedimento difícil de criação não é apenas discutido, mas posto verdadeiramente em ação. Ele não constitui artifício, ludicidade gratuita, mas é o próprio mecanismo de sua feitura. Diferente de *A hora da estrela*, em que níveis narrativos se interpõem, um exibindo, de maneira tradicional, a história de Macabéa, com “começo, meio e ‘gran finale’” (LISPECTOR, 1998b, p. 13), e outro revelando as agruras de Rodrigo na escrita, em *Um sopro de vida* o que temos é unicamente o campo da criação, sem substrato que lhe dê sustento. Assim, ao escrever, Autor não faz da criação de Ângela o pano de fundo de uma história que conte sobre ela. Ele nem sequer esboça que os “fatos” da vida de Ângela sejam produto de sua criação. De modo contrário ao de Macabéa, ela não se submete ao à vontade de seu criador, mas embarca na ciranda da criação, sendo uma voz que faz frente a de seu narrador e impede qualquer enredo de se coagular a fim de se tornar história. Tanto é assim que, sobre a biografia da mulher, a única coisa que temos é: “nasceu no Rio de Janeiro, tem 34 anos, um metro e setenta de altura e é bem nascida, embora filha de pais pobres. Uniu-se a um industrial, etc” (LISPECTOR, 1978, p. 39).

Destituída, portanto, de qualquer enredo, a escritura de *Um sopro de vida* assume-se como uma escrita nova, fundada sobre as ruínas de um modo tradicional de escrita. Nesse processo, ela se ocupa não apenas de pôr em movimento os elementos de sua constituição, mas também se dedica — e talvez esse seja verdadeiramente o seu único trabalho — a autoafirmar-se, a estabelecer as possibilidades de sua leitura. Assim é que o livro enche-se de aforismos e máximas ligadas ao processo de escrita, que servem como espécie de guia para trilharmos o caminho da escritura que ele abre. Como exemplo disso, lemos:

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: as palavras que digo escondem outras — quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço profundo. (LISPECTOR, 1978, p. 13)

No trecho, a escrita se afigura como atividade temida pelo escritor, dado o seu perigo. Esse perigo, Autor reconhece, é o de mexer no que se encontra oculto. Isto é, é o perigo de transitar pela profundidade da imagem. Segundo ele, sua atividade só pode ocorrer se antes ele se colocar no vazio. Esse vazio corresponde à atração da imagem, à

opacidade que Narciso divisou no fundo da fonte. Escrever, portanto, é colocar-se na possibilidade de não escrever, uma vez que as palavras, verdadeiramente, escondem outras. Quais? Ele não nos concede respostas, mas dá-nos uma metáfora: escrever é lançar pedra em poço profundo.

A escrita é concebida, portanto, como uma aproximação de coisas imprecisas. Sua origem, mais que ao mundo, está ligada ao vazio dentro do qual se produz, uma vez que ela busca alcançar o que está para além do domínio da palavra, “Além-escritura, além-vida, além-palavra” (BRANCO, 1991, p. 68). Nesse procedimento, como já vimos, o único modo de acercar-se do interdito é pela palavra. O caminho para ele, portanto, só se dá pela escrita. A escrita converte-se, pois, num ato intransitivo, segundo o termo de Barthes. O próprio *Um sopro de vida* tem consciência disso, quando questiona: “‘Escrever’ existe por si mesmo?”. A resposta que ele mesmo propicia é dúbia, no entanto, afirmativa, pois que diz: “Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta” (LISPECTOR, 1978, p. 14). Ao afirmar que a escrita não existe por si mesma, Autor certamente o faz referindo-se ao caráter longínquo que ela busca alcançar, o do silêncio e do vazio. Na extensão de sua resposta, contudo, ele afirma que o ato é o reflexo de algo que pergunta. Esse reflexo, presente no evento de Narciso, presente também no livro — não esqueçamos que Ângela surge de um reflexo impreciso num espelho —, longe de devolver uma imagem nítida, na qual o traçado das formas possa ser divisado, exhibe uma inconstância, devolve ao ser que olha a sua pergunta, transformando-se, ele próprio, em coisa que olha, que questiona, um ato intransitivo. Assim, quando a literatura de Lispector questiona a si mesmo a respeito de sua natureza, a autora responde nos seguintes termos: “Qual é o nome? e este é o nome” (LISPECTOR, 1999b, p. 21).

O ato criativo, assim, figura como a tentativa de captar indiretamente alguma coisa, visto que a coisa propriamente dita se mantém além. Assim é que, considerando Ângela como elemento pertencente a esse campo de encanto, Autor diz: “Tentar possuir Ângela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa. No entanto bastava eu ficar de costas para o espelho e teria a rosa de per si” (LISPECTOR, 1978, p. 43). Se, nesse âmbito, consideramos Ângela como pertencente ao campo do sonho, uma manifestação da imagem para Autor, vemos que atingi-la constitui evento impossível. A alternativa, virar de costas e ter a rosa de *per si*, parece inviável para o homem, visto que o silêncio que o calar-se enuncia não é o mesmo que o praticado pela literatura. Desse modo, a criação literária é compreendida em *Um sopro de vida* como

tentativa de se captar o interdito pelo esforço da palavra. “Escrever é difícil porque toca nas raias do impossível” (LISPECTOR, 1978, p. 62).

A impossibilidade do ato é o que peja o livro com a morte, *désœuvrement*, que impede a conjuração de um centro em torno do qual a narrativa se acumule. Durante todo o livro, o escrever de *Um sopro de vida* declara estar sendo feito “na hora em que está sendo escrito ou lido” (LISPECTOR, 1978, p. 19), isto é, mais que um livro pronto, a obra é um livro por vir, em estado de incompletude. Disso seus autores também estão cientes:

Escusado dizer que Ângela nunca vai escrever o romance cujo começo todos os dias ela adia. Não sabe que não tem capacidade de lidar com a feitura de um livro. Ela é inconstante. Só consegue anotar frases soltas. Só há um ponto em que ela, se fosse mesmo uma realizadora de vocação, teria continuidade: é seu interesse em descobrir a aura volátil das coisas. (LISPECTOR, 1978, p. 99)

Como vimos, a uma determinada altura do livro, ainda temos a promessa de uma escritura, promessa que, como podemos ver, não delinea qualquer mostra de realizar-se. Após o trecho citado, a mulher declara que, de fato, começará, mas amanhã. Autor, por sua vez, retruca e completa dizendo que ela não começará nada. Temos aqui a manifestação de um procedimento que Barthes associa a Proust, segundo o qual há uma longa declaração sobre o escrever, sendo que a escrita propriamente dita é infinitamente adiada. Para Gonçalves (2004, p. 54), isso não apenas é indicativo de que se está em presença de uma obra em movimento, mas também de que se está em presença “de uma mesclagem, em que o ‘literário’ se conjuga ao ‘crítico’ e a ‘narrativa’ se articula ao ‘dissertativo’”. Isto é, esse adiamento da escrita revela não apenas uma característica ligada ao fascínio, como também abre margem a que a literatura comente a si mesma. Assim é que vemos, na fala de Autor, a descrição da literatura de Ângela, bem como da sua: possui a marca do por vir, é inconstante, é fragmentária, não fala de coisas concretas, mas da aura, isto é, da distância do fascínio. Tais marcas cumulam o texto com o inacabamento. Como vimos, na última parte do livro, Ângela ainda começará sua escrita, que, a fim do livro, não estará conclusiva, pois que ela abandona a descrição das coisas e sua aura para, novamente, mergulhar no diálogo-monólogo com Autor.

Este aspecto, no entanto, sob a égide do desastre, não constitui falha, pois, como Gonçalves (2004, p. 54) nos informa, “uma obra que é feita não é acabada e uma

obra completamente *acabada* não é totalmente *feita*". Os termos que ele utiliza, advindos de Baudelaire, dizem respeito aos aspectos de profundidade e superfície que temos aqui discutido. Se, por obra acabada, reconhecemos a obra-prima, cujo movimento se completa, cuja justificação se adequa pacificamente ao nível da cultura, falamos então de uma obra que cessou seu movimento em direção ao centro, que rendeu-se aos caprichos da transparência e tornou-se "somente um livro, um amontoado de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo" (BLANCHOT, 2011, p. 13). Assim, embora acabada, ela não é feita. A obra feita seria aquela que, não obstante fragmentada, segue seu curso, independente do livro, persegue seu alvo e não se contenta jamais com o repouso da forma definitiva. Embora cumule sobre si o signo do incompleto, encontra nessa incompletude sua expressão mais própria, visto que caminha numa senda sem termo.

A esse grupo de obras é que pertence *Um sopro de vida*, pois

A evidência do livro e seu brilho manifesto são portanto tais que dele devemos dizer que é, que está presente, já que sem ele nada estaria jamais presente, mas que, no entanto, ele está sempre em falta com relação às condições da existência real: sendo, mas impossível. (BLANCHOT, 2005, p. 337)

A citação de Blanchot refere-se uma obra de Mallarmé, no entanto, aplica-se bem ao *corpus* de nosso estudo. A evidência do volume publicado, das palavras se estruturando em frases, da existência de dois narradores-escritores, são traços incontestes da existência e realidade de *Um sopro de vida*. Sem isso, nenhuma dessas coisas estaria jamais presente. Essa, contudo, parece ser uma presença da ausência, visto que o livro está em falta, consigo mesmo e com sua existência, já que se afirma pelo *désœuvrement*, já que não estrutura um pensamento coeso. Nem mesmo sua teoria acerca de si mesmo encontra um ponto central, mas se estilhaça por entre as linhas e entrelinhas do escrito. É um livro que é, mas é impossível.

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. Não é um grito triste não é um grito de aleluia também. Eu já falei isso no meu livro chamando esse grito de "it". Será que eu já morri e não notei? Será que já não existo? (LISPECTOR, 1978, p. 153)

Por fim, Autor reconhece que a origem de sua fala se encontra no silêncio. Ele fala, ele escreve, porque não tem força de silenciar. Aliás, é o silêncio que o impele a uma fala farfalhante, ruidosa, sem sentido. Ele exige isso para que permaneça isolado em sua solidão essencial, seu estado de imagem. Para Benedito Nunes, não apenas em *Um sopro de vida* essa necessidade existe, mas em toda a produção de Clarice Lispector. Segundo ele, “Clarice Lispector rompe com esse dever de silêncio. O fracasso de sua linguagem, revertido em triunfo, redonda numa réplica espontânea ao filósofo. Podemos formular assim a réplica que ela deu: ‘É preciso falar daquilo que nos obriga ao silêncio’” (NUNES, 2009, p. 134).

O filósofo ao qual se replica é Wittgenstein, o qual afirmava a necessidade de calar-se perante aquilo sobre o qual nada se pode dizer. Segundo Nunes, a poética de Clarice opera um movimento contrário, o de falar quando o silêncio é requerido. Isso tem consequências, ele nos diz, que se refletem no fracasso da linguagem, mantida sempre aquém de seu alvo. Esse fracasso, no entanto, reverte-se em triunfo, visto que aquilo que se quer apreender escapa ao domínio do inteligível. Como, com uma linguagem precisa e bem delineada, falar “do barulhinho seco e breve que faz o fósforo quando se acende a brasa e alaranjada chama?” (LISPECTOR, 1978, p. 95).

Desse modo, diante do volumoso silêncio que a imagem revela, Autor afirma sua incapacidade de silêncio, sua necessidade de gritar, seu “grito de ave de rapina”, para o qual nenhuma narrativa é suficiente. Ele afirma ter tratado disso em outro de seus livros, no qual teria denominado esse procedimento como “it”. A referência é a *Água viva*, no qual a expressão é associada ao “mistério do impessoal” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Esse mistério, como a imagem, é impessoal, não é nunca o retrato, o reflexo de alguém. Tanto é assim que Autor questiona-se acerca de sua morte. Excluído do processo de escrever, terá ele desaparecido? Mais que isso. Como Narciso, ele transita entre mundos opostos, preso entre o sono e a vigília, entre a superfície e a profundidade. Essas instâncias impelem-no a escrever:

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 esta é proibida. Eu não aplico o proibido mas eu o liberto. As coisas obedecem ao sopro vital. Nasce-se para fruir. E fruir já é nascer. [...] 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. E a doçura é tanta que faz insuportável cócega na alma. Viver é mágico e inteiramente inexplicável. Eu compreendo melhor a morte. [...] Deus não deve ser pensado

jamais senão Ele foge ou eu fujo. Deus deve ser ignorado e sentido.
(LISPECTOR, 1978, p. 17)

Numa espécie de síntese das abordagens que emite sobre a escrita, Autor, no excerto acima, afirma escrever obrigado por um *vós*, a quem ele não denomina. Segundo os argumentos que temos levantado, essas instâncias, presentes em *Um sopro de vida* na paradoxal imagem do sonho acordado, correspondem à superfície e à profundidade. A nosso ver, portanto, é a esses polos que o escritor se dirige e aos quais pede vênias para passar. A passagem, já sabemos, é interdita. Disso decorre que ele não afirme a verdade com sua escrita, mas que busque um meio de libertação. Isto é, na busca por atingir essa verdade impedida, o livro “exibe seu caráter não-expressivo e não-representativo” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 163). Nisso, obedece a seu sopro vital, a seu sopro de vida, que nunca é um ato já concluído, mas sempre a meio.

Sob a tutela desse sopro misterioso, ele afirma sua funcionalidade: fruir. Nessa fruição, toda compreensão é dispensada. Disso decorre a afirmação da fuga de Deus diante do pensamento. Figuração do interdito, do silêncio absoluto, o Desconhecido — na terminologia de Ângela — desaparece sob um pensamento que o limite. Desse modo, a fim de ser apreendido, ele deve ser ignorado e fruído. O mesmo ocorre com a escritura de *Um sopro de vida*, que, pendulando entre duas esferas, se inclina para o inominável de uma forma intangível. Nesse movimento, ela resiste a um pensamento que a balize, desafia a lógica aplicada a seu discurso e se entrega à fruição. Nestes termos, o livro aproxima-se de Susan Sontag (2009, p. 14), quando afirma: “No lugar de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte”³⁰. Isso se dá porque, segundo Barthes (2010, p. 78), a escritura, afastando-se do pensamento e, portanto, da superfície, com suas frases sem sentidos, com seus termos faruscantes, como nos disse Ângela, busca pronunciar “a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem”. Isto é, a escritura de *Um sopro de vida*, “É um halo. É um hálito. É um respirar. É uma manifestação. É o movimento liberto da coisa” (LISPECTOR, 1978, p. 105).

Acresce a isso a ausência de tempo que Autor enuncia. Para ele, tudo, passado, presente e futuro, são “um único dia”. Com isso, ele reconhece o único verdadeiro tempo da literatura: o da enunciação. Para além dela, nada há, visto que o livro

³⁰ “In place of a hermeneutics we need an erotics of art”

adquire a forma performática de ser escrito no momento mesmo em que é lido. Desse modo, afastando-se do cotidiano, o qual ele não aguenta, o homem escreve. Em sua atividade, ele se aproxima da fruição, do interdito, da experiência silenciosa da imagem. Ele busca desprender-se dos sentidos, das significações. E, por isso, escreve, no tentame de “atingir o mais íntimo segredo daquilo que existe” (LISPECTOR, 1978, p. 49), no tentame de, com seu olhar, tal como Narciso, ver aquela potência sem forma que temos chamado de imagem.

O livro, portanto, no voltar-se para si, repete o mesmo ato do Cefísio. Ele empreende o mergulho fatal, mas seu afundamento é sempre fracionário. Assim, na tentativa de apreender o interdito, o que ele fixa com suas palavras, mais que o fundo inalcançável, é o movimento em direção a ele. Esta é a posição da flor de Narciso. Posta entre dois mundos, ela perenemente contempla o afundamento do mancebo. E é esse movimento que ela descreve. Conforme vimos, no entanto, o deslocamento não é retilíneo, ele sofre variações, mudanças de curso. O trajeto da distância assemelha-se à caminhada do ébrio como descrita por Machado de Assis em suas *Memórias póstumas*. Atraído tanto pela superfície quanto pela profundidade, *Um sopro de vida* vacila entre instâncias antípodas. Essa vacilação, longe de figurar como interrupção de sua jornada, constitui-se como seu único caminho. O livro fala como quem hesita.

E nessa hesitação, ele dá-nos, não uma teoria alicerçada, mas vislumbres de sua constituição, lampejos das leis às quais se submete. Tais lampejos muito se aproximam do pensamento da escritura dos autores que guiam nosso argumento. Isso revela, não que o livro se submeta a uma teoria que o guie e governe, mas que, no imenso mosaico da escrita, ele, na crítica-escritura desses autores, encontra “todo um sistema de refrações” (BUTOR, 1974, p. 201), ecos de sua composição, comentários esparsos que colhem, de maneira fiel, sua escritura.

Cometendo um plágio contra si próprio, visto que se apropria de outras obras de Lispector, o que, segundo ele próprio, constitui o “pior plágio”, *Um sopro de vida* coloca em movimento todas as instâncias que descrevemos como, se, na exposição genérica que delas fizemos, estivéssemos o tempo inteiro a elaborar uma teoria acerca dele. Perrone-Moisés, acerca de René Char, Rilke, Mallarmé e outros, afirma que todos pré-plagiaram Blanchot. O mesmo pode ser dito de *Um sopro de vida*. Ao entrar na ciranda da escritura, ele dialoga de maneira aberta com as outras obras de sua escritora, bem como com o pensamento do teórico francês, de Barthes, de Didi-Huberman e de

outros que compreendem que a escritura nunca se dá, nunca se colhe senão através de si mesma. É como se ele devorasse “as citações alheias no centro candente de sua obsessão” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 106).

Desse modo, o que Blanchot e Didi-Huberman chamam de imagem, de fascínio, no livro se manifesta sob a forma do vazio, do silêncio, de Deus e do sonho. De modo mais intenso que os críticos — se o termo ainda é permitido —, ele mostra-nos a articulação complexa que essas esferas realizam com o campo oposto, tornando mais visível a noção de distância e de entrelugar do evento literário. Nem de um lado nem de outro, a escrita se afirma como um sonho acordado, como uma ação sonâmbula em que, de modo equitativo, a vigília e o fascínio exercem sua resistência paradoxal.

Isso guia ao desmembramento da obra, à sua obsessão pela morte, que é seu desejo de afundar no sonho. O alvo desse querer, no entanto, é proibido e move toda a dinâmica da escrita, destituindo-a dos apetrechos e mantendo-a unicamente com o que é essencial para que se afirme enquanto obra. Na busca pela morte, a obra encontra a si mesma, como se apenas no reflexo impreciso de seu espelho pudesse atingir o fim almejado. Conquistá-la, no entanto, é como querer tocar no espelho a imagem de uma flor.

Assim, o livro define seu sopro vital como um sopro tomado pelo desejo do impossível. E nisso retornamos à figura de Narciso. Desejando a única coisa que lhe fora interdita, o mancebo perde-se no caminho em direção de seu reflexo. De igual modo, a escrita especular de *Um sopro de vida* deseja o que não lhe compete: o silêncio. E nesse movimento em direção à sua desapareição, ela entra em um outro mundo, convertendo-se na complexa e paradoxal imagem da flor de retórica, flor de Narciso: uma flor especular e impossível.

5 CONCLUSÃO

Chegados a este estágio da pesquisa, cumpre-nos dizer que, embora tenhamos delineado um perfil para a escritura em *Um sopro de vida*, o esboço obtido não figura como ponto de chegada. Nossos últimos argumentos, que evidenciam a busca da escrita por uma instância impossível, ao debruçarem-se sobre o livro, o que fazem é, em outros termos, repetir aquilo que, de maneira geral, balizamos no capítulo intitulado “O olhar de Narciso”. O trabalho, portanto, executa um retorno permanente à escrita e à imagem de Narciso. Não poderia ser de outro modo, pensamos, visto que a escritura “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles” (BARTHES, 2007, p. 18).

Reconhecemos, com Blanchot, para quem o embate de Ulisses com as sereias era o teor de toda narrativa, que o episódio de Narciso é nada mais que a própria versão do mesmo ato. A luta que, segundo Affonso Romano de Sant’Anna, todo escritor empreende com a linguagem não é outra senão a repetição do ato narcísico. Assim, todos os “escritores são sempre o mesmo escritor, em face dos mesmos problemas. Cada escritor encontra a mesma violenta exigência da literatura, diante da qual só é possível resistir (abandonando a luta) ou sucumbir, num mergulho sem volta” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 97). Para Perrone-Moisés, diante da atração, o escritor teria, como Narciso, duas opções: fugir ou mergulhar. Como sabemos, a segunda é a opção escolhida, tanto pelo personagem mítico como pela literatura. Esse afundamento, contudo, não se isenta da tentação da fuga, da atração da superfície, o que o culmina com o signo do paradoxo, visto que a distância que se busca empreender nunca é vencida.

Nesse ínterim, espaço da distância, surge a flor de Narciso. Sob nossa óptica, essa flor, para Blanchot uma flor de retórica, é símbolo da literatura que se faz sob essa dupla atração. Colocada à beira da fonte, ela emerge das águas para a superfície, mantendo o olhar sempre fixo na sua origem. Ela é o sinal de que o Cefísio não alcançou seu alvo, visto que ainda se volta para trás, envia uma farfalhante fala de volta ao mundo dos homens; é também o índice de que a desapareição se iniciou, de que a distância está sendo percorrida *ad infinitum*.

Nesse jogo entre superfície e profundidade, empreendido pela literatura, surge o conceito que Blanchot e Didi-Huberman nos cedem a fim de guiar nosso argumento: a imagem. Associada ao misterioso reflexo que Narciso viu no fundo da fonte,

a imagem, para nós, corresponde à falha na representação, à afirmação que a escrita busca fazer de si mesma e desse terreno para o qual emigra. Coisa intangível, ela, aqui e na fala de nossos pensadores, não se reduz a um elemento visual, mas veste-se com o signo da complexidade, aproximando-se mais da escrita que da visão. Nessa acepção, ver e escrever tornam-se sinônimos, a manifestação misteriosa de uma ação impossível: apreender aquilo que Narciso viu no fundo da fonte. Como podemos ver, o próprio uso do termo “imagem”, designando algo inatingível ao qual se busca através do ato de escrever, é simbólico e parcial. Na descrição que dele fazem, tanto Blanchot quanto Didi-Huberman pejam sua escrita de expressões subjetivas e metafóricas, tais como “*contato a distância*”, “*intimidade que subsiste no vazio*”, “*limite perto do indefinido*” (BLANCHOT, 2011, p. 24, 278), “*distância paradoxal*”, “*dupla distância*”, “*fascinante ‘isto’ sem rosto*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29, 32). Isso se evidencia como a manifestação legítima da intangibilidade da imagem e do acercamento que dela é possível fazer, acercamento fracionário, mas somente realizado por meio da linguagem poética.

Na contramão dessa aproximação, identificamos a presença da imagem-meio, espécie de cessão da atividade escrita às formas superficiais de atração. Sua presença, equiparada à superfície e à transparência, conquanto elemento oposto à fascinação da imagem pura, imagem-forma, faz-se imprescindível para a composição da escritura. É ela que impede o silenciamento total, que interrompe o fascínio a fim de que ele emita alguma palavra. Ela surge como oposição, ao mesmo tempo que parece submeter-se à imagem-forma, servindo-lhe de disfarce. A literatura representativa, ligada ao realismo formal, conforme expusemos, é uma total cessão a esse campo de atração. A escritura reconhece isso e fere a superfície, marca-a com o signo da profundidade.

Decorre mesmo disso que alguns autores e também este trabalho, em certa medida, ao termo *literatura* opõem o termo *escritura*. Como negação da literatura tradicional, a escritura afirma-se como uma contravenção de suas normas. Longe de uma representação das coisas do mundo, da natureza, ela afirma seu trajeto em direção à imagem. Isso modela seu formato de modo avesso ao da literatura clássica, cumulando-a com uma linguagem fragmentada, cujo tempo não existe, uma linguagem que afirma o tempo inteiro a incompletude, que declara a impossibilidade de sua concretização. Em outras palavras, ela se torna um jogo com sua própria desapareição, com sua própria morte.

Nesse sentido, como afirmamos em “Uma imagem profunda”, *Um sopro de vida* carrega todos esses caracteres, o que o coloca numa posição de risco. Ao jogar com

sua origem e sua morte, ele corre o risco de perder-se como literatura. Tal risco se pronuncia mesmo no processo de sua publicação. Como vimos, devido a seu aspecto fragmentário e às apropriações que ele faz de outras obras de Lispector, bem como ao fato de ter sido publicado sem a intervenção de sua escritora, o livro foi tido em menos conta quando de sua primeira recepção. Tido como esboço de outras obras, a crítica manteve-se afastada dele por anos, dada sua incapacidade de alcançá-lo enquanto peça de escritura.

Esse silêncio em torno dele, contudo, advindo de suas ruínas e de seus destroços, nenhum demérito imprimiu às suas páginas que, de fato, encaminham-se ao cessar de toda voz. Numa estrutura complexa, *Um sopro de vida* joga com diversos elementos na articulação de seu formato, afirmando-se como obra de escritura e, de fato, repelindo a literatura, na acepção comum do termo.

Materialização do embate atrativo que nomeamos, as instâncias de Ângela e Autor surgem no livro como representantes dos polos entre os quais se digladia o movimento literário. Toda sua ação, oposta e complementar, na qual, vez por outra, os atores invertem seus papéis, contribui para a composição fora do usual de *Um sopro de vida*. Assim é que os escritos de Lispector dissolvem-se na escritura de Ângela e de Autor, sendo assimilados e reconstruídos. Sob sua ação é que também a obra se cumula de incompletudes, frases soltas, fragmentos. Nesse processo de desconstrução, a obra vai aproximando-se de si mesma, rejeitando o mundo externo e coincidindo cada vez mais com seu perfil.

Assim construído, sob a forma do esboço, o livro, como toda literatura de escritura, afasta-se não apenas do tradicionalismo, mas também repele de si o comentário crítico, que busca compreender e delimitar. Justifica-se nisso a rejeição que ele recebeu da crítica: não por uma falta sua, mas por uma incapacidade dela. Nessa nova ordem de coisas, o julgamento crítico como praticado costumeiramente, diante de obras assim, só pode concluir uma única coisa: que a literatura morreu. O que vemos, contudo, é uma complexidade atraente em obras desse tipo. Destarte, não saciados em promover uma deformidade em sua própria estrutura e sentido, os textos de escritura exigem também uma nova crítica. Essa atividade, no entanto, não se justifica mais na explicação e na compreensão, mas na fruição e na invenção. Ou seja: apenas a escritura pode alcançar outra escritura.

Desse modo, diante desse tipo de escrita, surgem, de acordo com Leyla Perrone-Moisés, os crítico-escritores, que seriam indivíduos cuja atividade crítica se daria numa linguagem repleta de poeticidade. A este grupo pertencem, de acordo com a pesquisadora, autores como Blanchot, Butor e Barthes. A atividade, no entanto, não se restringe a eles, como podem comprovar os conceitos poéticos que encontramos, por exemplo, em Didi-Huberman. Nesse processo, porém, em que a crítica toma sobre si aspectos da literatura, o movimento contrário também pode ser observado.

Se a escritura desafia os alicerces teóricos da literatura corriqueira e se assenta sobre o fragmentário, o inacabado e a ausência de tempo, no esvaziamento que protagoniza, ela acaba construindo sua própria teoria, em tudo avessa à comum. Ao fazê-lo, ela entra em contato direto com a crítica, apropriando-se de termos dela e travando com ela um diálogo intenso. Nesse âmbito, crítica e invenção revelam-se como dois aspectos de uma só atividade. Elas deixam de se opor como gêneros distintos e se unem na organização de formas novas (BUTOR, 1974).

Desse modo, em *Um sopro de vida*, a perseguição pelo ponto central do encantamento não se dá sem a construção de um aparato *teórico* sobre o qual a escritura se organize. Grafamos *teórico* em destaque para evidenciar que o comentário do texto sobre si mesmo, sua autoteoria, não se fazem em substituição à teoria que abandona, mas de modo estilizado, poético, esparso, que cumpre reunir e organizar.

Como primeiro item nessa constelação de escritura, identificamos no livro de Lispector a presença do “sonho acordado”, espécie de força que põe seus atores em movimento. Esse sonho, duplo, corresponde a um território fronteiro entre a vigília e a suspensão dela. Ele se aproxima, portanto, do fascínio da imagem que atrai. Desde o início, o livro afirma ser escrito numa espécie de transe, em que uma escrita geométrica e sólida disputa lugar com um estilo sinuoso e intangível. Logo, sob a ordem desse sonho acordado, há uma nítida aproximação com o evento de Narciso, no qual profundidade e superfície operam um magnetismo. No livro, no entanto, a articulação entre os polos parece se dar de modo mais intenso, visto que eles se fundem numa única expressão paradoxal.

Na sequência, divisamos, como tema recorrente na escrita de *Um sopro de vida* um certo desejo e temor pela morte. Conforme encarada por nossos teóricos, a morte para escritura afigura-se como o pendor para o inacabado, para o vazio. Ela se manifesta

não apenas na ausência de sentido, como também na fragmentação do aspecto físico do texto. Ao significar um ponto de chegada, um alvo a ser atingido, ela aparece em *Um sopro de vida* como algo impossível. Tanto é assim que Autor não consegue pôr fim à existência de Ângela. Como que se referindo a seu triunfo, maior que o de Macabéa, de quem dizem ser uma sombra, Ângela rejubila-se: “E não vou ser atropelada” (LISPECTOR, 1978, p. 146). A morte, portanto, aparece no livro com uma dupla face. Ora ela é o fim almejado, o desfecho requerido e, sob este aspecto, é impossível, não se realiza; ora ela é a pulsão que move o texto, espécie de serva do sonho, aquilo que arrasta a escritura ao devaneio e a impede de realizar qualquer ação ao nível do mundo. Sob esse formato, ela quase se equipara à imagem.

Por último, discutimos a própria concepção de escrita que o texto traz. Numa ratificação do que anteriormente disséramos, *Um sopro de vida* tem a consciência de que deseja o impossível, de que sua empreitada, tentativa de fixar o sonho, a aura, pertence ao terreno da inexequebilidade.

Desse modo, no caminho de registrar o impossível, a escrita reúne o material para fazê-lo, anuncia que vai começar, que caminhará na jornada difícil. O caminho, contudo, é todo em direção a si mesma, pois não há veredas alternativas. Na busca de acercar-se do silêncio, do vazio, a obra desmonta-se no processo, praticando ela própria um silêncio do sentido, da razão, erigindo frases soltas, diálogos intermináveis, copiando trechos de outros, no intervalo dos quais, quem sabe, se entreveja a fímbria do que se busca. Ela não narra nada, e nesse nada esboça uma teoria de si: de uma literatura que não quer ser literatura, que não almeja o estado bem acabado e sempiterno dos grandes volumes. Ela quer ser o esboço, a promessa, o livro por vir, impossível porque nunca será acabado.

Nesse processo, ela delinea seu perfil. Alheio às teorias, *Um sopro de vida* diz de si mesmo que é silencioso, que julga razoável o desejo do impossível. Ele diz que não afirma nada senão a si mesmo, que a imagem é intangível, que mesmo um produto dela, lançado à superfície, mantém-se à distância. Ele diz que a literatura é território de movimento, que, nela, instâncias contrárias digladiam-se o tempo inteiro num bailado fascinante. Ele diz que a morte não é o fim, que ela é força propulsora da literatura. Ele afirma o encanto, a imagem, a profundidade, o reflexo impreciso. Tudo isso diz na tentativa de não dizer nada, pois, no caminho do mistério, ele, inevitavelmente, ruma na direção de si, de sua perda.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1997.
- BARROS, Manoel de. “O cisco” In: _____. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007b.
- _____. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007a.
- _____. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **S/Z**. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: a ausência de livro. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010a.
- _____. **A conversa infinita**: a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010b.
- _____. A literatura e o direito à morte. In: _____. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291-330.
- _____. **L’écriture du désastre**. Éditions Gallimard: Paris, 1980.
- _____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORELLI, Olga. Apresentação. In: LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1978.
- BRANCO, Lúcia Castello. Todos os sopros, o sopro. In: **Tempo brasileiro**, Rio de Janeiro, 104, p. 65-72, jan-mar, 1991.

BUTOR, Michel. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **Lobo Antunes e Blanchot: o diálogo da impossibilidade**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

_____. **O império da escritura: ensaios de literatura**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Edições 34, 1998.

_____. De semelhança a semelhança. **Alea**, v.13, p. 26-51, jan./jun. 2011. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v13n1/a03v13n1.pdf>> Acesso em 1º ago 2018.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FARIA, Robson Ricardo Dal Santo. **Metalinguagem: o sopro de vida em *Um sopro de vida***. 2016. 181 f. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2016.

FLAUBERT, Gustave. **Cartas exemplares**. Trad. Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

GONZÁLEZ, Yhana Milagros Riobueno. **Descenramentos e umbrais: Um sopro de vida (pulsões)**, de Clarice Lispector. Tese de Doutorado. UFRS, 2006.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Edusp, 2009.

GREGG, John. **Maurice Blanchot and the literature of transgression**. Princeton: Princeton University Press, 1994 (versão Kindle).

HACK, Lilian; SILVA, Édio Raniere. Escrever sob o fascínio da imagem – ressonâncias entre o pensamento de Maurice Blanchot e Georges Didi-Huberman. **Visualidades**, Goiânia, v. 15, p. 69-92, jul./dez. 2017.

HELENA, Lucia. A literatura segundo Lispector. In: **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, 104, p. 25-42, jan-mar, 1991.

_____. **Nem musa, nem medusa:** itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EdUFF, 2010.

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

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative:** the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca.** Rio Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **Laços de família.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. **Onde estivestes de noite.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Para não esquecer.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **Um sopro de vida.** Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1978.

MOSER, Benjamin. **Clarice,** Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre.** São Paulo: Editora 34, 2009.

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

OVÍDIO. Metamorfoses. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa. **Metamorfoses em tradução.** 2010. 158 f. Relatório (Pós-Doutorado em Letras Clássicas) — Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas:** escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Falência da crítica.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. **Aula.** Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **Mutações da literatura no século XXI.** Companhia das Letras: São Paulo, 2016 (versão Kindle).

_____. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PRADO, Adélia. A arte como experiência religiosa. In MAHFOUD, Miguel e MASSIMI, Marina (org.). **Diante do mistério:** psicologia e senso religioso. São Paulo: Loyola, 1999.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector.** Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

_____. **Clarice Lispector:** a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Clarice Lispector: linguagem. In: COLASANTI, Marina; SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Com Clarice.** São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SONTAG, Susan. **Against interpretation and other essays.** London: Penguin Classics, 2009.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Crítica literária: seu percurso e seu papel na atualidade. **Floema**, ano VII, n. 8, p. 29-38, jan./jun. 2011.

SUTTANA, Renato. Maurice Blanchot e o espaço imaginário: algumas aproximações. **Letras de hoje**, v. 48, n.2, p. 172-181, abr./jun. 2013.

WATT, Ian. **A ascensão do romance.** Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.