

APÊNDICE

EXPLICAÇÃO DOS HOMENS E DE OUTROS ANIMAIS

1 – Explicação do ensino e quase nada mais

Um ano de actividade docente, entre o tempo de vulgarização, adolescente, de correspondentes e a vulgarização do correio eletrónico. Após a correcção dos primeiros testes, a melancólica e repetida constatação de que os alunos não escrevem. E uma proposta para experimentar, como exercício da língua explicada a si mesma e em outras latitudes. Sem certezas e sem classificação.

Em 1994/95 propus aos meus alunos de Introdução aos Estudos Literários arranjar-lhes como correspondente um aluno, igualmente de Letras, brasileiro. Para tanto bastaria que me entregassem a primeira carta, que eu enviaria para algum docente de Universidade brasileira, acompanhada do pedido de resposta. A primeira carta seria, a meu pedido, um exercício interseccionista de tema «Retrato de mim na aula de Introdução aos Estudos Literários».

Entre os textos que responderam ao meu convite, chamou-me a atenção um, invulgarmente bom. Expedi-o, de facto, para o Brasil, guardando uma fotocópia entre os meus papéis. Parece, agora, oportuno publicá-lo aqui, partilhando com quem ensina a dádiva de ver a melancolia tornar-se júbilo.

Vera Vouga

2 – Retrato de mim, numa aula de Introdução aos Estudos Literários

As mãos

As mãos não fazem parte do retrato. Servem, apenas, para a saudação inicial e para explicarem que se trata de um exercício interseccionista para a cadeira propedêutica de Introdução aos Estudos Literários, do curso de Estudos Portugueses. Servem, também, para abrir a janela e transformar, ao teu olhar, a sala no centro da paisagem. Se ergueres a cabeça lentamente e espreitares lá me verás, num lugar escolhido ao acaso, e aí começa o meu retrato.

Agora que espreitas não compreenderás ainda o que é que eu, depois do curso de Teologia, estou a fazer aqui, mas, com alguma fortuna, hão-de estar a passar pela sala, ordenando os seus passos ao redor da desordem das cadeiras, os saltimbancos de Almada Negreiros e, então, saberás, isto é, lembrar-te-ás de que existir é procurar um lugar.

Os olhos

Primeiro verás a minha testa, porque o meu cabelo é ligeiramente ondulado e nas curvas os saltimbancos deixam de se ver. Disse «a minha testa» por descuido, porque queria dizer «A minha frente». Quando vires que ela se enruga é porque um arado me atravessa o pensamento.

Os meus olhos são dois bois a puxar o arado, e são eles que mararam contra a minha ausência, por isso regresso à aula como quem se senta para a merenda.

Os lábios

Eu como os poemas como os profetas comiam livros e, se não me esqueço, partilho o pão.

Os saltimbancos comem em redor sobre a terra e nós, com os livros abertos, damos-lhes sombra e eles olham-nos apaziguados. Têm esse modo de à nossa beira lhes sermos árvores, e isso é uma benção mais do que uma vocação.

Os óculos

Falo nos óculos para ver o quadro. Tem qualquer coisa escrita, o roteiro para os saltimbancos chegarem ao céu.

Os ouvidos

Oiço-te respirar à janela. Certamente vais erguer a mão para te despedires. Mas antes repara que à minha frente há o brilho de medalhas, brincos e colares: a professora, a mãe dos saltimbancos.

Enquanto vais encostarei os ouvidos à parede para que o interior se atravessasse até ao lado de fora; para que um dia regresses; para que as viagens dos saltimbancos se liguem aos caminhos do mundo.

Daniel Faria

UM SOPRO DE VIDA DE CLARICE LISPECTOR: A AUTO-DESTRUIÇÃO CRIADORA DO SUJEITO MODERNO*

I. *Um Sopro de Vida*¹, publicado logo após a morte de Clarice Lispector (9 de Dezembro de 1977), é um texto em que se procede à dramatização do acto de criação poética². Aquilo que é apresentado ao leitor é o *genotexto*, no sentido em que se assiste não à função comunicativa que caracteriza o *fenotexto* mas à produção de significação. Deverá ter-se em conta que *Um Sopro de Vida* compreende todos os processos semióticos mas também o surgimento do simbólico: a emergência do objecto e do sujeito, assim como a constituição dos núcleos de sentido relevando de uma categorialidade (campos semânticos e categoriais)³. *Um Sopro de Vida* é deste modo uma obra em que as formas emergem não no seu acabamento mas na sua génese – enfim, uma longa revelação dos processos da criação literária moderna. O que se realiza no texto é de facto a revelação

* Trabalho realizado no âmbito do Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros para o seminário de Teorias Poéticas da Modernidade, leccionado pelo Prof. Doutor Luís Adriano Carlos, a quem agradeço toda a orientação anterior e posterior à apresentação do texto.

¹ LISPECTOR, Clarice – *Um Sopro de Vida (Pulsações)*, 9ª ed., Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1991.

Todas as citações da obra foram retiradas desta edição. Para evitar uma sobrecarga de notas, os excertos de *Um Sopro de Vida* virão acompanhados no próprio texto do número da página de onde foram retirados.

² No sentido barthesiano: «através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas *dramático*» (BARTHES, Roland – *Aula*, S. Paulo, Editora Cultrix, 1980, p. 19).

³ Cf. descrição do *genotexto* em KRISTEVA, Julia – *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1974, pp. 83-6.

gradual e dir-se-ia até, incómoda de todo o mecanismo da escrita literária. Poderia dizer-se, em relação a esta obra e à sua autora, o que de Valéry disse T. S. Eliot: «It often seems as if he had continued to write poetry simply because he was interested in the introspective observation of himself engaged in writing it»⁴. Constatação que vai aliás totalmente ao encontro de uma das afirmações do Autor em *Um Sopro de Vida*:

Descobri que eu preciso não saber o que penso – se eu ficar consciente do que penso, passo a não poder mais pensar, passo a só me ver pensar (p. 86)⁵.

A observação introspectiva implica necessariamente um processo de distanciação do sujeito que escreve em relação a si próprio, num acto de conhecimento em que o objecto surge então como um desdobramento daquele que conhece⁶ – utilizando a metalinguagem de Chklovsky, poderia falar-se da objectivação do sujeito como de um processo de *visão* e não de *reconhecimento* de si próprio:

Estranho-me como se uma câmara de cinema estivesse filmando meus passos e parasse de súbito, deixando-me imóvel no meio de um gesto: presa em flagrante. Eu? Eu sou aquela que sou eu? [...] E eis que automaticamente saí de mim para me captar tonta de meu enigma, diante de mim, que é insólito e estarrecedor por ser extremamente verdadeiro, profundamente vida uma amalgamada na minha identidade (p. 74)⁷.

⁴ ELIOT, T. S. – «From Poe to Valéry», in *To Criticize the Critic and Other Writings*, London / Boston, Faber and Faber, 1965, p. 40.

⁵ Poderia assim falar-se desta obra como de «un texte en train de s'écrire», expressão com que Philippe Sollers definiu *A Divina Comédia* de Dante (SOLLERS, Philippe – *L'Écriture et l'Expérience des Limites*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 15).

⁶ A propósito de *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier, Gilles Deleuze sublinha a pertinência e a necessidade deste desdobramento: «toute l'erreur des théories de la connaissance, c'est de postuler la contemporanéité du sujet et de l'objet, alors que l'un ne se constitue que par l'anéantissement de l'autre. [...] Autrui assure donc la distinction de la conscience et de son objet, comme distinction temporelle» (DELEUZE, Gilles – *Logique du Sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, pp. 360-1).

⁷ A esta poderiam ainda juntar-se afirmações como as que se seguem: «O principal a que quero chegar é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremeecer diante do que nunca foi dito por mim» (p. 76); e ainda: «Descobrir uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para a frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo

Presencia-se desta forma um movimento de exteriorização do sujeito, no sentido de um duplo percurso (de dentro para fora, de fora para dentro), necessário à sua visão:

Será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? (p. 19); Ângela [...] confunde em si o «para-mim» e o «de-mim»! Se ela não estivesse tão abismada e paralisada pelo seu existir, ver-se-ia também de fora para dentro (p. 32); Vou voltar para mim mesma (p. 48); Como se estivesse fora de mim, olhei-me e vi-me (p. 53); Eu mal entrei em mim e assustada já quero sair (p. 57); Eu me olho de fora para dentro e vejo: nada (p. 60)⁸.

Decorrente deste lato processo de objectivação do sujeito, em que rigorosamente a noção de objecto se perde como tal, surpreende-se em *Um Sopro de Vida* uma sucessão de desdobramentos dos sujeitos que enformam o texto. O narrador, sujeito da enunciação que ocupa o lugar do *eu* na primeira parte da obra, desdobra-se em dois sujeitos do enunciado: Autor e Personagem (Ângela Pralini)⁹. Estes, por sua vez, serão também objecto de desdobramentos que os instauram como entidades textuais no mínimo duplas, num jogo complexo operado com as categorias responsáveis pela enunciação e pelo enunciado. Neste processo o Autor surge como produto e não produtor da escrita, o texto antecede-o:

Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem de ser de repente, sem aviso prévio (p. 30).

Por outro lado, Ângela Pralini, a personagem criada pelo Autor, vive, nas suas próprias palavras, numa «dualidade dilacerante» (p. 61)¹⁰ que a

tão novo de olhar o momento seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos» (p. 130).

⁸ Atente-se a propósito na consideração de Lacan: «O ser humano só vê a sua forma realizada, total, a miragem de si mesmo, fora de si» (LACAN, Jacques – «Ideal do Eu e Eu Ideal», in *Seminário I – Os Escritos Técnicos de Freud*, Lisboa, D. Quixote, 1986, p. 191).

⁹ Afirma Kristeva em *Shmeiwitich – Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pp. 155-156: «le sujet de la narration, par l'acte même de la narration, s'adresse à un autre, et c'est par rapport à cet autre que la narration se structure». Esta correlação, implícita em qualquer obra literária, é «posta em cena» com mecanismos explícitos ao longo de *Um Sopro de Vida*.

¹⁰ Esta dualidade é reiteradamente afirmada pela personagem ao longo de toda a obra, em enunciados como: «Mas alguma coisa se quebrou em mim que fiquei com o

faz personagem e autor mais «real» do que o Autor que a criou, na medida em que é assimilada à própria Clarice Lispector:

No meu livro *A Cidade Sitiada*¹¹ eu falo indiretamente no mistério da coisa. [...] Há anos também descrevi um guarda-roupa¹². Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia¹³. [...] No «Ovo e a Galinha»¹⁴ falo no guindaste (p. 108).

Esta é apenas uma das faces de um vasto processo que ocorre ao longo de toda a obra, e que se traduz muito nitidamente numa tentativa de transformação do Autor em *ser de papel* ou *conjunto de semas*, paralela e concomitantemente à elevação da personagem a ser «de carne e osso». A hipóstase é particularmente evidente em palavras do Autor, que afirma a propósito de Ângela:

Seu mundo é apenas tão irreal como a vida de quem porventura me lesse (p. 29)¹⁵.

nervo partido em dois» (p. 51); «Sou um ímpeto partido no meio» (p. 57); «Estou-me sentindo como sereia fora de água» (p. 100).

¹¹ Referência ao terceiro romance de Clarice Lispector, *A Cidade Sitiada*, publicado em 1949.

¹² Referência ao romance *A Paixão Segundo G. H.*, publicado em 1964.

¹³ Referência ao texto «O Relatório da Coisa», incluído no volume *Onde Estives-te de Noite*, publicado em 1974.

¹⁴ Referência ao texto «O Ovo e a Galinha», lido por ocasião de um Congresso de Bruxaria na Colômbia e incluído no volume *A Legião Estrangeira*, publicado em 1964.

¹⁵ O milenar tema da vida como teatro não poderia deixar de estar presente nesta inversão de realidades. Reiterando palavras como as da personagem shakespeariana em *As You Like It* – «All the world's a stage, / And all the men and women merely players» (SHAKESPEARE, William – *Complete Works*, Glasgow, Collins, 1994, p. 289) –, de Quevedo no seu *Epicteto y Focílides en Español con Consonantes* – «No olvides que es comedia nuestra vida / y teatro de farsa el mundo todo / que muda el aparato por instantes, / y que todos en él somos farsantes» –, ou de Calderón no final de *El Gran Teatro del Mundo* – «Y pues representaciones / es aquesta vida toda» (CALDERÓN – *El Gran Teatro del Mundo*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 89) –, afirma Ângela quase no final da obra: «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 morremos como artistas» (p. 163).

Os papéis invertem-se de tal forma que o Autor se assume num determinado momento como uma abstracção, presença de uma ausência:

Virei uma abstracção de mim mesmo: sou um signo, ou simbolizo alguma coisa que existe mais do que eu, eu sou o tipo dos sem tipos (p. 73)¹⁶,

reiterando o que havia já sido afirmado anteriormente:

Quando eu era uma pessoa, e ainda não um rigoroso pleno de palavras, eu era mais incompreendido por mim. Mas era-me aceito na totalidade (p. 42);

ao que é acrescentado:

Ao escrever [...] sou as palavras propriamente ditas (p. 98)¹⁷.

Ao contrário de Ângela, que além de nome próprio e apelido¹⁸, é dotada de uma curta biografia que a enforma como ser humano:

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. 45).

Em *Um Sopro de Vida* assiste-se a uma anulação ou auto-engendramento por parte do texto do(s) referente(s) que o informa(m), nomeadamente do próprio sujeito que o instaura como texto. A crescente independência de Ângela Pralini em relação ao Autor que a criou é um processo suficientemente ilustrativo desta inversão de realidades:

¹⁶ À semelhança do processo de criação poética que Fernando Pessoa descreve: «Para criar destruí-me. Tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente» (PESSOA, Fernando – *Textos de Intervenção Social e Cultural*, Lisboa, Publicações Europa-América, s/d, p. 180).

¹⁷ Cf. Kristeva: «le sujet est le signe, et ne peut pas se constituer en dehors du signe. [...] dans un dictionnaire de la société de l'échange, le signe serait le synonyme du sujet, de la communication et de la parole» (*Shmeiwitch – Recherches pour une Sémanalyse*, op. cit., p. 69).

¹⁸ Note-se que este facto se revela de extrema importância no desenrolar da obra, sobretudo quando se tem em conta as palavras do Autor nas páginas 38-9: «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 minha trêmula identidade».

Ângela é mais do que eu mesmo (p. 32); É preciso que me compreendam: eu tive que inventar um ser que fosse todo meu. Acontece porém que ela está ganhando força demais (p. 67); Ela é um personagem tão autônomo que se interessa por coisas que a mim autor não dizem respeito (p. 105); Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor do que eu (p. 126); Senão imitá-la pois ela é mais forte do que eu: eu sou produto de um pensamento, ela não é produto: é ela toda. Ela rompeu meu sistema. Ela é minha ancestral e tão pré-história minha que chega a ser inumana (p. 140); e finalmente: Ângela é mais forte do que eu. Eu morro antes dela (p. 166).

O criador desdobra-se em criador e criatura, esta por sua vez assumindo-se plenamente como condição de existência do sujeito que lhe ofereceu o *sopro de vida*. Neste sentido poderia afirmar-se, parafraseando Rimbaud: «É falso dizer-se: eu escrevo. Deveria dizer-se: sou escrito»¹⁹.

II. A criação de Ângela Pralini no espaço do texto pode ser analisada em função de três eixos que se complementam: 1) linguístico-pragmático, 2) psicológico / psicanalítico, e 3) processo de criação poética.

1. No que à linguagem diz respeito, poderia começar por se invocar um termo lacaniano – o *parlêtre* –, no sentido daquilo que existe na linguagem. E o que existe na linguagem, sabemos-lo das teorias da enunciação desenvolvidas por K. Bühler, Benveniste e outros, é um momento irrepetível a que se deu precisamente o nome de *enunciação*, que se apresenta como produto da interacção entre dois interlocutores: «Je parle et tu m'entends, donc nous sommes», dirá Ponge²⁰. A enunciação é portanto forçosamente um acto em que *eu* só é *eu* em oposição a um *tu*: «O sujeito reaparece como *instância da enunciação*. É um *eu* sem conotações de individualismo, um *eu* que engloba o *tu* e institui, com ele, a situação de face

¹⁹ RIMBAUD, Jean-Arthur – «Rimbaud à Georges Izambard – Charleville, [13] mai 1871», in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 249: «C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire on me pense. [...] Je est un autre».

²⁰ Cit. por KRISTEVA, Julia – *Shmeiwitch – Recherches pour une Sémanalyse*, op. cit., p. 156 (cf. Autor, p. 42: «Fale, Ângela, fale mesmo sem fazer sentido, fale para que eu não morra completamente»).

a face comunicativo, centro de irradiação da linguagem»²¹. Esta exigência do acto de enunciação cria obrigatoriamente uma divisão que pode culminar na clivagem do sujeito que se assume como tal no discurso²². Sob esta perspectiva, a criação de Ângela Pralini por parte do Autor é condicionada antes de mais por uma necessidade estritamente linguístico-pragmática – a da existência de um *tu* que se oponha ao *eu* ao nível do discurso. À solidão de um solilóquio opõe-se deste modo a criação de uma nova realidade – a de um diálogo a um²³. O vazio que constitui o deféctico *eu* quando distanciado do sujeito que o ocupa está bem expresso logo no início de *Um Sopro de Vida*:

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? «É exatamente isto, você é um eu», responde-me o mundo terrivelmente. E fico horrorizado (p. 23).

A criação de Ângela integra-se então num complicado processo de preenchimento deste *eu* que só poderá, evidentemente, definir-se como tal face a um *tu* que o perturba também:

Não é fácil lidar com Ângela, a mulher que inventei porque precisava de um fac-símile de diálogo (p. 31); Será que criei Ângela para ter um diálogo comigo mesmo? (p. 33); Só eu aproveito do que ela fala porque ela é de mim

²¹ FONSECA, Fernanda Irene – *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1992, p. 58.

²² Lacan chama a atenção para este facto: «La relation du sujet à sa propre parole, où l'important est plutôt masqué par le fait purement acoustique qu'il ne saurait parler sans s'entendre. Qu'il ne puisse s'écouter sans se diviser n'a rien non plus de privilégié dans les comportements de la conscience» (LACAN, Jacques – *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966).

²³ Mais do que de «diálogo a um», poderia falar-se de ilusão de diálogo. O próprio Autor se interroga acerca da natureza deste texto a duas vozes: «Isto afinal é um diálogo ou um duplo diário?» (p. 38); «Mas acontece que, em páginas anteriores a estas, em páginas escritas que já rasguei, notei que meu diálogo com Ângela é diálogo de surdos. [...] Cada um de nós segue o próprio fio da meada, sem ouvir muito o outro» (p. 89). Esta suposta ausência de interacção poderia ainda apontar para a prefiguração de dois monólogos («Amo Ângela Pralini porque me permite que eu durma enquanto ela fala»), dramatização explícita do monólogo como diálogo interiorizado, onde o *ego* cindido se dobra num *eu* que fala e num *eu* (*tu*) que escuta.

para mim (p. 40); Eu e Ângela somos o meu diálogo interior – eu converso comigo mesmo (p. 65)²⁴; Quem fala, parece que sou eu, mas não sou. É uma «ela» que fala em mim (p. 77); Estou falando eu ou está falando Ângela? (p. 88); Quando eu digo te amo, estou me amando em você (p. 147); e finalmente: A incomunicabilidade de si para si mesmo é o grande vórtice do nada. Se eu não acho um modo de falar a mim mesmo a palavra me sufoca a garganta atravessando-a como uma pedra não deglutida (p. 165).

Esta a condição do homem na linguagem, constituído sujeito pela linguagem que cria o mundo em que se move: «Eu não existiria se não houvesse palavras» (p. 88), afirma o Autor de *Um Sopro de Vida* (reiterando uma conclusão como a de Sollers a propósito de Mallarmé: «il n'y a pas de sujet en soi [...] puisque le sujet est la conséquence de son langage»²⁵).

À constatação de que *language subjects us* (no duplo sentido de que nos faz sujeitos e nos sujeita) deverá juntar-se a advertência de Lacan de que o sujeito se identifica na linguagem apenas para aí se perder como objecto. O *parlêtre* é inevitavelmente produtor e produto da palavra, sujeito duplo e dividido em si mesmo e no seu objecto: «Ah, quem me dera a perfeita concordância / De mim comigo / O silêncio interior sem a distância / Entre mim e o que eu digo!»²⁶.

2. A percepção do inconsciente²⁷ como o discurso do Outro implica obrigatoriamente que a constituição do sujeito se dá sempre no campo do Outro, como sublinha Lacan: «o sistema do *eu* não é sequer concebível sem o sistema, se se pode assim dizer, do *outro*. É o seu correlato. O nível no qual o *outro* é vivido situa exactamente o nível no qual, literalmente, o *eu* existe para o sujeito»²⁸. Clarice Lispector tinha bem consciência disto, como se pode verificar pelo que afirma numa das suas crónicas, precisamente intitulada *Em Busca do Outro*: «Mas sei de uma coisa: meu cami-

²⁴ Recorde-se versos como os de Fernando Pessoa (recordando igualmente que Clarice Lispector foi já apontada como parente próxima da dispersão do poeta português): «Meu próprio diálogo interior divide / Meu ser de mim» (PESSOA, Fernando – *Novas Poemas Inéditas*, in *Obra Poética*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986, pp. 267-9).

²⁵ SOLLERS, Philippe – *op. cit.*, p. 72.

²⁶ PESSOA, Fernando – *op. cit.*, p. 269.

²⁷ Recorde-se que «O livro que a pseudo-escritora Ângela está fazendo vai-se chamar de 'História das Coisas'. (Sugestões oníricas e incursões pelo *inconsciente*)» (p. 105).

²⁸ LACAN, Jacques – «O Eu e o Outro», in *op. cit.*, p. 74.

nho 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»²⁹. Ângela Pralini nasce também dessa correlação:

Meu não-eu é magnífico e me ultrapassa. No entanto ela me é eu (p. 39), afirma o Autor acerca da personagem que criou. E mais adiante acrescenta: Ângela [...] é o meu impasse. Além dela que mal vejo, além dela começa o que não sei dizer (p. 61); e ainda: Procuo alguém para lhe salvar a vida. Só quem permite essa acção é Ângela. E ao salvar-lhe a vida, salvo a minha (p. 166).

A correlação eu-Outro impede o sujeito de residir em si mesmo, instaurando uma relação de necessidade que o divide. A alteridade surge em primeira instância na fractura interior do sujeito que deseja, e que apenas consegue ser ele próprio na medida em que é simultaneamente o Outro de si³⁰.

Nenhum ato meu sou eu. Ângela será o ato que me representará. [...] Fora de mim sou Ângela. Dentro de mim sou anônimo (p. 43); É incômodo ser dois: eu para mim e eu para os outros (p. 32).

O *sujet désirant* encontra-se bem presente na reflexão que se segue do Autor de *Um Sopro de Vida*:

Até onde vou eu e onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui (p. 33).

Desta forma, o sujeito surge sempre como um sujeito barrado, clivado, um sujeito radicalmente dividido:

Eu moro na minha ermida de onde apenas saio para existir em mim: Ângela Pralini (p. 32); Ângela é a minha tentativa de ser dois (p. 38); Ângela é muito parecida com o meu contrário. Ter dentro de mim o contrário do que sou é em essência imprescindível.

²⁹ LISPECTOR, Clarice – *A Descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1992 (3ª ed.), p. 119.

³⁰ Cf. LABARRIÈRE, Pierre-Jean – *Le Discours de l'Altérité*, Paris, PUF, 1983, *passim*.

Será no entanto necessário ter em conta a afirmação de Lacan de que a ideia do Outro surge sempre do reflexo da própria imagem. É precisamente este o processo que preside ao surgimento da ideia de Ângela Pralini no texto:

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 deste sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? [...] Ângela é um espelho (p. 29)³¹.

A própria personagem passa por esta experiência da visão distanciada de si própria:

Eu sou o meu próprio espelho (p. 68); Eu sou uma miragem: de tanto querer ver-me eu me vejo (p. 115); Para eu ser duas e haver a participação do estado, olho-me ao espelho, olho a outra de mim. E vejo que minha aparência fluida tem a graça do flutuante rosto humano (p. 134).

³¹ O auto-conhecimento através do reflexo da própria imagem, que provoca estranhamento e portanto a «boa-distância» que permite o desdobramento do sujeito em si próprio e no objecto do acto de conhecer, constitui-se como um *leitmotiv* de toda a literatura moderna. Versos como os de Cecília Meireles: «São os espelhos que me revelam: / Sem eles eu talvez não soubesse de mim» (MEIRELES, Cecília – «Personagem», *Poemas III*, in *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994, p. 1189), ou os de Antonio Machado: «Mas busca en tu espejo al otro, / al otro que va contigo» (MACHADO, Antonio – *Poesías Completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, 19ª ed., p. 289) são bem elucidativos desta problemática. Assim como o poema de Borges «El Espejo»: «Yo, de niño, tenía que el espejo / Me mostrara otra cara o una ciega / Máscara impersonal que ocultaría / Algo sin duda atroz. Temí asimismo / Que el silencioso tiempo del espejo / Se desviara del curso cotidiano / De las horas del hombre y hospedara / En su vago confin imaginario / Seres y formas y colores nuevos. / (A nadie se lo dije; el niño es tímido.) / Yo temo ahora que el espejo encierre / El verdadero rostro de mi alma, / Lastimada de sombras y de culpas, / El que Dios ve y acaso ven los hombres» (BORGES, Jorge Luís – *Obra Poética 1923 / 1977*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, 6ª ed., p. 545). Ou as reflexões de Fernando Pessoa: «Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas de uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas» (PESSOA, Fernando – *Textos de Intervenção Social e Cultural*, op. cit., p. 179). Ou a experiência de Malte Laurids Brigge: «porque agora era ele [o espelho] o mais forte, e eu é que era o espelho» (RILKE, Rainer Maria – *Os Cader-nos de Malte Laurids Brigge*, 3ª ed., Porto, O Oiro do Dia, 1983, p. 107).

Em *Um Sopro de Vida*, da mesma forma que a ideia do Outro surge do reflexo da própria imagem, também o reflexo da imagem do Outro sugere o regresso à realidade do que é reflectido:

Tentar possuir Ângela é como tentar desesperadamente agarrar no espelho o reflexo de uma rosa. No entanto bastava eu ficar de costas para o espelho e teria a rosa de per si. Mas aí entra o frígido medo de ser dono de uma realidade estranha e delicada de uma flor (pp. 49-50).

Ao ser referida mais do que uma vez como um espelho, Ângela surge no texto como uma instância que cria uma imagem invertida da realidade Autor. Atente-se, neste sentido, no facto de a própria personagem afirmar a determinada altura:

Minha vida é um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto (p. 49).

Ângela de facto não tem forma nem rosto, apresentando-se apenas como imagem especular (distorcida e desfigurada) do Autor que a criou:

Ângela por enquanto tem uma tarja sobre o rosto que lhe esconde a identidade (p. 29).

No final da obra, o Autor tem ainda a seguinte anotação:

Nota: quero ver se não esqueço de dar um rosto a Ângela (p. 157).

Ângela, reflexo do Autor, é a entidade que lhe permite um processo de conhecimento que passa necessariamente por um acumular de reflexões³². Pensar-se é objectivar-se na consciência, no sentido de se tornar objecto de

³² «El proceso cognoscitivo [...] concebido [...] como una especulación en sentido estricto, un reflejarse de fantasmas de espejo en espejo; espejo y agua son los ojos y el sentido, que reflejan la forma del objeto, pero especulación es también la fantasía, que 'imagina' los fantasmas en ausencia del objeto. Y conocer es inclinarse sobre un espejo donde el mundo se refleja, un espiar imágenes reverberadas de esfera en esfera» (AGAMBEM, Giorgio – *Estancias - La Palabra y el Fantasma en la Cultura Occidental*, Valencia, Pre-Textos, 1995, pp. 146-147).

si mesmo, tal como Narciso, que se apaixonou não directamente por si próprio mas pela sua imagem reflectida na água, que tomou por um ser real: «Estou apaixonado por um personagem que inventei: Ângela Pralini» (p. 131). Deste modo, Ângela Pralini nasce e vive de uma especulação.

Poderia ainda apontar-se um outro eixo de entendimento da definição necessária do *eu* face ao *Outro*, determinado por uma constatação mais ou menos óbvia: «Cada um de nós nasce e morre. Mas a minha morte e o meu nascimento são acontecimentos que eu não consigo viver de dentro. De certo modo, a morte e o nascimento que me são dados pensar são sempre a morte e o nascimento dos outros. Este estatuto estabelece um imenso desequilíbrio entre um eu e um tu. Dizer ‘eu nasço’ apenas pode querer dizer que um outro nasce que não eu. Dizer ‘eu morro’ apenas pode querer significar que um outro morre que não eu. Onde, nos lugares extremos onde a minha vida se resolve, e o seu valor primeiro ou último se decide, um outro está no meu lugar»³³. Em última instância, Ângela Pralini é criada também para que o Autor possa presenciar e viver os seus (dele e dela) nascimento e morte:

Eu não comecei comigo ao nascer,

constata o Autor logo no início da obra; e prossegue:

Só quando o homem toma conhecimento através do seu rude olhar é que lhe parece um começo (p. 34).

O momento da morte é encarado da mesma forma:

Mas não consigo nunca captar o instante-zero em que adormeço e dormente morro (p. 95); A morte fica além da medida do homem. Por isso eu a estranho, à morte (p. 157)³⁴.

3. No domínio do processo de criação literária, o Autor é por definição autor de alguma coisa, que se poderia referir simplesmente como *texto*. Desta forma, o Autor existe como tal apenas em relação a uma outra instância, o texto que (o) engendra:

³³ COELHO, Eduardo Prado – *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 479.

A sombra de minha alma é o corpo. O corpo é a sombra de minha alma. Este livro é a sombra de mim (p. 17).

Metonimicamente, Ângela Pralini é o texto, o livro, tendo a própria personagem consciência da sua função face ao Autor:

Eu gosto tanto de crianças, eu gostaria tanto de publicar um filho chamado João! (p. 101)³⁵.

A autonomia do texto / personagem, assim como o gradual processo de formação do sujeito / Autor no mesmo texto, encontram-se bem refletidos nas considerações que se seguem:

Depende de mim o seu destino? Ou já estava bastante desligada de meu sopro a ponto de continuar-se a si mesma? [...] Ela ignora que é auto-suficiente até certo grau (pp. 60-61).

Ao teorizar a condição do *scriptor* moderno, Barthes sublinha que este nasce ao mesmo tempo que o seu texto; e acrescenta: «não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora»³⁶. São claras, neste contexto, as afirmações que se compreendem em *Um Sopro de Vida*:

³⁴ Cf. LÉVINAS, Emmanuel – *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 212-213: «O carácter imprevisível da morte vem do facto de ela não se conter em nenhum horizonte. Ela não se oferece a nenhuma espécie de domínio. [...] Não posso em absoluto captar o instante da morte – ‘que supera o nosso alcance’, como diria Montaigne. [...] A minha morte vem num instante sobre o qual, sob nenhuma forma, posso exercer o meu poder». Cf., do mesmo autor, *Le Temps et L'Autre*, Paris, PUF, 1996 (6ª ed.), p. 59: «La mort n'est jamais maintenant. Quand la mort est là, je ne suis plus là, non point parce que je suis néant, mais parce que je ne suis pas à même de saisir». Cf., do mesmo autor, *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris, Grasset, 1993, p. 49: «[la mort de l'autre homme] a l'avantage de m'être donnée, alors que ma propre mort est la suppression de l'expérience que je pourrais en avoir».

³⁵ Atente-se no que a própria Clarice Lispector escreveu numa carta a seu filho Paulo, em Fevereiro de 1969: «Você é o melhor livro que eu jamais escrevi, isso não tem dúvida» (cit. por GOTLIB, Nádia Battella – *Clarice – Uma Vida que se Conta*, São Paulo, Editora Ática, 1995, p. 385).

³⁶ BARTHES, Roland – «A Morte do Autor», in *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 51.

eu já comecei muitas vezes. Agora mesmo estou começando (p. 34); Este é um livro de não-memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou quando será esse agora mesmo (p. 37).

Este predomínio do *presente* como tempo que se apresenta com «a frescura do originário»³⁷ – «Este é um livro fresco – recém-saído do nada» (p. 21) – situa inequivocamente o texto de *Um Sopro de Vida* no domínio do lírico. De facto, o *presente* como tempo que predomina no lírico – «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» (p. 25); «você não começa pelo princípio, começa pelo meio, começa pelo instante de hoje» (p. 31) – anula as distinções entre interior e exterior, subjectivo e objectivo: «El poeta lírico no se sitúa ante las cosas, sino se abre en ellas, es decir, *recuerda*»³⁸. Presente, passado e futuro podem ser recordados na poesia lírica, o *eu* flutua em e com o passageiro:

Eu me lembro do futuro (p. 151); Sou uma lembrança de mim mesma. Só depois de «morrer» é que vejo que vivi. [...] Às vezes eu me apresso em acabar um episódio íntimo de vida, para poder captá-lo em recordações, e para, mais do que ter vivido, viver. Um viver que já foi (p. 158).

A conseqüente valorização do instante como o *tempo mais presente* mas também mais efémero é transportada para a própria linguagem, em que as palavras se desejam instantâneos:

Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição (p. 18); Quero que cada frase deste livro seja um clímax (p. 20).

O poetar lírico é precisamente aquele que, sublinha Staiger, «es [...] lenguaje del alma, de suyo imposible, que no consiente ser ‘tomado en la palabra’, en donde el lenguaje mismo se asusta de su propia y fija realidad, y prefiere sustraerse a todo intento de asedio logico y gramatical»³⁹.

³⁷ Cf. STAIGER, Emil – *Conceptos Fundamentales de Poética*, Madrid, Ediciones RIALP, 1966, p. 68: «Pero puesto que toda verdadera poesía brota de la profundidad de lo lírico y brilla en ella el frescor de lo originario».

³⁸ *Idem*, p. 79.

³⁹ *Idem*, p. 95.

Disto deriva, conseqüentemente, a atracção pelo que o silêncio (a recusa mais plena e explícita da logicidade e gramaticalidade da linguagem) pode exprimir:

O silêncio não é o vazio, é a plenitude,

afirma o Autor de *Um Sopro de Vida* (p. 59), acrescentando ao que havia já sublinhado (p. 37):

Faço o possível por escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio.

Ângela opera essa recusa de modo algo diverso:

Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes⁴⁰, quero o nocivo de uma palavra má (p. 98); ou ainda: Queria escrever frases que me extradissem, frases soltas: «a lua de madrugada», «jardins e jardins em sombra», «doçuras adstringentes do mel», «cristais que se quebram com musical fragor de desastre». Ou então usar palavras que vêm do meu desconhecido: trapilíssima avante sine qua non masioty – ai de nós e você (p. 116).

Também o parentesco do lírico com a música, apontado por Staiger, surge explicitado no texto de Clarice Lispector:

A música dodecafônica extrai o eu (p. 53); A música me ensina profundamente uma audácia no mundo de sentir-se a si mesmo (p. 90); Tudo o que fico sendo ou agindo ou pensando tem acompanhamento musical (p. 100).

O género lírico, tal como o define Staiger, é infundido no leitor como uma substância líquida que dissolve tudo o que é sólido, e a sua existência desliza juntamente com esse fluir:

Essa necessidade de fluir, ah, jamais, jamais parar de fluir (p. 79).

⁴⁰ Cf. STAIGER: «La sílaba podría valer como el elemento propiamente lírico del lenguaje» (*op. cit.*, p. 208).

Estado interior e linguagem são no poeta lírico a mesma coisa:

Eu quero escrever com palavras tão agarradas umas nas outras que não haja intervalos entre elas e entre eu (p. 98) –,

pelo que o acto de criação poética surge como involuntário. Assim acontece com o Autor de *Um Sopro de Vida*, que, não isento de algumas reminiscências românticas, se confessa:

Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e porquê – é por fatalidade de voz (p. 20); Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. [...] Inspiração não é loucura. É Deus (p. 21).

Apesar de *Um Sopro de Vida* ser fundamentalmente um texto em que predomina o género lírico, parece haver uma progressiva evolução do dramático ao longo da obra, no sentido de um aumento gradual da tensão que pulsa no diálogo entre Autor e personagem. Se num primeiro momento o texto é da responsabilidade exclusiva de uma primeira pessoa que se assume como *eu* no discurso, a partir da segunda das quatro partes do livro instaura-se um diálogo que, se se constitui frequentemente como um «diálogo de surdos», é também produto de uma tensão crescente entre os dois interlocutores. A estrutura dialógica de *Um Sopro de Vida* coloca claramente o texto num registo dramático, a que falta no entanto a lógica que também o caracteriza. Ao longo do texto de Clarice Lispector está-se essencialmente no domínio do emocional, que anula a distância entre o sujeito e o seu objecto:

Eu tenho telepatia com a coisa. Nossas auras se entrecruzam (pp. 110-1); Tenho em mim, objeto que sou, um toque de santidade enigmática (p. 111); Eu sou um objeto que vê outros objetos. Uns são meus irmãos e outros inimigos. [...] Eu sou um objeto que me sirvo de outros objetos, que os usufrui ou rejeita (p. 112).

É o lírico como «plenitude do profundo» que domina *Um Sopro de Vida*, um texto onde a linguagem se funde com o referente que ela própria cria. Nesta obra acompanha-se o momento de emergência do sujeito, o processo da sua constituição na linguagem:

Escrevo quase que totalmente liberto de meu corpo (p. 19); eu que escrevo para me libertar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma (p. 22); Eu

que apareço neste livro não sou eu (p. 25); Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo (p. 32); Ângela [...] acha que parar de escrever é parar de viver (p. 52); Todas as palavras aqui escritas resumem—se em um estado atual que eu chamo de ‘estou sendo’ (p. 80).

Ângela Pralini é condição de existência do Autor que a inventou («Eu inventei Ângela porque preciso me inventar», confessa a determinada altura), condição portanto de existência da própria literatura: «Só há literatura quando se passa, da coincidência consigo da voz inspirada, ao ‘eu é um outro’ da escrita diferenciadora»⁴¹.

O grande desdobramento que está na base de *Um Sopro de Vida* (Autor – Personagem) reflecte-se em todo o texto a vários níveis, atingindo dimensões microscópicas. Há de facto uma série de isotopias onde a reiteração da dualidade fundamental da obra se faz de modo estruturado e complexo. Numa leitura tabular, a obra apresentar-se-á deste modo, apesar da sua aparente aleatoriedade, como uma «totalidade em funcionamento». A classificação genológica da obra, que acompanha o título desde a capa do livro – *Um Sopro de Vida (Pulsações)* –, aponta desde logo para o ritmo binário do texto, ao que se acrescenta o seu desenvolvimento em diálogo, a que já foi feita referência. A obra encontra-se dividida em quatro partes, a que correspondem rigorosamente quatro epígrafes. Ao longo do texto instaura-se uma série de dicotomias que multiplicam os desdobramentos *ad infinitum*: sonho/realidade, homem/mulher, vida/morte, Autor/personagem, palavra/silêncio. Concomitantemente, Ângela surge com frequência como a metade que completa o Autor ou, por outro lado, como o seu contrário – a sexualização da alteridade é nítida na criação de uma personagem feminina, mas Ângela é ainda mais:

ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria (p. 33); Eu sou marginalizado. [...] Enquanto Ângela é enquadrada e social (p. 34); Eu escrevo à meia-noite⁴² porque sou escuro. Ângela escreve de dia porque é quase sempre luz alegre (p. 37); Ângela é uma curva em interminável sinuosa espiral. Eu sou reto, escrevo triangularmente e piramidalmente. [...]

⁴¹ LOPES, Silvina Rodrigues – *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1995, p. 148.

⁴² BADIOU, Alain – *Théorie du Sujet*, Paris, Seuil, 1982, p. 120: «L’heure mallarméenne par excellence: dernière du jour qui s’achève? Première de celui qui vient? Divisible, clivée. Heure intemporelle».

Eu sou geométrico, Ângela é espiral de finesse. Ela é intuitiva, eu sou lógico. [...] Bem sei que ela é uva sumarenta e eu sou passa. Eu sou equilibrado e sensato. Ela está liberta do equilíbrio que para ela é desnecessário. Eu sou controlado, ela não se reprime (p. 46); Sou uma nota musical grave. Ângela é uma nota aguda, é um grito no ar (p. 88); Você é a minha vela acesa. Eu sou a Noite (p. 116); A vantagem de Ângela sobre mim é que ela é inespacial, enquanto eu ocupo um lugar (p. 162).

O jogo de espelhos dá-se na própria linguagem, que reflecte especularmente o desdobramento do sujeito do texto, num complexo processo em que sujeito e objecto se (con)fundem – a distância entre as duas categorias é sugerida no momento em que é negada pelo efeito de estranhamento das construções sintácticas. Poderia mesmo dizer-se que a noção dessa distância apenas surge precisamente porque é anulada no momento da enunciação:

Eu não passo de uma vírgula na vida. Eu sou dois pontos. Tu, és a minha exclamação. Eu te respiro-me (p. 39)⁴³; E recebo mensagens de mim para si mesma (p. 58)⁴⁴; Tremo trêmula. Tremo tremida (p. 110).

III. A criação de sistemas descentrados, em que existe mais do que um centro ou este se encontra colocado perto da fronteira, é instauradora de uma tensão constante que perturba o equilíbrio entre o interior e o limite dos referidos sistemas. O sujeito que se encontra em *Um Sopro de Vida* forma inequivocamente um sistema descentrado, ou policentrado, o que passa pela sua multiplicação *ad infinitum*:

Eu sou vós mesmos (p. 25); Eu sou eles (p. 60); Vivo em eterna mutação com novas adaptações a meu renovado viver e nunca chego ao fim de cada um dos modos de existir. Vivo de esboços não acabados e vacilantes. Mas equilíbrio-me como posso entre mim e eu, entre mim e os homens, entre mim e o Deus (p. 91).

⁴³ Note-se que aquilo que é uma redundância a nível sintáctico (acumulação de dois objectos onde a valência do verbo preveria apenas um), se torna pertinente quando analisado a um nível semântico.

⁴⁴ Opostamente ao exemplo transcrito acima, está-se aqui perante um enunciado em que não há qualquer acumulação a nível sintáctico mas sim a nível semântico.

Segue-se desta forma em *Um Sopro de Vida* a implosão do sujeito – «Está faltando a este livro um estrondo. Um escândalo. Uma prisão. Mas não haverá prisão, e o estrondo é uma implosão» (p. 101).

Ao confrontar o uso normativo da linguagem com a produtividade desta no espaço literário (paragramático), Julia Kristeva refere-se a uma subjectividade caleidoscópica, precisando que «l'unité du sujet se divise et se multiplie, de sorte qu'il peut occuper en même temps toutes les instances du discours»⁴⁵. Esta multiplicação passa obrigatoriamente por uma maximização das características da linguagem, neste caso do discurso, que oferece aos falantes, como queria Benveniste, lugares vazios de que se apropriam na situação da enunciação. Assim Ângela Pralini pode afirmar: «Então eu grito alto: mamãe, e sou filha e sou mãe» (p. 101), ecoando os versos de Artaud: «Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, / mon père, ma mère / et moi». O sujeito descentrado não é de forma alguma um sujeito sem centro, realidade que o texto exprime bem:

Será que eu sei verdadeiramente que eu sou eu? Essa indagação vem de que observo que Ângela não parece saber a si mesma. Ela desconhece que tem um centro dela e que é duro como uma noz. De onde se irradiam as palavras. Fosforescente (p. 36).

Procede-se a uma deslocação do centro (ou centros) em que o meio não é já o seu lugar obrigatório: «Estou um pouco fora de órbita», constata Ângela a determinada altura (p. 69). Esta *ex-orbitância* traduz-se articuladamente numa experiência do excesso, que tem como consequência inevitável e imediata o estilhaçamento (que é, afinal, o desejo de Ângela, espelhado no estilhaçar da própria palavra: «Quero um grande painel heróico – em que eu literalmente me es-pa-lhe»). Como sublinha Calabrese a propósito do barroco, «no próprio interior dos sistemas, produzem-se forças centrífugas, que se colocam fora dos confins do sistema»⁴⁶:

Eu pensava que um polídrico de sete pontas se dividisse em sete partes iguais dentro de um círculo. Mas não caibo. Sou de fora (p. 43)⁴⁷.

⁴⁵ KRISTEVA, Julia – *La Révolution du Langage Poétique*, op. cit., p. 317.

⁴⁶ CALABRESE, Omar – *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 73.

⁴⁷ Recorde-se, ainda a propósito das afirmações de Calabrese, que Ângela é referida a determinada altura pelo Autor como sendo «barroca» (p. 34).

Tudo em *Um Sopro de Vida* aponta para uma experiência não do limite mas do excesso – há efectivamente um despedaçar do contorno, que, apesar de existente, é transposto:

seu invisível porém real contorno – invisível, mas há uma pele feita de quase nada circundando a gema leve e mantendo-a sem se romper para continuar a ser uma redonda gema (p. 52).

A pele rompe-se, o limite é transposto:

Eu já saí do território do humano e Ângela por conseguinte também (p. 36); Eu quero quebrar os limites da raça humana (p. 81); Ultrapasso minhas fronteiras e entro no ar (p. 159).

Este ultrapassar de fronteiras revela-se ainda numa experiência, poderia dizer-se, sensacionista, em que a lição rimbaldiana («Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens»⁴⁸) não deixa de estar presente. Diz Ângela:

Um dos modos de viver mais é o de usar os sentidos num campo que não é propriamente o deles,

e prossegue, exemplificando:

Por exemplo: eu vejo uma mesa de mármore que é naturalmente para ser vista. Mas eu passo a mão o mais sutilmente possível pela forma da mesa, sinto-lhe o frio, imagino-lhe um cheiro de «coisa» que o mármore deve ter, cheiro que para nós ultrapassa a barreira do faro e nós não conseguimos senti-lo pelo olfato, só podemos imaginá-lo (pp. 118-9).

O próprio Autor havia já constatado que «vejo tudo, ouço tudo, sinto tudo» (p. 67), o que reconduz à problemática do estilhaçamento, consequência directa do excesso:

Eu vou me acumulando, me acumulando, me acumulando – até que não caibo em mim e estoiro em palavras (p. 75).

O estilhaçar do sujeito que se surpreende em *Um Sopro de Vida* constituiu um processo eufórico em que a totalidade não se perde, antes se intensifica:

⁴⁸ «Rimbaud à Paul Demeny – Charleville, 15 mai 1871», in *op. cit.*, p. 251.

Ângela se espalha em estilhaços brilhantes (p. 33); quando cai divide-se em estilhaços de pequenas gotas espalhadas (p. 38); Se um dia for ler essas coisas que estou escrevendo, quero que no buraco negro da noite eu encontre milhares de fogos-de-artifício mudos mas acompanhados pelos estilhaços de milhares de cristais cantantes (p. 42); Ela é uma cascata de pedras preciosas.

Note-se como todas as metáforas utilizadas para representar a fragmentação do sujeito pressupõem realidades cuja divisão em nada diminui as suas qualidades, antes as multiplica, como nos versos de John Donne: «Our two souls therefore, which are one, / Though I must go, endure not yet / A breach, but an expansion, / Like gold to airy thinness beat.»⁴⁹. Fragmentada a realidade – «A realidade é fragmentária. Só é uma a realidade do ultra-som e ultra-luz do infinito» (p. 144) –, fragmentado o sujeito – «Minha vida é feita de fragmentos e assim acontece com Ângela» (p. 25) –, o *monstro da totalidade* é afastado ao nível do próprio texto, que obedece assim igualmente a uma *estética do fragmento*:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. [...] O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas (p. 25).

Reflectindo a condição do sujeito que (o) cria, o texto surge então também como um espalhar evitando o centro⁵⁰, numa construção em que se afirma que a totalidade é uma ficção. O fragmento, realidade onde o inteiro, a totalidade, está *in absentia*, é simultaneamente a melhor forma de exprimir o caos. A apropriação aparentemente caótica do mundo que rodeia o sujeito⁵¹ resulta, ao nível de uma entidade que passa por um pro-

⁴⁹ DONNE, John – «A Valediction: Forbidding Mourning», in *The Complete English Poems*, London, Penguin Books, 1986, p. 84.

⁵⁰ Cf. BARTHES, cit. por CALABRESE – *Op. cit.*, p. 101: «Escrever por fragmentos: os fragmentos são agora pedras sobre a circunferência do círculo: espalho-me em redondo: todo o meu pequeno universo em peças; ao centro, o quê?».

⁵¹ Rudy Rucker chama a atenção para este modo de percepção do mundo: «Para a minha percepção, o mundo não é constituído por objectos estáveis, todos igualmente presentes a todo o momento. O mundo das percepções imediatas é feito de pedaços e de peças, de farrapos e de restos. O silvo do radiador, um travo desagradável que tenho na

cesso de fragmentação-infinitização do *eu*, na instauração do caos dentro do próprio sujeito:

Ângela não se conhece e não tem em si a própria imagem nítida. Há desconexão nela (p. 32); Estou toda desconjuntada (p. 57); Meu interior é desajeitado; Ângela vive atordoada em grande desordem (p. 90); Eu busco a desordem, eu busco o primitivo estado de caos. É nele que me sinto viver (p. 90); também preciso pôr ordem na minha vida, nesse caos de que é feita esta vida grave e inassimilável (p. 100); eu [...] aspiro à grande desordem dos desejos vis e as trevas que me possuem no orgasmo apocalíptico de meu existir (p. 141).

Uma das muitas figuras do caos é evidentemente o labirinto, construção complexa (sem centro) cuja ordem existe velada:

Preciso de paciência porque sou vários caminhos, inclusive o fatal beco-sem-saída (p. 31); Sou um quiproquó em labirinto feito de fios sangrentos de nervos (p. 84)⁵² –

como Sá-Carneiro: «Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto»⁵³. «Antes tinha acontecido o caos e desse caos é que saiu o espectáculo», lê-se em *Um Sopro de Vida* (p. 159), palavras que reiteram as de Nietzsche: «é preciso a angústia de ser um caos para dali gerar uma estrela». Também o sujeito do texto (como o texto) de Clarice Lispector apresenta alguma ordem no seio da sua aparente total desordem:

boca, uma dor na coxa, o vermelho da máquina de escrever, o bater das teclas, o fulgor cinzento-pérola do céu, os óculos na ponta do nariz, a chuva a pingar do tecto na sala ao lado, os pássaros no céu, os pneus de um carro lá fora na rua, os títulos da minha estante, isto e aquilo, agora e mais uma vez, uma mistura de percepções, e a realidade estável é uma mera construção mental!» (RUCKER, Rudy – *A Quarta Dimensão - Para uma Geometria da Realidade de Ordem Superior*, Lisboa, Gradiva, 1991, p. 280). Palavras que se assemelham às de Ângela: «Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores de gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920» (p. 108).

⁵² «No esperes que el rigor de tu camino / Que tercamente se bifurca en otro / Que tercamente se bifurca en otro, / Tendrá fin», dirá Borges num poema precisamente intitulado «Laberinto» (BORGES, Jorge Luís – *Op. cit.*, p. 332).

⁵³ SÁ-CARNEIRO, Mário de – «Dispersão», in *Poesias*, 6ª ed., Edições Ática, 1993, p. 61.

Ângela é doida. Mas tem uma lógica matemática na sua aparente doidice (p. 72); Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando: as frases desconexas como no sonho. [...] Há uma coerência – mas somente nas profundezas (p. 80); e finalmente: mesmo fragmentário e dissonante e desafinado, creio que existe em tudo isso uma ordem submersa (p. 130)⁵⁴.

«Sou um estilhaço de coisa, portanto sem tempo», afirma Ângela (p. 151). Sem tempo ou com todo o tempo, a multiplicação do sujeito advém ainda de uma realidade que marca a Modernidade – nas palavras de Octavio Paz, «todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora»⁵⁵. Se se tiver em conta que *aquí* e *ahora* são dois deícticos que dependem de quem assume o lugar do *eu* na situação da enunciação, facilmente se conclui que na Modernidade todos os tempos e todos os espaços confluem no *eu* do sujeito:

Quero viver muitos minutos num só minuto. Quero me multiplicar para poder abranger até áreas desérticas que dão a idéia de imobilidade eterna. [...] De agora em diante o tempo vai ser sempre atual. [...] E amanhã vou ter de novo um hoje (p. 18); Eu mereço uma condecoração por viver cada dia e cada noite 365 dias de suplício de tempo (p. 159); Minha vida é um único dia. E é assim que o passado me é presente e futuro (p. 23); E eu me lembro do futuro (p. 151); Sou o profeta de ontem. (p. 151); Sou a contemporânea de amanhã (p. 55).

O que se instaura desta forma é a consciência do tempo como categoria dependente do sujeito que se afirma como *eu* na situação de discurso, o tempo íntimo como dimensão essencial do ser do homem («O tempo não passa por mim, é de mim que ele parte», diria Vergílio Ferreira)⁵⁶, privi-

⁵⁴ Uma ordem fractal? – «entre le domaine du désordre incontrôlé et l'ordre excessif d'Euclide, il y a désormais une nouvelle zone d'ordre fractal», afirma MANDELBROT no início da sua obra *Les Objets Fractals* [Paris, Flammarion, 1995 (4ª ed.), p. 10]. E Prado Coelho, no seguimento de outros, referir-se-á precisamente ao objecto literário como um «objecto fractal» (COELHO, Eduardo Prado – *Op. cit.*, p. 525).

⁵⁵ PAZ, Octavio – *Los Hijos del Limo*, 4ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 23.

⁵⁶ O entendimento do tempo feito nestes termos é uma conquista da Modernidade – às reflexões filosóficas de Bergson, Husserl e Heidegger correspondem, essencialmente desde o Modernismo, textos como os de Joyce, Virginia Woolf ou W. Faulkner (para citar apenas alguns), em que o tempo surge com uma dimensão subjectiva evidente. É esta alteração radical no modo de entender o tempo que permitirá a Luiza Neto Jorge, por

legiando deste modo «uma existência estética ou do eterno presente como tempo (intenso) sem tempo (cronológico)»⁵⁷:

Enquanto *eu* Ângela é sempre *agora* (p. 117); Um presente infinito que não se inclina sobre o passado nem se projecta para o futuro. É por isso que ela vive tanto (p. 62)⁵⁸.

Neste excesso de vida as dimensões do sujeito tornam-se obrigatoriamente incomensuráveis – ao infinito fora do sujeito parece corresponder, simetricamente, o infinito dentro de si: «Tenho que ter paciência para não me perder dentro de mim: vivo me perdendo de vista», afirma o Autor em *Um Sopro de Vida* (p. 31)⁵⁹.

A multiplicação do sujeito, a sua infinitização, traduz-se numa experiência em que se pretende a apreensão do Todo para alcançar a plenitude:

Ângela tem em si água e deserto, povoamento e ermo, fartura e carência, medo e desafio. Tem em si a eloquência e a absurda mudez, a surpresa e a antiguidade, o requinte e a rudeza (p. 34); Ângela não sabe viver gradualmente: ela quer comer a vida duma vez (p. 134); Tenho certa pressa em sentir tudo. Não quero que nada se perca na passagem do eu-mim para o eu-global (p. 83); Quero conhecer todos os sentimentos (p. 138); Queria poder viver tudo de uma só vez e não ficar vivendo aos poucos (p. 164).

Atraem-se os opostos, a plenitude toca o vazio, o tudo toca o nada:

exemplo, escrever um poema intitulado «Introdução ao tempo», cujo primeiro verso apela: «Façamos greve de tempo» (JORGE, Luiza Neto – *Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1993, p. 27).

⁵⁷ LOPES, Silvina Rodrigues – *Op. cit.*, p. 45.

⁵⁸ Não se pode deixar de ouvir nestes excertos o eco dos versos de T. S. Eliot no primeiro dos seus *Four Quartets*: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable. [...] What might have been and what has been / Point to one end, which is always present. [...] Only through time time is conquered. [...] And all is always now» (ELIOT, T. S. – *Collected Poems 1909-1962*, London, Boston, Faber and Faber, 1974, pp. 189-195).

⁵⁹ E acrescenta, noutras passagens da obra: «Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final. Do zero ao infinito vou caminhando sem parar» (p. 17); «se eu não existir, cessa em mim o Universo» (p. 133); e finalmente: «Não sou relativo sou infinito por isso em cada ser me reflito em cada ser me encontro» (p. 147).

Quando estou distraído, caio na sombra e no oco e no doce e no macio nada-de-mim (p. 41); volto-me então para o meu rico nada interior (p. 48); Mais que tudo, me busco no meu grande vazio (p. 48); Cheguei finalmente ao nada. E na minha satisfação de ter alcançado em mim o mínimo de existência, apenas a necessária respiração, então estou livre (p. 75).

Com a certeza, porém, de que vive «num vazio que se chama também plenitude» (p. 87)⁶⁰ – «Faça com que eu saiba ficar com o nada e mesmo assim me sentir como se estivesse plena de tudo», apela Ângela quase no final da obra (p. 160).

A destruição do sujeito, que o coloca provisoriamente no vazio, implica de imediato a sua recomposição – como diria Santo Agostinho: «Répands-toi afin de pouvoir être rempli.»⁶¹ As partes ou fragmentos que constituem o sujeito duplo ou múltiplo apresentam-se como um acumular de intensidades que se perdem enquanto encaradas em conjunto uno. Processa-se uma cisão eufórica, criadora, do sujeito, que se traduz num movimento de expansão e renovação (não de dissolução) – nas palavras de Rimbaud: «il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences»⁶², ou nas do Autor de *Um Sopro de Vida*: «Eu me destilei todo: estou limpo que nem água da chuva. Quinta-essência» (p. 149).

Em *Um Sopro de Vida* a máscara Ângela é designada e dramatizada no espaço do texto como máscara de um sujeito votado à fragmentação pela sua divisão intrínseca entre o consciente e o inconsciente: «cada ser é um outro ser», afirma a personagem a determinada altura (p. 62). Ângela é o objecto dentro do sujeito, é o criado dentro do criador, a personagem dentro do Autor, o *tu* dentro do *eu* num macro-acto de fala⁶³: «tudo tem

⁶⁰ À semelhança de Álvaro de Campos: «Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo» (PESSOA, Fernando – *Obra Poética, op. cit.*, vol. II, p. 219).

⁶¹ Cit. por SOLLERS, Philippe – *Op. cit.*, p. 44. Badiou chama também a atenção para este facto: «Un sujet est destruction / recomposition, car il n'y a jamais non-lieu» (*op. cit.*, p. 276), a que Ângela é particularmente sensível: «Então – ao ter que me entregar ao Nada – aconteceu o milagre: senti como alimento no gosto da boca o sabor do Tudo. [...] Eu era a alma geral do mundo» (p. 142).

⁶² RIMBAUD, Arthur – *Op. cit.*, p. 251.

⁶³ «La literatura sólo podría ser un acto de habla en el nivel global, es decir, funcionar como un macroacto de habla» (VAN DIJK, T. – «La pragmática de la Comunica-

verso e reverso, tudo tem sim e tem não, tem luz e tem trevas, tem carne e tem espírito» (p. 162). Assim se apresenta o sujeito moderno, excessivo por definição, pulverizado⁶⁴ e pluralizado como o sujeito de *Um Sopro de Vida*, distanciado de si próprio, como queria Nietzsche: «É preciso de vez em quando descansarmos de nós próprios, olhando-nos de alto, com o longínquo da arte, para rir ou chorar sobre nós»⁶⁵:

Quanto a mim também me distancio de mim. [...] Recuo meu olhar minha câmara e Ângela vai ficando pequena, pequena, menor – até que a perco de vista (p. 167).

«A um nível literário, o desdobramento de nós vem já do Classicismo e é quase um topos do Renascimento», afirma Vergílio Ferreira⁶⁶ invocando o verso de Sá de Miranda «comigo me desavim». O desdobramento de que fala o autor de *Para Sempre* não é no entanto o mesmo que se conhece essencialmente desde o *Je est un autre* rimboldiano. Há na Modernidade uma esteticização das diversas clivagens do *eu*, entidade cindida e esteticamente consciente, não apenas psicologicamente, dessa divisão essencial. Não há em Sá de Miranda ou no Classicismo a distanciação irónica do *eu* de si próprio que comparece num Fernando Pessoa, num T. S. Eliot ou num Antonio Machado: «Se tornó a creer en *lo otro* y en *el otro*, en la esencial heterogeneidad del ser»⁶⁷. *Um Sopro de Vida* é inequivocamente um texto que joga com essa heterogeneidade essencial de todo o sujeito moderno, que (se) destrói para (se) criar: «Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de auto-destrucción creadora»⁶⁸.

ción Literaria», in AAVV – *Pragmática de la Comunicación Literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987).

⁶⁴ Como sublinha Kristeva: «la pratique textuelle décentre le sujet d'un discours (d'un sens, d'une structure) et se construit comme l'opération de sa pulvérisation dans une infinité différenciée» (KRISTEVA, Julia – *Shmeiwtich – Recherches pour une Sémanalyse*, op. cit., p. 15). Ao que acrescenta em *La Révolution du Langage Poétique*: «Ainsi pluralisé (pulvérisé), 'je' n'est plus une instance; mis en procès (au sens de Kafka) par l'autre introjecté, 'je' est un mouvement rythmique, une dynamique ondulatoire» (p. 320).

⁶⁵ Cit. por LOPES, Silvina Rodrigues – *Op. cit.*, p. 206.

⁶⁶ FERREIRA, Vergílio – *Do Eu, Etc.*, «Colóquio / Letras», 19, Lisboa, Maio de 1974.

⁶⁷ Cit. por SENA, Jorge de – «Sobre Antonio Machado», in *O Dogma da Trindade Poética (Rimbaud) e outros ensaios*, Porto, Edições Asa, 1994, p. 73.

⁶⁸ PAZ, Octavio – *Op. cit.*, p. 20.

UM SOPRO DE VIDA DE CLARICE LISPECTOR

O espelho que reflecte a imagem deformada e fragmentada do sujeito é agora encarado não como destruição mas como possibilidade de criação – o que está em causa não é já o *eu* que se perde na divisão mas os *eus* que se ganham na multiplicação infinita.

Joana Matos Frias