

CURSO DE LETRAS

Helena Jungblut

**A NARRAÇÃO DE *UM SOPRO DE VIDA (PULSAÇÕES)*: UMA EXPERIÊNCIA
EM LINGUAGEM**

Santa Cruz do Sul

2015

Helena Jungblut

**A NARRAÇÃO DE *UM SOPRO DE VIDA (PULSAÇÕES)*: UMA EXPERIÊNCIA
EM LINGUAGEM**

Monografia apresentada ao Curso de Letras, da
Universidade de Santa Cruz do Sul, como atividade
integrante do currículo normal do curso.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Ângela Cogo Fronckowiak

Santa Cruz do Sul

2015

AGRADECIMENTOS

Às vozes presentes neste texto.

Obrigada, Ângela Cogo Fronckowiak, por ultrapassar o dizível. Por provocar transformações. Por fazer parte do que digo, do que aprendi e busco dizer.

Ana Claudia Munari Domingos, obrigada por ajudar a ver.

Meus professores do curso de Letras, obrigada. Sou feliz por tê-los encontrado.

Ádria, Geliane, Fernando, Leonardo, Potira e Rafael: vocês fazem parte disso (e de mim).

Obrigada.

Irmã Ana Carolina, mãe e pai, obrigada por estarem aqui.

RESUMO

Neste trabalho nos propomos a direcionar nossos estudos para as relações entre a narração, a experiência e o texto *Um sopro de vida (pulsações)*, da autora Clarice Lispector. Inicialmente, apresentamos uma conceituação de experiência, suas relações com a linguagem e o ser humano. A seguir, identificamos como se apresenta a narração de nosso objeto de estudo a partir de determinados teóricos da narratologia. Por fim, expomos e comprovamos como as principais características da experiência aparecem na voz do narrador de *Um sopro de vida*, o que nos permite apontar que a narração da obra acontece em experiência – a do escritor, do narrador e do leitor. Visamos não somente à análise da obra literária sob determinado viés, mas, principalmente, aprofundamos os estudos em um campo que consideramos fundamental, sobretudo na narrativa clariceana: a linguagem e o ser, os quais se desdobram em potencialidades e instauram novos sentidos à história contada.

Palavras-chave: Experiência da narração. A linguagem e o ser. Clarice Lispector. *Um sopro de vida (pulsações)*.

RÉSUMÉ

Par ce travail nous nous proposons de montrer nos études au sujet des relations entre la narration, l'expérience et le texte *Um sopro de vida (pulsações)*, de l'auteur Clarice Lispector. Initialement, nous présentons une concept de l'expérience, ses relations avec la langue et l'être humain. Ensuite, nous identifions comme se présente la narration de notre objet d'étude, à partir de certaines théoriques de la narratologie. Enfin, nous exposons et démontrons de quelle manière les caractéristiques principales de l'expérience apparaissent dans la voix du narrateur de *Um sopro de vida*, ce qui nous permet de souligner que la narration de l'œuvre se passe au niveau des expériences de l'écrivain, du narrateur et du lecteur. Nous abordons non seulement l'analyse de l'œuvre littéraire sous un angle déterminé, mais surtout en approfondir les études dans un domaine que nous considérons comme fondamental, spécialement dans la narration de Clarice Lispector: où la langue et l'être se déroulent dans leur potentialité et introduisent un nouveau sens à l'histoire.

Mots-clés: Expérience de la narration. La langue et l'être. Clarice Lispector. *Um sopro de vida (pulsações)*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 A EXPERIÊNCIA E A NARRAÇÃO	9
2.1 A experiência.....	9
2.2 O narrar em <i>Um sopro de vida (Pulsações)</i>.....	16
3 A LINGUAGEM DE UMA NARRAÇÃO EM EXPERIÊNCIA.....	24
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
REFERÊNCIAS	40

1 INTRODUÇÃO

“Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério.”¹

Já cantava Caetano Veloso: “Que mistério tem Clarice?”. Sobretudo, quais mistérios têm seu fazer literário, que recebe uma vasta quantidade de pesquisas, análises e interpretações sobre suas obras – e que agora recebe mais esta, nascida de questionamentos, sensações e percepções de um “eu leitor”, que pode ser qualquer um de nós, já que acreditamos muito haver por extrair de suas composições. A leitura é uma atividade plural, se deslança em muitas direções e vive no limiar da percepção, da identificação e do envolvimento com o que está registrado em letras, palavras e sentidos. Percebemos essa atividade muito distante da passividade, sendo ela sempre uma interação de transformação entre o texto e o leitor.

Estar *como* leitor é estar continuamente buscando e construindo sentidos e significados nas trilhas do texto, é poder ter a possibilidade de estar em outra dimensão. É a escolha de, em um primeiro momento, abrir-se à realidade do ficcional e, também, permitir que a própria memória trabalhe junto daquele texto. É abrir-se à libertação, à experiência. Quando estamos nessa posição, ultrapassamos o limiar da leitura para pedirmos mais: queremos não somente a história, mas sim desbravar este mistério das sutilezas de criação dela. Etimologicamente o verbo “ler”² tem alguns significados que nos parecem interessantes quando pensamos a criação ficcional de Clarice Lispector: inicialmente, ler significa contar, enumerar as letras, depois, denota colher, que é encontrar um sentido que está no próprio texto, como a mensagem ou temática. Por último, comporta a ideia de *roubar*, que são as inferências que o leitor é capaz de construir se colocando na experiência da leitura, colhendo os sentidos do texto, que foram a experiência do escritor.

Como não se rouba algo com conhecimento e autorização do proprietário, interpretamos o roubo como uma autonomia leitora da criação de outros sentidos, a partir da presença de sinais no próprio texto. Dentro dessa ideia de roubar, temos mais três instâncias: 1) O ler roubado sociologicamente, que é fazer relações do texto com o mundo

¹ *Um sopro de vida* (pulsações), 1999, p. 20.

² PAULINO, Graça et al. *Tipos de textos, modos de leitura*. 2. ed. Belo Horizonte: Formato, 2001.

e com a sociedade. 2) O ler roubado psicologicamente, que é fazer relações do texto com a psiquê. E, por fim, 3) o ler roubado filosoficamente, que é fazer relações do texto que abrangem todos os níveis anteriores e, também, explora a própria linguagem.

O item três, em especial, lança o leitor no “roubo” que a linguagem significa por ser o próprio do humano – não há humanidade sem linguagem. Dessa forma, a linguagem em uma narrativa é, pois, a experiência de um corpo – o que lê e o que escreve. Entendemos, assim, o mistério de Clarice em sua relação com a criação de uma linguagem, e que seria também o seu martírio, visto a coleção de legiões (nacionais e estrangeiras) de admiradores e seguidores de sua obra, em uma posição quase espiritual, já que a autora tem o processo de criação artística como uma constante. Um dom, um martírio e um mistério, às vezes até para ela mesma.

O romance *Um sopro de vida* (pulsações)³, nosso objeto de estudo, foi publicado postumamente e escrito no decorrer dos últimos quatro anos de vida de Clarice Lispector, que já se encontrava gravemente doente devido a um câncer. Permeada por muitos mistérios em sua linguagem, a narrativa tateia, continuamente, as dimensões do ‘eu’ e suas eternas dúvidas. Em *Água viva*, romance anterior, temos certa declaração: “há perguntas que me fiz em criança e que não foram respondidas, ficaram ecoando plangentes: o mundo se fez sozinho? Mas se fez onde? Em que lugar?” (1998, p. 30). As perguntas sem respostas, estas da complexidade humana em relação ao universo e de preocupações com a consistência da vida, são expressas na escritura de Clarice. E nós, leitores, somos envolvidos por estas indagações como um pulo no escuro. A Edilberto Coutinho, a autora declarou: “é que sou mística”.

Dando lugar a reflexões metaficcionalis e devaneios sobre questões que permeiam a complexidade de um ‘eu’ e a criação, *USV* tem um estilo próprio e é distante de representações miméticas clássicas, não busca “imitar” a vida ou realinhar o que se percebe em uma fina camada de realidade, mas sim propõe entrelinhas que permitem pensarmos o que está além do sentido imediato das coisas e vivências mundanas. A narrativa escapa a definidas classificações, leva-nos a vivermos junto do narrador-personagem uma experiência de “outrar-se” enquanto acontece na criação que um autor faz de uma personagem. Levantando questionamentos sobre o ficcional e o real, a

³ LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Ao decorrer do trabalho, referiremos esta obra pela sigla “*USV*”. Ainda, para evitar a sobrecarga de notas, anunciamos que todas as citações da obra foram retiradas desta edição, portanto os excertos de *Um sopro de vida* virão acompanhados no próprio texto do número da página de onde foram retirados.

sequência narrativa se constitui por fragmentos de duas vozes em diários. O narrador se desdobra e transcreve o processo de criação de uma personagem para buscar-se, conhecer-se, para iniciar e conduzir uma *experiência*, já que com a criação ele pode experimentar-se, ser outro. No enredo da obra, não há alguma história feita de acontecimentos, há fragmentos de uma busca de si no outro, e é neste jogo que surge o questionamento da escrita e da linguagem proposta por Clarice. Como nas palavras do narrador: “[quero] estremecer diante do que nunca foi dito por mim” (*USV*, p. 72).

A linguagem de uma narrativa sendo a experiência de um corpo, espaço de inscrição em quem lê e em quem narra, é como a *ex*-posição de múltiplas marcas, que entendemos como fulcral na relação de um sujeito e a literatura. Mas como entendemos o que é a experiência? Sem a intenção de anteciparmos o que há nos posteriores capítulos desta pesquisa, tomamos a experiência como um acontecimento em um agora, vivido em um instante que algo se marca em um ‘eu’ sem que se tenha conhecimento imediato. É estar em recepção de afecções e percepções sem, momentaneamente, tomar consciência. Acreditamos que é pensando sobre suas experiências que o autor constrói sua imaginação, cria seu jogo de linguagem e dá início à escrita, à ficcionalidade, à literatura – sem esquecer, também, que a própria leitura é uma experiência, pois tem em si singularidades de quem lê.

Assim, nos propusemos, neste trabalho, a apontar nossos estudos para as possíveis relações entre a narração, a experiência e o texto de *Um sopro de vida (pulsações)*. Partimos do capítulo que delinea nossa conceituação sobre o que é experiência, assim como traça linhas de como se apresenta a narração de nosso objeto de estudo, para, em seguida, interpretar a obra, na qual observamos uma aguda consciência de linguagem, entendida como forma de autoconhecimento veiculada pela experiência literária. O próprio narrador de *USV* alerta: “Se alguém me ler será por conta própria e autorrisco. Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” (p. 16). Interpretar Clarice Lispector significa estar em um discurso que procura absorver a essência mais do que a existência, significa se dispor a viver com ela. Falamos de uma narrativa que extrapola limites da ficção para se tornar uma forma de autoconhecimento e aprendizagem, um movimento de amadurecimento interior.

Acreditamos que nossa escolha por estabelecer essas relações visa não somente à análise de uma obra literária sob determinado viés, mas, sobretudo, busca aprofundar os estudos em um campo que consideramos fundamental: a linguagem e o ser, os quais se desdobram em potencialidades e instauram novos sentidos. Considerando a escrita

narrativa de *USV*, anunciamos que aparecerão observações bastante intuitivas sobre certas relações textuais, e chamamos de intuitivas pois dizer da linguagem por meio da linguagem sem querer ser envolvido por ela é como definir o que é poesia sem adentrar no poético.

Dessa forma, consideramos esta pesquisa como um pouco fora do enquadramento de uma investigação plenamente científica – se considerarmos que, nos próximos capítulos, ensaiaremos dizer sobre uma interpretação textual voltada para a experiência de uma narração, isso não passará de uma série de afirmações cientificamente indemonstradas e indemonstráveis sobre algo que somente um “eu” pode sentir. Ou seja, falamos de uma fenomenologia: transborda a questão da análise literária em si, buscando a experiência do leitor, que só pode ser a de quem lê, na medida em que só podemos pensar e sentir a experiência a partir daquilo que ela é para nós.

Inferimos, ainda, que o presente trabalho se enquadra na linha de pesquisa “Processos narrativos, comunicacionais e poéticos”, vinculada ao Departamento de Letras, cujo objetivo é construir sentido através da interpretação textual, buscando conhecer os elementos e processos da narrativa e suas respectivas funções.

2 A EXPERIÊNCIA E A NARRAÇÃO

A literatura, no gênero narrativo, como o conto, o romance, a novela, e com seus aspectos textuais como o desencadeamento de histórias, personagens, narrador e focalizações, narra uma história que sai do anonimato. Constitui uma salvação, uma filosofia de aprendizagem, pois sempre acolhe e transcende alguém – o eu, o narrador, o personagem, o autor... O narrador não pertence somente ao conjunto de uma linguagem intercambial e de comunicação, mas também de uma linguagem ritualística, criadora de um acontecimento. A literatura traz o movimento de nos conhecermos, de nos interiorizarmos, mas também de olharmos o outro, o esforço e a superação que um “ser de papel” faz em sua história.

Acreditamos que é pensando sobre as próprias experiências que um escritor constrói sua imaginação, seu jogo de linguagem, que dá início à escrita, à ficcionalidade, ou seja, acreditamos que a narração só pode ser de uma experiência. E não somente isso, acreditamos que a escrita e a leitura, a consciência de singularidades humanas, potencializam e concebem novos mundos pelo escritor, nos posicionam em um devir, em uma relação de transformação, que são experiências. Dessa forma, em dois itens a seguir apresentaremos aspectos teóricos acerca desta conceituação de experiência assim como da narratologia de *Um sopro de vida*, em uma busca por compreender uma narrativa que acontece *em* experiência.

2.1 A experiência

"E agora descreverei a experiência de maravilhar-se com a existência do mundo dizendo: é a experiência de ver o mundo como um milagre. Neste momento sou tentado a dizer que a expressão justa na língua para o milagre da existência do mundo, mesmo não sendo nenhuma preposição na língua, é a existência da própria linguagem." ⁴

Existe uma afirmação conhecida por todos nós: o homem fala. E o tempo todo – até quando acha que não fala nada. Enquanto dorme, pensa, lê, conversa e também quando realiza um trabalho ou fica “à toa”, falamos a todo momento. E isto por uma questão que também é conhecida por todos nós: é natural para um ser humano a possibilidade da linguagem. Não pensamos sem a linguagem e tampouco deixamos de nomear algo desconhecido – a Linguística, aliás, já nos explicava o quanto ignoramos o inominado.

⁴ Wittgenstein apud Agamben, 2008.

Relembremos Aristóteles e sua definição do homem como *zôon lógon échon*, afirmação popularmente traduzida como “animal dotado de razão”, guardando a concepção de que o que nos diferencia de uma planta ou animal é a linguagem. Não obstante, o pensador espanhol Jorge Bondía Larrosa se opõe à afirmação aristotélica quando diz que, com tradução equivocada, a frase encaixa-se melhor enquanto “vidente dotado de palavra” (LARROSA, 2002, p. 21) – ou seja, que o homem não somente tem a palavra ou a linguagem, mas sim que é enquanto palavra, ele a encarna.

Coloquemos em diálogo mais um pensador, Heidegger (2003): o autor ratifica que nós, humanos, não somente temos a possibilidade de falar, mas sim que a linguagem “é o que faculta o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem” (2003, p. 7). Há, ainda, a contribuição de Octavio Paz (1982), quando reitera que a história humana poderia “se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento” (p. 35). Ou seja, somos um universo de palavras e nós o universo delas. A linguagem, pois, pertence ao todo, a encontramos por toda parte e, sobretudo em nós, humanos. Paz lembra que há ainda os símbolos, que ademais de serem abstratos, também são uma forma de linguagem – no entanto, diz que devem ser explicados e “não há outra maneira de explicação senão a linguagem” (PAZ, 1982, p. 36). O homem é um ser de palavras e as palavras são uma condição de existência do homem, o que nos faz remeter novamente a Heidegger (2003) quando diz que, com a linguagem e o pensamento, o homem quando *percebe* a si e ao seu meio encontra-se concomitantemente com a essência da linguagem:

Fazer uma colocação sobre a linguagem não significa tanto conduzir a linguagem, mas conduzir a nós mesmos para o lugar de seu modo de ser, de sua essência: recolher-se no acontecimento-apropriador⁵. (HEIDDEGER, 2003, p. 8).

O ato da linguagem como uma “linguagem interior” nos conduz a uma essência da língua, um contato com algo que nomeamos. E é neste nomear que adequamos a linguagem para o nosso ser, para algo que faça sentido a nós. Encontrar a essência da linguagem seria como uma apropriação, um encontro com uma palavra que ressoe como verdade, satisfaça ou, em outras palavras, brinque com a língua. É como um movimento

⁵ Cf. O conceito heideggeriano de *acontecimento-apropriador* vem acompanhado de profundos estudos filosóficos que tentam compreendê-lo. Neste trabalho, limitamo-nos a utilizá-lo interpretando o acontecimento como sendo um jogo de pertencimento e estranhamento que parte da “essência da linguagem” a apropriação de cada indivíduo a sua essência – que por sua vez está relacionada à linguagem. E a apropriação dela (da linguagem) está no *dizer*. Heidegger ainda refere como sendo a poesia e o pensamento o que alcança o acontecimento-apropriador, a essência.

circular de pertencimento. Em sua obra, Heidegger (2003) propõe, como essência da linguagem, a proximidade entre poesia e pensamento em um dizer, que é quando a linguagem nos consente sua vitalidade. Octavio Paz também fala sobre a essência e o quanto isto está relacionado ao homem e seu estar no mundo; ele nos diz que a linguagem é “poesia em estado natural”, que a essência é metafórica pois transforma e transmuta o que toca: “a palavra pão, tocada pela palavra sol, [...] se torna um alimento luminoso” (PAZ, 1982, p. 41).

O filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu livro *Infância e História* (2008), questiona relações entre voz e linguagem, se existe uma voz humana e se esta voz é, de fato, a linguagem. O autor parte da palavra infância e a sua relação com a linguagem propondo que aquele conceito seja uma tentativa de pensar nos limites (ou não limites) de uma linguagem:

O conceito de infância é acessível somente a um pensamento que tenha efetuado aquela ‘puríssima eliminação do indizível na linguagem’ [...] A singularidade que a linguagem deve significar não é um inefável, mas é o supremamente dizível, a *coisa* da linguagem. (2008, p. 11 – grifos do autor).

E é no termo “infância” que o filósofo encontra lugar para uma exposição da relação que buscamos pensar aqui: experiência e linguagem. Buscando indicar a experiência como “transcendental”, que se sustenta somente na linguagem, o autor nos traz o conceito de *experimentum linguae*, afirmando que “aquilo que se tem experiência é a própria língua” (AGAMBEN, 2008, p. 11). A definição de um *experimentum linguae* como infância é a de que os limites da linguagem não estão fora da linguagem, mas em uma experiência dela como tal, “na sua pura autorreferencialidade” (2008, p. 12). Agamben nos diz que quem realiza o *experimentum* se arrisca em uma dimensão vazia e na qual encontra diante de si a “pura exterioridade da língua” (2008, p. 11).

Heidegger complementa a afirmação quando diz que fazemos essa experiência (de linguagem) “somente lá onde os nomes nos faltam, onde a palavra se parte em nossos lábios”⁶. Este “inefável” da linguagem, segundo Agamben, é uma categoria pertencente somente ao humano, tendo o conceito de infância muita relevância, pois exprime a “maneira que o indizível é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar” (2008, p. 11). Ou seja, pensar os limites da linguagem seria pensar para além do indizível, e o que se tem experiência no *experimentum linguae* não é meramente

⁶ Heidegger apud Agamben (2008)

uma impossibilidade de dizer, pois se trata, para o autor, muito mais de uma impossibilidade de falar a partir de uma língua, isto é, trata-se de uma experiência, através da morada infantil, da própria faculdade ou potência de falar e alcançar o que queremos dizer.

Seguindo a linha heideggeriana de pensamento de uma essência da linguagem, chamamos uma filósofa do século XX, que também pensava sobre o devir humano em suas relações com a linguagem, o pensamento e a experiência: María Zambrano (2011). A autora apresenta um “caminho do pensamento” à margem do transcendentalismo humano e o conhecimento, tendo como seu interesse a sabedoria que vem da experiência, que para ela significava um saber originário, que sentimos, tomamos nota e requer nossa escuta e atenção. Zambrano diz que o saber é a “experiência sedimentada no decorrer de uma vida”⁷ (2011, p. 147). Metafisicamente a autora afirma que “buscamos a experiência originária no mais fundo, no mais alto, em todas as partes, para ver se a encontramos”⁸, ou seja, não se refere a experiência somente a um saber de histórias, datas, feitos e conhecimentos somatórios, mas sim de escutas, olhares e interiorizações. Dessa forma, a experiência, para Zambrano, é como a “manifestação de um conhecimento que seja integrador dos saberes fragmentários aos quais o homem se vê submetido”⁹ (2011, p. 61), já que uma vez aberta à possibilidade da experiência esta flui inesgotável como uma unidade íntima de vida e pensamento – e por isso a correlação com o pensamento, ele não se fecha e acaba em si mesmo.

Como Zambrano, o também espanhol Jorge Larrosa propõe significado ao termo “saber da experiência” (2002, p. 27), sendo aquele que se dá entre o conhecimento e a vida humana, que adquirimos na medida em que respondemos ao que nos acontece ao longo da vida. Larrosa (2002) afirma que um “saber da experiência” tem relação com o sentido (ou não sentido) ligado à existência de um indivíduo e que, portanto, tal saber se torna particular e subjetivo. Tal afirmação se complementa ao que Zambrano (2011) diz sobre a experiência da vida ser o ponto em que o pensamento filosófico se desfaz e se refaz, já que o pensar não acontece sozinho na mente de quem o acolhe – a não ser que acolha sem que seja necessário (ZAMBRANO, 2011, p. 65). Entendemos, assim, que a

⁷ Para evitar a sobrecarga de notas, antecipamos que todas as citações diretas referentes a María Zambrano são traduções de nossa própria autoria. “experiencia sedimentada en el curso de una vida”

⁸ Apud SÁNCHEZ-GEY, Juana, 2008, *on-line*. “buscamos la experiencia originaria en lo más hondo, en lo más alto, en todas partes, a ver si la encontramos”.

⁹ “manifestación de un conocimiento que sea integrador de los saberes fragmentarios a los que el hombre se ve sometido”

experiência se reduz a um pensar sem mais assistência que a de um texto ou palavra recebida, gerando um vazio indispensável para que uma filosofia (o pensar sobre a vida) ocupe por inteiro a mente humana e se converta em experiência.

A autora afirma que a mais fundamental experiência humana tem características de revelação, ainda que somente reitere o que já sabemos: o pensamento que é experiência renasce de um esquecimento, “no todo do saber nada pode brotar por si mesmo.”¹⁰ (ZAMBRANO, 2011, p. 67). Para esse pensar a experiência, Zambrano propõe um “método” – afirma que a verdadeira experiência não acontece sem a intervenção de uma espécie de método, com a determinação de condições de um sujeito “a priori” da experiência e que começaria pelo estabelecimento de sua possibilidade a isto, de um “estar aberto” à experiência. A autora diz que o método é um caminho a recorrer uma e outra vez, relacionando-o a um caminho que é lugar de chegada, mais que de partida, e que estaria em certa e determinada experiência, que pede corpo e forma e tem como “indispensável uma certa aventura e até uma certa perdição”¹¹ (2011, p. 68) – é como um andar perdido de um sujeito que se vai formando, “um andar perdido que será logo liberdade”¹² (2011, p. 68). Portanto, compreendemos que é imprescindível que se dê atenção à experiência, que se saiba que ela acontece, que se tenha um “pensamento que é experiência” e que renasce de uma ignorância ou esquecimento da própria experiência.

Ainda com a filosofia vinda da Espanha, temos José Contreras Domingo e Nuria Pérez de Lara Ferré, os quais, no livro *Investigar la experiencia educativa* (2010), afirmam pesquisar a temática por querer buscar o que não se mostra facilmente, o que deixa vestígios para a reconstrução e a recuperação do que é subjetivamente valioso: a experiência como aquilo que desestabiliza, desconcentra e machuca. Com a afirmação de Hannah Arendt sobre a impossibilidade de pensar sem experiência pessoal, os autores afirmam que é a experiência que põe em marcha o processo de pensamento, pois “pensamos como produto das coisas que nos passam”¹³ (DOMINGO; FERRÉ, 2010, p. 21), como consequência do mundo que nos rodeia e do que nos afeta. Domingo e Ferré propõem que é a experiência que nos imprime a necessidade de repensar e de voltar sobre ideias que tínhamos das coisas, e que nos situarmos frente à experiência significa nos

¹⁰ “en el lleno del saber nada puede brotar por sí mismo”

¹¹ “indispensable una cierta aventura y hasta una cierta pérdida”

¹² “un andar perdido que será luego libertad”

¹³ Para evitar a sobrecarga de notas, antecipamos que todas as citações diretas referentes à obra *Investigar la experiencia educativa* são traduções de nossa própria autoria. “pensamos como producto de las cosas que nos pasan”

centrarmos no que vivemos, em acontecimentos, momentos, lugares, relações (2010, p 22). Dessa forma, nos estabelecer a partir da experiência supõe também uma posição subjetiva, a forma que é experimentada, sentida e vivida por alguém em particular, o que faz que seja uma experiência para alguém e o que move e comove essa vivência: “tem a ver com as dimensões do viver em que seu ser íntimo está implicado”¹⁴ (ZAMBRANO, 2011, p. 23).

A experiência, pois, é uma forma de viver os acontecimentos, uma maneira de olhar o que é vivido enquanto que subjetivamente vivido e que nos afeta de uma maneira singular por nos abalar, atingir e nos deixar conscientes dela. Dentre os estudos de Larrosa, temos o pensar a experiência como uma produção de sentido e criação de realidades e subjetivações que as palavras produzem (LARROSA, 2002, p. 21). O autor explica que a relação humana com as palavras torna-se potencializadora a partir do pressuposto de que são elas que dão sentido ao que somos e ao que nos acontece e, portanto, está nessa relação o modo como nos colocamos diante do mundo e de nós mesmos. Como trouxemos anteriormente, o homem não somente tem a palavra ou a linguagem, mas sim é enquanto palavra; o pensador diz que há nisso tudo uma grande importância: a nomeação do que fazemos. Partindo do pressuposto de uma práxis reflexiva, chegamos ao conceito-chave desta análise, que é a experiência de um sujeito. E é em nomear, pensar, perpassar por questões de terminologia e nomeação do que somos que dotamos a experiência de sentido.

Domingo e Ferré (2010) dizem que a experiência supõe uma novidade como forma de algo que é significativo para quem vive e que necessita ser pensada e entendida por sua novidade: “necessita uma nova linguagem, um novo saber para fazê-la presente no presente, para que possa significar-nos algo.”¹⁵ (2010, p, 24). Para complementar com Zambrano (2011), quando nos fala sobre a importância da ignorância para a experiência, os autores dizem que a experiência supõe sempre uma negação do que até agora sabíamos; é uma novidade que desmente o que pensávamos ou sabíamos, mas que dá lugar a um novo saber:

Este novo saber é sempre também um novo saber sobre si, já que é um saber que se volta sobre si, sobre a consciência do saber e do não saber, do que as novas experiências ensinam.¹⁶ (DOMINGO; FERRÉ, 2010, p. 24).

¹⁴ “tiene que ver con las dimensiones del vivir en donde tu ser íntimo está implicado”

¹⁵ “necesita un nuevo lenguaje, un nuevo saber para hacerla presente en el presente para que pueda significarnos algo”

¹⁶ “este nuevo saber es siempre también un nuevo saber sobre sí, ya que es un saber que se vuelve sobre sí, sobre la conciencia del saber y no saber, de lo que las nuevas experiencias enseñan.”

Logo, a experiência tem relações com o inesperado, se apresenta de improviso, sem obedecer a um plano ou ordem, dizem os autores que ela não pode estar submetida a um controle e nem ser produto de um plano. Assim, pois, está a relação com a novidade do que acontece como provocadora de um sentido da experiência em ocasiões que a atribuição de um novo sentido ao que se vive faz disso uma experiência.

Mas e o que é “experiência”? Larrosa sugere a definição como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (2002, p. 21). Pressupõe-se o “isso” a um acontecimento, ao *passar* de alguma coisa ou de algo que não “sou eu”, que não depende de um sujeito ou de alguma vontade, que é diferente do que se fala, do que se sente ou se antecipa, que é “outra coisa que eu” (LARROSA, 2011, p. 5). Esse algo “que nos passa” (ou que *me* passa) não passa frente a esse sujeito da experiência, mas com ele, nele (*em* mim). Logo, supondo a experiência um acontecimento exterior a um sujeito, mas tendo esse sujeito como o lugar da experiência, em palavras, ideias ou sentimentos, trata-se, portanto, de um sujeito exposto, de uma relação de transformação.

Podemos dizer que um sujeito da experiência é como um “território de passagem” (LARROSA, 2011, p. 5), uma superfície sensível em que aquilo que acontece produz alguns afetos, marcas e vestígios – um espaço onde os acontecimentos têm lugar. Logo, Larrosa propõe pensar que um sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto” (2011, p. 5-6), partindo de uma reflexão a partir do radical “ex” da própria palavra *experiência*:

Esse ex que é o mesmo de ex/terior, de ex/trangeiro, de ex/tranheza, de êx/tase, de ex/ílio. Não há experiência, portanto, sem a aparição de alguém, ou de algo, ou de um isso, de um acontecimento em definitivo, que é exterior a mim, estrangeiro a mim, estranho a mim, que está fora de mim mesmo, que não pertence ao meu lugar, que não está no lugar que eu lhe dou, que está fora de lugar. (LARROSA, 2011, p. 5-6).

Poderíamos dizer que a experiência supõe uma relação entre atividade e passividade. Domingo e Ferré (2010, p. 29) dizem para experienciar a experiência, ou seja, estar presente no momento presente, sendo a preparação para que a experiência aconteça o “colocar-se no caminho” ou “ficar à espera”¹⁷, mas que em qualquer caso a disposição à experiência é uma preparação e uma recepção do acontecimento – supõe um aceitar o inesperado. Um sujeito exposto é um sujeito aberto à sua própria transformação,

¹⁷ “ponerse en camino” e “quedar a la espera”

ou de suas palavras, ideias, sentimentos, representações. É uma experiência de sua própria transformação.

Por sua vez, o sujeito da experiência

se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua recepção, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se [...] de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (LARROSA, 2002, p. 24).

Nesse sentido, este sujeito se expõe à vulnerabilidade e ao risco na construção de si mesmo. Portanto, toda experiência é pessoal, sabemos que não é somente algo que acontece, mas que alguém a tem.

Curiosamente, e para finalizar nosso pensar a experiência, propomos a definição de Gadamer¹⁸ da “experiência do tu” (p. 30, tradução nossa) como uma relação em si mesma, de dentro de si, uma experiência de minha relação “contigo” como fator de autoconhecimento e de conhecimento da própria relação em si como uma possibilidade de conhecer o todo. A experiência “do tu” é deixar que o outro se converta em uma experiência, é deixar uma abertura ao outro em uma alteridade. Domingo e Ferré dizem que a primeira experiência de uma relação de alteridade é “aquela em que a mãe se desloca, deixa de lado seu próprio sentir, seu próprio caminho de compreensão”¹⁹ (2010, p. 31) para que se pergunte de forma sensível e pacientemente pela experiência de um outro. A experiência de uma relação é fazer de uma relação uma experiência.

1.2 O narrar em *Um sopro de vida* (pulsações)

Existe uma voz no texto que nos acompanha já tem muito tempo, a ela confere-se a habitual função de contar uma história, porém, não somente isso, confere-se a ela, também, o poder e a possibilidade de potencialmente transformar uma narrativa: a voz do narrador. Ronaldo Costa Fernandes, em *O narrador do romance* (1996), nos dá uma grande contribuição a reflexões sobre teoria narrativa e, sobretudo, no que se refere à importância do narrador. Em uma história e seus elementos – personagens, espaço, tempo etc. – há diferentes mudanças ou ocultações, mas o narrador é sempre presente.

¹⁸ Gadamer apud Domingo e Ferré (2010)

¹⁹ “aquella en la que la madre se desplaza, deja a un lado su propio sentir, su propio camino de comprensión”

O romance, enquanto manifestação artística, é produto de um meio cultural e histórico, que acompanha transformações sociais (FERNANDES, 1996, p. 46-47) – por exemplo, as estruturas narrativas do mundo grego – as epopeias –, já não traduzem tanto o sentimento da modernidade como o fizeram romancistas e contistas. Mikhail Bakhtin (1998, p. 398) ainda complementa sobre a questão de o romance ter nascido, ser alimentado e se adaptar pela era moderna mundial; ao passo que apreende complexidades e contradições específicas de uma sociedade, acaba dizendo respeito, também, à forma de narrar. Dentre diferentes teorias da narrativa, Fernandes diz-nos que há afirmações que apontam para necessidades de regras fixas, assim como para diferentes possibilidades de experimentações, mas que sempre há o fato narrativo (1996, p. 2). Uma história contada sempre leva consigo um alguém que narra para um leitor-ouvinte, sejam as epopeias gregas ou as várias vozes de um romance moderno, a figura do narrador está sempre como um núcleo central.

A relação do narrador e seu mundo é uma grande tensão do romance, seja em terceira ou primeira pessoa, o narrador testemunha seu tempo. Esteve junto do descobrimento da América, passou por revoluções econômicas e renovou muito de quem é com a revelação da existência do inconsciente (FERNANDES, 1996, p. 44); e é tal renovação que nos faz perceber um ponto-chave da presença do narrador: ele pode se utilizar de colagens, de várias vozes e se sofisticar tecnicamente, mas permanece sendo narrador. O narrador se constrói como uma questão do discurso. A narratividade se complementa não envolvendo somente o fato linguístico, mas também questões do ponto de vista, acercamento, distância e centros de emissão. Fernandes (1996, p. 105) propõe que o relato de um texto opera antes ao nível da expressividade do todo: a construção das cenas, tramas, cortes, diálogos, são instrumentos totalizadores, assim, construindo um narrador por recursos que dão significado estrutural e existência como ser semiótico. Por meio do narrador, conta-se além do narrado.

A existência do narrador se dá em vários e muitos sinais emitidos por ele mesmo enquanto ser do discurso, pode ser visto a partir da sua localização (ponto de vista e distância) e do seu saber (consciência). E mesmo com suas transformações, aparições e inovações, o “permanecer sendo narrador” tem para si um vasto campo de possibilidades de investigação científica, especialmente quando nos referimos a Clarice Lispector. Com o objetivo de vislumbrar a construção de estratégias narrativas utilizadas em nosso objeto de pesquisa, o romance *Um sopro de vida* (pulsações), buscaremos encontrar recursos que contribuam para uma melhor interpretação e percepção da abordagem que

priorizaremos ao longo desta pesquisa. Para começar, pensemos no narrador da obra que estudaremos: de que forma ele aparece a nós, leitores? É uma voz em primeira pessoa que fala conosco?

Fernandes comenta que se há um narrador que instiga, provoca curiosidade, é problemático e expressa a modernidade, este narrador é o narrador em primeira pessoa. Diz ainda que “quem narra em primeira pessoa testemunha a si mesmo” (FERNANDES, 1996, p. 106). Conveniente ao que, antecipadamente, conhecemos de Clarice Lispector, sustentaremos e daremos início em nossas análises deste narrador instigante a partir do teórico Norman Friedman, para introduzir-nos em percepções de nosso objeto de estudo. Em *O ponto de vista na ficção* (2002), perpassamos diferentes estudiosos do tema, desde Platão a Henry James, refletindo sobre diferenças entre narrar, contar e o “fenômeno” do narrador. O autor levanta questões que terá como base de sua teoria: 1) quem conta (se alguém conta) a história e qual a voz utilizada, se em primeira ou terceira pessoa, 2) de que posição ou ângulo de observação está o narrador - se por cima, no centro, na periferia, 3) quais os meios de informações utilizados por ele, se são sentimentos ou ações, se provêm dos personagens ou de uma intrusão do autor, e 4) como se distancia em relação ao e do leitor – se se mantém próximo, distante ou variável.

Tais questões acima elencadas levam a adentrarmos em distinções tipológicas propostas por Friedman (2002), apresentadas gradativamente e organizadas de acordo com as mudanças do narrador ao longo dos séculos. Em sequência, temos: Autor onisciente intruso, Narrador onisciente neutro, Narrador testemunha, Narrador-protagonista, Onisciência seletiva múltipla, Onisciência seletiva, Modo dramático, Câmera, Análise mental, Monólogo interior e Fluxo de consciência. Estas quatro últimas até vistas como um “recurso” do narrador para sua história. Sem a intenção de nos utilizarmos de todas as tipologias, destacamos somente uma: a onisciência seletiva. Nós a destacamos pois Clarice Lispector se utiliza constantemente desta categoria em suas narrativas, por apresentar somente uma personagem e não muitas e limitar a história a um centro fixo (SÁ, 1993, p. 200).

A onisciência seletiva, segundo Friedman (2002), tem o ângulo central e os canais limitados a sentimentos, pensamentos e percepções. Narrativas com o estilo indireto livre e a onisciência seletiva, aliadas a técnicas como análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência, são as que Clarice explora muito bem, deixando que suas histórias sejam, em boa parte, dominadas pela mente das personagens principais: “Eu sempre fui e imediatamente não era mais. O dia corre lá fora à toa e há abismos de silêncio em mim.

A sombra de minha alma é o corpo” (USV, p. 13). Perpassando da generalidade artística de Clarice, adentremos mais profundamente em nosso objeto de estudo:

ISTO NÃO É UM LAMENTO, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto.
 Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos.
 De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é. (USV, p.13).

Assim começa *Um sopro de vida (pulsações)* e, conforme podemos observar, não nos é dada descrição alguma para que nos situemos na narrativa. A sequência textual é dividida em quatro partes e não há delineada linearidade entre elas, apesar de se complementarem de forma encíclica. A primeira parte trata de uma apresentação do narrador-personagem para com o leitor, uma voz em primeira pessoa que se apresenta como homem-escritor que quer escrever um livro e postula sua linguagem em crise. Tece reflexões sobre ele, o que o cerca e o que pretende contar: “Eu que apareço neste livro não sou eu. [...] Nunca te disse e nunca te direi quem sou” (USV, p. 21). Sentimo-nos como que em diálogo com os pensamentos do narrador-personagem, as mudanças repentinas de falas e assuntos faz-nos sentir junto dele. Ao passo que vai narrando suas sensações, ideias e projeções, chegamos à segunda parte do livro, denominada “O sonho acordado é que é realidade”, quando o Autor (como se denomina o narrador-personagem) comunica ao leitor que está criando uma personagem, chamada Ângela Pralini:

TIVE UM SONHO NÍTIDO inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é que inventei Ângela como meu reflexo? (USV, p. 27).

A partir de então, ambos começam a narrar seus pensamentos e sentimentos escrevendo em algum diário ou por rápidas anotações. Há ainda o terceiro e quarto capítulos, intitulados “Como tornar tudo um sonho acordado?” e “Livro de Ângela”, em ambos prevalecendo o mesmo tipo de narração e estrutura textual. A forma como se apresentam tais falas se torna um ponto interessante pela perspectiva da estrutura da narrativa, pois se assemelham a um diálogo, entretanto, em alguns momentos, o dizer é feito de forma independente. Vejamos um exemplo:

AUTOR – meu não-eu é magnífico e me ultrapassa. No entanto ela me é eu.
 ÂNGELA – eu nasci amalgamada com a solidão deste exato instante e que se prolonga tanto, e tão funda é, que já não é minha solidão mas a solidão de Deus. [...] Ah mas que frio escuro está fazendo. Cubro-me com a melancolia suave, e balanço-me daqui para lá. Assim. Assim. É! É assim mesmo.
 AUTOR – As palavras de Ângela são antipalavras: vêm de um abstrato lugar nela onde não se pensa, esse lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna. Ângela, ao contrário de mim, raramente raciocina: ela só acredita. [...] (USV, p. 37).

Estes exemplos de um “duplo narrar” propõem estarmos diante da tipologia do narrador onisciente seletivo múltiplo. As informações que acessamos em *USV* são limitadas e o narrador tende a desaparecer, “a estória vem diretamente das mentes das personagens à medida que lá deixam suas marcas” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Ainda, a partir do “diálogo” entre Ângela e Autor, percebemos claramente a utilização das técnicas de análise mental, já que o Autor reflete sobre si mesmo e sobre Ângela, suas palavras e seu “eu”; e de monólogo interior, visto que a personagem é uma criação do Autor e ele acaba por conversar consigo mesmo, tendo ainda as falas de Ângela, que muitas vezes não dizem respeito ao que o narrador-personagem disse anteriormente.

Tendo esta obra um narrador intimista, lembremos a afirmação de Alfredo Bosi (1995) referente à introspecção romanesca que, “para além das zonas do sonho e do irreal, muitas vezes pode deter-se em memórias ou fixar-se em estados de alma recorrentes no indivíduo” (1995, p. 469). Com primeira edição de seu livro datada em 1970, o teórico ainda apresentava dificuldades em traçar definições críticas a “prosas inovadoras”, como postula a narração de Clarice Lispector: “no conjunto da prosa qualificada em geral de ‘intimista’ têm-se registrado, paralelamente ao uso de processos tradicionais, sérios esforços de revisão temática e estrutural” (1995, p. 474).

Na perspectiva intimista, em que sensações e pensamentos são mais importantes que os fatos em si, temos a colocação de Moisés (2004, p. 357) quando diz que o intimismo de Clarice se difere de precursores como Guimarães Rosa e de modelos por ser mais voltado à psique humana e também de teor introspectivo. O resultado disso, diz o autor, é pela “detecção das ondas submersas do ‘eu’ ou das relações dos ‘eus’ entre si que refogem ao olhar analítico do ser humano em geral” (2004, p. 357). Ou seja, paralelo a uma visão de segredos e mistérios chegamos a uma compreensão de um ‘eu’ – ao passo que o personagem se desvela, revela também o interior de quem lê.

Dessa forma, Bosi (1995) caracteriza a narrativa de Clarice com o uso intensivo da metáfora, a entrega ao fluxo da consciência e a ruptura com o enredo factual. O autor diz, ainda, que monólogos como Lispector propõe são o fim dos recursos habituais do

romance psicológico – não há etapas de um drama ou um começo definido no tempo, mas sim um “contínuo denso de experiência existencial” (BOSI, p. 476), um encontro de uma consciência. Em *USV* temos uma resposta: “Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo” (p. 16).

Em oposição a Bosí, Afrânio Coutinho (1997, p. 245) diz que Clarice, junto de Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, renovou a literatura brasileira em experiências ousadas com a linguagem. O modo particular e inovador que Lispector tem em sua construção narrativa revela uma escrita arbitrária, provocadora e criadora de significações. Mostra complexidades relativas ao pensamento e emoções, levando o leitor a refletir sobre a existência humana. Para Sant’Ana (1973, p. 207), a linguagem da escritora se apresenta como inusitada, que quebra o convencional não a partir de uma sintaxe, mas sim no sentido “imagético e semântico”.

A partir de *A paixão segundo G.H.*, primeiro livro escrito em primeira pessoa por Clarice, segundo Ângela Fronckowiak (1998), torna-se aguda a tendência de problematizar a linguagem enquanto meio possível e impróprio de expressão autêntica (p. 66). A linguagem e tal complexidade de composição do romance ficam evidentes ao percebermos as principais posições encontradas em análise da fortuna crítica sobre o conjunto de produção literária da autora, realizada por Fronckowiak, que são:

- 1) A rarefação do enredo e diluição das noções de espaço e tempo;
- 2) A elaboração de personagens com incidência de traços comuns em diferentes obras;
- 3) A fluidez na delimitação do gênero e
- 4) A repetição de motivos e imagens de obra a obra, gerando percepção de circularidade. (1998, p. 66).

Durante as mais de cem páginas de *USV*, acompanhamos a relação entre criador e criatura – ou, podemos dizer, narrador e personagem, Autor e personagem, ou ainda um enredo baseado na criação que um autor faz de sua personagem. A obra desencadeia uma disponibilidade e um “viver junto” – mesmo perplexo e confuso, o leitor persiste nela. A impossibilidade de reconhecer claramente sobre o que o romance versa, segundo Fronckowiak, propõe ao leitor a contingência de determinar o que acontece, já que a “linguagem cifrada, enigmática e dúbia colabora para que não consigamos definir” (p. 68) a narrativa. Igualando *USV* à afirmação de Fronckowiak (1998) com relação a outro livro de Clarice, percebemos que um mergulho na consciência do Autor em seu ato de criação dá forma e torna compreensível um “processo que não existe dramaticamente” (p. 69).

É pertinente colocarmos que, mesmo sendo um discurso duplicado e apresentando um fluxo de consciência, a adesão do leitor se estabelece gradativamente, sendo “conclamado a ocupar de maneira compulsória o lugar do narratário” (FRONCKOWIAK, 1998, p. 72). Vale ressaltar que é frequente o encontro, nas obras de Clarice, da temática da criação com protagonistas ligados à escrita, temos aqui o Autor e Ângela (1977), Martin de *A maçã no escuro* (1961) e o conhecido Rodrigo S.M em *A hora da estrela* (1977). Há também outros personagens relacionados à criação, trazendo aspectos de uma metalinguagem literária, como *Água viva* em 1970 e *A paixão segundo G.H.*, em 1964. Tal observação nos faz confirmar a sensação de que ler *USV* é como receber do narrador um convite para que nos afastemos de caminhos determinados e vivamos juntos uma experiência de criação, com todos os imprevistos que podem nos surpreender e deixar-nos quase perdidos.

Por falar em perdidos, Clarice disse certa vez que perder-se também é caminho, e para isso uma das opções é situarmo-nos no tempo: com Fronckowiak, anteriormente citada, vimos que a rarefação do enredo e diluição das noções de espaço e tempo são elementos narrativos constantes nas obras de Clarice. Em *USV*, logo percebemos a preocupação do narrador com a temática:

O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. [...] Degusto assim cada detestável minuto. E cultivo também o vazio silêncio da eternidade da espécie. Quero viver muitos minutos num só minuto. (*USV*, p. 14).

Apoiando-nos em Nicolino Novello (1987), percebemos que *USV* trespassa por espaços de tempo que desencadeiam momentos em que algo é criado enquanto fruto de uma experiência – uma experiência que dá forma e conteúdo a cada instante que se vive, que metamorfoseia o homem em criador e conduz a inevitáveis mudanças de direção. Novello questiona sobre uma das preocupações do narrador clariciano ser “o tempo que escoar” (1987, p. 17), discorrendo sobre a dependência que o tempo impõe a qualquer ser e o quanto Clarice estabelece, na elaboração de suas histórias, um caminhar lento e determinado, porém em tensão frente ao que “está sendo e será vivido por ela [a personagem]” (1987, p. 17). O tempo, para Novello, é como um dado imediato da consciência e, com a narrativa de Clarice, experimentamos o tempo como um fluxo contínuo, não tendo momentos sucessivos e mudanças, mas sim *permanecendo* na sucessividade. Ou seja, o fio narrativo de *USV* enreda o instante a um fluxo discursivo

tão rápido quanto as palavras, deixando indispensável a coexistência dos eventos em uma só numa sequência formada.

No discurso da obra é como se pudéssemos captar o tempo enquanto um fragmento, o instante, que segundo Novello levaria a narrativa a “uma roda viva sem fim de instantes de muitas coisas ‘sendo’” (1987, p. 19), como uma sequência de transformações marcando a atualidade de cada coisa e ser. Em *USV*, logo após o sumário, há uma epígrafe, uma página inteira na qual a única frase que aparece centralizada é: “Quero escrever movimento puro”; não há indicação de autoria, embora as aspas indiquem o texto como sendo do discurso de alguém. O instante como o presente e o agora em que a vida acontece se apresentam na narrativa pela palavra. É uma captura manipulada pelas sensações do Autor “sendo”, com dúvidas e interrogações em busca de uma resposta e uma angústia em “ser”. É como a organicidade de um livro, deixando a escrita móvel e não mais abstrata, como se estivesse viva.

Ao fugir do típico enredo e personagens bem definidos, *USV* tem uma linguagem que problematiza a importância de viver o instante em termos de criação e experiência, propõe sensação de expectativa sobre vida e morte. Novello (1987, p. 63) diz que a linguagem de Clarice reflete incessantemente um vaivém de perguntas e não aceita retrocessos ou correções, pois é toda construída em impulsos de instantes vividos na experiência, os quais não têm retorno: o autor escreve sua obra à medida que se lê e lê sua realidade. E é neste momento em que algo se escreve. “Passa-se [o livro] agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será esse agora mesmo” (*USV*, p. 35).

3 A LINGUAGEM DE UMA NARRAÇÃO EM EXPERIÊNCIA

No decorrer dos capítulos anteriores, a partir da delimitação do conceito de experiência e da análise teórico-narrativa de *Um sopro de vida (pulsações)*, tivemos como base de compreensão a noção da importância da linguagem para o humano e sua experiência de estar no mundo, seu devir. A linguagem é interface entre homem e mundo, e a expressão do que existe implica nas relações entre um e outro, pois ambos são linguagem e se constituem assim em sua transformação. Eis que, entre o criador literário e sua criatura, a obra, há um instrumento que se entremeia - preexistindo, coexistindo e tendo uma vida que especialmente precisa aflorar: a linguagem.

Sabemos, pois, que a experiência é um acontecimento – singular a um sujeito, irrepetível e pessoal – e o sentido dela acontece conosco enquanto seres *em* linguagem. Se pensarmos a questão da experiência através da literatura e da escrita, é inevitável pensarmos também a recepção de um texto, seja a partir do ponto de vista do leitor ou do escritor. A ficcionalidade pede sempre certo jogo, pede que se aceite a possibilidade de deixar a realidade exterior à leitura, que se assine o “contrato” da história – e enquanto o traçado do sentido se mantém, a obra literária se conclui como um acontecimento. Assim, sendo a experiência (que portanto é um acontecimento) algo que se passa em relações de tempo, espaço e na singularidade de muitos “eus”, encaramos, então, este jogo de deixar a realidade externa à ficção um “estar aberto” ao imprevisível de uma obra literária.

Na ficcionalidade, o escritor pode incutir em sua escrita a percepção e a apreensão própria dos objetos de seu universo particular, coletivo, assim como escrever sobre o que leu ou até sobre sua própria palavra, tudo isso convém à criação de uma linguagem, de uma forma de dizer. Uma linguagem literária como a que Clarice propõe em *USV* nos apresenta paradoxos, sinestésias, recursos que enriquecem a escritura enquanto envolvem o leitor no mais profundo do que a língua permite:

Hoje está um dia de nada. Hoje é zero hora. Existe por acaso um número que não é nada? que é menos que zero? que começa no que nunca começou porque sempre era? e era antes de sempre? Ligo-me a esta ausência vital e rejuvenesço-me todo, ao mesmo tempo contido e total (*USV*, p. 13).

A partir do que temos nesse exemplo, percebemos a escrita da narrativa circundando fatores que ultrapassam certa racionalidade e envolvendo sentimentos de uma vida viva. Assim, com uma linguagem indicada para o hiato entre as palavras e as

coisas, o discurso de Lispector em *USV* proporciona ao leitor um percurso paciente, uma experiência viva possível em sua criação e leitura, como buscaremos mostrar.

Antes de prosseguir, acreditamos ser importante lembrar certos elementos de *USV*: o texto está dividido em quatro partes com duas perspectivas do enunciado. Ao que podemos denominar de “primeira parte” (pois não tem título) tem-se uma série de reflexões sobre a escrita, a criação e uma emoção de uma voz em primeira pessoa - o narrador. É uma preparação para nós, leitores, para o início de uma experiência de criação - introduzindo-nos a reflexões sobre a vida, a morte, o tempo, guiadas por perguntas que indagam não somente a este narrador-personagem, mas também a nós mesmos.

Em seguida, temos o capítulo “O sonho acordado é que é realidade”, que questiona uma “verdadeira realidade”, o que compreendemos como sendo o acordar de uma realidade para poder ver e experimentar esta outra, que está no âmbito do sonhar acordado. É a partir desta seção que o narrador se apresenta como Autor e a voz de Ângela aparece, igualando-se a dele:

eu já comecei muitas vezes. Agora mesmo estou começando. Quanto a Ângela, ela nasceu comigo agora, ela se força a existir[...] ela é apenas um personagem[...] mas o que eu não entendo é por que inventei Ângela Pralini. (*USV*, p. 32-34).

Deste capítulo até o fim da narrativa, a voz do narrador parece misturar-se à voz de Ângela, tecendo contrapontos de simetria e diferença entre os dois. O terceiro capítulo, intitulado “Como tornar tudo um sonho acordado”, dissolve fronteiras entre o real e o irreal, concluindo, na última parte, o “Livro de Ângela”, no qual a personagem já organiza seu mundo narrativo em sua própria força: “Preciso tomar cuidado. Ângela já está se sentindo impulsionada por mim” (*USV*, p. 102). Assim, é desta união de “eus” dentro de uma mesma narrativa que percebemos a experiência de uma escritura, que leva junto o próprio “eu” do leitor.

Mas, recordemos: o que é ‘experiência’? Retomemos a definição de Larrosa, quando diz que é o passar de alguma coisa ou de algo que é “outra coisa que eu” – que é o ter um sujeito como o lugar da experiência, seja ela gestada em palavras, ideias ou sentimentos, mas concebida em uma relação de alteridade, onde o sujeito se encontra exposto a uma relação de transformação: é como um “território de passagem” (LARROSA, 2011, p. 5). Se rapidamente transpusermos a noção de *USV* para esse conceito, podemos afirmar que o Autor está aberto à experiência, que, logo, aparece materializada como a personagem Ângela Pralini. Ângela é constituída de palavras, de

ideias e de sentimentos, nascidos deste narrador que a cria, que não é mais somente o Autor, mas também a sua personagem – é uma relação de transformação:

Será que criei Ângela para ter um diálogo comigo mesmo? [...] Estou me sentindo como se já tivesse alcançado secretamente o que eu queria e continuasse a não saber o que eu alcancei. Será que foi essa coisa meio equívoca e esquiva que chamam vagamente de “experiência”? (USV, p. 31).

Com Nicolino Novello (1987) podemos ver que, como constituintes de um mesmo ritual – a criação –, autor, leitor, obra e linguagem arrastam consigo um poder de reflexão que somente se realiza diante de um “dizer” (NOVELLO, 1987, p. 62) e em meio às relações que venham a se estabelecer. O instrumento maior e primeiro que precisa aflorar é, portanto, a linguagem.

No texto que estudamos, encontramos no Autor esse ‘eu’ criador, que se insere na própria escrita, realizando, por meio disso, questionamentos profundos do ser e da palavra, que ultrapassam o cotidiano, o superficial da língua e de seus significados – atravessando-os, perpassando-os, transmutando-os. Temos em USV a criação de uma obra, o desenvolvimento de um discurso em movimento, como resultado de uma experiência – a de viver uma vida – pois a linguagem é um *modo* de existência e é nela que se dá o descobrimento (NOVELLO, p. 25, grito nosso). O próprio narrador se questiona sobre isso:

Eu queria um modo de escrever delicadíssimo, esquizoide, esquivo verdadeiro que me revelasse a mim mesmo a face sem rugas da eternidade. Obcecado pelo desejo de ser feliz eu perdi minha vida. Movi-me com uma tensão de arco e flecha numa irrealidade de desejos. (USV, p. 89).

Ao início de sua escrita, o narrador-personagem postula algumas dúvidas se deve abandonar a criação ou continuar a ser “daqueles que prosseguem teimosamente esperando que *aconteça* alguma coisa” (USV, p. 14, grifo nosso). *Aconteça* a própria experiência? A busca por si mesmo?

Devo imaginar uma história ou dou largas à inspiração caótica? [...] Será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? Sim, e é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida – é por isso que luto por alcançar. (USV, p. 15).

A experiência, com seu “ex” de *ex-terioridade*, alusão ao estar “aberto”, faz-nos pensar que a narrativa tem em si um dizer incompleto, que permanece transponível a sentidos imprevistos e que se atreve nas extensões do *ser*, de delinear um *eu* sem respostas. Yhana González (2006) diz que a busca de Clarice não é a busca de uma linguagem “que diga”, mas sim que é “a busca de uma palavra que nomeie o que não é palavra, o que não se diz” (2006, p. 42).

Em *USV* temos uma narração que se constitui como um esforço por nomear o mundo, um “eu” de sensações e percepções, uma narração que quer nomear o que não se pode nomear: o indizível. É do Autor de onde se irradiam as palavras de Ângela, a criatura-personagem, ou, poderíamos dizer, de onde se irradia a alma dela, a essência dela. Ângela é a própria experiência. Vejamos um trecho do livro em que quem fala é o Autor:

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. (*USV*, p. 33).

E ainda:

As palavras de Ângela são antipalavras: vêm de um abstrato lugar nela onde não se pensa, esse lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna. Ângela, ao contrário de mim, raramente raciocina: ela só acredita. (*USV*, p. 37).

Como nos exemplos, a linguagem é colocada como um “pensamento que não pensa” (GONZALEZ, 2006, p. 42), que antecede a designação de uma realidade, que acontece sem inferências e encontra o desconhecido. Gonzalez diz: “é a linguagem como esforço humano, como destino, como fracasso por nomear, que por isso alcança o *indizível*” (2006, p. 42, grifos da autora). Este pensamento que não pensa nos remete a outro momento de *USV*:

Meu pensamento, com a enunciação das palavras mentalmente brotando, sem depois eu falar ou escrever – esse meu pensamento de palavras é precedido por uma instantânea visão, sem palavras, do pensamento [...]. Antes de pensar, pois, eu já pensei. [...] O pré-pensamento é um preto e branco. O pensamento com palavras tem cores outras. O pré-pensamento é o pré-instante. [...] O pré-pensar não é racional. É quase virgem. (p. 18).

Em nosso entendimento, o pré-pensamento aparece, aqui, como uma ausência de palavras, como que situado em uma subjetividade de sentidos, em seu interior, que não se sabe ao certo como delineá-lo. Relembremos a noção do termo “infância” de Giorgio Agamben, citado anteriormente, quando diz que a infância da língua exprime a maneira que o indizível é precisamente o que a linguagem deve pressupor para significar. O autor relaciona o termo com o *experimentum linguae*, afirmando que os limites da linguagem estão em uma experiência dela como sua pura autorreferencialidade – dessa forma, o “pensar”, ou o “pré-pensar” seriam como um poder individual de se voltar a um *experimentum*. Agamben ainda complementa: “Pensar não significa somente ser afetado por esta ou aquela coisa, por este ou aquele conteúdo de pensamento em ato, mas ser ao mesmo tempo afetado pela própria receptividade, fazer a experiência, em cada pensamento, de uma pura potência de pensar”²⁰.

Anteriormente, vimos com Domingo e Ferré (2010) sobre a impossibilidade de pensar sem experiência, sendo ela a que põe em marcha o processo de pensamento, pois pensamos como produto das coisas que nos passam, e é a própria experiência que nos imprime a necessidade de repensar subjetivamente. Dessa forma, entendemos como um sujeito em receptividade um sujeito que participa de uma experiência não apenas por assumir algum pensamento, mas por abrir-se ao pensar – como é o caso de nosso narrador-personagem que, mesmo apesar do risco que há em lançar-se na experiência da escrita, continua em sua jornada:

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. (*USV*, p. 15).

Neste exemplo, o narrador exterioriza um sentimento de medo, sabendo da potência que há em escrever. Abrir-se ao pensar significa estar em posição de repensar, que é o que se necessita para escrever. O Autor, nas palavras-criação do narrador, relaciona a escrita ao mexer no oculto e, sobretudo, estar no vazio, aberto à “cilada das palavras” – que, portanto, dão significado ao que vemos e vivemos. Além disso, concordamos com a colocação de Fernando Silva quando diz que a experiência é uma

²⁰ Agamben apud SEDLMAYER; GUIMARÃES; OTTE, 2007, p. 63.

escrita em sua absoluta singularidade, um registro vivo (2007, p. 62) – que interpretamos a partir do pressuposto de que a escrita somente acontece a partir de um momento solitário, pessoal, intelectual, que por si só já está aberta à invenção da imaginação e, sendo assim, é uma ficção, levando-nos a crer que qualquer inscrição da experiência é subjetiva, pois não pode ser testemunhada tal como aconteceu já que a experiência é em sua própria singularidade (SILVA, 2007, p. 62, grifo nosso). Ou seja, o Autor vive uma experiência de criação, mas a própria escrita dele (que não é a mesma experiência da criação) é outra experiência.

Seguindo nosso mergulho de viver a experiência, podemos dizer que a linguagem de *USV* constantemente se utiliza e lida com o dizer poético, que se coloca como um manto que envolve o leitor pela palavra. Acreditamos que atinge o que Paz e Heidegger nos diziam da essência do homem e da linguagem enquanto “poesia em estado natural”, de essência metafórica, pois transmuta o que toca:

Eu nasci amalgamada com a solidão deste exato instante e que se prolonga tanto, e tão funda é, que já não é minha solidão mas a Solidão de Deus. Alcancei afinal o momento em que nada existe. Nem um carinho de mim para mim: a solidão é esta a do deserto. O vento como companhia. Ah mas que frio escuro está fazendo. Cubro-me com a melancolia suave, e balanço-me daqui para lá, daqui para lá, daqui para lá. Assim. É! É assim mesmo. (*USV*, p. 37).

Trazemos este exemplo pois, aqui, a linguagem brinca semanticamente para definir os sentimentos de Ângela: a apreensão do instante para dizer o que se sente, o momento do nada, a utilização de elementos como “deserto”, “vento” e “frio escuro” para definir a solidão, assim como a proteção de si mesma com a “melancolia suave”, finalizando com o ritmo e movimento criados pela repetição de “daqui para lá”. Assim, o sentimento de busca e entendimento da linguagem clariciana, na experiência de um ato criador em seu instante, nos leva a pensar o fluxo verbal e a função poética do discurso: a linguagem em *USV* se manipula como poesia, não se reduz e não deixa de permanecer com toda a emoção inicialmente transposta em palavras enquanto criação literária – tem em si um sentimento de linguagem intrínseco a qualquer que seja o gênero utilizado para ser escrito (NOVELLO, 1987, p. 65).

Acreditamos que a linguagem de *USV* nos leva ao “mais insidioso dos automatismos”, que, segundo Bachelard (2005), é o automatismo da própria linguagem, pois adormece o ser, desestabiliza a percepção e penetra na sublimação de quando a imaginação nos coloca na margem em que a função do irreal nos arrebatava e inquieta

(2005, p. 18). A criação de Ângela Pralini dá vida a sonhos, a outros mundos e possibilidades, os quais estendem sua irrealdade à nossa própria experiência. Dessa forma, o leitor pode ser levado para além, dinamizando a vida e renovando percepções:

Vou evitar afundar no redemoinho de seu rio de ouro líquido com reflexos de esmeraldas. Sua lama é avermelhada. Ângela é uma estátua que grita e esvoaça em torno das copas das árvores. Seu mundo é apenas tão irreal como a vida de quem porventura me lesse. Seguro algo a lanterna para que ela entreveja o caminho que é um descaminho. É com incontida alegria que estupefato vejo-a se erguer e voar com rufo de asas. (*USV*, p. 27)

Isso acontece pois *USV* projeta, a partir de sua gênese, um duplo: dois personagens, duas histórias, duas narrativas, dois livros. Ângela e Autor, um autor sem nome próprio, mas que tem o poder de nomear e dar voz à personagem. Diz ele: “Fale, Ângela, fale mesmo sem fazer sentido, fale para que eu não morra completamente” (*USV*, p. 42). O dizer da personagem acontece algumas vezes como que em uma epifania ou em gritos silenciosos de uma divagação, fala para dar vida a ela mesma. Para o Autor, Ângela “parte da linguagem à existência. Ela não existiria se não houvesse palavras” (*USV*, p. 88) e é, também, o seu contrário: “meu não-eu é magnífico e me ultrapassa. No entanto ela me é eu” (*USV*, p. 39). Ângela é contrariamente igual: “Estou falando eu ou está falando Ângela?” (*USV*, p. 88). Durante toda a narrativa, junto dessas diferenças de discursos e “eus”, fica evidente a busca por uma exatidão da linguagem, sendo pela palavra revelada a exposição de uma identidade:

Vou definitivamente ao encontro de um mundo que está dentro de mim, eu que escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma. Em cada palavra pulsa um coração [...] Cada mudança, cada projeto novo causa espanto: meu coração está espantado. É por isso que toda a minha palavra tem um coração onde circula sangue (*USV*, p. 17)

Poderíamos dizer que o Autor busca na fala, na linguagem, a sua própria existência. Ele, enquanto ser físico, precisa de Ângela porque sua mulher “não serve para uma conversa” (*USV*, p. 82) e não diz palavra alguma. Ângela nasce por sua fala, já em uma coragem que a mantém viva e sem ceder a “qualquer” palavra: trabalha com primazia seu discurso de continuidade terrena.

Com um discurso organizado fragmentariamente, em “sopros repentinos retomados em diferentes respirações” (GURGEL, 2002, p. 62), pensemos sobre o título da obra, que vem acompanhado da explicação em parêntesis – (Pulsações) –.

Concordamos com Gonzalez (2006, p. 58) quando diz que o termo, de imediato, nos remete à primeira manifestação auditiva de vida, com os batimentos cardíacos, e que, no texto, pode ter a intenção de marcar o devir natural do processo criativo, já que com a criação passamos por um nascimento, por uma vida e por uma morte, para então retornarmos à criação. Gonzalez atenta um fato curioso às sociedades primitivas: danças ritualísticas e sagradas, de iniciação e morte, eram acompanhadas por instrumentos de percussão como o tambor e por cantos denominados de “pulsações”, melodias “espasmódicas [...] em rememoração aos primeiros batimentos do coração no momento inaugural da vida ou aos últimos no momento final da morte” (2006, p. 58).

Logo, temos *USV* como um texto escrito à maneira de pulsações, batimentos, que “provocam a ideia de descontinuidade, embora respondam ao mesmo impulso vital” (GONZALEZ, 2006, p. 58), uma fragmentação como elemento-chave de uma autorreflexão do próprio texto: “O que é que 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?” (*USV*, p. 18-19). O Autor nos diz que, sem dar maiores razões lógicas, se aferra a manter o aspecto fragmentário tanto em Ângela Pralini quanto nele e afirma: “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” (*USV*, p. 20).

Olga Borelli, na abertura do romance, diz que *USV* nasceu de um “impulso doloroso” que Clarice Lispector não podia deter, o qual podemos crer ser justamente a criação pelas palavras da libertação de uma realidade. Assim sendo a escrita como as batidas de um coração, como um ato que não se pode controlar, mas que liberta na própria ação. Acreditamos, portanto, que este “sopro vital”, que se assemelha às pulsações de um coração e à escrita, ganha, a partir da criação, uma nova realidade – com suas infinitas possibilidades, as quais estendem à nossa própria experiência, fazendo-nos sentir e entender o que se passou.

Percebemos esta “criação” de realidade e tudo o que ela contém no contexto das ideias ou do pensamento criador, incluindo os sonhos. Em dois títulos de capítulos do texto de *USV* encontramos: “O sonho acordado é o que é a realidade” e “Como tornar tudo um sonho acordado?”. Ainda, na fala do Autor:

No sonho do real parece que não sou eu que estou vivendo e sim outra pessoa. Essa outra pessoa é Ângela que é meu sonho acordado. Estou falando eu ou está falando Ângela? Não existe realidade em si mesma. O que há é ver a verdade através do sonho. A vida real é apenas simbólica: ela se refere a alguma coisa. (p. 83).

A definição de tornar tudo um “sonho acordado”, questionando a realidade como um sonho, complementa-se também às epígrafes do texto: “O sonho é uma montanha que o pensamento há de escalar. Não há um sonho sem pensamento. Brincar é ensinar ideias”. O texto comunica a nós a ideia de uma criação de realidade, incluindo a dubiedade de viver um sonho e que, logo depois, o narrador reitera: “O que é que eu sou? Sou um pensamento” (p. 18), e ainda se pergunta:

Haverá outro modo de salvar-se? Senão o de criar as próprias realidades? Tenho força para isso como todo o mundo – é ou não é verdade que nós terminamos por criar uma frágil e doida realidade que é a civilização? Essa civilização apenas guiada pelo sonho. (p. 19).

Se o narrador-personagem alheia-se da realidade porque pode ter tudo por meio do pensamento (USV, p. 90), tem-se então um pensamento criador de realidades, possivelmente guiadas por um sonho. Essa não delimitação de limites entre a realidade e o onírico nos leva a pensar, junto de González (2006, p. 72), outra das epígrafes que encontramos em nosso objeto de estudo: “a alegria absurda por excelência é a criação”. Refletimos, assim, que criar constitui “um gozo em si mesmo, sem finalidade alguma, que faz parte da própria experiência” (GONZALEZ, 2006, p. 72), já que entendemos que o que a imaginação do Autor cria surge da consciência de seu próprio processo criativo.

Retomamos aqui aquele *movimento puro* que está no começo do romance para observarmos, junto de González (2006), que mais do que um simples conceito, este movimento – que nos parece ser de instabilidade – permeia a perspectiva total da obra “constituindo a ferramenta fundamental que nos leva como um barco através das profundas águas da escritura” (2006, p. 79) de USV. Partamos de um trecho:

Haverá um ano em que haverá um mês, em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada. (USV, p. 11).

Este exemplo nos coloca diante do instante exato do agora e que se transforma em um “não-tempo sagrado da morte transfigurada” - ou seja, um tempo que não é mais tempo e em que a morte não é mais desaparecimento, mas transfiguração – e González nos lembra da significação do termo, em latim: “*transfiguratio*” que significa “mudar de figura ou forma” (2006, p. 79). Dentro desse movimento que a escrita propõe, a noção de

experiência aparece intrínseca se pensarmos nela como uma abertura para nossas possibilidades de descobrirmos o que somos.

O Autor diz: “Eu quero ter acesso a mim mesmo na hora em que eu quiser como quem abre as portas e entra [...] Quero eu mesmo ter a chave do mundo e transpô-lo como quem se transpõe da vida para a morte e da morte para a vida” (*USV*, p. 157). Dessa forma, podemos ver que o narrador-personagem se define como um “alquimista de si mesmo”, um ser em mutação, em mudança, permanentemente em trânsito, escrevendo, criando e vivendo sempre dentro da própria experiência de sua existência. Aqui, mais um exemplo:

Eu, alquimista de mim mesmo. Sou um homem que se devora? Não, é que 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 Deus. (*USV*, p. 86).

A experiência enquanto “algo que passa” a um sujeito, sendo um acontecimento exterior a ele mas sendo o lugar da experiência (em palavras, ideias ou sentimentos), acontece portanto em um sujeito exposto, em uma relação de transformação. Dessa forma, pensamos que essas noções de movimento, transfiguração e trânsito não se registram somente ao nível da construção deste eu-narrador, mas também na própria definição da obra criada: “Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo” (*USV*, p. 21).

Percebemos, sem dúvida, que a narrativa de *USV* reflete incessantemente um vaivém de perguntas, é construída como que num impulso de instantes vividos em uma experiência, já que temos o Autor escrevendo sua obra ao passo que lê sua realidade e a si mesmo. Segundo Novello (1987), esta presentificação do ato de escrever revela o senso de descoberta de uma escritura somente acontecendo no momento em que ela é feita – como mesmo diz a própria Clarice: “vou me seguindo, mesmo sem saber ao que me levará”²¹. Dessa forma, o ato de criar pela escrita, o escrever enquanto revelação e descoberta, coloca a linguagem como um forte elemento criador, “mais forte que o escritor, pois este é, nada mais nada menos, o resultado, o produto final” (NOVELLO, 1987, p. 64), como se esta linguagem fosse a criadora do próprio escritor e, por conseguinte, dos personagens, enredo, etc.

²¹ Lispector apud Novello, 1987, p. 64.

Relembremos nosso estudo acerca da tese de Maria Zambrano (2011) e pensemos em nosso narrador-personagem: Zambrano nos diz que a experiência humana tem características de revelação e, sobretudo, acontece a partir de uma espécie de método, com a determinação de um sujeito “a priori” da experiência – que começaria por ser um sujeito aberto a ela. Diz que é imprescindível que se dê atenção à experiência, que se saiba que ela acontece, que se tenha um *pensamento que é experiência*. O Autor, narrador de *USV*, por sua vez, diz: “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” (p. 19).

Claramente aberto e consciente de sua experiência de criação, o narrador-personagem diz criar Ângela Pralini para que, talvez, através da criação ele pudesse entender certa falta de definição da vida (*USV*, p. 19). Domingo e Ferré (2010), anteriormente, nos afirmaram que a experiência é aquilo que desestabiliza, desconcentra e machuca; dizem que viver uma experiência nos afeta por nos abalar, nos deixar conscientes dela. O Autor desabafa, quanto à escrita do que está vivendo em criação: “Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio. Eis portanto que começo com o instante igual ao de quem se lança no suicídio: o instante é de repente” (*USV*, p. 28).

A partir de Fronckowiak (1998, p. 71), como vimos anteriormente, percebemos que em *USV* instaura-se processo similar ao da obra *A paixão segundo G.H.*, em que há uma dupla visão e um duplo conhecimento no discurso do narrador-personagem. Por um lado, temos o relato de uma experiência, a ponto de ser contada organizadamente, e por outro temos uma posição de impotência frente a esta realidade que se instaura. O Autor tematiza “a narração se colocando como um outro, enquanto assunto de seu próprio discurso” (FRONCKOWIAK, 1998, p. 71) ao passo que existe, neste ato, um questionamento à linguagem ao estabelecer a escrita de uma relação paradoxal. Fronckowiak nos explica que “a tentativa de narrar em profundidade o ocorrido faz com que a ação exista de verdade” (1998, p. 72), sendo o mergulho na consciência do Autor o que delimita, o que dá forma e o que torna dizível o indizível.

Essa busca por dizer o indizível, reduzido a um discurso de si mesmo, esgotando os significados de uma palavra, a narração busca transformar e indagar alcançando leitor e autor, mesmo que não encontre todos os significados das palavras que busca. Vejamos um exemplo de *USV*:

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. (p. 12).

A narração mantém este jogo com as palavras, com a língua e seus significados. Temos aqui mais um exemplo de discurso que fala de si mesmo para alcançar algo que não conseguimos delinear muito bem: “Falar alto sozinha e para “o quê” é dirigir-se ao mundo, é criar uma voz potente que consegue - consegue o quê? A resposta: consegue – consegue o quê? A resposta: consegue o “o quê”. “O quê” é o sagrado sacro do universo” (USV, p. 38-39). Como podemos perceber, Clarice se utiliza de um entrelaçamento de frases, palavras (ou da ausência delas) como uma maneira de dizer o que é, com frases simples, mas ressoantes em nós.

Novello (1987, p. 71) nos incita a perceber mais um elo condutor da formação do discurso de *USV*: a pergunta. Na narração temos a escrita, a busca e a escrita para procurar, sendo tudo, sempre, como uma indagação. Aqui, temos mais um exemplo:

‘Escrever’ existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por quê – é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação. É assim: (USV, p. 16).

Novello diz que o ângulo de enfoque da linguagem em *USV* abre-se em amplitude quando “não é a palavra mas uma linguagem prescindindo de palavras que assumirá a função de dizer, de mostrar” (1987, p. 71). Ou seja, está na intenção deste narrador tentar criar pela palavra, mas também, através de sua ausência, ou seja tendo o silêncio – que dessa forma propicia a nós, leitores, maior abertura de reflexão, pois se temos uma narração profunda, de não somente uma criação, mas também que propicia à criação própria de experiências, imagens e definições, o “silêncio que a segue [a narrativa] vai permitir ao leitor uma libertação mais ampla e subjetiva” (NOVELLO, 1987, p. 73).

Permanece, portanto, a relação com o leitor, na narração de *USV*, como que enredando-o ao seu discurso e, ao mesmo tempo, dando-lhe a autonomia de usar outras linguagens, de criar juntamente com ele – o Autor, narrador – permitindo-lhe construir e experienciar junto. Por fim, a partir do estudo de Fronckowiak (1998), percebemos que *Um sopro de vida (pulsações)* é também uma obra que confirma a opção de Clarice por narrar uma indefinível experiência, é um romance “que acontece agora, antes, ou depois” (1998, p. 69), faz coincidir o tempo da vida, da criação e da leitura. Acreditamos que por meio de mecanismos do discurso o narrado constrói o real, apresenta sua própria

concepção de linguagem, ou seja, a escrita não reconstitui uma vivência e nem pode reproduzir uma experiência vivida, sendo uma representação, instaura ou cria um novo sentido (1998, p. 72).

“Para criar destruí-me. Tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças”.

(PESSOA, 1999, p. 283-285)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhando as relações entre experiência e linguagem, este trabalho apoia-se no pressuposto de que o ser humano não somente tem a palavra e a língua, mas que é enquanto linguagem. Como já indicamos no decorrer do texto, entendemos a experiência como “transcendental” ao passo que é uma forma de viver acontecimentos, de olhar subjetivamente o que nos afeta, o que nos abala e o que vivemos. A experiência é sempre singular, acontece a partir da produção de sentido pela palavra, nomeia o que somos e o que nos passa frente ao mundo e a nós mesmos. A experiência é o que passa a um sujeito, acontece em palavras, ideias ou sentimentos, e tem este alguém como o lugar da experiência, nele, em uma relação de transformação: ninguém permanece igual. Em *USV* percebemos uma relação de experiência em alteridade, em si mesma, de dentro de si, como uma relação de conhecimento da própria relação consigo em uma possibilidade de conhecer o todo. Essa experiência é deixar que o “de fora” se converta em uma experiência, é deixar uma abertura ao outro: a experiência de uma relação é fazer de uma relação uma experiência, é estar no “de dentro”.

Em nossa leitura do livro de Clarice Lispector, percebemos que o modo particular e inovador da narração constrói e revela uma escrita arbitrária, provocadora e criadora de significações por meio de complexidades relativas a pensamentos e emoções, que levam o leitor a refletir sobre sua própria existência. A linguagem se apresenta inusitada e quebra o convencional não somente a partir de uma sintaxe frasal, mas principalmente no sentido da imagem e da semântica; nos mostra que os limites de um dizer não estão fora do que se diz, mas em uma experiência da própria linguagem como linguagem: na sua própria autorreferencialidade. A escrita de *USV* se relaciona ao que está oculto e é aberta à cilada que as palavras podem fazer conosco. Uma experiência de linguagem é a ventura de arriscar-se a uma dimensão vazia frente à exterioridade da língua e sua potência enquanto criadora de significados.

Durante mais de cem páginas acompanhamos a relação entre criador e criatura: o Autor e a Ângela Pralini. A obra de Clarice Lispector desencadeia uma disponibilidade para que vivamos junto uma experiência de criação, já que a impossibilidade de reconhecer claramente sobre o que o romance versa propõe também a condicionalidade de determinarmos o que acontece. Sua linguagem cifrada, enigmática e titubeante colabora para que não consigamos definir a narrativa. O mergulho na consciência do Autor em seu momento de criação artística dá forma e torna compreensível um processo

que não existe dramaticamente. Sendo assim, mesmo em um discurso duplicado e em um fluxo de consciência, a adesão do leitor se estabelece progressivamente e por diversas vezes é chamado a ocupar o lugar do narrador.

Permanecemos sentindo-nos como que em diálogo com os pensamentos do narrador-personagem, as mudanças repentinas de falas e assuntos fazem-nos sentir junto dele. No discurso narrativo, capturamos o Autor “sendo”, encontramos uma escrita “móvel”, como se estivesse viva, acontecendo no agora, no instante da vida. Percebemos que o vaivém de perguntas e interrogações (a busca por uma resposta) faz com que o discurso não retroceda e seja construído por impulsos de instantes vividos na experiência. Ou seja, paralelo a um texto de segredos e mistérios que permeiam os oceanos introspectivos de um sujeito que cria uma personagem para se conhecer, chegamos à compreensão de um ‘eu’ da narrativa: o Autor escreve sua obra à medida que se lê e lê sua realidade. Ao passo que a personagem se desvela, revela também o interior de quem lê.

É do Autor que se irradiam as palavras de Ângela, o que interpretamos como sendo a criatura-personagem a própria experiência. O prefixo “ex” da palavra experiência, a alusão ao estar aberto, leva-nos a pensar a narrativa como um dizer incompleto, que permanece aberto a novos sentidos e imprevistos e se atreve a estar em novas delineações de um ‘eu’. Acreditamos que a linguagem da obra busca uma palavra que nomeie o que não é palavra, o que não se diz, que tenta nomear o mundo, as sensações e percepções. A linguagem que Clarice escreve constitui um esforço por nomear o indizível, que não se trata meramente de uma impossibilidade de falar a partir de uma língua, mas da potência de buscar e alcançar o que queremos dizer. Clarice diz o que nunca foi dito por nós, a narrativa dela expressa a infância da língua, esse *indizível* que falamos.

O ângulo de enfoque da linguagem em *USV* se abre em amplitude quando o narrador busca criar pela palavra, mas, também, permitir a sua ausência, seu silêncio, para que nós, leitores, possamos estar em uma abertura de reflexão. Se temos uma narração profunda, de não somente uma criação, mas que propicia à criação de experiências, imagens e significados, o silêncio da narrativa permite ao leitor uma libertação subjetiva para compreender o texto e preencher as lacunas junto de quem narra. Assim, acreditamos que Clarice Lispector propõe em sua narrativa um percurso: o que o narrador faz, desde a sua criação até o desfecho de sua escrita; o de Ângela Pralini, que nasce e morre na criação; e o nosso próprio, pela linguagem.

O termo “pulsações”, em parêntesis, no título da obra, é encarado por nós como os batimentos cardíacos, nossa primeira manifestação vital, e que no texto marca o devir natural da criação – o tempo que demora antes para que algo possa nascer, já que os capítulos iniciais vão nos dando condições de parir o que virá depois, faz ver que passamos por uma gênese, por uma vida e por uma morte, para então retornarmos à criação. *USV* mostra que nós, leitores, a cada instante estamos morrendo e nascendo, e que permanentemente estamos neste “movimento puro” de criação e aniquilação cíclica. Acreditamos que Clarice Lispector nos deixou mais que uma narrativa, mais que um texto: ela nos entrega um coração de elevada percepção sobre a natureza profunda do que somos. A sua linguagem foi o meio para que essa transmissão íntima e plural fosse possível.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. 4 ed. São Paulo: HUCITEC, 1998.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de F. (Coord.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1997.
- DOMINGO, José Contreras; FERRÉ, Núria Pérez de Lara. (Org.). *Investigar la experiencia educativa*. Madrid: Edições Morata, 2010.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. In: Revista Usp, no 53. São Paulo, pp. 166-182, março-maio 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>> Acesso em: 15 dez. 2015.
- FRONCKOWIAK, Ângela. *A paixão segundo G. H.: uma narração pelo avesso*. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1997.
- FRONCKOWIAK, Ângela. O ato de narrar em *A paixão segundo G.H.* In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.
- GONZALEZ, Yhana Milagros Riobueno. *Descentramentos e umbrais: um sopro de vida (pulsações), de Clarice Lispector*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
- GURGEL, Gabriela Lírio. *A procura da palavra no escuro: uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2002.
- HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- LARROSA, Jorge Bondía. Experiência e alteridade em educação. In: *Reflexão e Ação*, nº 2, p. 04-27, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2444/1898>> Acesso em: 15 dez. 2015.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, jan-fev-mar-abr. 2002.

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

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

MOISES, Massaud. *História da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 2004.

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

PAULINO, Graça et al. *Tipos de textos, modos de leitura*. 2. ed. Belo Horizonte: Formato, 2001.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

SÁNCHEZ-GEY J. *El saber de la experiencia: Metafísica y método en María Zambrano*. V Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano: Europa, sueño y verdad (abril 2008). Disponível em: <<http://ahf-filosofia.es/wp-content/uploads/Sanchez-GeyJ-MetafisicaMZ.pdf>> Acesso em: 20 jun. 2016.

SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SILVA, Fernando Manuel Machado Arnaldo Pinto da. *Da Literatura, do Corpo e do Corpo na Literatura: Derrida, Deleuze e monstros no Renascimento*. 2007. Disponível em <http://www.lusosofia.net/textos/silva_fernando_machado_da_literatura_do_corpo_e_do_corpo_na_literatura_derrida_deleuze_monstros.pdf> Acesso em: 9 jun. 2016.

ZAMBRANO, María. *Notas de un método*. Madrid: Tecnos, 2011.