



**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO**

**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS

Campus I – Prédio B4, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS

Fone (54) 3316-8341 – Fax (54) 3316-8330 – E-mail: [mestradoletras@upf.br](mailto:mestradoletras@upf.br)

---

Vinícius Linné

**A ESCRITA DEMIÚRGICA DE CLARICE LISPECTOR**

Passo Fundo, fevereiro de 2013

Vinícius Linné

## A ESCRITA DEMIÚRGICA DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker.

Passo Fundo

2013

CIP – Catalogação na Publicação

---

L758e Linné, Vinícius  
A escrita demiúrgica de Clarice Lispector / Vinícius Linné –  
2013.  
72 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo  
Fundo, 2013.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Lispector,  
Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação. 3. Escritores  
brasileiros. 4. Criação literária. I. Becker, Paulo Ricardo,  
orientador. II. Título.

CDU: 869.0(81).09

---

Catalogação: Bibliotecária Daniele Rosa Monteiro - CRB 10/2091

Dedico essa dissertação à Clarice, por me ensinar  
um jeito de *ser* através do *escrever*.

## AGRADECIMENTOS

Cada conquista traz à memória aqueles que carinhosamente se sacrificaram para que ela fosse possível. É imprescindível, portanto, agradecê-los.

Aos meus pais, pelos ensinamentos, pela confiança e por serem incondicionais em cada ato.

À minha namorada Talita Marafon, pela paciência, pelo apoio e por ouvir meus monólogos, iluminando-os aqui e ali.

À minha quase-irmã Lidiane dos Santos, pela partilha constante, pelos incentivos todos e pela força nos momentos de crise.

Às minhas professoras de Literatura e Língua Portuguesa, por terem me enovelado na paixão pela palavra e por terem lançado sementes que agora germinam.

Aos amigos e colegas de trabalho, pelas palavras de estímulo e pelos momentos de descontração.

Aos meus alunos, pelo interesse e pela compreensão.

Aos meus leitores, por me convencerem de que a escrita, apesar de maldição (como disse Lispector), também é caminho.

Às professoras Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa e Dr. Fabiane Verardi Burlamaque, pelas contribuições enriquecedoras na banca de qualificação.

À UPF, pelo apoio concedido sob forma de bolsa de estudos, por ter tornado viável essa pesquisa.

Finalmente, ao professor Dr. Paulo Ricardo Becker, pelos aconselhamentos na escrita (acadêmica e artística), além de me deixar fluir em ritmo próprio e incerto, canalizando esse fluxo na direção necessária para que algo brotasse.

***A prisão de papel***

*(Javier Almuzara)*

*As melhores histórias que viveste  
contaram-nas.*

*Dourados, minuciosos, lentos parágrafos  
que explicavam o mundo,  
negaram-te o mundo.*

*E depressa somaste  
teu esforço ao dos que antes  
ergueram esse muro  
de livros à tua frente;  
também tu deste vida  
a fantasmas de tinta e papel,  
tua própria vida.*

*Os anos passaste,  
os dias, as páginas,  
crendo em vão que se agora  
não estás tão vivo como os outros  
não estarás tão morto quando morreres.*

## RESUMO

A escrita sempre foi motivo de especulação por parte de alguns escritores, preocupados em compreender as motivações e os efeitos de seu próprio trabalho com as palavras. Mesmo entre esses autores, poucos se aprofundaram tanto nos arcanos da criação literária quanto Clarice Lispector. Embora esse aspecto sonde a maior parte de seus romances, é em seu livro final, *Um sopro de vida (pulsações)*, publicado postumamente, que Lispector consegue tratar especificamente dele. Em uma obra sem enredo, tempo ou espaço, que se aproxima do que Rosenfeld (1968) chamou de “romance moderno”, somente as reflexões acerca da criação interessam à autora. O livro foi escolhido como corpus dessa dissertação para explorar a hipótese de que Lispector coloca-se na posição de Deus diante de seus personagens. Isso é feito através da comparação entre essa narrativa e a história da criação contida em *Gênesis*, primeiro livro da Bíblia. Percebe-se que dentro do plano ficcional, Lispector conseguiu ser ao mesmo tempo o criador e a criatura, transmutando-se em um personagem anônimo, citado apenas como Autor (um simulacro de Deus) e ficcionalizando a si mesma em Ângela Pralini, a criação desse autor. Para esta análise, invoca-se através de Cassirer (1925) as relações históricas entre a mitologia da criação demiúrgica e a palavra, essa última figurando sempre como instrumento para o surgimento do universo e da vida. Da mesma forma que Deus, percebe-se que o autor, ao utilizar as palavras, não descreve ou afirma algo já existente, mas cria. Tal acepção conduz ainda aos conceitos de Austin (1962) a respeito das sentenças performáticas, que não equivalem a qualquer constatação, mas sim a uma ação. O mesmo conceito destinado aos atos de fala pode ser igualmente aplicado à escrita literária, uma vez que o autor, ao escrever, promove uma criação e uma modificação dentro do seu universo ficcional. Por fim, são analisadas as características das quais o escritor se reveste no momento de sua composição, análogas às características comumente atribuídas a Deus: onisciência, onipresença, onipotência e imortalidade.

**Palavras-chave:** Deus; Gênesis; escrita; criação literária; Clarice Lispector.

## ABSTRACT

Writing has always been a reason for speculation for some writers, who are anxious to understand the motivations and the effects of their own work. Even among these curious authors, only a few of them have deepened in arcane literary creation as Clarice Lispector did. Although this subject is present in most of her novels, is only in her final book, *Um sopro de vida (pulsações)*, published posthumously, where Lispector effectively addressed this point. In a book without a plot, or timeframe, which is close to what Rosenfeld (1968) called "Modern Romance", just the reflections about the creating act interest the author. The book was chosen to be the corpus of this dissertation to explore the hypothesis that Lispector puts herself in the position of a God to her characters. This is done by comparing the narrative and the story of creation contained in *Genesis*, first book of the Bible. It can be seen that within the fictional plane, Lispector could be both the creator and the creature, transmuting into an anonymous character, cited only as Author (a simulacrum of God) and fictionalizing herself as Ângela Pralini in the creation of this fictional author. For this analysis it's necessary to invoke, through Cassirer (1925), the historical relations between the mythology of the demiurgic creation and the word itself, which is always figuring as a tool for the creation of the universe and life. Just as God, it's possible to realize that the author, using his words, does not describe or say something that already exists, but he creates something totally new. This meaning also leads to the concepts of Austin (1962) about performing sentences, which do not amount to any findings, but rather a real action. The same concept designed for speech acts can also be applied to literary writing, as the author, when writing, promotes creation and modification within their fictional universe. At last, is the analysis of the writer's characteristics at the time of its work composition, with similar characteristics to those commonly ascribed to God: omniscience, omnipresence, omnipotence and immortality.

**Keywords:** God; Genesis; writing; literary creation; Clarice Lispector.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1 A RELAÇÃO DE LISPECTOR COM A ESCRITA E COM DEUS</b>	<b>13</b>
1.1 A escrita	13
1.2 Deus	23
<b>2 PULSAÇÕES</b>	<b>33</b>
<b>3 <i>UM SOPRO DE VIDA E GÊNESIS: INTERSECÇÕES</i></b>	<b>48</b>
<b>4 O AUTOR COMO DEUS</b>	<b>59</b>
4.1 A palavra criadora	59
4.2 As características de Deus	62
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>68</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>71</b>

## INTRODUÇÃO

É antiga a relação entre o poder e a palavra. Além de ser usada ao longo de toda história como forma de controlar as pessoas, seja por sua presença ou ausência, a palavra sempre esteve também relacionada à criação. Na fonte de quase todas as religiões, é ela o instrumento para criação do mundo.

No fazer literário, igualmente é a palavra que se molda para criar. É através dela que o autor pode construir um rico universo ficcional e dominá-lo. A partir das letras adequadas, organizadas da forma correta, em um plano ficcional, o escritor é capaz de construir cidades inteiras e fazer com que seus personagens sejam até mesmo confundidos com pessoas reais. Não é de todo estranho o fato de muitos turistas procurarem em Londres, na Baker Street, a casa de Sherlock Holmes. O detetive criado por Sir Arthur Conan Doyle ficou tão vivo no imaginário comum que extrapolou o pacto ficcional.

O mesmo se dá com tantos outros personagens que, embora feitos de tinta sobre o papel, ganham, em determinado meio cultural, uma vida para além das páginas, vida essa insuflada por seu autor-criador. A consciência desse poder diante da criação ficcional, geralmente, está escondida por detrás da feitura do romance, não se revelando em sua tessitura. Em Clarice Lispector, porém, a noção do fazer literário se descortina diante dos olhos do leitor, em maior ou menor grau, dentro de algumas de suas obras.

A riqueza literária de Lispector e as muitas nuances às quais suas obras se expõem fazem com que a autora seja uma das mais pesquisadas no Brasil. Apesar disso, julga-se ainda haver muito a extrair de suas composições, em especial do livro *Um sopro de vida (pulsações)*. A obra final de Lispector, publicada postumamente e classificada pela própria autora como “hermética”, é uma das menos pesquisadas, provavelmente por seu caráter complexo e fragmentário.

A narrativa linear em *Um sopro de vida* dá lugar às reflexões fragmentárias da escritora acerca do próprio ato de escrever. A obra consegue ser a mais metaficcional de Lispector, trazendo presente, em sua tessitura, reflexões e devaneios sobre a arte do fazer literário. Toda a composição do livro remete à criação e seus arcanos, tornando-se uma privilegiada fonte de pesquisa no que se refere à composição literária.

A presente dissertação dedica-se a desvendar o que essa escrita representava para Lispector, no sentido de aproximá-la de um ser com poderes demiúrgicos. Dessa forma, é possível melhor conhecer o posicionamento da autora diante de sua obra e, conseqüentemente, adotar uma nova percepção para análises futuras.

Sendo assim, tem-se como objetivo principal desta dissertação analisar os pontos de convergência entre o mito judaico-cristão do gênesis, presente no primeiro livro da Bíblia e da Torá e a obra *Um sopro de vida: (pulsações)*, de Clarice Lispector, buscando evidenciar quais características e atos de Deus são incorporados pela autora no momento da composição literária.

Para tal análise, conta-se especialmente com o aporte teórico de Benedito Nunes (1989), estudioso da obra clariciana e Benjamim Moser (2009), biógrafo e pesquisador mais recente de Lispector, que, por ser também judeu, é capaz de analisar a obra da escritora sob a ótica da mitologia judaica. Igualmente importantes são as contribuições de Cassirer (1925) no que diz respeito à ligação entre o mito e a palavra, presente em quase todas as crenças religiosas. O estudo fundamenta-se, ainda, nas teorias de Austin (1962), filósofo da linguagem, quanto à existência das sentenças performáticas, proferimentos nos quais certas palavras, ditas em certo contexto, ultrapassam o sentido das enunciações e convertem-se em ações.

Nessa pesquisa bibliográfica, optou-se por fazer uma divisão em quatro capítulos. O primeiro deles destaca a forte relação que Lispector travou desde menina com a escrita, a fim de mostrar a singularidade da autora quanto ao estilo e sua preocupação em compreender a própria composição. Além disso, são analisadas algumas das representações de Deus e da criação que aparecem ao longo de seus romances, fundamentais para compreensão da demiurgia em Lispector.

No segundo capítulo, analisa-se a obra escolhida como *corpus* da pesquisa. Por sua construção complexa e pouco usual, torna-se necessário elucidar alguns pontos de sua tessitura. Muito mais do que fazer um resumo ou uma análise dos elementos da narrativa, é imprescindível compreender as relações intrínsecas entre autores e personagens e o modo como essas relações são representadas.

O terceiro capítulo trata de estabelecer os pontos de intersecção e afastamento entre a obra *Um sopro de vida (pulsações)* e o primeiro livro da Bíblia e da Torá, o

*Gênesis*. É nesse livro que se descreve como Deus teria criado o mundo a partir das palavras e o homem a partir do barro e de seu sopro de vida, movimentos que Lispector repete em sua narrativa.

No quarto e último capítulo, descreve-se quais características comumente atribuídas a Deus na mitologia judaico-cristã estão igualmente presentes no autor enquanto esse realiza sua criação. Além disso, aborda-se a tentativa de Lispector de conseguir, através de sua obra, a imortalidade digna dos deuses. Por fim, apresentam-se as constatações propiciadas pela pesquisa.

# 1 A RELAÇÃO DE LISPECTOR COM A ESCRITA E COM DEUS

## 1.1 A escrita

Assim como em *Gênesis*, antes da criação, era necessário que houvesse um Deus com tal poder, neste trabalho, antes de tudo, é preciso conhecer o autor que soprou vida em sua obra. Mais do que uma descrição da vida de Clarice Lispector, coisa que pode ser encontrada em manuais de literatura e biografias<sup>1</sup>, aqui se aborda, além de alguns fatos indispensáveis para situar a autora, sua profunda relação com o mundo da escrita e sua representatividade na literatura brasileira.

Chaya Lispector, nome que, segundo Moser (2009, p. 57), em hebraico significa ao mesmo tempo “vida” e “animal”, nasceu em uma pequena cidade da Ucrânia, Tchechelnik, ao dia 10 de dezembro de 1920, de mãe sífilítica. A mãe contraíra tal doença ao ser, tempos antes, cruelmente violentada por um bando de soldados russos, em meio aos *progroms*, ataques de uma crueldade sem precedente que derramaram por toda Ucrânia o sangue de milhares de judeus.

A sífilis era ainda incurável, só vinte anos depois a penicilina se tornaria de uso comum. Por uma tradição amplamente difundida na época, acreditava-se que uma gravidez e seu subsequente parto seriam capazes de curar uma mulher de qualquer doença. Dessa forma, Chaya Lispector foi concebida, com uma missão que, mais tarde, em suas crônicas semanais do *Jornal da Tarde*, abordaria:

[...] fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei a minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. [...] Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu não me perdôo. (LISPECTOR, 1999a, p. 111)

---

<sup>1</sup> Para uma visão mais completa, indica-se a biografia *Clarice*, escrita pelo jornalista norte-americano Benjamim Moser e lançada em 2009 pela editora Cosac Naify.

A culpa sentida por Lispector, talvez, tenha ajudado a impeli-la para a escrita. Uma vez que não podia modificar o passado e trazer à tona as modificações necessárias para seu próprio perdão, a autora parece ter encontrado na escrita uma forma de controlar o destino alheio e até mesmo o próprio, a partir do momento em que ficcionaliza a si mesma. Como escreve Georges Picard (2008, p. 54): “Mas o que é literatura senão a manipulação melancólica ou feliz da realidade?”.

O nascimento de Chaya se deu já durante a viagem em que seu pai, Pinkhas, tentava salvar a família da guerra, fugindo para a América com a mulher grávida e as duas filhas mais velhas. O trajeto foi suspenso quando, em Tchcheknik, Mania sentiu as primeiras dores do parto. Logo após o nascimento de Chaya, a família seguiu viagem, desembarcando em terras brasileiras quando a pequena contava ainda com poucos meses de vida.

Quando estava com um ano e meio, Chaya, a exemplo do pai, da mãe e de uma das irmãs, teve seu nome trocado por um mais comum à terra em que então viviam. Pinkhas virou Pedro, Mania – a mãe – tornou-se Marieta, Leah transformou-se em Elisa e Chaya em Clarice<sup>2</sup>. Somente Tania, a outra irmã, cujo nome era comum no Brasil, não precisou trocar de identidade.

Por ser muito nova na época em que seu nome foi trocado, Lispector provavelmente não guardava lembranças do fato. De qualquer forma, os nomes anteriores parecem ser de conhecimento da escritora. Prova disso é o modo como se dirige à Elisa nas cartas que escreve a ela, chamando-a de Leinha – diminutivo de Leah, nome hebraico da irmã. O nome Chaya jamais foi mencionado pela escritora, só voltando a aparecer, em hebraico, no túmulo de Lispector.

De qualquer modo, a temática do nome reverberou fundo na escritora, sendo alvo de muitas de suas indagações e reflexões diante da escrita e do uso de palavras para nomear seres e coisas. No romance *Um sopro de vida (pulsações)*, Ângela, protagonista e um *alter ego* da autora, vê-se às voltas com o nome pelo qual é conhecida:

---

<sup>2</sup> A troca dos nomes da família parece ter seguido uma semelhança sonora, não de significados. *Chaya*, por exemplo, que significava “vida” e “animal” tornou-se *Clarice* cujo significado está relacionado a “luz” e “clareza”, distante, portanto, da simbologia original.

Fiz uma breve avaliação de posses e cheguei à conclusão espantada de que a única coisa que temos que ainda não nos foi tirada: o próprio nome. Ângela Pralini, nome tão gratuito quanto o teu e que se tornou título de identidade. Essa identidade me leva a algum caminho? Que faço de mim? (LISPECTOR, 1999b, p. 36-37)

Tal passagem adquire maior significância a partir do momento em que se tem consciência de que Lispector viu seu nome lhe ser tirado, assim como a terra natal, a mãe que faleceu quando a autora era ainda menina, depois o pai e tudo mais que podiam lhe tirar, restando apenas o nome trocado, definidor de sua identidade. A autora questiona-se, ainda, se seu nome fez com que ela penetrasse por este ou aquele destino, deixando subentendido que, talvez, um nome diferente a levasse a ser uma pessoa diferente.

Por esse viés, a única marca de individualidade é o nome, as palavras pelas quais Ângela é conhecida. O nome como propriedade pessoal e definição de identidade pertence também aos conceitos filosóficos e míticos expostos por Cassirer (2000, p. 68-69):

O nome pode desenvolver-se para além desse significado mais ou menos acessório da posse pessoal na medida em que é visto como um ser substancial, como parte integrante da pessoa. Enquanto tal, pertence à mesma categoria que seu corpo ou sua alma. [...] a unidade e unicidade do nome não compõem somente a unidade e unicidade da pessoa, mas a constituem realmente, pois o nome é que, antes de mais nada, faz do homem um indivíduo. Onde não existe distinção verbal, os limites da individualidade começam a apagar-se.

Lispector parece ter uma consciência empírica da relação profunda entre o nome e o ser nomeado: “O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome.” (LISPECTOR, 1991, p. 24) Nessa passagem, a autora reduz-se ao próprio nome, como se pudesse ser apenas as palavras pelas quais é conhecida. Na descoberta feita através da troca de seu nome, Lispector talvez tenha percebido já a primeira possibilidade de manipulação das palavras, simbolizando uma manipulação do real.

Segundo ela, sua iniciação na literatura deu-se muito precocemente:

Bom, antes de aprender a ler e a escrever eu já fabulava. Inclusive eu inventei com uma amiga minha, meio passiva, uma história que não acabava. Era o ideal, uma história que não acabasse nunca. [...] A história era assim: eu começava, tudo estava muito difícil; os dois mortos... Então

entrava ela e dizia que não estavam tão mortos assim. E aí recomeçava tudo outra vez... (LISPECTOR, 2005, p. 139)

Ainda envolta pelos nomes e seus estranhos mistérios, Lispector passou a infância a fabular e dar nomes até aos seus lápis e canetas, bem como a todos os azulejos do banheiro, segundo sua prima Bertha Lispector Cohen (MOSER, 2009, p. 90). A descoberta que mais maravilhou a menina, no entanto, foi a de que os livros eram escritos por pessoas:

Depois, quando eu aprendi a ler, devorava os livros, e pensava que eles eram como árvore, como bicho, coisa que nasce. Não sabia que havia um autor por trás de tudo. Lá pelas tantas eu descobri que era assim e disse: “Isso eu também quero”. (LISPECTOR, 2005, p. 139)

Para a infante Clarice, os livros eram seres também vivos, páginas que brotavam pelos mesmos meandros com que as folhas brotavam nas árvores. Nesse trecho já se supõe uma criação demiúrgica, divina, para as obras de literatura. Tão logo Lispector descobre que por trás de cada história havia um criador humano, ela decide prontamente que também quer ser criadora. E assim o faz, começando a desenvolver historietas, contos e até mesmo peças infantis.

Logo no início de suas criações, a escritora viu que não conseguia ser como as outras meninas de sua idade. Depois de escrever para a página infantil do jornal *Diário de Pernambuco* e ver suas histórias sempre rejeitadas, Lispector (2005, p. 39) deu-se conta do motivo: “Porque os outros contos diziam assim: ‘Era uma vez, e isso e aquilo...’. E os meus eram sensações.”.

Por volta dos cinquenta anos, a escritora de tantas obras já lançadas publicou uma crônica com o sugestivo título de “Ainda impossível”. Nela, Lispector descreve sua frustrada tentativa de fazer uma história como aquelas que lia quando era menina:

Desde então, porém, eu havia mudado tanto, quem sabe agora já estava pronta para o verdadeiro “era uma vez”. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? agora mesmo? Será simples, senti eu. E comecei. No entanto, ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: “Era uma vez um pássaro, meu Deus”. (LISPECTOR, 1999a, p. 406)

A mesma abstração que tomava conta da autora em suas histórias de menina ainda se fazia presente na maturidade. Para Lispector, continuava impossível ater-se aos fatos e moldá-los na estrutura da narrativa tradicional. Muito mais do que os acontecimentos, o importante para a autora era a visão do “eu”, suas sensações, seus mistérios e seus abalos internos:

[...] o que continua não é uma história, uma trama, senão a obsedante aventura no interior do “eu” e seus desdobramentos cotidianos, ou, obedecendo à lei da circularidade, nas palpitações da vida em demanda do “eu”. Se história existe, é a do “eu”; e a história do “eu”, ou da alma, confundidos no caso de Clarice Lispector, dispensa os fatos em troca das sensações, vivências, anseios, dúvidas, etc. Daí haver escassos acontecimentos na sua ficção: basta um para a montagem dos contos e uns poucos para os romances [...] (MOISÉS, 2004, p. 345)

Moisés destaca a pouca importância que os fatos possuem dentro da obra de Lispector. Os acontecimentos concretos são deixados em segundo plano, em favor de suas ressonâncias na consciência. Para a escritora, o que importa é o que se passa dentro das personagens, seus pensamentos íntimos e filosóficos, ou o que Campadelli (1981, p. 103) apresenta como “o ambíguo espelho da mente”, através do qual o narrador penetra na consciência das personagens, rompendo os limites entre um e outro, compondo antes reflexos e reflexões do que uma narrativa linear.

Os fatos, quando existem, aparecem apenas para desencadear um processo interno, geralmente de epifania, outro traço comum nas obras da autora. Entenda-se por epifania os movimentos de iluminação concedidos por Lispector às suas personagens, através de algum evento ou incidente aparentemente banal. A importância destes eventos cotidianos centra-se, portanto, no reflexo que eles terão sobre a vida dos protagonistas. Depois da revelação filosófica, quase mística, a que eles chegam, é-lhes impossível permanecerem incólumes; alguma modificação é irremediavelmente sofrida.

Suas personagens “vivem situações de conflito em maior ou menor grau, sempre em busca do momento de revelação, a indicar a verdade de cada um” (CAMPADELLI, 1981, p. 105). Assim, é possível perceber os protagonistas de Lispector percorrendo sempre o mesmo círculo concêntrico, entremeando-se uns aos outros, eternamente empenhados na busca de uma resposta que parece não ser encontrada. Há em todos eles a mesma tensão de um conflito não resolvido.

Aos 22 anos, quando Lispector publicou seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), tais características fizeram com que o crítico Álvaro Lins (1963) classificasse a obra como incompleta e insustentável por sua falta de unidade. Na crítica negativa mais destacada ao primeiro trabalho de Lispector, Lins aponta influências de Joyce e Virgínia Woolf, prontamente negadas pela autora:

A [crítica] do Álvaro Lins me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virgínia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar “representante comercial” deles. (LISPECTOR *apud* MOSER, 2009, p. 205).

Na mesma crítica, Lins garante que os “temperamentos femininos” são incapazes de esconder a figura do autor por trás da obra de arte. Apesar da ligação passível de discussão entre a escrita e a questão do gênero, Lins aponta corretamente que Lispector, já em sua primeira obra, deixa transparecer que seu maior tema é ela mesma. Nesse sentido, Moser (2009, p. 91) afirma:

Como muitas das criaturas ficcionais de Clarice, a personagem principal, Joana, guarda uma notável semelhança com sua criadora: as mesmas circunstâncias familiares, a mesma personalidade obstinada, a mesma resistência às convenções. (“Em que medida você é Joana?”, perguntou certa vez uma entrevistadora. Ela respondeu: “Madame Bovary c’est moi<sup>3</sup>”).

De fato, em praticamente todas suas obras, Lispector imprime uma marca sua, em menor ou maior grau; seus personagens giram em torno de sua inspiração predileta, ela mesma. Lispector acaba sempre por inspirar-se no tema que melhor domina.

Ainda sobre as criações de Lispector, é preciso recordar que elas foram influenciadas também por sua época, inclusive no recolhimento ao “eu”. A geração de 45 do Modernismo – período literário do qual Lispector é representante – podia aproveitar-se das conquistas da semana de 22. O choque e o escândalo já haviam sido, de alguma forma,

---

<sup>3</sup> “Madame Bovary sou eu”, frase que teria sido dita por Flaubert quando lhe perguntaram quem era a inspiração para seu mais famoso romance, *Madame Bovary* (1857).

permitidos. Além disso, em um período livre das sombras da Segunda Guerra Mundial, a literatura pode deixar um pouco de lado as preocupações de ordem social.

A escrita é trabalhada, assim, como código artístico, aprofundando o estilo. Colocadas à parte as preocupações sociais, o “eu” passa a ser o centro das inquietações de alguns escritores, como é o caso de Lispector. Explora-se, então, a perspectiva conhecida como intimista, ou seja, aquela em que as sensações e pensamentos íntimos são mais importantes do que os fatos em si. Discorrendo sobre esta manifestação literária, Moisés (2004, p. 357) afirma que:

[...] o intimismo de Clarice Lispector distingue-se do desses precursores [Guimarães Rosa e Cornélio Pena] e modelos em ser suprap psicológico ou supra-introspectivo, resultante que é da detecção das ondas submersas do “eu” ou das relações dos “eus” entre si que refogem ao olhar analítico do ser humano em geral. Intimismo de místico acento, mas não metafísico; nela inexistente o mito, salvo se entendermos por isso o profundamente humano, o assombro pela Vida, ou a obsessão pelo “eu”. É com a lente da fantasia, da adivinhação, da magia, que ela tem acesso, e nós com ela, ao universo interiorizado de cada um de nós.

Como Moisés esclarece, o místico presente na obra de Lispector não tem um fim religioso ou exotérico, é apenas um meio para se chegar à compreensão do “eu”. Através desse esmero em se desvelar, a autora acaba revelando também o interior de quem a lê, o que faz de sua escrita uma obra universal quanto às temáticas e sentimentos. Além disso, nesse cenário modernista, Lispector destaca-se não só por seu viés intimista, como pelas reflexões acerca de sua própria arte: a escrita. Nesse sentido, ela é classificada por Coutinho (1999, p. 475) como “instrumentalista”, por elevar a linguagem da prosa ao grau máximo de expressão, aproximando-a do poético.

É comum nos romances da autora que seus protagonistas sejam ligados à escrita, como Autor<sup>4</sup> e Ângela em *Um sopro de vida (pulsações)* (1977), Martin em *A maçã no escuro* (1961), e Rodrigo S.M. em *A hora da estrela* (1977). Além disso, vários dos outros personagens estão relacionados à criação artística em geral, abordando conceitos que fazem parte da metalinguagem literária, tal como a pintora em *Água viva* (1970) e a escultora de *A paixão segundo G.H* (1964).

---

<sup>4</sup> A palavra “Autor”, quando aqui grafada com inicial em caixa alta, assume a função de substantivo próprio, nomeando o personagem do livro *Um sopro de vida (pulsações)*, de Lispector.

Fugindo ao típico enredo e aos personagens bem definidos, Lispector não poderia ser diferente no que diz respeito à linguagem. Por trás do vocabulário simples, a autora é capaz de brincar com as palavras, renovando seus sentidos e usando-as a bel prazer. Como disse Coutinho (1999 p. 530), “Trechos seus indicam uma aguda percepção de detalhe, que têm como condição o dismantelo da lógica prosaica e a construção de uma prosa mais afim do poético”.

Além disso, a autora utiliza-se da linguagem para questionar a própria linguagem, citada como ineficiente ao expressar certos pensamentos ou emoções, chegando a tornar-se dispensável:

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. [...] Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras — quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. [...] Meu vocabulário é triste e às vezes wagneriano-polifônico-paranóico. Escrevo muito simples e muito nu. [...] Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo. (LISPECTOR, 1999b, p. 14)

Sua escrita “simples” é capaz de, segundo Coutinho (1999), conduzir a um engano: apesar da aparente simplicidade, o arranjo das palavras permite uma complexidade infinita de pensamentos e significados. Sua composição semântica parece navegar no sentido de encontrar definição ao que não é possível exprimir com a linguagem usual. Assim, para Lispector, a palavra é uma possibilidade infinita que tenta capturar o pensamento e o instante:

Uma linguagem refletindo incessante vaivém de perguntas enquanto não houver respostas, a linguagem de Clarice não aceita “retrocessos”, não aceita “correções”, pois é toda ela tecida no impulso ímpar dos instantes vividos na experiência, e esses instantes, passados os seus momentos, não admitem retorno: é o autor escrevendo a sua obra à medida que se lê e lê a sua realidade: no instante em que a autor leu em si mesmo a sua realidade cotidiana, alguma coisa “se escreveu”. (NOVELLO, 1987, p. 63)

Desta forma, em busca de respostas, a escrita de Lispector inscreve em si a própria autora, registrando no papel os caminhos subjetivos de uma mente criadora, transcrevendo o que em sentimentos mudos já existe. Mais do que uma criação, Lispector

faz no papel um inventário de suas vivências e, especialmente, de suas motivações e relações com o “eu” e o fazer literário.

Seres humanos são, naturalmente, predispostos a encontrar um motivo para os fatos possíveis. Com a escrita não é diferente. A preocupação acerca das razões para a criação está presente, especialmente, nos próprios autores. Nasce, assim, um texto metalinguístico de escritores fascinados com o mistério das letras:

Que tipo de mistério é esse, que faz com que o simples desejo de contar histórias se transforme numa paixão, e que um ser humano seja capaz de morrer por essa paixão, morrer de fome, de frio ou do que for desde que seja capaz de fazer uma coisa que não pode ser vista nem tocada, e que afinal, pensando bem, não serve para nada? (MÁRQUEZ, 1997, p.7)

Ao passo que a escrita se constitui uma esfinge, portadora de excelso enigma, e Lispector de outra, como bem afirma Caetano Veloso (2010) em sua música *Clarice* (“Que mistério tem Clarice / Para guardar-se assim tão firme no coração?”), o encontro destas duas forças só poderia resultar em um redemoinho de pensares. Afinal, Lispector entregou-se plenamente à criação, como afirma o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (2005, p. 340-341):

Eu conheci razoavelmente bem Clarice Lispector. Ela era infelicíssima, [...] A primeira vez que conversamos eu chorei depois a noite inteira, porque ela inteirinha me doía, porque parecia se doer também, de tanta compreensão sangrada de tudo. Te falo nela porque Clarice, pra mim, é o que mais conheço de GRANDIOSO, literariamente falando. E morreu sozinha, sacaneada, desamada, incompreendida, com fama de "meio doida". Porque se entregou completamente ao seu trabalho de criar. Mergulhou na sua própria trip e foi inventando caminhos, na maior solidão. Como Joyce. Como Kafka, louco e só lá em Praga. Como Van Gogh. Como Artaud. Ou Rimbaud.

De fato, a entrega de Lispector à arte é visível em sua obra, tanto quanto é constante sua busca pelas engendrações da criação. Não basta dar forma aos livros, para ela é preciso mais, é preciso esmiuçar os elementos que fazem sua criação, compreender o motivo da existência de uma obra e insuflar nela, enfim, o sopro de vida. Não só a sua própria composição a fascina, como também a possibilidade de adentrar no enigma do outro:

Parece bastante comum em Clarice Lispector o desejo de penetrar nos mistérios da criação, não excluindo a curiosidade de verificar como isso ocorreria na obra alheia, inclusive através das palavras dos próprios autores, na tentativa de buscar os diferentes “modos” de criar pela literatura. [...] Em suas perguntas, na qualidade de repórter, a diversos artistas, nota-se essa inquietação diante da obra, diante da coisa criada. (NOVELLO, 1987, p. 66)

Desta forma, investigando o caminho de outros escritores, Lispector pretende aproximar-se das respostas a seus próprios questionamentos. É nesse sentido que a autora faz para ficcionistas como Érico Veríssimo, Nélide Piñon, Jorge Amado e Djanira, questões como:

Você planeja o início da história ou ela vai se fazendo aos poucos? [...] Você acredita na inspiração ou na disciplina? [...] Você se inspira em fatos reais ou os imagina? [...] O que é que você queria alcançar? Eu também procuro alcançar alguma coisa que não sei o que é. Você sabe o quê? (LISPECTOR *apud* NOVELLO, 1987, p. 66-67)

Lispector reconhece que busca algo desconhecido com sua criação, almeja encontrar a resposta nas reflexões de outros artistas. Ainda assim, as palavras mostram-se como um labirinto infinito. E é esse segredo da escrita, por vezes insondável, que faz surgir a obra *Um sopro de vida (pulsações)*, nos últimos anos de sua vida.

## 1.2 Deus

Antes, porém, de chegar a *Um sopro de vida*, reflexão máxima da autora sobre Deus e a criação literária, faz-se necessário traçar um caminho que atravessa a maioria dos seus romances. Todos os livros de Lispector possuem, em maior ou menor grau, alguma relação com a linguagem, com o ato criador e com as representações de Deus. Dessa forma, para compreender o ápice metalinguístico atingido na última obra da escritora, é preciso antes conhecer as reflexões que o propiciaram.

Não se pode dizer que Lispector era uma leiga no tocante à religião. A escritora era judia, seu pai e, antes dele, seu avô se dedicaram exaustivamente aos estudos da Torá<sup>5</sup> e de outros textos religiosos judaicos. A própria Lispector frequentou escolas semitas, aprendendo, entre outras coisas, o hebraico e a cabala. Somente aos vinte anos, com a morte do pai, foi que Lispector abandonou as práticas religiosas, desiludida com o Deus que conhecera, conforme explica Moser (2009, p. 164):

Vendo o sofrimento, o exílio e labuta não recompensada de seus pais, era fácil para Clarice Lispector rejeitar Deus, ou, no mínimo, sentir-se rejeitada pelo Deus que se afastara de sua família e de seu povo. “Eu sou judia, você sabe”, disse ela, numa rara declaração. “Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito de Deus. Não é coisa nenhuma. Os alemães é que devem ser, porque fizeram o que fizeram. Que grande eleição foi essa, para os judeus?”

Após a morte do pai, além de abandonar a prática do judaísmo, Lispector também coloca de lado a visão de Deus que tinha até então. Segundo Moser (2009), a escritora parece buscar nas reflexões filosóficas de Spinoza um conceito mais convincente de “ser supremo”:

Nos escritos de Clarice Lispector há ecos de outro grande pensador judeu, outro fruto do exílio, que encarou a morte de Deus e buscou recriar um universo moral em Sua ausência. Graças à descoberta tardia, na biblioteca

---

<sup>5</sup> A Torá é o livro sagrado da religião judaica. Ela é composta pelo Pentateuco, ou seja, pelos cinco primeiros livros da Bíblia cristã: *Gênesis*, *Êxodo*, *Levítico*, *Números* e *Deuteronômio*, que recebem outros nomes de acordo com a primeira palavra hebraica utilizada em cada texto. A escritura da Torá é atribuída a Moisés e muitos judeus ortodoxos passam a vida a desvendar os mistérios cabalísticos que estariam escondidos entre seus escritos.

de Clarice Lispector, de uma antologia francesa de Spinoza, a conexão não se mostra meramente especulativa, ou possível resultado de uma coincidência de circunstâncias históricas. O livro traz anotações e a data 14 de fevereiro de 1941. (MOSER, 2009, p. 169)

Trechos de Spinoza aparecem parafraseados em romances de Lispector e não é estranho que a escritora tenha sentido uma afinidade com seus pensamentos. Lispector escreveu em uma das anotações que costumava manter que: “A ideia de um Deus consciente é terrivelmente insatisfatória” (GOTLIB, 1995, p. 154). A mulher que vira sua infância desmantelada por doenças, pobreza e morte já não podia aceitar um Deus que assistisse a isso impassível. Assim, a autora procurou consolo nos conceitos de Spinoza, segundo os quais Deus não é um ser dotado de consciência superior, sendo o simples fluxo da natureza:

Uma concepção espinosiana da Natureza resulta em que as mesmas regras que se aplicam ao homem aplicam-se igualmente a Deus, que não é mais um ser moral, preso a noções de bem e mal, interferindo em assuntos humanos, recompensando e punindo, mas uma categoria filosófica equivalente à Natureza. (MOSER, 2009, p. 187)

Desta forma, Lispector conseguia eximir Deus da culpa por seus descaminhos e enfrentamentos. Ao mesmo tempo, porém, o que restava era um vazio a ser preenchido. Ao contrário do filósofo holandês, Lispector não aceitou facilmente os conceitos nos quais tentava acreditar. O que surge, então, é uma prosa sempre preocupada com a relação entre o humano e o divino, uma busca sem fim que a leva a um constante intercâmbio entre a posição do homem e de Deus. Ora Deus não existe, ora é humanizado, ora o próprio homem é Deus. Em seu romance inaugural, *Perto do coração selvagem*, Lispector (1980, p. 216-217) já rejeita Deus:

Que terminaria de uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só. E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei capaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer.

A ideia de amadurecer e ser enfim livre encerra em si a necessidade de estar só, sem qualquer ser divino. Observa-se ainda que a autora fez uso da expressão “*nenhum Deus*”, na qual o pronome indefinido “nenhum” se choca com o “Deus” com inicial maiúscula, uno, como se estivesse, na verdade, se referindo às várias concepções desse mesmo Deus.

Joana, a personagem principal, quer para si a inconsciência digna do Deus cunhado por Spinoza. Quer ela mesma pisar em si, na própria vontade, feito uma natureza de força cega e inconsequente. Quando for capaz disso, atingirá o movimento de criação e nascimento, traço de Deus e da natureza. Joana quer, nesta solidão do que é divino, provar que nada existe a temer, que nada há acima dela, nenhum Deus terrível a distribuir punições e castigos.

Em *O lustre* (1945), seu segundo romance, Lispector empresta à figura de Virgínia o poder de criação de Deus, presente em *Gênesis*. Assim como Deus teria moldado o homem do barro, quando menina, a protagonista esculpia figuras no lodo da beira do rio:

Fazia crianças, cavalos, uma mãe com um filho, uma mãe sozinha, uma menina fazendo coisas de barro, um menino descansando, uma menina contente, uma menina vendo se ia chover. [...] Muito mais, muito mais. [...] Um trabalho que nunca acabaria, isso era o que de mais bonito e cuidadoso já soubera: pois se ela podia fazer o que existia e o que não existia! (LISPECTOR, 1946, P. 52-54)

Percebe-se que a menina não se atém em “moldar” ou “recriar” a realidade. Lispector descreve o ato como “*fazer o que existia e o que não existia*”, ou seja, criar. Virgínia tem assim, inclusive, a liberdade de fazer a si mesma, no momento em que molda uma menina fazendo coisas de barro. Em muitas das obras de Lispector, especialmente em *Um sopro de vida*, essa concepção de criar a si mesma é reiterada.

Neste segundo romance, não se busca mais a negação de Deus, mas a equivalência a Ele, seja moldando pessoas do barro, seja invocando algo através de Seu nome:

Ao escrever que “o pensamento [...] era o gosto do anis”, que o pensar de Virgínia sobre o gosto cria o gosto, Clarice identifica o ponto em que

uma coisa é nomeada como o ponto em que essa coisa passa a existir. O nome da coisa é a coisa, e ao descobrir o nome nós a criamos. [...] A descoberta do nome sagrado, sinônimo de Deus, era a meta mais elevada dos místicos judeus, e os métodos que Virgínia usa para descrever o licor de anis se assemelham aos métodos deles. (MOSER, 2009, p. 232)

Ao invés de rememorar e explicar pelas palavras, Virgínia cria com elas, como se ao simplesmente pronunciar o nome de algo, esse algo passasse a existir. A isso se soma a mitologia judaica acerca do nome desconhecido de Deus. Quem dominasse este nome, impronunciável e misterioso, dominaria também o próprio Deus.

Cassirer (2009, p. 72) remete aos primeiros escritos cristãos para explicar a força que a invocação de um nome possuía sobre o ser nomeado: “Que o nome surja como representante da pessoa, que pronunciá-lo equivalha a chamar à existência presente, que seja temido porque é um ser real, que se deseje conhecê-lo porque contém poder”. Segundo o filósofo polonês, pela crença de que o poder está encerrado no nome é que se usam, ainda hoje, as formas “em nome de Deus” e “em nome de Cristo”, em vez de “em Deus” ou “em Cristo”.

Pelo moldar do barro, ou pelo moldar do pensamento e das palavras, é que Virgínia tenta criar sua realidade, ainda que de forma um tanto quanto tímida e canhestra. É, porém, em seu quarto romance, *A maçã no escuro*, que Lispector aprofunda-se na exploração do poder criador, especialmente daquele ligado à palavra: “E aquele homem de óculos de repente se sentiu singelamente acanhado diante do papel branco como se sua tarefa não fosse apenas a de anotar o que já existia mas a de criar algo a existir.” (LISPECTOR, 1992, p. 356)

Aqui, pela primeira vez, a autora aborda a fundo os intercâmbios da criação. Nas páginas desse livro, além da criação do homem, o que se vê é como este homem cria Deus: “Então na sua carne em cólica ele inventava Deus. [...] Um homem no escuro era um criador. Na escuridão as grandes barganhas se fazem. Foi dizendo ‘oh Deus’ que Martim sentiu o primeiro peso de alívio no peito”. (LISPECTOR, 1992, p. 332).

O homem que pensa ter cometido um assassinato se desconstrói inteiro e só é capaz de se refazer – ou de se recriar – quando começa a usar as palavras. Segundo a tradição judaica, foi do nada que Deus criou o mundo. Também é do escuro, da imensidão do nada, que, segundo o texto, o homem se torna criador. No momento em que pronuncia a palavra

“Deus”, é como se Martim o criasse, o fizesse existir. Só assim, na presença de Deus, poderia haver a noção de pecado, essencial para sua expiação:

A história de Martim é o oposto da história bíblica da criação. O homem é ele próprio criado mediante o pecado, e o homem pecador cria Deus; essa invenção, paradoxo adicional, redime o homem. Clarice finalmente disse a palavra “Deus”, mas ela O terá somente em seus próprios termos. (MOSER, 2009, p. 332)

Quando cria Deus, Martim sente “o primeiro peso de alívio no peito”, ideia contraditória, pois o alívio deveria ser a distensão, a liberação do peso. Porém, tão logo o homem cria Deus, sua criação volta-se contra ele, com a noção de pecado, culpa e castigo. Ao inverter a criação, Lispector remete a um dos mais antigos mitos judaicos, em que o homem toma para si os poderes de Deus: o Golem.

Segundo Grimm (*apud* MOSER, 2009, p. 333):

Os judeus poloneses, depois de dizer certas orações e observar certos dias festivos, fazem a figura de um homem de barro ou de alcatrão que, depois que eles pronunciam o prodigioso *Shem hameforash*<sup>6</sup> sobre ele, ganha vida. É verdade que essa figura não é capaz de falar, mas pode entender até certo ponto o que lhe dizem e ordenam. Chamam-no de Golem e o usam como serviçal para fazer todo tipo de serviço doméstico; ele nunca pode sair sozinho.

Assim como os bonecos de Virgínia, o Golem é feito de barro e da mesma forma que Martim não é capaz de falar. Além disso, o Golem e Martim se assemelham também por serem usados para as lides domésticas, ficando restritos a um determinado território. Em *A maçã no escuro*, quando Martim volta a dominar a linguagem e passa a criar com ela, Vitória teme ser sobrepujada por ele e faz com que seja levado embora, tal qual ocorre na lenda do Golem:

Em sua testa está escrita a palavra Emet (Verdade; Deus), mas ele cresce dia a dia e pode facilmente ficar maior e mais forte do que os seus companheiros de casa, não importa quão pequeno tenha sido no começo. Ficando então com medo dele, eles apagam as primeiras letras de modo a

---

<sup>6</sup> “*Shem hameforash*, a forma pronunciada do impronunciável nome de Deus.” (MOSER, 2009, p. 333)

não restar nada senão Met (ele está morto), com o que ele desmorona e se torna barro de novo. (GRIMM *apud* MOSER, 2009, p. 333)

Outro traço digno de nota é o poder da palavra ao criar o Golem. Além do monstro ganhar vida quando seu amo pronuncia o nome secreto de Deus, possui na frente a palavra que lhe mantém essa vida. Para destruí-lo, basta que se apague uma letra e fique escrito “ele está morto”, como se a simples invocação da frase fizesse acontecer o que diz.

Ainda sobre *A maçã no escuro*, Nunes (1995, p. 47) afirma que: “[Martim] Ao transformar-se, graças às palavras, com que se interpreta, quer também transformar o mundo. Transgressor do código moral, faz-se igualmente transgressor do código linguístico”.

Enquanto nas obras anteriores Lispector se preocupou em desconstruir e negar Deus, nesta sua maior ambição é criar Deus a partir do homem. Em seguida, se o homem pode criar até mesmo quem supostamente o criou, ele descobre que seu poder é ilimitado, sendo capaz de reconstruir o mundo e o “eu” através da linguagem: “São as palavras que o formam e que o deformam, revelando-o e ocultando-o, fazendo-o ser uma pessoa e desapossando-o de sua identidade.” (NUNES, 1995, p. 53)

Tendo podido criar Deus, o próximo passo de Lispector na ficção seria o de aproximá-lo do homem. Em *A paixão segundo G.H.*, quinto romance da autora, o encontro entre G.H. e a massa branca expulsa do interior da barata simboliza também o encontro com o nada que representa Deus: “Entregue ao silêncio, ao não-entendimento dos místicos, G.H. defronta-se com a matéria neutra, com a vida crua de que ela e o inseto participam, e a que chama de *o Deus*, usando a palavra como substantivo comum em vez de *Deus*” (NUNES, 1995, p. 167).

Ao contrário do seu primeiro romance, em que recorria à expressão “nenhum Deus”, aqui Lispector individualiza Deus; não é mais Deus, é *o Deus*, ser uno, reconhecível, encontrável. No momento em que G.H. coloca a massa branca da barata na boca é como se praticasse o que os católicos tratam como comunhão, a ingestão do corpo de Cristo. O gosto do nada presente na gosma da barata remete, segundo Moser (2009, p. 389), a outra concepção judaica:

A ideia de que Deus se equivale ao nada é, no entanto, um lugar-comum cabalístico: “A criação a partir do nada”, escreveu Gerson Scholem,

“significa meramente, para muitos místicos, a criação a partir de Deus”. Lida sob essa luz, a afirmação de Clarice de que “acima dos homens nada mais há” adquire uma inesperada sutileza. Não acima dos homens, mas dentro deles está “o Deus”, “nada mais”. Se Deus é nada, Deus é também tudo: “a Vida”. Esta também é uma definição judaica: Deus é tudo e nada, a união de todas as coisas do mundo e seu oposto.

O gosto do nada provado por G.H. na gosma branca da barata é, também, o gosto da vida e o gosto de Deus. É na união de aspectos contraditórios, do nada supremo, que o tudo se faz. É de dentro dos homens que se faz a escuridão de que Martim precisava para se tornar criador, escuridão essa com a qual a própria Lispector se deparou quando decidiu ser escritora:

Quando conscientemente, aos treze anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade. (LISPECTOR, 1999a, p. 286)

Escuridão, vácuo, nada, são somente sinônimos para o vazio necessário à existência tanto de um deus quanto de uma criação. Repetindo os passos criadores do Deus judaico-cristão, Lispector, enquanto autora, parte do vazio, da folha em branco, para se criar enquanto demiurga e, a partir disso, criar seu mundo ficcional.

Voltando ao conceito de Spinoza, no romance Deus aparece como natureza, como força caótica, livre de conceitos de bem e mal, mas como uma força tão animal quanto a vida de G.H. e a massa branca que sai da barata:

É acentuado esse aspecto do deleite abismal na experiência mística de G.H. na qual o divino se apresenta como informe e caótico – “um inferno de vida crua”. O refrigério da visão, consoladora, que é uma espécie de visão supra-ética na qual os contrários – bem e mal, amor e ódio, divino e diabólico – se identificam, sucede a um êxtase orgiaco, a alegria impura de um Sabath. (NUNES, 1995, p. 68)

Em *A paixão segundo G.H.*, Deus e homem se encontram. Do encontro resulta não um Deus humanizado, posto que é uma força contraditória, amoral e livre, mas um humano deificado, com poderes criadores. Em seu romance seguinte, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), controverso inclusive por começar com uma vírgula e terminar com

dois pontos, Lispector, pela voz de Lóri, conclui que a única aproximação possível é atingida tornando o homem um ser divinizado: “Meu amor, você não acredita no Deus porque nós erramos ao humanizá-lo. Nós O humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza.” (LISPECTOR, 1993, p. 177).

A deificação do homem se dá no momento em que ele é capaz de criar partindo do nada. Assim, o escritor toma para si os atributos divinos e instala não fora, mas dentro de si o próprio Deus, ou, como Lispector o trataria na ficção *Água viva*, o próprio *it*.

Tal livro passou por três refações, nas quais foi perdendo páginas e tendo alterado seu conteúdo. Inclusive o nome da obra acompanhou suas alterações, começou como *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida, passou a *Objeto gritante* e terminou com o nome que hoje tem: *Água viva*. É importante ressaltar que nas primeiras duas versões, a protagonista da obra era uma escritora, o que a aproximava ainda mais de Lispector. Somente na versão final a personagem principal tornou-se pintora, atividade na qual a própria autora começava a incursionar na época.

Escritora ou pintora, de qualquer modo a personagem sem nome despejaria nas páginas da obra suas reflexões sobre a linguagem e a criação. Neste livro, Deus se resume ao pronome neutro usado na língua inglesa para referir-se a animais ou coisas: o *it*. Aqui Deus é retomado não como ser divino, mas como parte integrante do homem:

A impressão dominante de *Água viva* não é a do divino “it”, mas a da mulher com a mão no toca-discos, sentindo o substrato último do universo e irradiando seu próprio “it” para fora, o Deus que está dentro dela, o Deus que é ela. “Não estou brincando pois não sou um sinônimo” escreve ela. “Sou o próprio nome”. (MOSER, 2009, p. 467)

Ao se referir ao nome, Lispector refere-se a Deus, coloca-se como sendo ele próprio, não uma de suas concepções ou um de seus substratos. Configurando-se então como Deus de sua criação, a escritora pode avançar mais um passo em sua construção como demiurga absoluta.

Em *A hora da estrela*, último romance que publicaria em vida, Lispector toma a liberdade de construir para si um narrador chamado Rodrigo S.M.. É esta personagem-autor que fará a criação de Macabéa, a protagonista. Por todo o tempo, fica claro que

Macabéa é uma criação da personagem-autor, inspirada no ar de uma nordestina avistada por ele na rua. Segundo Nunes (1995, p. 161-162), o romance possui três histórias entrelaçadas.

A primeira delas é a história desse narrador-autor, que em sua solidão e seu vazio procede a busca pela história a criar. É dele o poder sobre a vida de sua criação, Macabéa. Nos momentos finais, depois da nordestina ter sido atropelada, ele chega mesmo a cogitar a possibilidade de fazê-la reviver, tal é seu poder:

Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em Macabéa estava de pé na calçada – mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse. É que fui longe demais e já não posso mais retroceder. (LISPECTOR, 1977, p. 99)

Este autor possui, inclusive, o poder que fez com que sua personagem fosse atropelada. O Deus consciente, tantas vezes negado por Lispector, agora se instaurara dentro dela. Por mais que soubesse e desejasse uma salvação para Macabéa, já tinha escrito seu destino. E não pretendia desfazer-se dele. Outro aspecto interessante de se observar é o uso do verbo “dizer” na frase “não depende de mim *dizer* que o homem alourado e estrangeiro a olhasse”. O verbo aparece deslocado, quando o mais natural era que em seu lugar fosse usado o verbo “fazer”. Apesar disso, aqui se dá a perfeita conexão entre o dizer e o agir nas mãos do escritor. Tudo que ele diz se faz.

A segunda história presente no romance é a da nordestina Macabéa, entregue a sua solidão e a uma inocência que será explorada durante toda trama. A terceira história, e talvez a mais importante, está focada na própria narrativa e em suas peripécias. Os questionamentos sobre a criação, a hesitação em finalizar o destino de Macabéa, a até mesmo a intrusão de Lispector no livro contam uma história à parte, como ressalta Moser (2009, p. 549), quando comenta a força da palavra na obra:

Encantada, espantada, já ardendo de paixão por Hans, a vida de Macabéa tinha sido mudada: “E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina”. Depois de sair da casa de Madame Carlota, caminhando, “grávida de futuro”, é atropelada por um enorme Mercedes amarelo.

As palavras da personagem-autor, bem como as palavras da cartomante provocaram mudanças na nordestina. Através da linguagem fabricou-se por si só o mundo e o destino de uma personagem que, dentro do pacto ficcional, adquire ares de pessoa para que seu criador possa ser deificado.

Apesar de tantas incursões entre a criação, o mito e o divino, nenhuma obra foi tão fundo nestas questões quando o último trabalho da autora. Iniciado já em 1974 e só publicado postumamente, o romance *Um sopro de vida (pulsações)* é, segundo Moser (2009, p. 518) um retrato de Lispector criando a si mesma: “Poucos personagens de ficção são tão autoconscientemente ficcionais, tão obviamente avatares de seu criador, quanto Ângela Pralini.” É através desta obra final que se buscará o ápice metalinguístico de Lispector como forma de compreender sua visão da criação literária.

## 2 PULSAÇÕES

O livro derradeiro de Lispector, *Um sopro de vida (pulsações)*, começou a ser escrito em 1974. Sua autora não viveria tempo suficiente para vê-lo publicado. Quando Lispector morreu, segundo Moser (2009, p. 515), a obra precisou ser organizada por Olga Borelli, melhor amiga de Lispector, que há algum tempo a estava ajudando com a parte mais burocrática da escrita, como uma espécie de secretária particular.

Para adentrar nos labirintos desta ficção, é necessário abandonar na porta conceitos tradicionais da análise narrativa. Nada melhor do que o subtítulo da obra, *pulsações*, para defini-la. Dificilmente o livro se enquadra nos conceitos mais usuais de romance, pois lhe falta o principal: um enredo. A narrativa é, portanto, um aglomerado de pulsações, ideias, aparentemente soltas, que se vão unindo em busca de um significado.

Desse modo, a ficção delineada por Lispector se encaixaria melhor no que Rosenfeld (1969, p. 82) chamou de “romance moderno”, no qual a ilusão da visão total se desmantela. O que resta é a apreensão da realidade através de uma multiplicidade de sentidos e pontos de vista, todos filtrados pela consciência: “Espaço, tempo e causalidade foram ‘desmascarados’ como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade” (ROSENFELD 1969, p. 85).

Ainda segundo as concepções de Rosenfeld esse novo romance, capaz de filtrar a realidade de modo subjetivo e, portanto, mais profundo do que o das aparências, se aproximaria ainda mais do real do que aquele cujos elementos estão todos bem delineados e limitados. Para ele a mente humana não é um espaço plenamente organizado, percebendo sempre o tempo de forma cronológica, tomando consciência do espaço de forma unificada, etc. Assim, no momento em que o romance cedesse à ordem caótica, estaria também refletindo melhor o fluxo real dos pensamentos humanos.

Na obra de Lispector, tal como em *pulsações*, o texto é composto em *flashes*, ou seja, vislumbres de duas consciências, acompanhando a falta de ordem dos pensamentos de duas personagens. A palavra “pulsações” remete ainda ao movimento vital e ao mesmo tempo intermitente daquilo que está vivo. Passa, portanto, a noção de um livro vivo, que pulsa, como imaginava Lispector quando era menina, da ficção como algo orgânico.

Logo após o sumário, há uma espécie de falsa epígrafe. Uma página inteira na qual a única frase que aparece centralizada é “Quero escrever movimento puro”. Não há indicação de autoria. Embora as aspas indiquem o texto como pertencente a outra pessoa, é mais uma das frases de Lispector. Nessa citação, se retoma o conceito do livro como algo orgânico. A escrita deixa de ser abstrata para se mover, como se estivesse viva.

Após esta página, encontra-se a epígrafe, contendo três citações. A primeira delas, digna de nota, é um trecho da Bíblia: “Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente. Gênesis 2,7”. Além da relação óbvia entre a passagem e o título da obra, tal escolha comprova não serem acidentais as relações entre *Um sopro de vida* e *Gênesis*. Como se disse anteriormente, Lispector estudou por muito tempo os textos sagrados e possuía deles algum conhecimento. Não é leviano, portanto, afirmar que a obra analisada possui, entre suas aspirações, a de igualar-se à criação de Deus.

As primeiras páginas do livro não possuem qualquer nomeação, sequer aparecem citadas no sumário, cuja primeira indicação é a da página 23. Nesses primeiros escritos, se faz uma espécie de introdução ao texto, explicando sua característica essencial, ou seja, a falta de uma estrutura composta por tempo, espaço, enredo, narrador e personagens.

“Este livro é a sombra de mim” anuncia Lispector (1999b, p. 13), remetendo ao conceito platônico de que a ficção é sombra das sombras, como uma espécie de realidade terceira, distante e, ao mesmo tempo, representante de seu objeto inspirador. De fato, nele Lispector se colocará três níveis além, ao criar um Autor que, por sua vez, cria Ângela que é, em última estância, ela mesma:

A escritora se inventa ao inventar a personagem. Está diante dela como de si mesma. Em sua *escritura errante*, autodilacerada, repercute, secretamente e em permanência, a pergunta – *eu que narro, quem sou?*, numa réplica ao Cogito de René Descartes (“Penso, logo sou”). Expressão deste *Cogito* narrativo, *Um sopro de vida* mantém esquema triádico de composição quanto aos personagens, semelhante ao de *A hora da estrela*: autor interposto e personagem feminina, dessa vez uma escritora, ambos como heterônimos da romancista, Clarice Lispector, mais presente do que ausente. (NUNES, 1995, 169-170)

Não há sequer tentativas de disfarces. Sobre Ângela Pralini, há poucas informações circunstâncias na obra. Sabe-se que é uma mulher de 34 anos, residente no

Rio de Janeiro, casada com um industrial apenas citado e dona de um cão chamado Ulisses. Torna-se impossível não associar Ângela à criadora do romance. Embora as idades não sejam equivalentes, a descrição física dos traços da protagonista corresponde à de Lispector:

O olhar ganha então um tão terrível mistério que parece um vórtice de abismo. Uso batom escarlate nos meus lábios: isto é a minha provocação. Tenho sobrancelhas que perguntam sem parar mas não insistem, são delicadas. Esse rosto-objeto tem um nariz pequeno e arredondado que serve a esse objeto que sou para farejar que nem cão de caça. Tenho uns segredos: meus olhos são verdes tão escuros que se confundem com o negro. Em fotografia desse rosto de que eu vos falo com certa solenidade os olhos se negam a ser verdes: fotografada sai uma cara estranha de olhos pretos e levemente orientais. (LISPECTOR, 1999b, p. 109)<sup>7</sup>

Não só fisicamente personagem e autora se assemelham. Ângela é uma escritora e cita no livro algumas de suas obras, como o romance *Cidade sitiada* e o conto “O ovo e a galinha”, as duas publicadas por Lispector. Além disso, em certo momento Autor expõe a vontade de fazer Ângela pintar. O que segue é a personagem afirmando: “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, 1999b p. 42). Também a escritora fez incursões na área da pintura, sendo autora do referido quadro.

Segundo Moser (2009, p. 516):

Em seus últimos livros a identidade entre o autor e suas criaturas atinge um clímax poético. Em *Um sopro de vida* tanto Ângela como o personagem masculino do Autor que Clarice interpõe entre ela própria e Ângela são Clarice Lispector, muito mais do que foram suas criaturas anteriores. Mesmo num conjunto de obra tão ricamente autobiográfico como o de Clarice, nenhum personagem, nem mesmo Martim, Joana ou G.H. jamais foi tão ousada e transparentemente Clarice.

---

<sup>7</sup> Todas as citações das obras de Lispector mantêm a pontuação original, respeitando omissões ou inclusões gramaticalmente inadequadas. Qualquer estranhamento, portanto, é devido à estilística da própria autora que, em 1968, chegou a incluir o seguinte recado em uma de suas crônicas intitulada “Ao Linotipista”: “Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar” (LISPECTOR, 1999a, p. 74).

Além das obras citadas, das descrições, das dúvidas filosóficas que permeiam todas as outras obras da autora, há ainda detalhes como o fato do cão da protagonista receber o mesmo nome que o inseparável mascote da escritora: Ulisses. Destaca-se ainda que Ulisses é personagem recorrente na obra clariciana, aparecendo ora como pessoa (no Romance *Uma aprendizagem*: ou livro dos prazeres ele é namorado da protagonista), ora como cão (no conto infantil “Quase de verdade”, ele é o narrador, um cão pertencente a uma senhora chamada Clarice). Além disso, também Ângela Pralini já figurou em outro conto de Lispector, “Antes da partida do trem”.

Tanto por estas incursões em outras obras, quanto pelas características da própria Lispector, é possível afirmar que a escritora é intertextual com sua própria vida, apesar do aviso de Autor:

Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. Tirei deste livro apenas o que me interessava — deixei de lado minha história e a história de Ângela. O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações — pensadas, e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua. (LISPECTOR, 1999b, p. 20-21)

Pode-se, porém, recorrer às crônicas da autora, publicadas no *Jornal da Tarde*, para afirmar que, mesmo inconscientemente, a escritora constrói seus personagens sobre ela mesma. Em um dos textos, a cronista avisa que seus romances “não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei” (LISPECTOR, 2004, p. 23). Neste sentido, vale ressaltar o que Moisés (2004, p. 343) expõe:

[...] escrever ficção, para ela, consistia em escrever um diário íntimo, [...] ainda que não pensasse nisso, o extravasamento é nota constante; a escritora franqueia confidências para os leitores (e a si própria), malogrando a impressão contrária ou esforço para se disfarçar. [...] Sucede que as personagens femininas são, via de regra, a própria Clarice Lispector, apenas mudando de nome [...], não passam de *alter ego* da ficcionista, projeções ou encarnações do seu “eu”. Claro, distingue-se a idade, a classe social, o aspecto físico, etc., porque nada disso é relevante no caso, mas identifica-os o mesmo “eu”, expresso na mesma inquietude, nas mesmas marcas psicológicas, nos mesmos anseios, na mesma visão de mundo. [...] uma única heroína povoa a ficção de Clarice Lispector: ela própria.

Mostrando-se aqui, escondendo-se ali, Lispector justifica a fama de mistério e de inquietude dos seus textos. Ela sempre coloca no leitor um ponto de interrogação. Em certo ponto, a escritora deixa de ser um ente de carne e sangue, transformando-se em um ser de papel e tinta. Ao ficcionalizar a si própria, Lispector cria sua autobiografia literária, desenhando-se uma vida que, se não é real, é ao menos possível. Barthes (1988, p. 76), nesse sentido, é esclarecedor ao dizer que o autor, enquanto romancista, inscreve-se no texto como personagem:

[...] sua inscrição não é mais privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel; a sua vida não é mais a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra; há uma reversão da obra sobre a vida (e não mais o contrário); [...] a palavra “biografia” readquire um sentido forte, etimológico; e, ao mesmo tempo, a sinceridade da enunciação, verdadeira “cruz” da moral literária, torna-se um falso problema: o eu que escreve o texto, também, nunca é mais do que um eu de papel.

De tal forma, Lispector cria para si um simulacro de mundo perfeito, sem fatos, rodeada apenas pelo clímax. Não é, como poderia se supor em uma leitura ingênua, o simples registro de acontecimentos, é antes a criação de uma vida que poderia ter sido. Vai além, é ainda a busca de um sentido para a vida que se leva, uma forma também de transcender o tempo e sobreviver a ele.

Nesta “vida de papel”, Lispector permanece escritora em seus duplos, tanto Autor quanto Ângela passam a narrativa às voltas com seus próprios livros, ele incentivando sua personagem a escrever; ela, por conseguinte, toda trêmula diante das palavras ainda nuas. Desse modo, é o ato da criação literária o norte maior da obra e o tema que passa a ser discutido dentro de um processo metalinguístico.

Segundo Sá (1993, p. 201):

O diluído enredo, que ainda subsiste rarefeito em seus primeiros livros, se dissolve, progressivamente, a favor da anotação de cada dia, cada hora, cada minuto que escorre. 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.

Ainda nas primeiras páginas do livro, um narrador em primeira pessoa questiona-se sobre que rumo tomar: “Devo-me interessar pelo acontecimento? Será que desço tanto a ponto de encher as páginas com informações sobre os ‘fatos’? Devo imaginar uma história ou dou largas à inspiração caótica?” (LISPECTOR, 1999b, p. 15). Ao decorrer da narrativa, percebe-se que a segunda opção foi escolhida. “Os fatos me atrapalham. Por isso é que agora vou escrever sobre não fatos, isto é, sobre as coisas e o seu mirabolante mistério.” (LISPECTOR, 1999b, p. 95). Assim, é inútil qualquer tentativa de estabelecer um resumo da obra. No lugar disso, faz-se necessário explicar sua constituição, seu funcionamento.

Já em uma espécie de introdução, o autor trata de elucidar o principal acontecimento de seu livro: a criação de uma personagem:

O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem – mais ou menos como fazem os romancistas, e através da criação dele para conhecer. [...] Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida. Daí a invenção de um personagem. (LISPECTOR, 1999b, p. 19)

Nesse trecho, Autor destaca que a única semelhança entre ele e os romancistas é o fato de criarem personagens, descartando assim todos os outros elementos adicionais da narrativa. Além disso, apresenta a ideia de que ele mesmo é uma criação, uma “experiência não autorizada”. Assim como Lispector o criou, ele também tenciona criar alguém, para conhecer os próprios limites e os próprios poderes dentro da ficção.

O primeiro capítulo do livro inicia na página 23 e não é nada além de uma continuação das reflexões feitas na introdução. Nesse trecho, ainda não aparece a indicação de quem está falando, pode-se, porém, distinguir a voz de Autor. O título do capítulo é “O sonho acordado que é a realidade”. Na justaposição de termos contrários como “sonho” e “realidade”, Lispector trata de continuar o mergulho nas contradições do fazer ficcional. Colocar a realidade dentro de um sonho é um processo análogo ao de criar a si mesma dentro da ficção.

Logo após o título do capítulo, há uma espécie de “projeto” de Ângela Pralini, personagem que ainda será criada. Como o autor é matemático, traça sua personagem através de termos espaciais, descrevendo as medidas físicas de Ângela:

A ÚLTIMA PALAVRA será a quarta dimensão.

Comprimento: ela falando.

Largura: atrás do pensamento.

Profundidade: eu falando dela, dos fatos e sentimentos e de seu atrás do pensamento. (LISPECTOR, 1999b, p. 25)

Neste capítulo haverá a criação de Ângela, mas de forma lenta e velada. Autor procura ainda questionar-se sobre os arcanos da criação, além de tentar novamente explicá-la, em um processo similar ao da hesitação de Rodrigo S. M. em *A hora da estrela*. Somente na página 29 se dá, de fato, a criação de Ângela. Embora durante todo o capítulo ela ainda não tenha voz própria:

Mas consigo ver, embora mal, Ângela de pé junto a mim. Ei-la que se aproxima um pouco mais. Depois senta-se ao meu lado, debruça o rosto entre as mãos e chora por ter sido criada. Consolo-a fazendo entender que também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado. Antes tivesse eu permanecido na imanesença do sagrado Nada. (LISPECTOR, 1999b, p. 29)

A criação de uma personagem fictícia se dá, no entanto, de modo quase físico. Autor diz vê-la junto a si, aproximando-se e sentando-se ao seu lado. Percebe-se que a criação de Ângela é similar à de Adão. Ângela não nasce de pais biológicos, não aparece como um bebê, mas já como uma mulher que repete, no entanto, o ato primeiro dos recém-nascidos: o choro. Diante do pranto de sua criação, Autor diz ter sido criado da mesma forma, referindo-se ao fato de ser, também ele, uma personagem.

Esse momento em que Autor e Ângela sentam-se lado a lado é o único instante em que parece haver algum contato entre Ângela e seu criador. Em todo restante do livro, ela agirá como uma pessoa de verdade, como Autor demonstra:

Ângela é mais do que eu mesmo. Ângela não sabe que é personagem. Aliás, eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém. (LISPECTOR, 1999b, p. 29)

Na mesma página em que há esse contato entre criador e criatura, há o afastamento de ambos. Alguns parágrafos depois, Autor já afirma que Ângela não sabe ter sido criada por ele. Páginas após essa criação, Autor explica-a novamente:

AUTOR – Eu sou o autor de uma mulher que inventei e a quem dei o nome de Ângela Pralini. Eu vivia bem com ela. Mas ela começou a me inquietar e vi que eu tinha que assumir de novo o papel de escritor para colocar Ângela em palavras porque só então posso me comunicar com ela. Eu escrevo um livro e Ângela outro: tirei de ambos o supérfluo. (LISPECTOR, 1999b, p. 35)

Quando Ângela ganha voz, o que se presencia é um “quase” diálogo entre ela e Autor. Impossível qualificar como diálogo, são antes dois monólogos ocorrendo simultaneamente. Afinal, apesar de Autor saber da existência de Ângela, esta desconhece por completo sua origem, julgando-se uma pessoa de carne e osso. As falas dos seres ficcionais, geralmente pensamentos soltos, são entrecortadas, conduzindo a reflexões ora complementares, ora antagônicas, sobre o ato de criar, o mistério das palavras, o receio da morte e os arcanos da vida.

Há nas falas, intercaladas à maneira do gênero dramático, uma tessitura totalmente inusitada de palavras que se buscam, preenchem e interpelam sem, no entanto, se relacionarem intimamente, como se observa no seguinte fragmento:

AUTOR.- Ângela é a minha fríngia? ou sou eu a fríngia de Ângela? Ângela é meu equívoco? Ângela é minha variação?

ÂNGELA.- Eu gosto um pouco de mim porque sou adstringente. E emoliente. E sucupira. E vertiginosa. Estrugida. Sem falar que sou bastante extróquina. Atirei o pau no gato-to-to mas o gato-to... Meu Deus, como sou infeliz. Adeus, Dia, já anoitece. Sou criança de domingo.

AUTOR.- Ângela é uma paixão.

ÂNGELA.- Eu me dou melhor comigo mesma quando estou infeliz: há um encontro. Quando me sinto feliz, parece-me que sou outra. Embora outra da mesma. Outra estranhamente alegre, esfuziante, levemente infeliz é mais tranqüilo.

Tenho tanta vontade de ser corriqueira e um pouco vulgar e dizer: a esperança é a última que morre.

AUTOR.- EU queria poder "curá-la" de si própria. Mas sua — "doença"? é mais forte que meu poder, sua doença é a forma de sua vida. (LISPECTOR, 1999b, p. 51-52)

A coerência do texto cede espaço à fragmentação, proveniente de pensamentos soltos, de um fluxo de duas consciências simultâneas. O que Autor diz desencontra-se da

fala de Ângela. E dentro de cada enunciado é possível, ainda, perceber disparidades, alterações de assuntos e de pensamentos. A mulher que em uma hora fala sobre suas qualidades, na outra canta e, no momento seguinte, confessa a própria infelicidade.

Dentro desse esquema dual, nada além das personagens faz sentido, o que aproxima o texto mais do teatro que do romance. Segundo Candido (1976, p. 84-85):

No romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. [...] No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. [...] A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade.

De fato, os únicos elementos que constituem o livro são os dois personagens e suas ações reduzidas à criação por meio das palavras. Mais do que uma obra que é lida, esta é uma obra construída conscientemente, instante a instante, com a ajuda do leitor. Lispector (1999b, p. 20) afirma que “Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido”. Dessa forma, o trabalho do leitor equivale ao do escritor, como se a narrativa acontecesse no momento em que é “materializada” pela leitura.

Sendo este um livro declaradamente sem enredo, o leitor é conduzido a uma problemática: como conceituar o tempo em um livro sem fatos? O tempo, dentro da análise narrativa tradicional, é, como afirma Reis & Lopes (1988, p. 220), a “sucessão cronológica de eventos suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor”. Longe de corresponder a esta descrição, a obra de Lispector tenta antes a desconstrução da medida temporal. “O tempo não existe. [...] Hoje é hoje” (LISPECTOR, p. 14).

Desta forma, é possível confirmar o que expõe Zorzanelli (2005, p. 92-93):

[...] é necessário, primeiramente, abster-se de qualquer certeza e de qualquer consenso sobre o tempo, já que essa, na obra de Lispector, é uma dimensão que não existe em si mesma. O tempo não possui, portanto, realidade por si só nem é algo exterior ao mundo que venha a organizá-lo por meio de suas entidades espaciais supostamente objetivas e mensuráveis.

Lispector busca excluir da obra qualquer noção de tempo, o que aproxima sua constituição das definições do tempo psicológico, que, Segundo Moisés (2003, p. 102), “caracteriza-se por desobedecer ao calendário e fluir dentro das personagens, como um eterno presente, um tempo-duração (conhecido no dizer de Bergson), sem começo, nem meio, nem fim”. De acordo com Sá (1993, p. 204), “Renova-se, portanto, a velha aspiração de Lispector, de fazer coincidir o tempo da vida, o tempo da criação e o tempo da leitura, ou, em outros termos: o tempo do autor-pessoa, o tempo do escritor e o tempo do leitor.”

Apesar dessa desconstrução cronológica, surgem noções, mais conceituais do que físicas, de dia e noite, sempre como forma de identificar as nuances dos protagonistas. Autor escreve apenas durante a noite, nas horas mais sombrias e solitárias, já Ângela faz uso das palavras somente durante o dia, enquanto o sol deixa tudo mais claro e luminoso.

Outra noção de tempo é dada por sua escassez, a ampulheta está nos últimos grãos, em breve tudo poderá parar, a própria vida deixará de existir. É preciso então viver rápido e escrever o instante, antes que ele evanesça:

Tempo para mim significa a degradação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico, como se o tempo tivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a esse fruto toda sua polpa. O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Ou existe imutável e nele nos transladamos. (LISPECTOR, 1999b, p. 14)

Há permeada em todo livro uma consciência da finitude humana, sabe-se que imbricado com o sopro da vida há o suspiro da morte. Vale ressaltar que enquanto escrevia a obra, Lispector era devorada lentamente pelo câncer do qual viria a falecer, antes mesmo de ver o livro publicado. Assim, é recorrente também a imagem do tempo como verme a corroer a polpa do que é orgânico.

Se não há acontecimentos significativos, tampouco um tempo determinado, a necessidade de um espaço também se anula ou se converte, como nos conceitos de Bachelard (1993, p. 190), na imensidão interior:

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo.

No romance nada acontece no exterior das personagens, sendo natural, portanto, que o único espaço da narrativa seja justamente essa imensidão interior, criada pela solidão e pelo devaneio. É dentro dessa dimensão pessoal e não citada que Autor dá vida a Ângela e a faz escrever. É só no seu interior que Ângela – e ele próprio – vivem.

Ainda segundo Bachelard (1993, p. 194): “Em tais devaneios que invadem o homem que medita, os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora já não soa e o espaço estende-se sem limite”. Sendo assim, desaparecem fatos, tempo e espaço, em seu lugar fica a tessitura metalinguística que sustenta a obra.

A metalinguagem, como afirma Chalhub (1988), ocorre quando a obra literária contempla a si mesma, descreve sua construção, ou ainda em outros termos, quando as palavras são utilizadas para promover a reflexão sobre as próprias palavras. Um desdobrar-se dentro de si e fora, ao mesmo tempo. Um jogo em casa de espelhos, como é, de fato, o livro todo de Lispector. Autor pergunta-se retoricamente “Escrevo ou não escrevo?” (LISPECTOR, 1999b, p. 14), pergunta malograda, vinda em má hora, pois no momento mesmo em que rabisca as letras no papel, a decisão já foi tomada.

Prova ainda maior da metalinguagem está no fragmento: “O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever.” (LISPECTOR, 1999b, p. 78). Neste livro há, portanto, palavras dentro de palavras, autores dentro de autores, personagens dentro de personagens, em um movimento eterno que longe de ter fim repete-se como “cobra que morde a própria cauda”: Lispector cria Autor, que cria Ângela, que não cria ninguém, antes representa a própria Lispector.

Dada esta estrutura metalinguística, a obra fragmenta-se a ponto de deixar de existir longe de sua construção: “ Em Um sopro de vida [...] sua história, se há alguma, se volta para o próprio escrever, porque é nesse “ato” que Clarice, enquanto escritora, atinge o aqui e agora mesmo da escrita, isto é, o momento mesmo da enunciação onde a escritura se diz.” (NOLASCO, 2001, p. 59).

Limpo de enredo, tempo e espaço, somente a construção feita através da palavra é importante, a ponto de se dismantelar a coerência do romance. Os *flashes* intermitentes e intercalados atingem o objetivo de Lispector: o de aproximar a escrita do pensamento, além de alcançar, novamente, a semelhança com o gênero dramático, no qual, de acordo com Candido (1976, p. 93): “O ritmo de palco mantém-se sempre acelerado: paixões surgem à primeira vista, odiosidades crescem, travam-se batalhas, perdem-se ou ganham-se reinados, cometem-se assassínios, tudo em alguns poucos minutos pejados de acontecimentos e emoções”.

O segundo capítulo do livro inicia na página 95 e tem como título “Como tornar tudo um sonho acordado?”. Nas quatro páginas que o compõem, não é dada qualquer resposta a esse questionamento. Além de dar continuidade às mesmas reflexões já trazidas até então, o trecho termina por abrodar os escritos de Ângela:

Ângela escreve crônicas para o jornal. Crônicas semanais, mas não fica satisfeita. Crônica não é literatura, é paraliteratura. Os outros podem achá-las de boa qualidade mas ela as considera medíocres. Queria era escrever um romance mas isso é impossível porque não tem fôlego para tanto. Seus contos foram rejeitados pelas editoras, alguns dizendo que eles são muito longe da realidade. Vai tentar escrever um dentro da "realidade" dos outros, mas isso seria se abastardar. Não sabe o que fazer. (LISPECTOR, 1999b, p. 98)

Mais uma vez repetindo a vida de Lispector, Ângela escreve crônicas para o jornal, além de ver da mesma forma que a autora seus contos rejeitados por serem distantes do que se costumava ver como a apreensão da realidade. Autor, por sua vez, continua subestimando sua criação, dizendo-a incapaz de escrever um romance. O que segue, no entanto, é o capítulo final da obra, intitulado “Livro de Ângela”.

O título aparece já como se fosse o de um evangelho, sagrado, portanto. O texto inicia com três epígrafes, duas delas tendo como autora citada “Ângela Pralini”. O que segue são mais reflexões sobre um livro, não o livro em si. O “diálogo” entre criador e criatura prossegue e Autor continua subestimando sua personagem: “Ângela ao que parece quer escrever um livro estudando as coisas e objetos e sua aura. Mas duvido que ela aguente o compromisso. Suas observações em vez de serem construídas em livro saem descompromissadamente de seu modo de falar” (LISPECTOR, 1999b, p. 101).

Há, inclusive, uma espécie de embate entre ambos, de modo enfático Autor torce para que esse livro nunca aconteça:

AUTOR.- Escusado dizer que Ângela nunca vai escrever o romance cujo começo todos os dias ela adia. Não sabe que não tem capacidade de lidar com a feitura de um livro. Ela é inseqüente. Só consegue anotar frases soltas. [...]

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. [...] O livro que a pseudo-escritora Ângela está fazendo vai se chamar de "História das Coisas". (Sugestões oníricas e incursões pelo inconsciente). (LISPECTOR, 1999b, p. 102)

Apesar da desfaçatez de Autor, o capítulo traz escritos que pertenceriam ao livro de Ângela, um livro, de fato, fixo em objetos e reflexões sobre “as coisas”: “A ‘coisa’ é coisa propriamente estritamente a “coisa”. A coisa não é triste nem alegre: é coisa. [...] A coisa é exata. As coisas fazem o seguinte barulho: chpt! chpt! chpt!” (LISPECTOR, 1999b, p. 106).

O capítulo traz ainda na fala de Ângela quinze títulos em itálico nos quais ela disserta, em uma espécie de crônica, sobre objetos ou pessoas que coisifica. Entre os títulos estão: “Elevador”, “Biombo”, “O relógio”, “Gradil de ferro”, “Lata de lixo”, “Joia”, “Mulher-coisa”, “Mãe-coisa” e “Estado de coisa”.

Entre esses textos, as interferências de Autor são menores. De toda forma, elas ainda se prestam à crítica ao trabalho de Ângela, especialmente quanto à temática escolhida, classificada por ele como algo da moda, e ao método utilizado por ela para compor, considerado fragmentário:

O processo que Ângela tem de escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. Ela não sabe explicar-se. Ela só sabe é mesmo fazer e fazer sem se entender. (LISPECTOR, 1999b, p. 115)

Autor parece não se dar conta, no entanto, que o objetivo decretado já de início por ele é justamente o de obter o clímax da vida, sem fatos, sem movimentos cotidianos e

autômatos. Ele só vislumbra o instante rápido da palavra e do pensamento, deixando para trás a história contada de modo linear:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. (LISPECTOR, 1999b, p. 20)

Fragmentos, destroços, vislumbres, obra de demolição (da escrita) ao mesmo tempo em que de construção (do “eu”), Lispector tem em *Um sopro de vida* uma espécie de testamento literário. Foi nesta obra, escrita ante a morte, que deu largas à imaginação caótica, tecendo-se vidas novas e procurando compreender o enigma que constituía a sua própria criação:

Personagem de seus personagens, a 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, escrevendo o antecipado epitáfio, por onde começa e acaba o texto de *Um sopro de vida*. (NUNES, 1995, p. 170)

Depois de uma vida inteira recriada, há a dúvida constante de Autor sobre que destino dar à sua personagem. Reinteradas vezes eles questiona, inclusive, se poderia matá-la simplesmente: “Página após página, o autor se pergunta o que fazer com Ângela. Com isso, conforme fica claro, o que Lispector quer dizer é que não sabe se deixa Ângela, e conseqüentemente ela própria, morrer.” (MOSER, 2009, p. 520). Autor se coloca no lugar de Deus para que Lispector possa se colocar nessa mesma posição, para que possa imaginar como Deus traça o destino dela própria.

Ao contrário do que fez em *A hora da estrela*, Lispector não pode permitir que seu *alter ego* morra. A solução dada por Autor se assemelha, mais uma vez, à adotada no gênero dramático, através de uma rubrica e da fala final de Autor:

[Quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela ela fica pequena e desaparece, então o AUTOR diz:]

— Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus.  
Recuo meu olhar minha câmera e Ângela vai ficando pequena, pequena, menor – até que a perco de vista. [...]  
Quanto a mim, estou. Sim.  
“Eu... eu... não. Não posso acabar.”  
Eu acho que... (LISPECTOR, 1999b, p. 159)

A solução dada por Autor para o fim de Ângela é essa, de fazê-la desaparecer, lentamente, como em um recuo de cena. Da mesma forma, ele também vai se distanciando. Sem sua criatura, ele não possui mais sentido de ser. Autor é interrompido, então, no meio de uma frase. Assim, concluem-se as pulsações, sem a morte de quem conta a história – a própria Lispector, apenas do livro orgânico almejado pela autora que, no entanto, voltará a viver, a pulsar e a se mover a cada nova leitura.

### 3 UM SOPRO DE VIDA E GÊNESIS: INTERSECÇÕES

A Bíblia, palavra cujo significado grego é “rolo” ou “livro”, foi o maior *best seller* já escrito na história da humanidade e, completa ou em partes, instaurou-se como base das maiores crenças ocidentais: o cristianismo e o judaísmo. Para os cristãos, a Bíblia é composta de 66 livros, sendo 39 do *Velho Testamento* com narrativas de grandes feitos e 27 do *Novo Testamento*, centrados especialmente na vida e nas realizações de Jesus Cristo.

Segundo Couto (2007, p. 10), atribui-se a criação da Bíblia à inspiração divina e “calcula-se que, para sua redação, deva ter sido gasto um período de 1.600 anos e o trabalho de pelo menos quarenta homens de diversas origens culturais, profissões e posições sociais”. Antes, porém, que as primeiras versões dos textos considerados sagrados fossem escritas, algumas de suas histórias já existiam como relatos orais.

Ainda de acordo com Couto (2007), muitas das narrativas contidas na Bíblia, como a do dilúvio, por exemplo, aparecem também em outras culturas, fazendo dos textos uma adaptação de histórias mitológicas de culturas distintas.

De todo modo, não há prova mais eloquente da criação realizada pelas palavras do que a escritura da Bíblia Sagrada. Cada simples frase ali escrita é tomada como a palavra definitiva de Deus. Natural que se encontre, portanto, frases como estas na apresentação de uma de suas edições: “Na tradução latina [...] a Bíblia recebeu o conceito de um único livro. É realmente uma aceção exata, pois todos esses livros contêm a palavra de Deus, que é uma só, apenas captada por vários eleitos.” (BÍBLIA, 2010, p. 9)

“A Palavra de Deus”, “A Verdade” ou simplesmente “A Palavra” são algumas das nomeações para a Bíblia. Nota-se, assim, uma forma de tornar seus escritos categóricos diante dos homens, como se fossem, realmente, a última expressão de Deus sobre sua criação, suas leis, seus feitos e, inclusive, sobre seu julgamento e a destruição do mundo, descritos em *Apocalipse*.

Além de palavra de Deus, os escritos da Bíblia foram tomados por muito tempo – e por alguns ainda o são – como realidades imediatas e não uma possível coleção de metáforas e alegorias ficcionais. Prova disso é o polêmico embate ainda existente entre a

teoria da evolução, fundamentada por Charles Darwin, e o criacionismo, cuja única evidência é ter sido escrito.

Enquanto acontecimentos que desafiam as leis da física são tomados pelos fiéis mais ortodoxos como realizações provenientes de milagres e provas do poder de Deus, quando analisada de forma puramente literária seria possível incluir a Bíblia na categoria do realismo fantástico. Para este trabalho, adota-se uma visão da Bíblia como criação literária; ficção, portanto:

Que significa ler a Bíblia “como literatura”? Considerar a Bíblia como consideraríamos qualquer outro livro: um produto da mente humana. Nessa concepção, a Bíblia é um conjunto de escritos produzidos por pessoas reais que viveram em épocas históricas concretas. Como todos os outros autores, essas pessoas usaram suas línguas nativas e as formas literárias então disponíveis para a autoexpressão, criando, no processo, um material que pode ser lido e apreciado nas mesmas condições que se aplicam à literatura em geral, onde quer que seja encontrada. (GABEL & WHEELER, 2003, p. 17)

Pelo viés dessa concepção literária é que a Bíblia já foi utilizada como inspiração para a produção de muitas e variadas obras literárias. A própria Lispector buscou nas escrituras muitas referências para a produção de *A hora da estrela*, como é possível verificar em estudos que relacionam, por exemplo, o nome de Macabéa aos macabeus.<sup>8</sup>

Como já foi ressaltado, a autora não era considerada leiga diante dos textos sagrados, tendo, inclusive, estudado a Torá em companhia do pai. Em *Um sopro de vida (pulsações)*, Lispector fixa-se especialmente nos primeiros capítulos de *Gênesis* e traça sua própria versão da criação do homem, a relação dele com Deus e, por fim, sua expulsão do paraíso:

*Gênesis* é o livro dos primórdios. Seus cinquenta capítulos esboçam a história humana desde a criação até Babel e de Abraão a José. Os primeiros onze capítulos introduzem o Deus Criador e os primórdios da vida, do pecado, do juízo, da família, do culto e da salvação. O restante do livro focaliza a vida de quatro patriarcas da fé: Abraão, Isaque, Jacó e

---

<sup>8</sup> Recomenda-se para leitura o artigo “A travessia cultural de Macabéa”, de Edgar César Nolasco In: OLIVEIRA, Dercir Pedro de (Org.). *O livro da concentração: o linguístico e o literário*. Campo Grande, MS: Editora da UFMS, 2006. p. 119-129.

José, de quem virá na nação de Israel e, por fim, o salvador, Jesus Cristo. (WILKINSON & BOA, 2007, p. 19)

Sendo assim, a maioria dos fundamentos da fé católica é apresentada já em *Gênesis*. É nesse livro que se tem a demonstração do poder supremo e criador de Deus, o homem construído à Sua imagem e semelhança, os conceitos de desobediência, pecado original, a natureza vingativa de Deus e a redenção do homem:

*Gênesis* fornece uma perspectiva histórica para o resto da Bíblia, cobrindo mais tempo que todos os demais livros combinados. O extenso escopo [...] faz introdução não só ao Pentateuco, mas às Escrituras como um todo. *Gênesis* fornece o fundamento para todas as grandes doutrinas da Bíblia. Ele mostra como Deus supera o fracasso humano sob diferentes condições. (WILKINSON & BOA, 2007, p. 23)

Ao proceder com uma leitura literária e não doutrinária de *Gênesis*, é possível perceber duas narrações distintas acerca da criação do mundo e dos homens. No primeiro capítulo, a criação é feita ao longo de sete dias, incluindo o descanso e a consagração do último. Além disso, a criação possui um escopo cósmico, através do qual são originados os astros, a terra, os animais e as plantas, cabendo ao homem a supremacia sobre todos os outros seres. De acordo com essa narração, a mulher teria sido criada concomitantemente ao homem: “E disse também Deus: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança, [...] E criou Deus o homem à sua imagem: ele o criou à imagem de Deus, macho e fêmea os criou.” (BÍBLIA, 2010, p. 17).

Outro aspecto interessante quanto à primeira narração é o modo como todas as coisas são criadas: não há um envolvimento concreto de Deus. O criador, nesse caso, aparece apenas como figura etérea que ordena verbalmente que suas criaturas surjam e elas surgem.

Já o segundo relato não tem qualquer especificidade quanto aos dias destinados a cada tipo de criação. Além disso, nessa narrativa, o ser humano é feito antes de todos os animais e tem a esses não como seus submissos, mas como companheiros. Sobre tal texto cabe ressaltar também a forma como o homem foi criado: precedendo a mulher e não por um ato de fala, mas através das próprias mãos de Deus: “Formou, pois, o Senhor Deus ao homem do barro da terra, e inspirou no seu rosto um assopro de vida, e foi feito o dele um ser vivente.” (BÍBLIA, 2010, p. 17).

Esse momento é o ponto mais evidente de intersecção entre a criação descrita em *Gênesis* e a criação literária de Lispector. Além desse mesmo trecho bíblico servir de epígrafe à obra da escritora, o próprio título foi, por sua vez, extraído do mesmo texto: *Um sopro de vida*.

Para repetir a experiência descrita em *Gênesis*, Lispector precisa, primeiro, criar um deus dentro de sua obra ficcional, o que remete a uma de suas crônicas de 1970, em que a escritora divide com seus leitores a experiência de um sentir bem singular: o de ser a mãe de Deus:

Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo. Por puro carinho, mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menos senso de superioridade ou igualdade, eu por carinho a mãe do que existe. Soube também [...] que Deus sem nenhum orgulho e nenhuma pequenez se deixaria acarinhar e sem nenhum compromisso comigo. Ser-Lhe-ia aceitável a intimidade com que eu lhe fazia carinho. (LISPECTOR, 1999a, p. 311-312)

Tal sentimento será posto em experiência durante a escritura de *Um sopro de vida*. Neste caso, Lispector, enquanto autora, consegue gerar um ser literário que, dentro do universo ficcional, assumirá o papel divino. A escritora pode ser, assim, considerada mãe desse deus, pensado em cada aspecto para parecer-se ainda mais com as concepções do Todo-Poderoso das religiões judaica e cristãs. Assim como Deus, e ao contrário do narrador de *A hora da estrela*, Rodrigo S.M., o criador de Ângela não possui um substantivo próprio que o defina. Seu nome permanece oculto pela máscara da palavra Autor, tal qual o nome divino:

A prescrição que manda guardar segredo, aplica-se, em primeiro lugar, ao nome do deus, pois um mero enunciado deste desata todos os poderes encerrados neste deus. Quanto mais elevado e poderoso o deus, tanto mais forte e eficaz deveria ser o seu verdadeiro nome. Daí ser bastante lógico aceitar que os homens não pudessem portar o autêntico nome desse arquideus, deste criador; pois o referido nome era, ao mesmo tempo, o divino em si e, na verdade, em sua mais alta potência, sendo por isso, demasiado torto para a débil natureza do mortal, matava, pois, àquele que o ouvisse. (CASSIRER, 2009, p. 71)

Segundo Moser (2009), entre toda mitologia judaica, nada prende mais os estudiosos da Torá do que a conquista do nome oculto de Deus que traria encerrado em si o poder do próprio Deus. Em certo momento, Autor chega a proferir: “Eu sou nome. Eis a resposta” (LISPECTOR, 1999b, p. 45).

Apesar de, no final da crônica, Lispector (1999a, p. 314) alertar que “Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe”, é exatamente isso que a escritora faz em seu último romance: inventa seu próprio deus, um deus de poderes supremos dentro da ficção, capaz, inclusive, de recriá-la, uma vez que Ângela Pralini é, em maior ou menor grau, a ficcionalização de sua autora.

Somente sendo Deus a escritora poderia compreender melhor esse ser divino que a sondava e intimidava com mortes, doenças e separações. Somente ao entender a relação criador x criatura – sendo ela as duas – Lispector poderia obter algum alívio: “eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar” (LISPECTOR, 1999b, p. 21).

Para proceder ao seu plano de compreensão, Lispector reproduz o que se pode imaginar que antecede a criação bíblica: o nada. Para isso é necessário um esvaziamento como o descrito por Nunes (1999, p. 64): “Esvaziamento: metáfora da nulificação. No misticismo especulativo de Eckhart, a redução da criatura ao seu próprio nada, precedendo a ação divina: ‘Onde a criatura termina, aí Deus começa a ser’”.

Por isso é comum nessa obra de Lispector a constante utilização de metáforas envolvendo o vazio, o caos original, o silêncio, a falta de palavras, as lacunas, o nada, enfim. É nesse nada que a escritora se coloca como Deus, já revestida de Autor, para dar início à sua símile de criação:

Hoje está um dia de nada. Hoje é zero hora. Existe por acaso um número que não é nada? que é menos que zero? que começa no que nunca começou porque sempre era? e era antes de sempre? Ligo-me a esta ausência vital e rejuvenesço-me todo, ao mesmo tempo contido e total. Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final . (LISPECTOR, 1999b, p.13)

Colocado, então, neste nada absoluto, Autor é capaz de proceder com sua criação. Ao contrário do que faz Deus, não há qualquer surgimento de astros, divisão de terras e

águas ou o aparecimento de qualquer planta ou animal. O primeiro ser delineado na ficção é Ângela.

Nota-se que, na Bíblia, até o homem receber o sopro de vida de seu criador, ele não passava de um boneco de barro. Esse mesmo poder de conceder a existência é confiado por Lispector à personagem Autor. Não basta, porém, repetir este sopro. É através da união da materialidade da segunda versão da criação, no *Gênesis*, com as palavras da primeira que Autor consegue criar Ângela.

A primeira versão da criação é a da palavra dita, por isso a insistência do Autor de que não escreve, mas fala. (Lispector, 1999b, p. 36). Assim como na criação bíblica, a fala é importante para que haja o surgimento de Ângela, o nome – ou o verbo – feito carne:

Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o incógnito. É por coincidência que eu sou eu. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou. Ângela não é um "personagem". É a evolução de um sentimento. Ela é uma idéia encarnada no ser. No começo só havia a idéia. Depois o verbo veio ao encontro da idéia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela. (LISPECTOR, 1999b, p. 30)

Percebe-se aqui um progresso ainda anterior ao descrito na Bíblia para explicar a criação de Ângela. Inicialmente ela é vista como a evolução de um sentimento que aos poucos se transforma em uma ideia, para só depois encontrar-se com o verbo, ou seja, as palavras, e aí sim poder figurar como um ser existente. Nesse sentido, o trecho de Lispector corrobora com o que afirma Cassirer (2009, p. 65): “Aqui, como já houve quem acentuasse, concebe-se, milhares de anos antes da era cristã, Deus como um Ser espiritual, que pensou o mundo antes de criá-lo, e usou a Palavra como meio de expressão e instrumento de criação”.

A linguagem seria, portanto, mágica a ponto de materializar o pensamento. Assim como para Deus, o poder criador das palavras seria infinito para o autor. Cidades, ambientes, objetos e pessoas não precisam mais do que serem descritos para adquirirem uma materialidade ficcional. Depois de inventados e insuflados de vida, tudo que o autor criou permanece sob seu domínio. Ele é quem determina os fatos, atribui as falas, dá destino ao enredo. Da mesma forma que com um aglomerado de letras fez cada elemento da narrativa, o escritor pode, com outras palavras, extingui-los:

A Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer. Em todas as cosmogonias místicas, por mais longe que remontemos em sua história, sempre volvemos a deparar com esta posição suprema da Palavra. [...] Nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como instrumento utilizado por ele, quer diretamente como fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm. (CASSIRER, 2009, p. 64-65)

Na cultura judaico-cristã, a Deus é atribuído o poder da palavra. É assim que começa o relato de sua criação: “E Deus disse: Faça-se a luz. E foi feita a luz.” (BÍBLIA, 2010, p. 16). Nenhum gesto mais se exige de Deus além de proclamar a sentença criadora. Além disso, ele decide como chamar cada uma de suas criações. “E chamou à luz de Dia, e às trevas de Noite” (BÍBLIA, 2010, p. 16), podendo assim dominá-las.

É através da linguagem que Deus concentra seu poder e o submete aos seus desígnios. O escritor procede da mesma forma, a partir do instante em que realiza a criação de seres ficcionais que, segundo afirma Brait (1985, p. 11-12), não são apenas “papel pintado com tinta”. Apesar de diferirem da matéria e do espaço habitado pelos seres humanos reais, eles adquirem vida plena no mundo ficcional, a ponto de povoarem o plano imaginário do leitor:

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas seja tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torno tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. (BRAIT, 1985, p. 53)

Bruxo ou Deus, é indiscutível o poder anímico do escritor que, através das palavras, delineia uma criatura ficcional aos olhos do leitor. Enquanto descreve os traços de uma pessoa inventada, forma uma personagem e quando lhe atribui ações, faz com que ganhe vida. Lispector opta por fazer isso demoradamente, revelando Ângela aos poucos: “Ângela por enquanto tem uma tarja sobre o rosto que lhe esconde a identidade. À medida que ela for falando vai tirando a tarja — até o rosto nu. Sua cara fala rude e expressiva.” (LISPECTOR, 1999b, p. 27).

É através dessa tessitura que Lispector experimenta a sensação de ser Deus. Embora todo romancista passe por esse momento de criação, são raros aqueles dispostos a desvelarem esse momento, a construírem, em um texto metalinguístico, a feitura de um ser ficcional, termo que até pode parecer contraditório, mas que não o é, segundo Candido (1995, p. 52):

De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

Na Bíblia, porém, não só pela palavra é feito o homem. De acordo com o relato do segundo capítulo, o homem é feito como boneco de barro. Em *Um sopro de vida*, igualmente essa acepção está presente. No começo do livro há a ideia de fazer chover sobre os campos e arar a terra para que Ângela possa ser criada. Em seguida, são inúmeras as referências aos materiais dos quais a personagem foi esculpida, tal qual o primeiro homem de barro – ou também o Golem das lendas judaicas: “Antes de desvendá-la lavarei os ares com chuva e amaciarei o terreno para a lavoura. Sua lama é avermelhada. [...] Estou esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua.” (LISPECTOR, 1999b, p. 27-30).

Assim como na criação bíblica, Lispector compõe sua criatura à sua imagem e semelhança. Autor, enquanto Deus, recria em Ângela Pralini a imagem de Lispector: “tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo?” (LISPECTOR, 1999b, p. 27-30).

Em virtude dessa criação como reflexo é que começam as desavenças entre criador e criatura. Na versão bíblica, Adão – já então acompanhado de Eva, criada a partir de sua costela – recebe de Deus o alerta de que pode comer os frutos de todas as árvores do paraíso, exceto de uma. Ao tentar Eva a desobedecer essa ordem, a serpente explica a causa da proibição: “Bem podeis estar seguros que não morrereis de morte. Porque Deus

sabe que em qualquer dia que vós comais desse fruto, se abrirão vossos olhos; e vós sereis como uns deuses, conhecendo o bem e o mal.” (BÍBLIA, 2010, p. 18).

No caso de *Um sopro de vida*, um processo análogo se repete. Autor, criado por Lispector, é escritor e, ao criar Ângela, a faz também escritora. Nesse entremeio, a palavra torna-se o fruto proibido. Assim, a escrita aparece como cobra tentadora e, ao mesmo tempo, árvore do conhecimento, capaz de igualar o homem a Deus. São as palavras que tornam os homens deuses, são elas que concedem o poder de criar e destruir.

Sendo assim, é quando Ângela prova da escrita e torna-se igual, ou melhor, que seu criador que começam os sentimentos dúbios desse para com a sua criatura: “É preciso que me compreendam: eu tive que inventar um ser que fosse todo meu. Acontece porém que ela está ganhando força demais” (LISPECTOR, 1999b, p. 63) Outro trecho evidencia a frustração de autor e o medo em ser sobrepujado por Ângela: “Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor que eu.” (LISPECTOR, 1999b, p. 63).

Como consequência de terem provado o fruto proibido, Adão e Eva foram expulsos do paraíso, entregues à própria sorte, condenados a retirarem da terra, através do suor, o próprio sustento: “Pois que deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore de que eu havia ordenado que não comesses, a terra será maldita na tua obra; tu tirarás dela o teu sustento com muitas fadigas todos os dias da tua vida.” (BÍBLIA, 2010, p. 18).

De forma similar, depois de ter provado o sumo da palavra e de se tornar melhor do que seu criador – coisa que Autor não pode permitir – Ângela é expulsa de seus domínios e entregue aos próprios cuidados:

Ângela é um cachorro vadio atravessando o deserto das ruas. Ângela, nobre cão vira-lata, segue a trilha do seu dono, que sou eu. Mas muitas vezes descarrila e se dirige em vagabundagem livre para nenhum lugar. Nesse nenhum lugar eu a deixo, já que ela tanto quer. E se encontrar o inferno em vida será ela própria a responsável por tudo. Se quiser seguir então me siga porque assim sou eu que mando e controlo. Mas não adianta mandar: essa criatura frívola que ama brilhantes e pérolas me escapa como escapa a ênfase indizível de um sonho. (LISPECTOR, 1999b, p. 56)

O castigo delegado à Ângela revela os motivos da crueldade de seu Autor – ou, em última estância, do que Lispector podia sondar sobre as motivações do que acreditava ser Deus. Não há na fala de Autor, apesar do tom, uma crueldade gratuita. Ele aponta Ângela como culpada por toda e qualquer danação que possa lhe acontecer.

Autor deixa claro que poderia continuar a guiar, conduzir e proteger sua personagem, como um bom pai ou criador, porém, a escolha de Ângela foi a de viver sozinha, a de ter o dom de conhecer e de escrever, a de ser livre para decidir a arbitrar sobre sua própria vida. Sendo assim – e só por isso –, Autor é obrigado a deixá-la livre para o bem ou para o mal.

Os capítulos seguintes de *Gênesis* apresentam já os filhos de Adão e Eva, o assassinato de Abel por Caim, a construção da Arca de Noé, o dilúvio, a torre de Babel e outras narrativas até a fixação dos descendentes de Adão no Egito. Nenhum destes outros aspectos envolve diretamente o ato criador e, portanto, parecem não ter sido elencados para constar na construção ficcional de Lispector.

De qualquer forma, pelos aspectos analisados, fica evidente a tentativa de Lispector de colocar sua personagem Autor como uma espécie de deus, um demiurgo responsável por fazer ele mesmo a sua criação. É por essa criação que Lispector torna-se capaz de ser ela mesma Deus e sondar, assim, no plano ficcional, as motivações e os sentimentos desse ser divino para com sua criatura, Ângela.

Colocando-se no ponto de vista de Deus, o que Lispector pretende é compreender melhor sua relação com o divino e com sua sina: “escrevo para aprender. [...] Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida” (LISPECTOR, 1999b, p. 19).

Sendo assim, ela escreve como uma forma de experiência, porque afinal:

As “ideias” e “sensações” só existem quando convertidas em linguagem. E o ato de ir escrevendo é um ato de construção. É através dele que o autor vai descobrindo o que pensa. É isto: a escrita viabiliza o conhecimento de si e do mundo. Depois que escreve, muita vez o autor se admira: mas eu pensava assim? Eu não sabia que eu sabia disso! Eu não sabia que eu era capaz de pensar assim! (SANT’ANNA, 1985, p. 23)

Assim como a palavra é capaz de criar, ela também é a força motriz do pensamento. Somente pela linguagem o homem é capaz de compreender e de dominar o mundo e a si mesmo. Pela construção verbal, o que Lispector pretende é se conhecer e ser capaz de surpreender-se com o que há de mais íntimo em seus pensamentos: “O principal a que eu quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim” (LISPECTOR, 1999b, p. 72).

## 4 O AUTOR COMO DEUS

### 4.1 A palavra criadora

Como foi visto, segundo a Bíblia, Deus é o criador de todas as coisas, ou, como disse Platão (2000), o demiurgo, artífice que estruturou o mundo e teceu a vida que nele existe. O homem, através da escrita, adota para si esses poderes demiúrgicos, criando realidades diversas e povoando páginas de papel com vidas que até então não existiam.

Para melhor compreender a materialização desse ser ficcional, pode-se contar com as contribuições de Austin para a filosofia da linguagem. Segundo a concepção do estudioso, há um tipo de discurso que não apenas descreve a realidade, como também a modifica. Assim, a língua deixa de ser mero espelho do que existe, submetida a uma verificação de verdadeiro e falso, tornando-se um mecanismo de ação.

Segundo Austin (1990, p. 21), “Por mais tempo que o necessário, os filósofos acreditaram que o papel de uma declaração era tão somente o de ‘descrever’ um estado das coisas, ou declarar um fato, o que deveria fazer de modo verdadeiro ou falso”. Certos proferimentos, porém, não pareciam encaixar-se nessa categoria. Afinal, não eram usados para simplesmente registrar ou transmitir uma informação direta. Através da apurada busca por respostas, Austin chega à teoria das sentenças performáticas, capazes de produzirem uma alteração no universo real.

Para que tais sentenças se cumpram são necessárias algumas condições:

A. que nada “descrevam” nem “relatem”, nem constatem e nem sejam verdadeiras ou falsas.

B. cujo proferimento da sentença é, no todo ou em parte, a realização de uma ação que seria normalmente descrita consistindo em dizer algo. (AUSTIN, 1990, p. 24)

Como exemplo dessas sentenças performáticas, Austin expõe o caso de um padre que, ao dizer durante a cerimônia de batizado “Eu te batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”, não está simplesmente declarando algo, mas realizando uma transformação na realidade: a de converter uma criança pagã em cristã.

Proposta e explicada de forma prática esta primeira etapa, Austin cria certas condições para que um performático seja considerado como feliz<sup>9</sup>. A primeira delas é a de que:

É sempre necessário que as *circunstâncias* em que as palavras forem proferidas sejam, de algum modo, *apropriadas*; frequentemente é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realize determinadas ações de certo tipo, quer sejam ações “físicas” ou “mentais”, ou mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais. (AUSTIN, 1990, p. 26)

Embora a teoria de Austin aplique-se primordialmente à fala e a ações concretas, é possível encaixar em seus requisitos as sentenças usadas na criação de uma obra literária. Como bem afirma Willemart (1999, p. 69), “a criação em si é instantânea e obedece imediatamente à palavra. Deus, tanto quanto o artista, não trabalha, mas cria”. O mesmo é dito pela própria Lispector (1999b, p. 135): “O que a nossa imaginação cria se parece com o processo que Deus tem de criar”.

Toda criação literária e ficcional não é mera descrição ou relato de algo que aconteceu, que pode ser submetido ao critério de verdadeiro ou falso. A ficção está além de tais conceitos. Uma obra pode ou não ser verossímil, ainda assim, não se trata de uma descrição ou constatação.

Da mesma forma, conforme vai sendo escrita e estruturada, a história contada passa a ser criada dentro de um universo ficcional. No momento em que o autor escreve algo como “Martha nasceu na primavera de 1967”, ele não faz outra coisa senão dar vida para uma mulher chamada Martha que existirá dentro dos limites de sua escrita.

Assim, promove-se também a modificação em uma determinada realidade, pela criação de algo que, até então, não existia: “Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício de cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade” (CANDIDO, 1976, p. 29).

Austin (1990, p. 31) afirma ainda que para acontecer uma transformação através das palavras:

---

<sup>9</sup> Para Austin, o performático feliz é aquele que, além de passar pelos critérios de adequação por ele formatados, produz, ao ser dito, uma modificação na realidade.

- (A.1) Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras por certas pessoas, e em certas circunstâncias; e além disso que
- (A.2) as pessoas e circunstâncias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento específico invocado.

A contação de histórias e a escrita ficcional são, sem dúvida, procedimentos convencionalmente aceitos. Todas as culturas possuem suas próprias histórias e fábulas, do mesmo modo que possuem seus escritores, contadores, ouvintes e leitores. Como pessoa adequada, tem-se a figura do escritor, considerado autorizado a criar histórias e o leitor, sem o qual tais histórias não ganham concretude.

Dessa forma, o autor é capaz de criar um universo ficcional do mesmo modo como um padre é capaz de transformar um pagão em cristão, ou que Deus é capaz de criar o mundo: pelo uso da palavra.

Em *Um sopro de vida*, Lispector deixa evidente esta relação entre a linguagem, usada como performance, e a vida de um ser ficcional no momento em que escreve: “Ângela parte da linguagem à existência. Ela não existiria se não houvesse palavras” (LISPECTOR, 1999b, p. 83).

A unidade entre o escrever e o fazer está igualmente evidenciada no momento em que sua personagem pensa em ter um filho e faz a seguinte fala: “Eu gosto tanto de crianças, eu gostaria tanto de publicar um filho chamado João!” (LISPECTOR, 1999b, p. 98). Como Ângela é feita de palavras, fazer nascer um filho não seria diferente de publicá-lo, ou seja, de executar uma sentença performática.

De fato, sem o uso das palavras nenhuma ficção poderia existir, o que permite que todos os critérios para a realização de performáticos felizes sejam aplicados para a relação escritor-obra-leitor em textos ficcionais. A obra, assim, torna-se uma realidade concretizada no momento em que é escrita e lida. Por isso o pedido de Lispector (1999b, p. 21) de: “Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional”.

Segundo Ingarden (1979) cabe ao leitor entrar em contato com o texto e seguir por ele a ponto de concretizar a vida imaginária dos personagens cerzidos pelo autor. Sem o

leitor, as palavras não conseguem completar seu ciclo, esbarrando no procedimento específico que deveria ter sido invocado.

Quando bem criada e construída, a personagem chega a extrapolar as barreiras do mundo ficcional, tomando uma espécie de materialidade diante do leitor. De onde vem esse ser capaz de emocionar, de ensinar, de conviver até mesmo com o leitor? Das palavras de um autor demiurgo.

#### 4.2 As características de Deus

Ainda no sentido de aproximar o autor de Deus, cabe recordar que segundo a tradição, Deus é Aquele que tudo sabe, tudo vê e tudo pode. Duas dessas características são comuns às teorias literárias acerca do narrador; a onisciência (conhecimento de tudo que acontece, sem barreiras de presente, passado e futuro) e a onipresença (estar presente em vários locais ao mesmo tempo, sendo capaz de narrar fatos simultâneos em diferentes espaços).

A característica que falta ao narrador pode ser atribuída ao autor, uma vez que são entidades distintas, como afirma Gancho (2003, p. 29): “o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística”, existindo, portanto, somente no texto. Como já foi visto, o autor possui, enquanto escreve, o poder supremo sobre seus personagens. Numa tessitura metalinguística, é possível ver em Autor a consciência desse poder: “Quando penso que poderia fazer com que ela morresse, estremeço todo” (LISPECTOR, 1999b, p. 57).

Autor tem tanto direito de matar sua personagem quanto teve de fazê-la viver. Esse poder, no entanto, o amedronta e fascina a ponto de fazê-lo estremecer. Em outra passagem o desejo ressurge, mais forte: “E de repente – de repente! jorra em mim uma avalanche demoníaca e revoltada: é que me pergunto se vale a pena Ângela morrer. Mata-a? ela se mata?” (LISPECTOR, 1999b, p. 145).

As modificações de Autor na vida de Ângela seguem apenas a vontade de seu criador, não são questionadas e acontecem tão logo ele exprima as palavras corretas ou as coloque na boca de sua personagem: “AUTOR. – [...] Agora me deu vontade de fazer

Ângela pintar. ÂNGELA.- Estou pintando um quadro com o nome de ‘Sem Sentido’ (LISPECTOR, 1999b, p. 41).

Sua vontade é definidora na vida de Ângela, é ele quem controla suas ações, passos, movimentos, revoltas, falas e até mesmo os escritos que ele critica. Apesar disso, em todo momento ambos são tratados como seres independentes. Especialmente próximo ao final do livro, Autor toma consciência de seu poder de Deus diante da criação e Ângela, por sua vez, sente que algo interfere e ordena as suas ações, embora tente afastar essa sensação:

ÂNGELA.- Ah como eu gostaria de uma vida lânguida.

Eu sou uma das intérpretes de Deus.

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

ÂNGELA.- Quem faz minha vida? Sinto que alguém manda em mim e me destina. Como se alguém me criasse. Mas também sou livre e não obedeço ordens. (LISPECTOR, 1999b, p. 126)

O próprio Autor, que representa Deus para Ângela sabe que também ele é só um ser de ficção. Ainda no início da obra, pergunta-se: “O que é que eu sou? sou um pensamento. Tenho em mim o sopro? tenho? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim? tenho um corpo e um espírito? eu sou um eu?” (LISPECTOR, 1999b, p. 19).

A resposta às perguntas de quem tem o sopro e de quem fala por ele parece ser Clarice Lispector. “É uma ‘ela’ que fala em mim” (LISPECTOR, 1999b, p. 73). É ela que representa para Autor o que ele representa para Ângela: Deus. Lispector é quem se reveste de poderes e imita a criação de *Gênesis*, inventando não só um homem, mas um ser divino, dotado do seu mesmo poder, criador de todo universo ficcional, inclusive dela própria na figura de Ângela Pralini.

Em alguns momentos é essa voz fundadora de Lispector que parece escapar para o romance, revelando suas motivações para escrever e, portanto, criar. Nesse trecho, Autor conecta a inspiração com Deus e a loucura com o poder:

Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. Mas meus personagens não têm culpa disso e eu os trato o melhor possível. Eles vêm de lugar nenhum. São a inspiração. Inspiração não é loucura. É Deus. [...] E a

loucura é a tentação de ser totalmente o poder. (LISPECTOR, 1999b, p. 17)

Para Lispector, é a inspiração que surge do nada e motiva a criação de um novo livro, de novos personagens, de um novo *Gênesis*. A inspiração representa, assim, a manifestação de Deus no humano, porque lhe dá os poderes de fazer surgir a vida. A loucura é aceitar essa inspiração e assumir para si os domínios de Deus, tornando-se responsável por esses personagens que, fatalmente, sofrerão em suas mãos: “Eu vivo em carne viva, por isso procuro tanto dar pele grossa a meus personagens. Só que não aguento e faço-os chorar à toa” (LISPECTOR, 1999b, p. 17).

Ângela, como um desses personagens, chega a antever o momento em que encontrará o seu Deus: “Mas Deus me olha bem na menina de meus olhos. E eu o encaro de frente. Ele é o meu pai-mãe-mãe-pai . E eu sou eles. Acho que em breve vou ver Deus. Vai ser O Encontro. Pois eu me arrisco.” (LISPECTOR, 1999b, p. 57). Ângela não teme encarar Deus porque faz parte Dele. Ele, por sua vez, se divide em outros, dois pertencentes ao mundo real: pai (Deus) – mãe (Lispector); e dois que fazem parte do seu plano ficcional: mãe (Lispector) – pai (Autor).

Além de onipotência, onipresença, onisciência, Lispector tinha outro objetivo ao transmutar-se em Deus no seu livro. Ficcionalizando-se, a escritora almejava a característica derradeira de Deus: a imortalidade. Enquanto escrevia *Um sopro de vida*, Lispector fenecia. O câncer tomava conta de seu corpo e era apenas uma questão de tempo para que ela deixasse de escrever para sempre:

Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é futuro. Tempo para mim significa a degradação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico como se o tempo estivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a este fruto toda a sua polpa. (LISPECTOR, 1999b, p. 14)

O tempo é escasso, a escritora dá-se conta da fugacidade de tudo enquanto sua vida é como que devorada. Há explícito na obra, inclusive, o medo de jamais concluí-la, devido à incerteza de quanto tempo se tem diante da finitude da vida. A morte não é tratada como uma presença distante, situada em um futuro longínquo, ela pode estar no próximo segundo:

Será que estou com medo de dar o passo de morrer agora mesmo? Cuidar para não morrer. No entanto eu já estou no futuro. Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes este livro chorai por mim um aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brinçalhão livro de vida então esquecei-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. Estou caindo no discurso? que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar. (LISPECTOR, 1999b, p. 21)

A escritora sabe que, quando for lida, já estará morta. Segundo suas palavras, quando o leitor concretizar sua criação, já terá em mãos o passado de um morto. O que Lispector pede, então, é que chorem por ela um aleluia, tal como as orações que se fazem a Deus e aos santos. Além disso, ela pede que Deus abençoe quem a estiver lendo e, logo em seguida, concede ela mesma essa benção, em uma fala que remete aos ritos religiosos: “Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim”.

Lispector percebe, porém, uma possibilidade de imortalidade: as letras, a tinta, as palavras, o papel. O que seria, portanto, capaz de salvá-la da morte era inserir-se em sua personagem. Afinal, ela traz a consciência de que um papel tem uma existência mais longa do que a vida humana: “Se eu deixar uma folha de papel num quarto fechado ela atinge a eternidade? Tem uma hora em que as coisas não acabam nunca mais. Sua aura é petrífica. Se bem cuidado, um pedaço de papel não acaba nunca” (LISPECTOR, 1999b, p. 108).

Dessa forma, a autora inscreve-se em Ângela e consegue existir além de si mesma:

Depois que eu morrer Ângela continuará a vibrar. Estátua sempre transladada pelo doido inquietante zumbido de três milhares de abelhas douradas. Um anjo carregado por borboletas azuis? Anjo não nasce nem morre. Anjo é um estado de espírito. (LISPECTOR, 1999b, p. 28)

Por isso Ângela ganha os traços de Lispector, pinta os quadros que sua autora pintou, escreve as obras que sua própria criadora escreve. Percebe-se que até no nome a personagem é imortal, Ângela faz referência a “anjo”. Sendo assim, para Lispector, sua escrita, suas “pulsões”, seus personagens, enfim, o ato de sua demiurgia será capaz de levá-la para além do túmulo, pois como afirma Brito (2007, p. 9):

Talvez, na escrita, o ser humano tenha sentido pela primeira vez o espetáculo da transcendência. Na escrita, tal como no parto, dá-se vida a

um corpo externo de duração presumivelmente mais duradoura do que o corpo gerador. Tem-se o mistério pelo qual, mediante o objetivo, o sujeito procura lograr um pouco mais de sobrevida.

Lispector tem a noção de que, ao passo em que ela é mortal, suas criações resistirão ao tempo. Além disso, abstrai de suas vidas qualquer preocupação com os fatos, com o cotidiano, com futuro. Ao mesmo tempo em que sua autora é uma escritora famosa, responsável por dois filhos e pela sua produção que por vezes a atormenta, Ângela é pura leveza e liberdade, comparada com um anjo que não acaba jamais, sendo reconstruída e refeita a cada leitura.

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, 1999b, p. 32-33)

Lispector tem em *Um sopro de vida* sua última tentativa de resistir à morte. Assim, apesar das ânsias de assassinar Ângela que tomam Autor de tempos em tempos, ele se vê incapaz de levar até o fim a morte de sua personagem. No final do livro, Ângela vai simplesmente se afastando e diminuindo até que se perca ela de vista. Recurso inteligente, uma vez que sua morte simbolizaria a morte de quem ela representava, ou seja, da própria Lispector.

De qualquer forma, o objetivo almejado pela escritora é atingido. Lispector parece, por fim, compreender que esse Deus criado por ela não existe de fato, o que faz com que nem mesmo o Deus da Bíblia lhe faça sentido. Ela experimentou ser Deus e viu o impossível da tarefa. O que resta é rezar e se entregar a essa não existência:

Meu Deus, me dê a coragem de viver trezentos e sessenta e cinco dias e noites, todos vazios de Tua presença. Me dê a coragem de considerar esse vazio como uma plenitude. [...] Faça com que eu possa falar com este vazio tremendo e receber como resposta o amor materno que nutre e embala. Faça com que eu tenha a coragem de Te amar, sem odiar as Tuas ofensas à minha alma e ao meu corpo. Faça com que a solidão não me destrua. Faça com que minha solidão me sirva de companhia. Faça com que eu tenha a coragem de me enfrentar. Faça com que eu saiba ficar com o nada e mesmo assim me sentir como se estivesse plena de tudo. Receba em teus braços o meu pecado de pensar. (LISPECTOR, 1999b, p. 152)

Sem um Deus para conduzir e amar sua criação, assim como Autor faz com Ângela, Lispector sente-se desamparada, vazia. E o que ela pede à falta desse deus é a capacidade de amar e lidar com esse vazio. Além disso, a escritora pede perdão pelo pecado cometido por Adão, Eva, Autor e Ângela: o de pensar. Foi por muito pensar esse Deus que Lispector o encontrou vazio. Através de seus seres de papel e de seu poder demiúrgico, a autora percebeu que somente o vazio poderia reger o universo, restando a ela somente o consolo de suas palavras:

O truque de Clarice tinha falhado. Seus sonhos de intervenção divina foram frustrados. Mas o hábito que ela adquiriu na primeira infância, de brincar com as palavras e contar histórias para alcançar um resultado milagroso, permaneceu. Meio século depois, quando Clarice Lispector, ela própria consumida por uma doença terminal, deixou sua casa pela última vez, recorreu à mesma tática. “Faz de conta que a gente não está indo para o hospital, que eu não estou doente e que nós estamos indo para Paris”, sua amiga Olga Borelli se recorda de ouvi-la dizer num táxi a caminho do hospital. (MOSER, 2009, p. 100)

Embora dentro de sua ficção essas palavras pudessem, revestidas de onipotência, tecer uma modificação no universo ficcional, contra a realidade elas não tinham um poder tão forte. Lispector já não era Deus, já não era Autor, já não era personagem. Em seus momentos finais, ela era uma mulher. Uma mulher a fazer o que aprendera de melhor na vida: buscar nas palavras uma forma de transcender a realidade, de superá-la, de fingi-la outra para, assim, poder consolar-se da própria agonia.

## CONCLUSÃO

Ainda na infância, fabular tornou-se natural para Lispector. Passado o pasmo de descobrir que os livros não nasciam como bichos ou plantas, a menina decidiu tomar para si a tarefa de compor histórias. Já nesse início, a infante escritora adquiriu consciência da magia por dentro das palavras. Nos seus contos, mortos podiam ressuscitar e finais podiam ser eternamente reescritos.

Anos depois, durante sua jornada como uma escritora reconhecida pelo público e pela crítica, buscar o sentido da criação literária, compreender os mistérios das palavras e o poder que tratava de aproximar o homem de Deus parece ter sido o norte maior de sua composição literária.

Deus e homem aparecem ao longo da obra clariciana ora como equivalentes, ora como antagônicos, sobrepujados um pelo outro. Nessa exploração e aproximação do divino, Lispector não quer alcançar esse Deus de forma mística, iluminada e religiosa, ela quer é compreendê-lo dentro das limitações humanas.

Para a escritora não é concebível que um Deus consciente possa infligir em suas criaturas sofrimentos como os que ela mesma passou ao longo da vida. Ao explorar a consciência de seus narradores e personagens criadores, Lispector parece atingir o que busca: para seus personagens, ela mesma converte-se em Deus e passa, então, a exercer um poder demiúrgico sobre eles.

No momento em que isso se dá, o que se vê são personagens que precisam suportar suas próprias cargas de sofrimentos e agruras. Lispector não é condescendente com suas criaturas, ela as trata como imagina que Deus trate as pessoas.

De uma escritora cujas obras foram pautadas por essa experimentação de Deus, é natural esperar sondagens cada vez mais profundas e reveladoras sobre a criação. Embora essa temática da criação, especialmente a literária – para ela análoga à divina – já viesse sendo explorada por Lispector desde suas primeiras composições, é em *Um sopro de vida (pulsações)* que a escritora parece chegar mais perto do que pretendia.

Nesse livro, fragmentário e complexo, toda história é desligada em nome de um objetivo maior: desvelar a própria tessitura, coisa que Lispector consegue como ninguém.

Colocada no nada absoluto e disfarçada pela máscara uma personagem sem nome próprio, Lispector é capaz de, finalmente, encarnar Deus para compreendê-Lo e, assim, compreender a si mesma.

Usando a palavra, tal qual Deus na mitologia do gênesis, Lispector é capaz de compor sua própria versão do mito da criação. No lugar de Adão, Ângela, uma mulher que não é nada aquém da ficcionalização de sua própria autora. Como a tentação à desobediência divina, em vez da serpente, há a própria escrita, condutora do pecado da soberba, de tentar igualar-se a Deus.

No lugar do Deus inconsciente, já tratado por Spinoza, Lispector dá vida a um deus que inveja sua criatura, que tem medo de ser sobrepujado por ela, que dirige e molda a vida que criou assim como uma criança manipularia seus brinquedos.

É através de Autor que Lispector, por fim, é capaz de se recriar na ficção e de adotar o ponto de vista que Deus teria dela. Nada é casual na obra, tudo é dirigido e refletido a ponto de se tornar uma casa de espelhos. Assim como Adão e Eva, que mordem o fruto proibido e, por isso, são expulsos do paraíso por um deus vingativo, Ângela, ou em última instância Clarice, experimenta da escrita e nesse instante peca.

É preciso lembrar que, segundo a serpente de *Gênesis*, o fruto proibido era o da sabedoria, capaz de igualar os homens a Deus. Igualmente a escrita conduz, para Lispector, à compreensão e à sabedoria, sendo capaz, assim, de ter o mesmo efeito da maçã. Querer tornar-se tão poderoso quanto seu criador é um pecado passível de castigo. Adão e Eva são expulsos do paraíso, Ângela é expulsa dos domínios de Autor e Lispector, por sua vez, sofre tudo que sofreu, segundo essa concepção, porque também ela foi longe demais no sentido de imitar Deus.

De fato, na ótica adotada pela escritora de *Um sopro de vida*, a escrita dá tanto domínio ao autor, dentro de um universo ficcional, quanto a palavra dá a Deus no universo real. É pela palavra que ambos criam tudo que existe, modificando a realidade tal como já foi explorado também nos conceitos de Austin, na filosofia da linguagem.

Para o filósofo, a língua não apenas constata e informa, mas modifica a realidade. A mesma ideia, trazida por Cassirer das mitologias da criação divina, também se aplica, portanto, plenamente à criação literária. A palavra deixa de ser um mero conjunto de signos para se tornar instrumento de ação e criação.

Isso tudo graças aos poderes demiúrgicos dos quais os autores se revestem. Enquanto os narradores podem contar suas histórias de forma onisciente e onipresente, o autor possui a característica derradeira que o iguala a Deus: a onipotência. O autor não só sabe tudo que se passa em todos os lugares, como pode também interferir diretamente, comandando o destino de seus personagens.

Além disso, o autor também adquire através de sua criação a imortalidade divina. Na escrita de *Um sopro de vida*, a morte é uma presença densa em quase todas as páginas. Enquanto escrevia sua obra final, Lispector era acometida por um câncer no útero. A escritora tinha consciência da finitude humana e de que até mesmo um simples papel poderia superar o homem, durando mais do que ele. Desse modo, ao se ficcionalizar nas figuras de Autor e Ângela, Lispector consegue imprimir-se no papel, durando mais do que ela mesma e sobrevivendo pela concretização da leitura, tornando-se imortal, do mesmo modo que Deus.

O poder gerado por essa concepção demiúrgica converte realmente o autor em Deus, um ser imortal dotado de uma consciência maior, capaz de realizar tudo que deseja simplesmente com o proferimento de uma sentença. Tanto poder, porém, não vem de graça. Há sempre uma punição àqueles que tentam igualar-se a seu criador. Lispector compreende, por fim, que o Deus a quem ela busca e a quem inventa em toda sua obra não é cruel gratuitamente. Ele compartilha dos medos e dos ciúmes humanos. A vida que ela levou, portanto, não seria culpa da inconsciência divina, mas da sua ousadia de provar da maldição da escrita.

Só assim, culpando a si mesma, Lispector conseguiria se reconciliar com Deus e estar em paz, portanto. Ainda que a única forma de obter um grande perdão seria essa, a de cometer o maior de todos os pecados: ser Deus.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: DCL, 2010.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRITO, José Domingos de (Org.). *Por que escrevo?* São Paulo: Novera, 2008.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Clarice Lispector*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1988.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil: era modernista*. São Paulo: Global, 1999.
- COUTO, Sérgio Pereira. *A incrível história da Bíblia*. São Paulo: Universo dos Livros, 2007.
- GABEL, John B; WHEELER, Charles B. *A Bíblia como literatura*. Loyola: São Paulo, 2003.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2003.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. *O lustre*. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

\_\_\_\_\_. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

\_\_\_\_\_. *Outros Escritos*. Tereza Cristina Montero Ferreira, Lícia Manzo (Orgs.). Rio de Janeiro: Rocco, 2005

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1993.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Como contar um conto*. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 1997.

MOISES, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2003.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTERO, Rosa. *Histórias de mulheres*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

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

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NOVELLO, Nicolino. *O ato criador de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

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

PICARD, Georges. *Todo mundo devia escrever: a escrita como disciplina de pensamento*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

PLATÃO. *A República*. Bauru: Edipro, 2000.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 73-95.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Como se faz literatura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

VELOSO, Caetano. *Clarice*. Disponível online em: <<http://letras.terra.com.br/caetano/letras/Clarice.html>>. Acesso em: 14 set. 2010.

ZORZANELLI, Rafaela Teixeira. *Esboços não acabados e vacilantes: despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2005.

WILKINSON, Bruce; BOA, Kenneth. *Descobrendo a Bíblia*. São Paulo: Candeia, 2007.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. Iluminuras. São Paulo, 1999.