

A DRAMATIZAÇÃO IRÔNICA DA ESCRITURA EM *UM SOPRO DE VIDA*¹

Lyza Brasil Herranz (UFRJ/Colégio Pedro II)²

Resumo: *Um sopro de vida* (1978), de Clarice Lispector, possui uma estrutura mais teatral do que romanesca. A cisão do “eu” em eu-sujeito e eu-objeto – processo basilar do procedimento metaficcional – passa a ser a própria forma do livro. Sem uma história para contar, o narrador desdobra-se em criador (Autor) e criatura (Ângela). Em vez de narração, há uma dramatização do monodialogo do Autor consigo mesmo, ou com seu duplo (Ângela), que é irônica na medida em que as falas de ambos são perpassadas por inúmeras questões sobre o modo como cada um escreve – oposto e complementar – e o próprio ato que lhes dá vida: escrever. O último sopro de vida da autora engendrou uma das narrativas mais originais de sua ficção.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Clarice Lispector; metaficção; teatro.

Ainda que *Um sopro de vida* (1978) seja, sem dúvida, o livro menos “acabado” de Clarice Lispector e que, pelo próprio processo fragmentário de composição da escritora, suscite problemas quanto à edição e ao estabelecimento do texto, o que se evidencia na obra, assim como no livro anterior, *A hora da estrela* (1977), é o mecanismo da escrita literária clariciana. Em *Um sopro de vida* mantém-se o esquema triádico de constituição de personagens: autora, autor interposto e personagem feminina – agora uma escritora, Ângela Pralini, pela qual o autor-narrador se apaixona e com quem ele se identifica, tal como acontece com Rodrigo S. M. em relação à Macabéa. “Eu inventei Ângela porque preciso me inventar” (LISPECTOR, 1999, p. 31), diz o Autor no começo da narração.

Diferente, porém, do que ocorre em *A hora da estrela*, a escrita adquire aqui uma forma dramática, é “um novo tipo de ficção” (p. 72) que atinge o limiar entre literatura e teatro³. Segundo Mikhail Bakhtin, o dialogismo é inerente à própria linguagem, contudo “o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito, mas uma *escritura* onde se lê o *outro*” (BAKHTIN *apud* KRISTEVA, 1974, p. 67). Essa correlação, que está implícita em qualquer obra literária, é posta em cena ao longo de *Um sopro de vida*. Isso decorre do fato de que a obra se estrutura a partir da cisão do sujeito da enunciação: quem ocupa

¹ Capítulo adaptado da monografia *No coração selvagem da escrita: a metaficção em Clarice Lispector*, apresentada à Faculdade de Letras da UFRJ em 2015.

² Doutoranda em Literatura Brasileira/UFRJ e professora de Português e Literaturas de Língua Portuguesa do Colégio Pedro II. Contato: lyzabrasil@gmail.com.

³ Apesar de Clarice ser conhecida e reconhecida como contista, cronista e, antes de tudo, romancista, ela deixou um pequeno texto dramático – *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* –, considerado por alguns estudiosos o esboço de uma peça teatral. Ao longo da vida, a autora demonstrou ter interesse pelo teatro não só como espectadora, o que se verifica em sua correspondência, mas ter também conhecimento da arte dramática como cronista de teatro, entrevistadora de atores, atrizes e dramaturgos, e tradutora de peças teatrais.

o lugar do “eu” na parte anterior ao primeiro capítulo se desdobra em dois sujeitos do enunciado: Autor (eu) e Ângela (tu/mim).

A cisão do sujeito narrador, o seu desdobramento, transpõe-se aqui, diferentemente do que ocorreu em *A hora da estrela*, para o plano da própria obra de Clarice Lispector, de que esse livro póstumo é uma recapitulação – como *paráfrase e paródia* – sob dois focos – o de Ângela e o do Autor, o feminino e o masculino em oposição. (NUNES, 1989, p. 170)

Para tanto, há um processo radical de distanciamento, objetivação (eus-objetos) ou ainda exteriorização do sujeito que escreve em relação a si mesmo: “Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou” (LISPECTOR, 1999, p. 30). Durante esse processo, a personagem ganha corpo – “Senti a pulsação da veia em meu pescoço, senti o pulso e o bater do coração e de repente reconheci que tinha um corpo” (p. 50) – e cada vez mais força – “É preciso que me compreendam: eu tive que inventar um ser que fosse todo meu. Acontece porém que ela está ganhando força demais” (p. 63) – até, enfim, tornar-se mais real do que seu criador: “Mas dei-lhe tal forma à minha vida que ela me parece mais real do que eu” (p. 45). Como parte integrante do quiasmo ficção–realidade típico das narrativas metaficcionalis, o autor-narrador afirma em um dado momento: “O que é a vida real? os fatos? não, a vida real só é atingida pelo que há de sonho na vida real” (p. 76).

Entre os dois instaura-se um diálogo cuja natureza é frequentemente questionada por ele: “Será que criei Ângela para ter um diálogo comigo mesmo?” (p. 31); e depois: “Isto afinal é um diálogo ou um duplo diário?” (p. 36). Na verdade, é um monodialogo, que se confirma na fala reiterada do Autor: “Eu e Ângela somos o meu diálogo interior: converso comigo mesmo” (p. 73). É também um “diálogo de surdos”: “Cada um de nós segue o próprio fio da meada, sem ouvir muito o outro” (p. 84). No entanto, mesmo que essas duas linhas melódicas raramente se encontrem e correspondam, jamais deixam de compor um só “*improviso* narrativo, (...) uma só escrita errante, empática, hiperbólica, repetitiva, contaminando o leitor com a força sorradeira de um entusiasmo maligno, (...) que se propaga da presença declarada de Clarice Lispector” (NUNES, 1989, p. 170).

A forma dramática do monodílogo

Uma das grandes questões da poética de Clarice Lispector, que baseia a estrutura adquirida por *Um sopro de vida*, é o outro e a experiência do “outrar-se” ficcionalmente – como Fernando Pessoa o fez poeticamente –, porque é igualmente uma das questões centrais do drama que sua obra representa. Em uma crônica precisamente intitulada “Em busca do Outro”, a autora declara: “Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro, estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada” (LISPECTOR, 1998, p. 119).

As narrativas claricianas têm por objetivo a desvalorização do ser humano como uma forma de vida concentrada em si mesma e que se autodetermina o centro unificador do sentido do mundo. Para o teórico de arte alemão Wilhelm Worringer, o homem, ao conquistar incessantemente conhecimento e segurança, “tornou-se a medida de todas as coisas, assimilou o mundo à sua pequena humanidade. Deixou de ver no mundo algo de estranho, de inacessível, uma grande mística, mas o complemento vivo do seu próprio eu” (WORRINGER, 1992, p. 33).

Por isso, é preciso que o homem saia do circuito fechado de sua subjetividade. A correlação eu–outro impede o sujeito de residir em si mesmo, instaurando uma relação de necessidade que o divide. A alteridade surge na fratura e no descentramento de um sujeito que só consegue ser ele próprio na medida em que é simultaneamente o outro de si: “Ângela é muito parecida com o meu contrário. Ter dentro de mim o contrário do que sou é em essência imprescindível” (LISPECTOR, 1999, p. 46). E é condição para a existência da literatura: “Só há literatura quando se passa da coincidência consigo da voz inspirada ao ‘eu é um outro’ da escrita diferenciadora” (LOPES, 1995, p. 148).

Na obra em questão, o outro irrompe como reflexo da própria imagem. Enquanto o Autor diz: “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, 1999, p. 27), a personagem admite: “Minha vida é um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto” (p. 47). O conhecimento que advém do reflexo da própria imagem transformou-se em leitmotiv de toda a literatura moderna e fez do espelho o seu símbolo por excelência. Michael Foucault utilizou-o para definir o seu conceito de heterotopia e diversos poetas da prosa e do verso, como Guimarães Rosa, Fernando Pessoa e Cecília

Mireles fizeram dele objeto de reflexões filosóficas e poéticas. Construção em abismo, as multirreverberações especulares acabam por fazer de Ângela um reflexo mesmo de sua imagem: “Eu sou o meu próprio espelho” (p. 65).

Esse jogo de espelhos dá-se igualmente na linguagem, através de uma sintaxe que reflete especularmente o desdobramento do sujeito textual, num complexo processo em que sujeito e objeto se identificam e confundem, como em: “AUTOR. – (...) No entanto ela me é eu. (...) ÂNGELA. – (...) Eu te respiro-me” (p. 37). Nessa interpenetração, o que ocorre é, por um lado, uma lenta e gradual *desmaterialização* do Autor, que vai se transformando em um “ser de papel”, e, por outro, a *materialização* de Ângela, que vai se tornando um “ser de carne e osso”. Além de uma curta biografia: “nasceu no Rio de Janeiro, tem 34 anos, um metro e setenta de altura e é bem nascida, embora filha de pais pobres. Uniu-se a um industrial etc.” (p. 43), a personagem possui, desde o início, um nome próprio, ao qual o Autor se refere nos seguintes termos: “Ângela Pralini, nome tão gratuito quanto o teu e que se tornou título de minha trêmula identidade” (p. 36-7). A certa altura, os papéis se invertem de tal forma que ele assume: “Virei uma abstração de mim mesmo: sou um signo, eu simbolizo alguma coisa que existe mais do que eu” (p. 68). Condição de existência do sujeito que a criou, Ângela é, na verdade, a criatura que soprou vida em seu criador.

O desdobramento de um “eu” que dialoga com o outro de si diz respeito à forma ficcional do monodílogo, teorizada por Ronaldo de Melo e Souza no livro *Ensaio de poética e hermenêutica*:

Monólogo dialogado ou diálogo monologado, o monodílogo é a forma ficcional em que se representa o drama do personagem cindido em polêmica consigo mesmo. A enunciação monodialógica de um eu dividido entre duas vozes que lhe tumultuam a interioridade anímica e o empuxam em direções contrárias, concitando-o à escolha de alternativas diametralmente opostas, constitui a expressão bivocal do locutor desdobrado em interlocutor de si mesmo. (SOUZA, 2010, p. 11)

De fato, a cisão gera, no livro de Clarice, dois personagens diferentes, com estilos diametralmente opostos, porém complementares: “Ângela é uma curva em interminável sinuosa espiral. Eu sou reto, escrevo triangularmente e piramidalmente. Mas o que está dentro da pirâmide – segredo intocável e perigoso e inviolável – esse é Ângela” (p. 44)

e “Eu escrevo à meia-noite porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre” (p. 35).

As falas de ambos são interpretadas como se estivessem em um palco. Não à toa, Ângela se refere a si mesma como atriz em vários momentos da narrativa: “Eu sou uma atriz para mim” (p. 40), “Sou uma atriz perfeita” (p. 65) e “Eu sou uma ‘atriz’, apareço, digo o que sei e saio do palco” (p. 68). Reiterando palavras célebres como as que estão em *O grande teatro do mundo*, de Calderón de la Barca – “vinde, vós, vinde, mortais,/ a enfeitar-vos com tudo para que representeis/ neste teatro do mundo!” (BARCA, 1988, p. 9) – ou nas peças shakespearianas, como *As You Like It* – “Todo o mundo é palco,/ E todos os homens e mulheres meros atores” (SHAKESPEARE, 2012, p. 43) – Ângela conta, quase ao final da obra:

Esta noite tive um sonho dentro de um sonho. Sonhei que estava calmamente assistindo a artistas trabalharem no palco. E por uma porta que não era bem fechada entraram homens com metralhadoras e mataram todos os artistas. Comecei a chorar: não queria que eles estivessem mortos. Então os artistas se levantaram do chão e me disseram: nós não estamos mortos na vida real, só como artistas, fazia parte do show esse morticínio. Então sonhei um sonho tão bom: sonhei assim: na vida nós somos todos artistas numa peça de teatro absurdo escrita por um Deus absurdo. Nós somos todos os participantes desse teatro: na verdade nunca morreremos quando acontece a morte. Só morreremos como artistas. (LISPECTOR, 1999, p. 154-5)

Cabe ressaltar que a narrativa adquire características do texto dramático ao possuir didascálias, isto é, indicações cênicas inseridas pelo dramaturgo no corpo do texto. Isso acontece em dois momentos: no início – “[Autor narrando os fatos da vida de Ângela]” (p. 43) – e no final – “[Quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o AUTOR diz:]” (p. 159). Além dessa voz em *off*, Ângela dialoga, a partir de citações, com Max Beerbohm, parodista e caricaturista inglês, e com ela mesma, num processo de autocitação similar ao da epígrafe de Clarice Lispector. A conversa inicia com uma saudação à plateia, muito comum em apresentações teatrais e circenses:

ÂNGELA. – “Senhoras e senhores: temo que o meu assunto seja apaixonante. E como não gosto da paixão vou abordá-lo com cautela timidamente e com muitos rodeios”

[MAX BEERBOHM]
“Mas eu amo a paixão”
[ÂNGELA PRALINI]
“Só me interessa o que não se pode pensar – o que se pode pensar é pouco demais para mim”
[ÂNGELA PRALINI]

A forma irônica da escritura

O filósofo Friedrich Schlegel contribuiu de forma decisiva para a elaboração de uma poética da ironia ao afirmar, em *Anos de aprendizagem filosófica*, que “a ironia é uma parábase permanente” (SCHELEGEL *apud* SOUZA, 2006, p. 36), reportando-se ao drama cômico de Aristófanes, no qual a parábase desempenha uma função estrutural essencial porque divide a comédia em duas partes. A parábase propriamente dita ocorre no momento em que se suspende a ação dramática para que o coro, sozinho em cena, transmita ao público as palavras do dramaturgo, que discutem questões referentes ao próprio fazer teatral. Essa intervenção metalinguística inserida pelo comediógrafo na trama das ações instala no seio da representação a quebra do contrato ficcional: a obra desmascara a si mesma e escancara diante da plateia as entranhas de seu fazer-se.

A inovação teórica trazida por Schlegel foi a retirada da parábase aristofânica de seu contexto exclusivamente teatral para estendê-la a outros processos criativos, o que a tornou um princípio de composição artística. Através da parábase, a ironia, que significa etimologicamente “questionamento” (*eironeia*), revela todo o seu potencial: a insistente reflexão acerca da ficcionalidade do fictício traz em si a questão sobre a realidade do real. Sendo este um contínuo processo de realização, não é possível haver “a” realidade, ou mesmo “realidade” como um dado imediato, objetivo e estático com que a literatura possa assemelhar-se. O movimento parabático constante determina a grandeza da poesia do verso e da prosa ao intensificar a força cognitiva do discurso literário e garantir sua autonomia frente à “realidade”. A literatura se expõe, e, exposta, produz conhecimento ao invés de reproduzir acontecimentos. Nesse sentido, o fingimento artístico, incessante criação de mundo, vida e ser, está mais próximo do real do que qualquer outra atividade humana.

Um sopro de vida possui quatro partes: uma espécie de prólogo – sem título – e três capítulos (ou atos): “O sonho acordado é que é a realidade”, “Como tornar tudo um sonho acordado?” e “Livro de Ângela”. No prólogo, estão traçadas as linhas gerais da

obra: “Esse 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” (p. 19). Como, nesse caso, não há realmente uma história a ser apresentada, a primeira frase do prólogo já se refere à própria obra: “Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto” (p. 13). Se em *A hora da estrela* Rodrigo S. M. adia o início da narração dos eventos, aqui também se tem essa sensação: “Sinto que não estou escrevendo ainda” (p. 16), mas não por causa dos fatos, que são inexistentes no livro, e sim porque esse momento narrativo corresponde, em relação a todo o texto, a um pré-pensamento e “às vezes a sensação de pré-pensar é agônica: é a tortuosa criação que se debate nas trevas e que só se liberta depois de pensar – com palavras” (p. 18).

De maneira muito semelhante à de *A hora da estrela*, o Autor afirma: “Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio. Eis portanto que começo com o instante igual ao de quem se lança no suicídio: o instante é de repente” (p. 28). Pouco depois, ele entra em cena como personagem de si mesmo e em seguida Ângela, seu duplo. Suas falas, como visto, poucas vezes confluem para um mesmo ponto: “ÂNGELA. – Viver me deixa trêmula. AUTOR. – A mim também a vida me faz estremecer” ou “AUTOR. – Afinal, Ângela, o que é que você faz? ÂNGELA. – Cuido da vida. A grande noite do mundo quando não havia vida” (p. 41). São raras, inclusive, as vezes em que o Autor dirige-se diretamente à Ângela, pois o diálogo é com ele mesmo ou com seus leitores, a quem se dirige desde o prólogo: “Vós me obrigais a um esforço tremendo de escrever; ora, me dê licença, meu caro, deixa eu passar” (p. 18).

Há, já nessa parte inicial, muitas reflexões do Autor sobre o seu modo de escrever: “Escrevo muito simples e muito nu” (p. 15-6) e “Tudo o que aqui escrevo é forjado no meu silêncio e na penumbra” (p. 17). Mais do que o modo de escrever, o que existe e o obseda são as inúmeras indagações sobre o próprio ato de escrever: “Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida” (p. 17) e, antes, ““Escrever” existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. (...) Escrever é uma indagação. É assim:” (p. 16). Durante o monodialogo, é comum que Ângela fale de si e das coisas do mundo e o Autor fale dela. Mas ambos sempre falam da escrita, do escrever: “AUTOR. – (...) Quando eu escrevo, misturo uma tinta a outra, e

nasce uma nova cor” (p. 71); “ÂNGELA. – Escrevo no estado de sonolência, apenas um leve contato do que estou vivendo em mim mesma e também uma vida interrelacional” (p. 72).

Assim como *A hora da estrela* começa e termina com um “sim”, essa narrativa dramática termina com o “sim” que se dá à “vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive” (p. 159). Descer à terra e habitar o corpo é uma experiência catabática que evidencia a escrita como um ato de salvação: “E haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades?” (p. 19); “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria” (p. 13). Escrever é uma experiência humana de vida e morte e, nesse sentido, se converte na mais perigosa de todas as ocupações humanas:

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. (p. 15)

Somente quem escreve com o sangue da própria vida sabe que escrever é viver: “O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” (p. 16). Por isso, a enorme relutância em acabar, já que acabar significa morrer. No último livro, a escrita treme, gagueja ao final, e termina em suspensão – suspensão típica da escrita clariciana, que tenta adiar o instante do ponto final. Se, paradoxalmente, escrever sempre foi uma fatalidade e uma necessidade, é no fecho da obra que se descortina a pergunta-chave sobre a qual ela se fundamenta: “Escrevo ou não escrevo?” (p. 14).

Referências

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *O grande teatro do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1995.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- SHAKESPEARE, William. *As You Like It*. Londres: CRW Publishing, 2012.
- SOUZA, Ronalds de Melo e. *Ensaaios de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.
- WORRINGER, Wilhelm. *A arte gótica*. Lisboa: Edições 70, 1992.