



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 23 - dezembro de 2019

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p57-73>

Metaficcionalidade em *Um sopro de vida* de Clarice Lispector

Metafictionality in *A breath of life* by Clarice Lispector

*Luana Uchoa Torres**

RESUMO

Este estudo discute as estratégias metaficcionais do romance *Um sopro de vida* (*pulsações*), de Clarice Lispector, publicado postumamente em 1978, porém escrito entre o período de 1974 e 1977. Apresentamos e refletimos sobre alguns aspectos comuns às narrativas metaficcionais, tais como: autorreflexividade ou autorreferencialidade; *mise en abyme*; a relação do papel do leitor e do autor; mimese do processo; e a relação entre ficção e realidade. Para tanto, a discussão se fundamentou principalmente nas teorias de Linda Hutcheon (1984) e Lucien Dällenbach (1977). Para ampliar o debate, convocamos também outros autores, tais como Patricia Waugh (1995), Amaryll Chanady (1987) e Laurent Lepaludier (2002).

PALAVRAS-CHAVE: Metaficcionalidade; Narrativa Narcisística; *Um sopro de vida*; Clarice Lispector

ABSTRACT

This paper discusses the metafictional strategies used in Clarice Lispector's novel *A breath of life* (*pulsations*), posthumously published in 1978, despite having been written in the 1974-1977 period. We present and reflect on some aspects common to metafictional narratives, such as self-reflectiveness or self-referentiality; *mise en abyme*; the reader/author role, mimesis of the process, as well as the fiction/reality relation. For that aim, the discussion was based mainly on the theories of Linda Hutcheon (1984) and Lucien Dällenbach (1977). In order to broaden the debate, we have also called for other authors, such as Patricia Waugh (1995), Amaryll Chanady (1987) and Laurent Lepaludier (2002).

KEYWORDS: Metafiction; Narcissistic Narrative; *A breath of life*; Clarice Lispector

*Universidade Federal de Goiás – UFG – Faculdade de Letras – Goiânia – GO – Brasil – luana_soprano@hotmail.com

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. (LISPECTOR, 1998b, p. 18).

O romance *Um sopro de vida (pulsações)*, publicado postumamente em 1978, foi organizado por Olga Borelli, escritora que era amiga da autora Clarice Lispector (1925-1977). A sua estrutura é dividida em três capítulos e mais uma parte inicial que podemos denominar de prólogo. Ao todo, o romance é constituído por três narrativas: 1) a do narrador-personagem identificado apenas pelo nome Autor e protagonista da primeira narrativa, na qual ele escreve seu diário contando a história do seu livro sobre a personagem Ângela Pralini; 2) a segunda narrativa, que é protagonizada pela personagem Ângela Pralini, também escrevendo um diário que conta a história do seu livro; e 3) a do Autor e de Ângela contando a terceira narrativa, que corresponde às histórias das narrativas, ou seja, o processo de escrita dos seus livros. Portanto, além dos livros das personagens, há também os diários e o livro *Um sopro de vida* como um todo, que foi escrito por Clarice Lispector. Esse jogo de encaixe de uma narrativa dentro da outra é o fenômeno da *mise en abyme* e desenvolveremos comentários sobre isso mais adiante neste artigo.

Além dessa perspectiva em abismo, o texto desse romance, por se tratar de uma narrativa que se desnuda, apresentando o processo de criação de dois livros, demonstrase, portanto, como narrativa autorreflexiva e autoconsciente, uma vez que reflete a si mesma, reflete seu processo de construção. Devido a essas características, aplicamos ao romance *Um sopro de vida* o adjetivo de narrativa metaficcional, corroborando com a terminologia de Linda Hutcheon (1984), a qual é discutida em seu livro *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. A autora prefere denominar esse tipo de narrativa de narcisística ou metaficcional, pois considera que metaficção “[...] é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui dentro dela um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística.” (HUTCHEON, 1984, p. 1)¹. Destacamos que, a respeito do adjetivo narcisística, ele se refere à narrativa e não ao autor, logo, esse narcisismo é do texto e não da pessoa autoral. No entanto, ainda de acordo com Hutcheon (1984), apesar desse tipo de narrativa autorreflexiva ter florescido nos anos 1960, podemos confirmar sua manifestação em romances do século XVI, por exemplo, como o *D. Quixote* de

¹ Todas as traduções aqui apresentadas são de nossa autoria a partir dos textos originais. Texto original: “[...] is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.” (HUTCHEON, 1984, p. 1).

Miguel de Cervantes. Contudo, os estudos teóricos acerca desse fenômeno só se desenvolveram a partir dos anos 1970.

Embora Hutcheon tenha escolhido o termo narrativa narcisística para tratar de obras literárias ficcionais que são autorreflexivas, é importante ressaltar que este não é o único termo utilizado para se referir a esse tipo de narrativa. O fato é que não há consenso entre os teóricos a respeito de terminologias referentes a esse fenômeno. O termo *metafiction* (metaficção), segundo Laurent Lepaludier (2002), teve seu primeiro uso pelo crítico William Gass em 1971, a fim de caracterizar as narrativas ficcionais de Jorge Luis Borges. Mas, observando apenas esse termo, ele sozinho já traz complexidade. De acordo com Amaryll Chanady (1987), em seu artigo *Une métacritique de la métalittérature: quelques considérations théoriques*, a confusão já começa pela polissemia do sentido do prefixo *meta*. No seu estudo, essa autora trata de alguns desses sentidos, que são o de um discurso sobre outro discurso; o sentido de transformação; e o sentido de “além de”.

Após os avanços das pesquisas, principalmente a proliferação norte-americana, muitos outros termos surgiram, tais como ficção autorreflexiva, autorreferencial, autoconsciente e fabulação. No idioma francês, por exemplo, é mais comum o uso de *métalittérature* (metaliteratura). O fato é que todos esses termos tentam nominar uma narrativa que se volta para ela mesma. Nessa perspectiva, discutir sobre autorreflexividade e autoconsciência de uma narrativa traz a confusão de termos que não são exatamente sinônimos. Além disso, essa profusão de termos que se refere a uma possível classificação desse tipo de texto deixa ainda mais complexo o debate. Devido a essa confusão, escolhemos utilizar neste estudo o termo metaficção e/ou narrativa narcisística, pois nos baseamos em estudos teóricos de Linda Hutcheon (1984).

A narrativa narcisística se mostra como um artefato, um objeto estético, revelando ao público que se trata de um constructo artístico e não uma imitação pura e simples da realidade, proporcionando, dessa maneira, que olhemos a obra como literatura. Segundo Patricia Waugh (1995, p. 40), “Metaficção é um termo dado para escrita ficcional que autoconscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status como um artefato na ordem de realizar questões sobre a relação entre ficção e realidade.”². Ao voltar o olhar para si mesma, essa narrativa também se torna crítica. Ela

² Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. (WAUGH, 1995, p. 40).

expõe o fazer literário e o critica, mostrando os entraves que a escrita pressupõe. Ou seja, traz a crítica para dentro de si, traz a teoria, normalmente se constituindo em obra híbrida: literatura mais teoria literária.

Nesse sentido, a narrativa narcisística faz parte de uma estética da ruptura com o tradicional, que é marca de uma época na qual várias formas de arte, como reflexo da sociedade, responderam aos acontecimentos sociais com a desestruturação das estruturas de suas obras. Consequentemente, nas obras literárias isso proporciona a quebra da linearidade, apresentando a fragmentação da narrativa e outra visão do espaço e do tempo. No caso do gênero romance, por exemplo, ele se transformou ao longo do tempo, subvertendo os modelos tradicionais de construção de narrativa. Esses aspectos são os que identificamos no romance *Um sopro de vida (pulsações)*, uma narrativa fragmentada que rompe com as ideias e estruturas tradicionais, na qual o objeto se torna o autoconsciente e o processo de narração invade o conteúdo da ficção, e a forma se transforma em conteúdo.

Clarice Lispector faz parte de uma geração de escritores que rompeu e subverteu as normas. Ela escreveu o romance *Um sopro de vida (pulsações)* durante os anos 1970 no Brasil, porém ela já estava atualizada com as transformações, contribuindo para as inovações do gênero romance. Suas obras geralmente são construídas em um limiar tênue entre literatura, teoria e filosofia, e se constituem em narrativas fragmentadas que rompem a coerência tradicional. Nessa perspectiva, lembramos que Alfredo Bosi (2015, p. 452) afirma que o estilo dela “[...] lembra o modelo batizado por Umberto Eco de *opera aperta*.”

Em *Um sopro de vida (pulsações)*, o questionamento do personagem Autor sobre seu próprio romance e sobre sua personagem, criticando seu estilo de escrita, é tema no livro todo. Desde o prólogo do romance, o personagem Autor-narrador se questiona a respeito das dificuldades e dos passos no processo de escrita do seu livro, confessando para o leitor suas angústias (pulsações) de escritor e discute sobre o processo de construção da sua personagem, apontando os problemas de escrita, suas indagações de como se deve, ou de como ele deve escrever, e esclarece que seu livro não é autobiográfico. Verificamos que esse momento é de autoconsciência da personagem escritor e um começo do desnudamento da narrativa.

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as

mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição.
Escrevo ou não escrevo? (LISPECTOR, 1999c, p. 14).

Ainda acrescenta: “Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. [...] Sou um escritor que tem medo das ciladas das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.” (LISPECTOR, 1999c, p. 15).

Além disso, o próprio narrador comenta o caráter fragmentário do seu livro e o insere em um novo tipo de ficção subversiva que nem ele sabe como manejar, afirmando criar outro gênero, pois edifica um livro de ruínas, e que seu livro será para um grupo pequeno e seletivo de leitores. “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.” (LISPECTOR, 1999c, p. 20).

O narrador recusa a narrativa ao estilo do realismo mimético e afirma buscar o novo:

Quando eu escrevo, misturo uma tinta a outra, e nasce uma nova cor. Quero esquecer que jamais esqueci. Quero esquecer elogios e os apupos. Quero me reinaugurar. E para isso tenho que abdicar de toda a minha obra e começar humildemente, sem endeusamento, de um começo em que não haja resquícios de qualquer hábito, cacoetes ou habilidades. O know-how eu tenho que pôr de lado. Para isso eu me exponho a um novo tipo de ficção, que eu nem sei ainda como manejar. (LISPECTOR, 1999c, p. 71-72).

Na obra de Lispector, é comum as narrativas apresentarem uma invasão de outros gêneros literários. No caso de *Um sopro de vida (pulsações)*, a presença de elementos dramatúrgicos é marcante e a estrutura do texto lembra um monólogo. Lispector acrescenta elementos que levam a essa confusão/indefinição de classificação de gênero, como, por exemplo, rubricas (didascálias); sobreposições de falas pelas reticências; indicações/marcas de fala pelos nomes das personagens; marca de diálogo teatral. Segundo Vasconcellos (1987), rubricas são textos que não fazem parte do diálogo e que podem ser os nomes das personagens colocados diante das falas, descrições de personagens, indicações de entrada e saída de cenas, sugestões de

marcação e comentários explicativos acerca do estado de espírito das personagens. Como podemos verificar no trecho que se segue:

AUTOR. – Afinal, Ângela, o que é que você faz?
ÂNGELA. – Cuido da vida.
A grande noite do mundo quando não havia nada.
AUTOR. – Ângela significa o único ser que ela é: só existe uma Ângela. Nenhum ato meu sou eu. Ângela será o ato que me representará. [...]. (LISPECTOR, 1999c, p. 41).

Constatamos também exemplos de inscrições que orientam o segmento da narrativa: “[Quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o AUTOR diz:].” (LISPECTOR, 1999c, p. 159).

Na verdade, esse romance se constitui por monólogos alternados, pois as personagens não dialogam diretamente. Afinal, Ângela é uma construção do Autor. Ele é quem fornece o sopro de vida para o nascimento dela, sendo que ela pode, muitas vezes, funcionar como o seu alter-ego e até se confundir com ele. Existem muitos paralelos entre o Autor e a sua personagem Ângela Pralini. O uso da primeira pessoa no masculino marca um narrador homem, no entanto, em algumas passagens há confusões de gênero, ao ponto de não sabermos definir quem está narrando. No decorrer do livro, as histórias, as angústias e discussões filosóficas de ambos também se misturam. Acerca disso, narrador-Autor diz:

[...] Quem fala, parece que sou eu, mas não sou. É uma “ela” que fala em mim.
[...]
Como eu ia dizendo: foi Deus que me inventou. Assim também eu – como nas olimpíadas gregas os atletas que corriam passavam para frente o archote aceso – assim também eu uso o meu sopro e invento Ângela Pralini e faço-a mulher. Mulher linda.
Eu e Ângela somos o meu diálogo interior: converso comigo mesmo.
(LISPECTOR, 1999c, p. 73).

De fato, na maior parte do romance, ele se angustia com o processo de construção da personagem protagonista do seu livro. A partir disso, podemos observar um embate que é travado entre a autonomia do personagem Autor como escritor e a liberdade da sua 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. Porque eu sozinho não consigo: a solidão, a mesma que existe em cada um, me faz inventar. E haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades? [...] Cada invenção minha soa-me como uma prece leiga – tal é a intensidade de sentir, 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. [...]

Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida. Daí minha invenção de um personagem. Também quero quebrar, além do enigma do personagem, o enigma das coisas. (LISPECTOR, 1999c, p. 19).

A personagem Ângela é inconstante, não gosta do cotidiano, não tem hábitos, é livre e anárquica e, igualmente a ela, a narrativa é livre. Quanto a isso, o Autor constata: “[...] É preciso que me compreendam: eu tive que inventar um ser que fosse todo meu. Acontece porém que ela está ganhando força demais.” (LISPECTOR, 1999c, p. 63). Em algum momento, o Autor percebe que ela, por ser rebelde, livra-se dele e toma as rédeas, de maneira a alterar o planejamento do livro, pois ela muda e decide outra coisa: “Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor que eu. Agora os nossos modos de falar se entrecruzam e se confundem.” (LISPECTOR, 1999c, p. 121). Aliás, observarmos também que Ângela é mais importante que o narrador-Autor, pois ele nem nome possui. Além do mais, ela toma conta do processo de escrita dele: “Sou um escritor enredado e perdido. Escrever é difícil porque toca nas raias do impossível. Estou cheio de personagens na cabeça mas só Ângela ocupa meu espaço mental.” (LISPECTOR, 1999c, p. 64).

O Autor reafirma a autonomia de Ângela dizendo que ele não tem parte no livro dela:

Ângela é quem vê e estuda as coisas a fim de aproveitar para escultura ou porque gosta de escultura. Ela é um personagem tão autônomo que se interessa por coisas que a mim autor não dizem respeito. Observo-a escrevendo sobre objetos. É um livre-estudo no qual não tomo parte. Enquanto para Ângela as coisas são pessoais para mim o estudo das coisas é abstrato demais. (LISPECTOR, 1999c, p. 102).

Em virtude de todos esses aspectos, o leitor pode visualizar as etapas de elaboração, as dificuldades, as dúvidas e indecisões do Autor, sendo instigado pelo prazer de descobrir o funcionamento do processo de escrita, desmistificando-o. Quando uma narrativa expõe seu processo de criação para o leitor, Hutcheon (1984) denomina

esse fenômeno de mimese do processo, pois é um texto consciente do seu processo narrativo, e provoca que o leitor seja consciente de criar um mundo fictício. Entendemos que é possível aplicar esse conceito ao romance *Um sopro de vida (pulsações)*, uma vez que, durante a narrativa inteira o processo de criação se torna visível.

Destacamos que essa mimese do processo que desnuda a narrativa e aproxima o leitor da criação é recorrente na obra da Clarice Lispector. Podemos comprovar esse fato, por exemplo, nos contos “A quinta história”, publicado no livro *A legião estrangeira* (1964); “Duas histórias a meu modo”, publicado em *Felicidade clandestina* (1971), e nos romances *Água viva* (1973) e *A hora da estrela* (1977). Todos esses são explicitamente narcisísticos e utilizam estratégias metaficcionais.

De volta ao caso de *Um sopro de vida (pulsações)*, similarmente às angústias do Autor, Ângela é autoconsciente das dificuldades para escrever e questiona sobre esse processo, embora ela se sinta mais à vontade para escrever do que o Autor. Ela quer escrever um romance sobre as coisas, denominado “História das Coisas”, no qual estudará os objetos e a aura deles. Porém, ela sempre adia o começo da escrita:

Este é um livro compacto. Peço perdão e vênica para passar. Ainda não tem explicação. Mas no dia terá. A música deste livro é “Rapsódia com Clarineta e Orquestra de Debussy”. Trombetas de Darius Milheau. É a revelação sexual do que existe. Grande Marcha Nupcial de Loengrin de Wagner. George Auric “O Discurso do General”. E agora – agora vou começar:
– O que é a natureza senão o mistério que tudo engloba? Cada coisa tem seu lugar. [...] (LISPECTOR, 1999c, p. 103).

A comparação que Ângela faz com a rapsódia gera um tom de improviso. Além disso, a temática nos remete ao conto “O relatório da coisa”, também de autoria de Clarice Lispector, publicado no livro *Onde estivestes de noite*, no qual a autora/narradora vai discutindo a respeito do *it*, pronome inglês para coisa. Esse tema é um *leitmotiv* na obra de Lispector, marcando presença também no romance *Água viva* (1973).

Na visão do Autor, Ângela não escreve claramente, ela faz uma mistura idêntica ao processo de um sonho: “[...] Ela não sabe explicar-se. Ela só sabe é mesmo fazer e fazer sem se entender.” (LISPECTOR, 1999c, p. 115). A crítica dele à escrita de Ângela também chega ao nível da relação com o leitor, uma vez que ele é autoconsciente da importância do leitor, mas repreende Ângela por ela não saber se

dirigir ao leitor, por não ter ordem na narrativa. Ora, isso é uma ironia, mesmo que não consciente, pois o que acontece na narrativa de *Um sopro de vida (pulsações)* é exatamente a falta de ordem, de linearidade. “Ângela – se realmente pudesse escrever – noticiaria ideias em bruto por ser incapaz de se dirigir a um leitor possível com a falta espontânea de ordem que usa para escrever este livro. Pensa que o contato com o leitor só se faz através de raciocínio complicado.” (LISPECTOR, 1999c, p. 118).

Desse modo, ele nos lembra do paradoxo da narrativa, pois, além de uma metaficção ter foco nas estruturas linguísticas e narrativas, também precisa ter foco no leitor, no sentido de se preocupar com a recepção e a produção de linguagem. Assim sendo, a narrativa se volta para o mundo exterior, o leitor, mas ao mesmo tempo se volta e se preocupa consigo mesma. Sendo, portanto, a recepção da obra um dos focos da narrativa metaficcional, o romance *Um sopro de vida (pulsações)* exige a participação do leitor como cocriador da obra, convocando-o a recompor os pedaços, as “falhas”, a recifrar o texto e construir o significado a partir do jogo de interação entre ele e o texto. Diferentemente do leitor passivo de romances miméticos, o de narrativas metaficcionais é chamado à ação. Ou seja, o papel do leitor não é mais apenas receber, mas sim agir e ser responsável também pela criação, desempenhando função implícita no texto.

Nesse sentido, há igualmente o enfrentamento de um paradoxo, pois além dele aceitar a obra como um artifício, ele deve ser cocriador. Isto é, ao mesmo tempo em que admite o mundo deve participar desse mundo.

[...] em toda ficção, linguagem representacional, mas de um “outro” mundo ficcional, um completo e coerente “heterocosmo” criado pelos referentes fictícios dos signos. Em metaficção, contudo, esse fato é explicitado, enquanto ele ler, o leitor vive em um mundo que ele é obrigado a admitir como ficcional. Contudo, paradoxalmente o texto também demanda que ele participe, que se engaje intelectualmente, imaginativamente e afetivamente na sua cocriação. Isso que causa duas direções é o paradoxo do leitor. O próprio paradoxo do texto é que ele é ambos narcisisticamente autorreflexivo e ainda focado no exterior, orientado em direção ao leitor. (HUTCHEON, 1984, p. 7)³.

³ “[...] in all fiction, language is representational, but of a fictional ‘other’ world, a complete and coherent ‘heterocosm’ created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.” (HUTCHEON, 1984, p. 7).

Segundo Hutcheon (1984), o fato de o leitor ser parte da ação é o aspecto diferencial da metaficção do século XX em relação às narrativas autoconscientes do passado. Pois isso aumenta o grau de explicitude e autocrítica, além de demandar do leitor nova liberdade e responsabilidade. Nessa lógica, na metaficção moderna, o leitor se torna crítico e, para exercer tal papel, precisa conhecer a tradição literária. Do contrário, não compreenderá o texto metaficcional.

Observamos que o Autor-narrador fornece orientações de leitura do seu livro, quando, por exemplo, indica que o fim não deve ser lido antes, pois é como um círculo: “cobra que engole o próprio rabo” (LISPECTOR, 1999c, p. 20). Nesse ponto ele nos oferece a chave do enigma do livro, de que parece ser um sonho. Se juntarmos a frase do fim do livro “Eu acho que [...]” (LISPECTOR, 1999c, p. 159), com a do início do primeiro capítulo “Tive um sonho nítido inexplicável: [...]” (LISPECTOR, 1999c, p. 27), isso nos oferece uma resposta possível de interpretação desse romance. Ainda, isso prova o movimento circular e de enigma que permeia toda a narrativa.

O Autor também aguça o poder imaginativo do leitor, deixando espaços em branco, reticências e até indicação de página em branco. Quanto a isso, consideramos que seria importante a edição do livro manter a impressão da página em branco, pois entendemos que é aspecto importante para a compreensão da forma da narrativa. Infelizmente, a edição utilizada para nosso estudo não manteve esse aspecto. “Estou exausto de Ângela, e de mim sobretudo. Preciso ficar só de mim, a ponto de não contar nem com Deus. Para isso, deixo em branco uma página ou o resto do livro – voltarei quando puder.” (LISPECTOR, 1999c, p. 134).

Desde o início, o narrador distingue o nível de leitor que entenderá seu livro, afirmando se dirigir “para aqueles que acreditam no mistério”, e demonstra que o leitor de metaficção não pode ser e não é um leitor comum. O narrador ainda faz uma solicitação:

[...] quando acabardes esse livro chorai por mim um aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão 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 caíndo no discurso? que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar. (LISPECTOR, 1999c, p. 21).

Outro debate que Linda Hutcheon traz à tona é o da relação arte e vida, afirmando a possibilidade de elas conviverem dentro da obra literária. A separação das duas é impossível dentro do contexto da mimese do processo, pois “Ler e escrever pertencem tanto aos processos da ‘vida’ quanto aos da ‘arte’”. É essa percepção que constitui um lado do paradoxo da metaficção para o leitor.” (HUTCHEON, 1984, p. 5)⁴. A metaficção não é estéril, pelo contrário, ela tem tudo a ver com vida, e ainda, não há supressão do papel do autor em relação à obra:

No entanto, em nome do coletivo da universalidade e objetividade científica do realismo novelístico e até mesmo do nosso próprio formalismo antirromantismo, tendemos hoje a suprimir o papel do produtor textual. Metaficção, contudo, contestaria essa supressão. (HUTCHEON, 1984, p. xv)⁵.

O jogo entre realidade e ficção é intensificado no romance *Um sopro de vida (pulsações)*. O fato de a personagem escrever um diário cria a ilusão de que se trata de fato verídico, no entanto, é um personagem ficcional. O embaralhamento continua quando os personagens-narradores confundem a realidade com o universo do sonho:

A imaginação antecede a realidade! Só que eu só sei imaginar palavras. Eu só sei uma coisa: sou pungentemente real. E que estou na vida fotografando o sonho. Qualquer um pode sonhar acordado se não mantiver acesa demais a consciência. (LISPECTOR, 1999c, p. 76).

Entretanto, quando afirma não ser fotógrafo de rua, deixa claro que sua narrativa não se trata de mimese no sentido de pura imitação.

Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem 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, 1999c, p. 20).

⁴ Reading and writing belong to the processes of ‘life’ as much as they do to those of ‘art’. It is this realization that constitutes one side of the paradox of metafiction for the reader. (HUTCHEON, 1984, p. 5).

⁵ However in the collective name of scientific universality and objectivity, of novelistic realism, and even of our own formalist anti-Romanticism, we have tended today to suppress the role of the textual producer. Metafiction, however, would contest this suppression. (HUTCHEON, 1984, p. xv).

Considerando ainda a teoria de Hutcheon (1984), ela comenta não ser possível limitar as narrativas narcisísticas em uma tipologia. Entretanto, por razões didáticas, ela apresenta a possibilidade de quatro tipos de metaficção: modalidade diegética explícita e a implícita; e modalidade linguística explícita e a implícita.

Os textos explicitamente narcisísticos revelam o autoconhecimento deles em tematizações ou alegorizações explícitas nas suas identidades diegética ou linguística dentro deles mesmos. Na forma implícita, esse processo é internalizado, engendrado, tanto que um texto é autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente. (HUTCHEON, 1984, p. 7)⁶.

Logo, se aplicarmos essa tipologia da Hutcheon ao romance de Clarice Lispector escolhido para análise, verificaremos que é um texto diegético explícito, pois nele encontramos de forma evidente características tais como a mimese do processo, o foco no leitor e a *mise en abyme*.

Em relação às tematizações, Hutcheon considera que as comuns são a paródia, a alegoria e a *mise en abyme*. Essa última é delineada claramente no romance aqui estudado. Lucien Dällenbach (1977), em seu livro *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, estudou sistematicamente as transformações da *mise en abyme* dos anos 1950 aos anos 1970. Ele dividiu seu estudo em três partes: 1) que trata da gênese do conceito de *mise en abyme*, a partir da ideia de André Gide (1869-1951) exposta no seu *Journal* (diário) de 1893; 2) que analisa conteúdo, forma e enunciação, elaborando uma tipologia do *récit spéculaire* – narrativa espelhada ou especular⁷; 3) que discute a *mise en abyme* dentro do *Nouveau Roman*. Desse modo, nos interessa aqui principalmente a segunda parte, a fim de identificarmos tais aspectos dentro do romance *Um sopro de vida (pulsações)*.

Segundo Dällenbach (1977), André Gide desenvolveu sua ideia de *mise en abyme* na literatura a partir da sua aproximação pela arte da heráldica. Tal paixão pode ser comprovada por suas correspondências com o escritor Paul Valéry, em 1891. A arte da heráldica, referente a brasões de armas dos reinos e famílias, considera que um escudo pode ter reduplicação da sua figura no seu abismo, que dizer no seu coração. Ou

⁶ Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious. (HUTCHEON, 1984, p. 7).

⁷ Ressaltamos que esse termo “especular” é no sentido de algo com propriedades iguais a um espelho, objeto que reflete algo. Portanto, não confundir com o outro sentido dado a esse termo: o de formular hipóteses.

seja, duplicação de escudos no interior do escudo, de tal forma que no seu centro existem figuras em miniaturas que englobam e refletem o todo da figura do brasão, procedendo, assim, com a autoreflexividade.

Dällenbach (1977) parte, portanto, do exemplo de Gide sobre a heráldica, considerando que *mise en abyme* é

1. Órgão de retorno da obra sobre ela mesma, a *mise en abyme* aparece como uma modalidade de reflexão.
2. Sua propriedade essencial é destacar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra.
3. Evocada por exemplos emprestados de diferentes domínios, constitui uma realidade estrutural que não é prerrogativa nem da narrativa literária nem unicamente da literatura.
4. Ela deve seu nome a um processo heráldico que Gide sem dúvida descobriu em 1891. (DÄLLENBACH, 1977, p. 16-17).⁸

Logo, essa técnica não é exclusiva da literatura, podemos constatar sua presença na música, nas artes visuais, na ópera, no teatro, na arquitetura e no cinema. Dentre os exemplos que Gide fornece de obras literárias com *mise en abyme* está em destaque *Hamlet* de Shakespeare, com a ideia da obra dentro da obra na pantomima do terceiro ato, na cena II, na qual o assassinato do pai de Hamlet é encenado e assim se desvenda o crime do seu tio. Ou seja, trata-se de uma reduplicação interna da narrativa, a reflexão como em um espelho. Em relação às outras artes, para citarmos os exemplos apresentados pelo próprio Gide, temos: *O casal Arnolfini*, do pintor Jan van Eyck, *O banqueiro e sua esposa*, de Quentin Matzys, e *As meninas*, de Diego Velázquez. No entanto, para esses exemplos, ele considera que

[...] eles refletem apenas em parte o interior da obra onde a cena pintada se desenrola, a duplicação que eles estabelecem, longe de ser irrepreensível, é subvertida pela convexidade do espelho, ou em todo caso, pela inversão da esquerda e da direita. Além disso, essa reflexão se torna problemática, uma vez que é topologicamente necessária, para que os personagens estejam realmente à vista, que eles estejam à frente do quadro, com a face virada em direção a ele (o suposto cliente do agiota, o casal real das Meninas, os convidados do casamento

⁸ 1. Organe d'un retour de l'oeuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la réflexion. 2. Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'oeuvre. 3. Évoquée par des exemples empruntés à différents domaines, elle constitue une réalité structurelle qui n'est l'apanage ni du récit littéraire, ni de la seule littérature. 4. Elle doit sa dénomination à un procédé héraldique que Gide a sans doute découvert en 1891. (DÄLLENBACH, 1977, p. 16-17).

Arnolfini) – isso é o que os impede *a priori* de serem redobrados pela representação. (DÄLLENBACH, 1977, p. 21-22)⁹.

Isso explica porque Gide prefere a ideia da heráldica à do espelho, pois este último não duplica o todo, ele mostra apenas uma imagem de algo que está fora do campo de visão, fornecendo outro ângulo e, assim, vemos o que sem ele não poderíamos ver. A heráldica mantém o todo da obra na sua duplicação. Nesse sentido, a partir dessa ideia dos ecos na narrativa, Dällenbach considera que: “[...] é *mise en abyme* toda inclusão que mantém uma relação de similaridade com a obra que a contém.” (DÄLLENBACH, 1977, p. 18)¹⁰.

Nessa perspectiva, verificamos a presença do fenômeno no romance *Um sopro de vida (pulsações)*. A sobreposição de narrativas confere a ele três níveis de *mise en abyme*: o da narratária Clarice Lispector; o da personagem Autor; e o da personagem Ângela. A autora Clarice Lispector concede a sua personagem Autor, que por sua vez concede a sua personagem Ângela o papel de escritor da história do próprio livro deles. Se Ângela é a tentativa de a personagem Autor ser “dois”, esse último seria a tentativa de Clarice ser “dois”. Ou ainda, Clarice é “três”, pois ela seria a Ângela também. Logo, é uma reduplicação interior com profundidade da estrutura em abismo, como na ideia de Gide, na qual escritor e narrativa são elaborados mutuamente.

As situações e as atividades das personagens em *Um sopro de vida (pulsações)* são análogas, sendo que a segunda narrativa reflete a primeira tanto na temática, já que a narrativa é o próprio tema, quanto na forma. As personagens se relacionam com suas narrativas de maneira semelhante. Ocorre, portanto, uma metassignificação, ou seja, a significação da primeira narrativa é refletida na segunda narrativa. É uma significação redobrada, uma dupla significação. Esse jogo de analogias incita o leitor a se questionar e o convida a agir e ter o papel de decodificador do enigma da narrativa por meio de interpretações dos indícios.

Dällenbach (1977, p. 52) considera ainda que “[...] é *mise en abyme* todo espelho interno refletindo o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou

⁹ [...] ils ne reflètent qu’en partie ‘l’intérieur de la pièce où se joue la scène peinte’, la duplication qu’ils instaurent, loin d’être irréprochable, se trouve subvertie par la convexité du miroir ou, en tout cas, par l’interversion de la gauche et de la droite. En outre, cette réflexion s’avère problématique puisqu’il est topologiquement nécessaire, pour que les personnages se donnent réellement à voir, qu’ils se tiennent “en avant” du tableau, la face tournée vers lui (le client présumé de l’usurier, le couple royal des Ménines, les invités du Mariage Arnolfini) – ce qui les empêche a priori d’être dédoublés par la représentation. (DÄLLENBACH, 1977, p. 21-22).

¹⁰ [...] est *mise en abyme* toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’oeuvre qui la contient. (DÄLLENBACH, 1977, p. 18).

especiosa”¹¹. Portanto, existem três modalidades de *mise en abyme*: reduplicação simples, quando um fragmento mantém relação de similaridade com a obra que o inclui; reduplicação repetida *ad infinitum*, na qual um fragmento mantém uma relação de similaridade com a obra que o inclui, encaixa nele outro fragmento, e assim sucessivamente; e a reduplicação aporística, quando um fragmento supostamente inclui a obra que o inclui.

Por outro lado, Dällenbach afirma que os tipos de *mise en abyme* não são puros, pode haver uma mistura. Entendemos que *Um sopro de vida (pulsações)* é, no geral, uma reduplicação repetida *ad infinitum*, embora diferente do conto “A quinta história”, que contém mais histórias encaixadas. Semelhante ao encaixe das bonecas russas *matrioskas*, engendrando-se umas nas outras, a narrativa de Ângela é a miniatura da narrativa do Autor que, por sua vez, é da narratária Clarice Lispector. Os mundos das personagens se tensionam e nos apresentam uma metaficção da metaficção. Verificamos, portanto, a presença desse procedimento em vários momentos da obra da Clarice Lispector. Além do conto supracitado, podemos citar o “Duas histórias a meu modo”, no qual a autora também utiliza a reduplicação repetida e utiliza o recurso da ironia, além de parodiar um conto do Marcel Aymé (1902-1967), escritor francês.

Essa utilização da intertextualidade de forma consciente, crítica e irônica, é uma marca da obra de Lispector. No romance aqui estudado, a autora realiza relações intertextuais até com sua própria obra, ou seja, intratextualidade. A autora traz personagens de seus outros romances e contos para essa narrativa. Como, por exemplo, a própria personagem Ângela Pralini e seu cachorro Ulisses, que também são personagens do conto “A partida do trem”, publicado no livro *Onde estivestes de noite* (1974). O cachorro Ulisses ainda aparece em *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* (1969).

No trecho em que Ângela cita os livros que escreveu, todos eles são títulos da própria obra de Clarice Lispector. Ao que parece, a autora joga com o leitor e deseja saber se ele conhece sua obra, recapitulando parte do que já produziu. Nesse sentido, a personagem Ângela se torna uma possibilidade de heterônimo de Lispector, ao declarar que:

¹¹ [...] est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse. (DÄLLENBACH, 1977, p. 52). Observação: Dällenbach também utiliza o termo *aporistique* para se referir ao último tipo. Preferimos traduzir por “aporística”, mantendo fidelidade ao sentido de algo que é difícil de solucionar, um problema lógico insolúvel, um impasse.

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. (LISPECTOR, 1999c, p. 104).

Diante de todos esses aspectos observados, retificamos que *Um sopro de vida (pulsações)* é metaficção. A autorreflexividade é evidente na estrutura desse romance que se desenvolve em camadas, nas quais um personagem escritor pensa sobre a maneira como ele vai escrever seu livro sobre uma personagem escritora que faz o mesmo. Logo, são dois processos de construção que se tornam visíveis para o leitor. Além disso, ele escapa a uma classificação de gênero, mostrando-se como um romance híbrido que carrega traços de um texto dramaturgico. Podemos dizer que, na verdade, esse romance está nas entrelinhas, na essência, no *it*. A forma é o próprio romance.

REFERÊNCIAS

- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CHANADY, A. Une métacritique de la métalittérature: quelques considérations théoriques. **Études françaises**, Paris, 1987, vol. 23, n. 3, p. 135-145.
- DÄLLENBACH, L. **Le récit spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. 2. ed. Nova Iorque: Methuen, 1984.
- LEPALUDIER, L. *et al.* **Métatextualité et métafiction**: théorie et analyses. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, C. Duas histórias a meu modo. *In*: LISPECTOR, C. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

LISPECTOR, C. A quinta história. *In*: LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, C. A partida de trem. *In*: LISPECTOR, C. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, C. O relatório da coisa. *In*: LISPECTOR, C. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, C. **Um sopro de vida (pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

VASCONCELLOS, L. P. S. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WAUGH, P. What is metafiction and why are they saying such awful things about it? *In*: CURRIE, M. (Org.). **Metafiction**. London / New York: Logman, 1995, p. 39-54.

Data de submissão: 28/05/2019

Data de aprovação: 03/08/2019