

**GOVERNO DO ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETÁRIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA
FACULDADE DE LINGUAGEM E ZOOTECCIA
COORDENAÇÃO DE LETRAS**

SIMONE ALVES CIPRIANO

**A POSIÇÃO DO NARRADOR EM *A HORA DA ESTRELA* E *UM SOPRO DE VIDA*:
relações entre criação, vida e ficção nas obras de Clarice Lispector**

Pontes e Lacerda – MT
Julho de 2014

SIMONE ALVES CIPRIANO

**A POSIÇÃO DO NARRADOR EM *A HORA DA ESTRELA* E *UM SOPRO DE VIDA*:
relações entre criação, vida e ficção nas obras de Clarice Lispector**

Trabalho de conclusão do curso de graduação em Licenciatura Plena em Letras: Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Respectivas Literaturas, apresentado a Faculdade de Linguagem e Zootecnia da Universidade do Estado de Mato Grosso-*Campus* Universitário de Pontes e Lacerda, como requisito para a obtenção do título de graduada em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Madalena Aparecida Machado

Pontes e Lacerda – MT
Julho de 2014

**A POSIÇÃO DO NARRADOR EM A *HORA DA ESTRELA* E UM SOPRO DE VIDA:
relações entre criação, vida e ficção nas obras de Clarice Lispector**

SIMONE ALVES CIPRIANO

Orientadora: Profa. Dra. Madalena Aparecida Machado

Trabalho de conclusão do curso de graduação em Licenciatura Plena em Letras apresentado e defendido perante a seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Madalena Aparecida Machado
(Orientadora)

Profa. Ma. Aparecida Cristina da Silva Ribeiro
(Examinadora Interna)

Profa. Ma. Ediliane Gonçalves
(Examinadora Externa)

Pontes e Lacerda – MT
Julho de 2014

A todos, que de *corpo inteiro* contribuíram
para realização deste sonho.

AGRADECIMENTOS

À Deus pela vida. Por *conduzir-me pelo caminho da sabedoria e encaminhar-me por veredas retas* (PV: 4.11). A Ele toda minha gratidão;

À minha família, principalmente, a minha mãe Custódia Alves Cipriano e meu pai Adenir Cipriano, por acreditarem em mim e pelo amor incondicional. Meu maior e melhor exemplo de vida, minha base;

À minha irmã Lucilene Alves Cipriano pelo carinho, amor, companheirismo e por partilhar momentos de felicidades e de tristezas durante estes quatro anos. A você minha gratidão, sem seus cuidados eu não teria realizado este sonho, *para não esquecer*, você faz parte desta realização;

Aos meus tios José Barbosa e Maria Barbosa pelo carinho, amor, incentivo e por sempre torcerem por mim;

Ao Lucas Gabriel pelo carinho e pelo incentivo de sempre. Obrigada por me proporcionar momentos de alegrias e por compreender minha ausência (Anjo).

Aos amigos (as) Amanda Lopes, Denise Soares, Eudes D' Vila, Jeuvanice Souza, Miriã Silva, Vanusa Nogueira Barroso, Wellington Moratelli pela amizade, incentivo e por compreender minha ausência;

A meu amigo Édson Balbino pelo carinho, incentivo, por me amparar nos momentos de lutas, pelas longas conversas durante o período que mais precisei, as tuas palavras fizeram-me mais forte. Grata;

Aos amigos e colegas de trabalho da empresa Caixa Econômica Federal Ana Claudia Marins, Carla Balão, Celson Campos, Eliezer Bueno, Érica Oliveira, Marcelo Balão, Ramão Alonso, Reginaldo Santos, Vanessa de Souza que muito contribuíram para meu crescimento profissional, pelo incentivo, apoio e por compreender minha ausência nos períodos de estágios e outros eventos na Academia;

Aos amigos e colegas da Faculdade Beatriz Palermo, Mirtes Aquino, Renalto Junior, Vagner Braz, Valdinéia Albertoni, Vladimir Silva, que partilharam este longo passar de anos, de páginas, de livros e cadernos; que tantas vezes machucamos; que fez meu mundo um mundo melhor; que me

acompanharam, choraram, sorriram, sentiram, participaram, aconselharam, e dividiram comigo momentos de luta e de glória. Até aqui fomos vencedores.

À minha orientadora Profa. Dra. Madalena Aparecida Machado por me mostrar que *no meio das pedras havia um caminho*, (...) *nunca me esquecerei que no meio das pedras havia um caminho*. Obrigada por apontar que - *aquele que elege a busca, não recusa a travessia*. Grata pela orientação pertinente e esclarecedora, pelo incentivo, pelas discussões, e por acreditar neste trabalho;

Aos componentes da banca: Profa. Ma. Aparecida Cristina da Silva Ribeiro e a Profa. Ma. Ediliane Gonçalves. A Profa. Ma. Aparecida Cristina pelo incentivo, pelos caminhos apontados, pelas discussões em sala. A Profa. Ma. Ediliane por contribuir de forma significativa em minha formação, por me mostrar de forma simples, mas com muito profissionalismo o lado humanizador da Literatura e por acreditar que seria capaz. A vocês minha gratidão!

A todos os docentes desta Instituição, em especial à Marinei Almeida, Lara de Castro Couto, Selma de Albuquerque Cavalcanti Kirsch, Marlene Flores, Eliana de Almeida, Epaminondas de Matos Magalhães, José Pereira S. Neto, Tereza Pazos, Helvio Gomes Moraes Junior, Ricardo Marques, Manuela Arruda dos Santos N. da Silva, Carmem Zirr Artuzo, Divino Alex Rocha, Rogério Martins, Ana Maria Macedo, José Leonildo Lima pelas discussões em sala, por contribuírem de forma significativa para que eu chegasse até aqui. Enfim, pelas aulas, pela dedicação, por me mostrarem a relevância do espaço acadêmico e das discussões fomentadas colaborando assim na constituição da minha vida profissional a partir daqui,

À UNEMAT e a CAPES pela concessão de bolsa de estudo que estabilizaram minha vida acadêmica;

Enfim, a todos aqueles que colaboraram direta ou indiretamente para que este trabalho se realizasse. Aqueles que ouviram os meus desabafos; que presenciaram e respeitaram o meu silêncio. Grata por acreditarem que seria capaz. As alegrias de hoje também são suas, pois seus amores, estímulos e carinhos foram armas para essa minha vitória. Muito obrigada!

Senti a pulsação da veia em meu pescoço, senti o pulso e o bater do coração e de repente reconheci que tinha um corpo.
Pela primeira vez da matéria surgiu a alma.
Era a primeira vez que eu era una.
Una e grata. Eu me possuía.
O espírito possuía o corpo,
o corpo latejava ao espírito.
Como se estivesse fora de mim, olhei-me e vi-me.
Eu era uma mulher feliz.
Tão feliz.
Tão rica que nem precisava mais viver.
Vivia de graça.

(Clarice Lispector)

RESUMO

Este trabalho monográfico propõe uma discussão sobre o tema da criação do “narrador”, desde a leitura crítica das obras de Clarice Lispector *A hora da estrela* (1998) e *Um sopro de vida (pulsações)* (1999). O foco da pesquisa é interpretar como se dá a construção e a posição do narrador nas narrativas clariceanas, para além dos conceitos teóricos desta instância narrativa, bem como as características do narrador pós-moderno. Para tanto, embasaremos nossos estudos na perspectiva crítica de Silviano Santiago (2002) para quem o narrador pós-moderno é aquele que narra as ações baseado numa experiência adquirida através de uma observação, de um olhar lançado sobre o “Outro”. Centralizamos nossa atenção no ato explícito da autora afirmar que estava criando um narrador para contar a história de um personagem e logo em seguida, passamos a ler as palavras do próprio narrador.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea, Narrativa, Posição do narrador, Criação Literária

ABSTRACT

This monograph proposes a discussion on the topic of "narrator" creation, since the critical reading of Clarice Lispector's works *The hour of the star* (1998) and *A breath of life (pulsations)* (1999). The focus of the research is to interpret how the construction and the narrator's position take place in clariceans narratives, beyond the theoretical concepts of this narrative instance, as well as the characteristics of the postmodern narrator. To this end, we'll base our studies in Silviano Santiago's critical perspective (2002) for whom the postmodern narrator is the one who narrates the actions based on gained experience through observation, from a look on the “Other”. We center our attention on the author's explicit act of stating that she was creating a narrator to tell the story of a character, and after that, we began to read the words of the narrator himself.

KEYWORDS: Contemporary Literature, Narrative, narrator's position, Creative Writing

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I- A IMPORTÂNCIA DO ATO DE NARRAR EM CLARICE LISPECTOR: UM PRINCÍPIO EXISTENCIAL	13
CAPÍTULO II – A CONSTRUÇÃO DO NARRADOR EM A HORA DA ESTRELA E UM SOPRO DE VIDA	25
CAPÍTULO III – O PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA EM CLARICE LISPECTOR: UMA EXÍMIA OBSERVADORA CRÍTICA DA EXISTÊNCIA HUMANA	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60

INTRODUÇÃO

Este trabalho originou-seda inquietação que os estudos literários propuseram-nos dentro da Academia. As primeiras disciplinas da área foram fundamentais para compreendermos que trabalhar com o literário é perceber o mundo, as possibilidades, o homem em si, o inacabado, o insignificante, o questionamento do homem em busca de compreender o ser/o estar no mundo, o vazio, o conflito do narrador/personagem, a criação enquanto forma de suprir o vazio e dar coerência à existência. Assim, estudamos a literatura contemporânea, especificamente, de Clarice Lispector, a qual o insignificante, o nada, os animais, os objetos são o eixo que liga as discussões acerca da existência humana. Portanto, nossa inquietude dar-se na relação entre obra e leitor, criando assim, um espaço de interpretação, podendo o leitor inferir na obra ficcional apontando seu modo de conceber o fazer literário.

Desse modo, fomos apresentados à obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998) de Clarice Lispector, o romance atraiu-nos à literatura, proporcionando-nos um olhar sensível, porém crítico à escrita da autora. Em *Uma aprendizagem*, o enredo narra uma história de amor entre Ulisses e Loreley. Ulisses é um professor de filosofia que tomou para si a tarefa de educar Lóri para o amor. Logo, o romance é a descoberta do “Eu” através da imagem de um “Outro”, assim vivenciamos o conflito da personagem que passa noites em claro à espera do amante. Embora a personagem crie alguns gestos para chamar a atenção de Ulisses como: chegar ao encontro mais cedo para que ele a veja com o guarda-chuva vermelho aberto, ela não é correspondida, pois, ainda encontra-se no processo de aprendizagem. Como afirma Nádia Battella Gotlib (1995), “(...) o romance narra a história da aprendizagem dos sentidos: sentir o outro, que é o amado/amada, o homem/a mulher, Ulisses/Lóri, o Mundo.” (GOTLIB, 1995, p. 389).

Na sequência, tivemos um encontro com o conto, *Felicidade Clandestina* (1998) de Clarice Lispector. O enredo gira em torno de duas meninas, uma que gosta de ler, mas não tem condições para comprar livros, a outra, embora seja filha do dono da biblioteca, não gosta de ler, tampouco emprestar seus livros à colega devoradora de livros. De acordo com o crítico Benedito Nunes (1973), “Na maioria dos contos da autora, o episódio único que serve de núcleo à narrativa é um momento de tensão conflitiva” (NUNES, 1973, p. 84). Portanto, o conflito das personagens é centro de continuidade da narrativa, o momento de crise interior que está condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe.

Mais tarde, prosseguindo os estudos literários dentro da Academia, vimo-nos diante de um caminho a trilhar, apontando-nos o lado sensível e humanizador da literatura. Este caminho levou-

nos ao encontro das obras *A hora da estrela* e *Um sopro de vida (pulsações)*. Assim sendo, fomos envolvidos pela literatura clariceana, uma literatura de cunho existencialista, que busca trazer ao leitor uma nova forma de pensar e ver o mundo através da arte ficcional. Desse modo, fomos despertados pelo tema, “o narrador”. A pesquisa busca compreender sua construção e posição nas narrativas contemporâneas, especificamente, em *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*.

O recorte é baseado na novela *A hora da estrela* (1998) e o romance *Um sopro de vida (Pulsações)* (1999) de Clarice Lispector. O trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro, “O narrar em Clarice Lispector”, destaca características da escrita de Lispector, bem como a forma da narrativa contemporânea, procuramos saber como a arte de contar está relacionada à vida de Lispector desde sua infância, além de tecer, brevemente, algumas considerações sobre o tema (o narrador) com o embasamento teórico de Tzvetan Todorov (2008). Na sequência, o segundo capítulo “A construção do narrador em *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*”, aborda questões referentes ao foco narrativo, as diferenças entre o narrador clássico e o narrador pós-moderno, bem como sua posição nas obras clariceanas. Neste capítulo aderimos às teorias sobre o narrador de Walter Benjamin (1994), Silviano Santiago (2002), Norman Friedman (2002), entre outros. Por fim, um terceiro capítulo, “Processo de criação literária em Clarice Lispector”, este destaca como se dá a criação literária em Lispector, apontamos e refletimos sobre outros contos que destacam a ideia de criação literária de modo geral. Ressaltamos também a função da arte literária enquanto mediadora do conhecimento entre o homem e o mundo.

No decorrer do trabalho, o embasamento teórico que norteia as discussões sobre o narrador: Silviano Santiago (2002), Walter Benjamin (1994), Benjamin Moser (2011), W. Theodor Adorno (2003), Davi Arrigucci Jr (1998), Norman Friedman (2002), Tzvetan Todorov (2008-2010), Ligia Chiappini Moraes Leite (2002), Nádia Battella Gotlib (1995), Benedito Nunes (1995-2009), Leyla Perrone-Moisés (1998), Anatol Rosenfeld (1996), Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1994), Beth Brait (1985), Antonio Candido (1993), Maurice Blanchot (1987-2005) entre outros que, apontam à característica do narrador no romance contemporâneo, bem como, às relações entre leitor, real e ficção, abalizando o papel fundamental da literatura na vida do indivíduo. A obra literária, quando vista em conjunto, possibilita, um maior entendimento sobre o homem e o mundo. Desse modo, a literatura pode humanizar o sujeito, possibilitando, reflexões sobre a sociedade e a arte, e como uma está interligada a outra.

I CAPÍTULO – A IMPORTÂNCIA DO ATO DE NARRAR EM CLARICE LISPECTOR: UM PRINCÍPIO EXISTENCIAL

*Narra-se o que não se pode relatar.
Narra-se o que é demasiadamente real
para não arruinar as condições da
realidade comedida que é a nossa.*

Maurice Blanchot (O livro por vir)

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo. Por meio das palavras, contamos, recontamos, construímos, reconstruímos, inventamos e reinventamos o mundo, seja ele real, ou não. Nós somos feitos de narrativas, Clarice Lispector já previa (1999, p. 96): “Há um livro em cada um de nós (...)”. Nossa existência narra atos cotidianos no desenrolar dos enredos possíveis, na nossa imaginação, nas fantasias, nos sonhos que ganham formato de objeto construindo a semelhança de uma história. Somos compostos de uma rede de fios entrecruzados, que tece nossas histórias socioculturais, familiares, amorosas e ideológicas. Desse modo, fantasiamos nosso passado rememorando e revivendo a todo instante nossas narrativas cotidianas. De modo que o ato de narrar constitui-se um princípio existencial, uma vez que figura os limites e os alcances do sujeito contemporâneo em um mundo enigmático. Isto leva-nos a construir o conceito sobre a arte de contar histórias, isto é, a arte de contá-las de novo, sempre num processo de reinventá-la. A respeito disso Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 105) ressalta: “Narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la”. Isto porque não é possível duas pessoas contar um fato da mesma forma, a simples escolha do narrador, do ângulo que ele irá narrar os acontecimentos já cria a possibilidades de outras histórias, das quais nenhuma será a “real”. Ao contar uma história, sempre estará faltando algo do real, e as vezes estará criando, na história, algo que faltava no real. Por isso o ato de contar uma história, é o ato de reinventá-la, cada narrador possui uma posição, um ângulo e uma forma de contar, os detalhes deixados por um narrador pode ser significativo para o outro, isto porque aquele que narra cria possibilidades de construir novas histórias por meio da linguagem.

Roland Barthes (2009, p. 19) em seu trabalho intitulado *Introdução à análise estrutural da narrativa* afirma que: “(...) a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; (...)”. Conforme Barthes expõe, a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela

imagem, fixa ou móvel. A narrativa está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, no drama, nas histórias em quadrinhos, na conversação (...). Logo compreendemos que não há povo algum sem narrativa, todas as classes e grupos sociais têm suas narrativas, elas são frequentemente apreciadas por homens de culturas diferentes. Portanto, a narrativa está aí, como a vida, afirma o autor.

Olgária Matos (2002, p. 310) em seu artigo “A narrativa: Metáfora e liberdade” da obra *O avesso da liberdade* organizado por Adauto Novaes defende que: “as possibilidades de contar e ouvir estórias é tecida pelo próprio esquecimento, esquecimento que permite narrar uma mesma história, sempre a mesma e sempre outra (...)”. Ou seja, embora a história seja a mesma, ela sempre será outra devido às lacunas abertas por nossa própria indeterminação, a falta de determinação gerada pelo esquecimento exerce a ação de tempos diferentes e que configuram nossa identidade. Isto porque cada autor/narrador constrói sua identidade partindo de sua escrita, o esquecimento aqui, não se refere ao ato de esquecer, e sim ao processo de criação de cada escritor, isto é, o autor coloca sua individualidade, marcas de sua identidade, e assim tece e constrói histórias distintas, tornando-se sempre outra.

A leitura crítica dos romances e contos clariceanos provoca-nos interesses interpretativos, fazendo com que ultrapassemos o que eles nos contam, e suscita em nós o desejo de entender o que vem antes deles, ou seja, o processo de escrita, que motivou sua criação. Ainda que saibamos que o livro, em si, exige-nos apenas a leitura, nós almejamos mais, acreditamos que não há só uma história, mas todo um mistério que o criou, esse mistério é percebido cada vez que nos debruçamos sobre o livro, a cada leitura atribuímos novos sentidos ao texto. É mediante a leitura que surge um desejo de investigação, exigindo assim, um leitor reflexivo, atento, aberto às possibilidades do texto.

Embora tenhamos o desejo de entender o processo da arte ficcional de Clarice Lispector, a construção dos narradores e a criação dos personagens que permeiam as narrativas clariceanas, somos advertidos pelos críticos da obra clariceana ao afirmarem que a autora desde sua infância já possuía um olhar crítico e imaginário para o ato de criação e nomeação dos objetos, algo que mais tarde refletiria em sua escrita. Benjamin Moser (2011) em sua obra *Clarice, uma biografia*, ressalta a criatividade de Clarice Lispector, o autor afirma que Lispector desde criança gostava de dar nomes a todos os azulejos do banheiro, a seus lápis e canetas, gostava de criar suas próprias histórias, pois, era meio “líderzinha”: “Inclusive, eu inventei com uma amiga minha, meio passiva, uma história que não acabava (...) eu começava, tudo estava muito difícil; os dois mortos... Então

entrava ela e dizia que não estavam tão mortos assim. E aí recomeçava tudo outra vez...” (Clarice Lispector, *Outros escritos*, p. 139, apud, MOSER, 2011, p.104).

Pensando a obra de Clarice Lispector, observando-a enquanto romance moderno, compreendemos que se trata de um gênero caracteristicamente “narrativo”, tanto como a novela e o conto. No entanto, a diferença entre romance e novela não é clara, mas, costuma-se definir que no romance há um paralelo de várias ações, enquanto na novela há uma sucessão de ações individualizadas. Massaud Moisés (1997), em *A criação literária* traz uma discussão a fim de distinguir como o próprio título expressa, o processo de criação da novela, do conto e do romance. Para o autor, a primeira característica marcante da novela é a pluralidade dramática, esta segue-se outra, igualmente distintiva: a sucessividade. Para Moisés “As células dramáticas organizam-se numa ordem sequencial, uma após a outra, em rosário. Entretanto, não se trata de sucessividade absoluta, uma vez que as células não formam compartimentos estanques” (MOISÉS, 1997, p. 114). Assim, o novelista não esgota todo o conteúdo de uma unidade para depois realizar o mesmo com as demais, o novelista, procura deixar no fim de cada episódio sementes de um mistério ou conflito, a fim de manter aceso o interesse do leitor.

Consequentemente, Massaud Moisés apresenta a ação sendo o primeiro aspecto digno de nota ao tratar-se de um romance, para o autor, assim como na novela, “(...) o romance apresenta pluralidade dramática, uma série de dramas, conflitos ou células dramáticas. Em princípio, não há limite para os núcleos dramáticos que podem compor a ação dum romance” (MOISÉS, 1997, p. 172). Vemos, portanto, a diferença entre a novela e o romance a partir do ponto de vista do crítico literário Massaud Moisés.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1994), em *a Teoria da Literatura* expõe: todos os homens produzem na vida quotidiana um número indefinido de textos narrativos, ou seja, textos em que contam, “(...) em que relatam sequências de eventos de que foram agentes e/ ou pacientes ou de que tiveram conhecimento como testemunhas presenciais ou como leitores ou ouvintes de outros textos” (AGUIAR E SILVA, 1994, p.596). Ora, não é diferente do que encontramos na literatura de Clarice Lispector, quando observamos a posição que os narradores clariceanos ocupam dentro da narrativa. Ora o narrador relata o que viu, ora ele relata o que observou no outro.

Entendendo deste modo, a narrativa em si faz parte do indivíduo, e o contar refere-se à vida. Visto que de mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance transformou-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, etc. Isto reflete na construção narrativa de Clarice Lispector, no uso da linguagem filosófica da autora. Vejamos:

A obra de Clarice Lispector surge em nosso mundo literário como a mais séria tentativa de romance introspectivo, escreveu o decano dos críticos paulistas, Sérgio Milliet. Pela primeira vez, um autor brasileiro vai além da simples aproximação neste campo quase virgem de nossa literatura; pela primeira vez, um autor penetra nas profundezas da complexidade psicológica da alma moderna. (MILLIET, apud, MOSER, 2011, p. 224).

Nesse sentido, a arte de narrar sempre esteve presente na vida de Clarice Lispector, desde criança já pensava em reconstruir o mundo por meio da linguagem. O grande acontecimento da adolescência de Clarice Lispector foi à descoberta da literatura. Desde a infância o impulso criativo sempre esteve presente, da nomeação dos lápis e azulejos do banheiro como já mencionado, à redação de uma peça de três páginas intitulada “Pobre menina rica”, passando pela narração de suas histórias milagrosas sobre a mãe. No entanto, as fantasias de uma garotinha era uma coisa e a literatura é outra, pois as palavras demandam uma forma para se tornarem literatura.

A respeito disso, Benjamin Moser (2011) afirma:

Reconstruir o mundo era agora uma meta pessoal, tão indistinguível de sua missão artística quanto tinha sido quando ela contava histórias para salvar a mãe. Ela não podia mais ter esperança de ver sua mãe se levantar da cadeira de balanço. O desespero da criança se transformou num objeto místico, numa tarefa fantástica, de ambição empolgante: reconstruir o mundo por meio das palavras. (MOSER, 2011, p. 386-387).

O mundo de Clarice Lispector sempre foi permeado por questionamentos, seja em relação ao divino, a natureza, o homem, sua existência, os animais e os objetos. A literatura clariceana diferencia do realismo praticado pela grande parte dos escritores brasileiros a partir da década de 30, justamente, porque seu realismo não está ligado aos acontecimentos externos, mas aponta sempre para uma literatura que tem como foco trabalhar a consciência dos personagens, os conflitos interiores e as indagações dos seres humanos sobre si mesmo. Em 1959, Paulo Francis escreveu que Clarice Lispector não encontrava um editor no Brasil. Embora, tivesse fama, os editores a evitavam e por motivos óbvios: Ela não é discípula do realismo socialista, ou preocupada com pequenos dramas da burguesia brasileira. A respeito disso, a própria autora afirma em entrevista: “E existem alguns jovens escritores um pouco intelectualizados demais. Parece que eles não se inspiram na,

digamos, coisa em si, e sim se inspiram na literatura alheia, na coisa já literalizada” (LISPECTOR, Outros escritos, p. 97,107,109, apud, MOSER, 2011, p. 444).

Em Clarice Lispector, o eixo que move a narrativa é um conflito existencial gerado em um dado momento, momento este que chamamos de “presente”, pois, o narrador não descreve um relato, e sim um acontecimento que vem à tona no desenrolar da história. Vejamos o episódio do romance *A paixão segundo G.H* (2009), em que a personagem-narradora vê uma barata no quarto da empregada, saindo de um guarda-roupa. Este episódio instaura na personagem um conflito, ao ver aquele animal/inseto que lhe causa nojo e ao mesmo tempo medo. De modo que a narrativa está vinculada ao tempo psicológico da personagem, aquele momento de angústia, de medo e náusea causada pela massa branca da barata.

Do mesmo modo acontecem nas demais obras de Clarice Lispector. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), o episódio que serve de núcleo à narrativa é o momento de tensão conflitiva desencadeada pela personagem protagonista. Loreley encontra-se diante de uma série de outros, mas principalmente diante de um homem, aprendendo a amar e a ser amada. A narrativa focaliza um determinado momento da vida de Lóri, que nos mostra a sua condição inicial antes de proceder à verdadeira aprendizagem.

, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícil para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida, embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de por exemplo embelezar uma fruteira, (...) recebera um telefonema convidando-a para um coquetel de caridade em benefício de alguma coisa que ela não entendeu totalmente (...) fora ao guarda-roupa escolher que vestido usaria para se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses que já lhe dissera que ela não tinha bom-gosto para se vestir, (...) pensou no que ele estava se transformando para ela, no que ele parecia querer que ela soubesse, supôs que ele queria ensinar-lhe a viver sem dor apenas, (LISPECTOR, 1998, p. 1, 2).

Como vemos na citação, Lóri encontra-se na banalidade de sua existência doméstica, a personagem encontra dificuldades em telefonar para o “bombeiro de encanamentos de água”, em “dispor na fruteira as maçãs”, bem como em escolher o vestido para se vestir. O romance traz também, uma reflexão da mulher que enuncia sua liberdade em uma sociedade que dita as normas as quais o indivíduo deve seguir. Lori depois que enuncia sua liberdade, torna-se uma mulher

desintegrada na sociedade brasileira, ela encontra-se fora da estrutura social. Isso nos faz pensar em todo contexto histórico-social em que a mulher vive, contexto este marcado pela falta de expressão e de liberdade. Toda esta reflexão gira em torno da personagem que busca compreender o “Eu” através do “Outro”, que precisa passar por um processo de aprendizagem para tornar-se livre para o amor.

No conto *Felicidade Clandestina* (1998), Lispector narra a história de uma menina que tem como objeto de sua felicidade a posse de um livro. A personagem protagonista é a menina que também narra as ações. O conflito se instaura na personagem a partir do momento em que descobre que sua colega possui na biblioteca o livro *Reinações de Narizinho* de Monteiro Lobato, que tanto desejava. Neste conto, notamos a importância da obra literária na vida desta menina, isto reflete o valor da literatura em nossas vidas, a literatura humaniza na medida em que conseguimos entender o verdadeiro sentido da obra literária, neste conto percebemos a literatura como mediadora do conhecimento. Embora, o enredo de cada história difere-se um do outro, é sabido que toda construção ficcional de Clarice Lispector constitui um conflito existencial, uma vez que o conflito está intimamente ligado ao próprio ser humano, suas ações, e tudo que o cerca.

Vejamos que a literatura contemporânea difere-se das epopeias, justamente, porque o romance moderno surge do homem comum, do indivíduo isolado. O personagem da contemporaneidade representa o individualismo no mundo preocupado com o presente, com as constantes transformações ocorridas na sociedade capitalista. As narrativas narram fragmentos da vida do personagem e seus conflitos gerados no tempo psicológico, os quais servem como núcleo da narrativa, o romance moderno tem como característica narrar a vida interior do personagem e seus devaneios. Ao que nos leva ao pensamento de Maurice Blanchot, para quem:

O caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. (BLANCHOT, 2005, p. 8).

Maurice Blanchot em seu artigo “O Canto da Sereia” da obra *O Livro por Vir* (2005), procura refletir, desde o episódio das sereias, sobre os elementos que constituem o caráter da narrativa. Assim, o autor ressalta que as sereias cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, todavia, dava a entender em que direção se abria as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do

canto. Considerando a incerteza no que diz respeito ao canto das sereias, ou seja, se elas realmente cantavam ou não, abre-se um caminho para a densa compreensão de Blanchot, de modo que permite ao autor considerar o caráter da narrativa sob a perspectiva do imaginário. Para compreender melhor a colocação do autor, pautamo-nos, assim, no subtítulo do ensaio “O encontro com o imaginário” (2005). Neste trabalho, o autor ressalta que o encontro com o imaginário é constituído por personagens e autor, o que torna explícito o fato do caráter da narrativa não ser o relato verdadeiro de um acontecimento, mas sim, o local onde esse acontecimento é chamado a se produzir. Portanto, a narrativa é o acontecimento, isto é, o tempo presente, e, na medida em que narra é exigido certo grau de imaginação de quem o faz.

Clarice Lispector traz para a literatura os questionamentos do “eu” sobre a vida/sobre si. De tal modo ela ressalta: “Temos fome de saber de nós, e grande urgência, porque estamos precisando de nós mesmos, mais do que dos outros” (LISPECTOR, Outros escritos, p. 97, 107, 109, apud, MOSER, 2011, p. 443, 444). A romancista faz esta afirmação em um congresso literário realizado na Universidade do Texas nos Estados Unidos. A palestra tinha como tema “Literatura de Vanguarda”, e nesta oportunidade Lispector aborda questões do caráter nacional da literatura, bem como as características de sua escrita. Isso significa dizer sobre seus personagens/narradores, os quais são carregados de incertezas sobre si, e que, frequentemente, busca compreender o “Eu” através do “Outro”. Para isso surge a necessidade de criar ou inventar o “Outro”, que serve como reflexo do “Eu”. Mas que na medida em que os personagens tomam consciência de si, eles vivem menos, isto é: “Quanto mais sabem de si menos vivem, e mais se exteriorizam. E tudo o que finalmente conhecem de si mesmas já é a imagem de um *ser outro* com que se defrontam” (NUNES, 1995, p. 106, grifos do autor). É o que acontece com os personagens tanto de *A hora da estrela* como de *Um sopro de vida*.

Em Clarice Lispector esse questionamento assume a aparência de uma fala indesculpável. O escrever se justificaria como um encargo que lhe impõem: missão secreta que se exterioriza e que a expõe a um juízo geral condenatório (...). A ficção já não lhe serve mais de abrigo. Inventando, criando o que não existe – para ter e possuir a realidade –,... Depois de *A paixão segundo G.H* e de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* – aprendizagem inconclusa do diálogo interrompido, da intersubjetividade dubitativa – o romance de Clarice Lispector passa a ser uma interrogação. Mas com certeza, a narrativa continuará sendo aquilo que os contos confirmam: o desdobramento do sujeito que narra. Narrar é narrar-se; tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento, ao *eu* sem máscara, tendo como horizonte – existencial e místico, mas não mítico – a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa. (NUNES, 1995, p. 155, grifos do autor).

Através do narrar-se, do efeito de desdobrar-se que os personagens chegam ao esvaziamento, ao nada, sendo este o lugar de identificação do personagem que busca uma resposta, resposta esta que poderá ser alcançada, ou não. Em *A hora da estrela* temos: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever” (LISPECTOR, 1998, p. 11). São os questionamentos que movem à narrativa Clariceana. “Quem se indaga é incompleto” (LISPECTOR, 1998, p. 16) afirma o narrador de *A hora da estrela*. Desse modo, o contar em Clarice é justamente o lugar da vida, o narrador têm a função de levar adiante a vida por meio do narrar-se. Rodrigo S. M. expõe: “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Da mesma forma temos em *Um sopro de vida*: “O resultado disso tudo é que vou ter que criar um personagem (LISPECTOR, 1999, p. 19). O verbo criar significa dar existência ou gerar, logo, a palavra criação supõe o tirar do nada, ou seja, tornar existente aquilo que não existia. Nas obras de Clarice Lispector, o verbo criar, significa dar vida, e se há vida, há uma história a contar/narrar.

Em Clarice Lispector, é o feio, o pobre, o desempregado, o imigrante, a prostituta, a barata que desempenham o papel de mediador nos conflitos entre personagem/mundo, ou os conflitos entre narrador/personagem e o próprio “eu”. Vejamos como o crítico Benedito Nunes (2009) em *O Dorso do Tigre*, ensaio intitulado “A existência absurda”, caracteriza os personagens de Clarice Lispector:

Mas os personagens que povoam os romances e contos de Clarice Lispector nada têm de espectral ou fantasmagórico. Movidos pelo desejo de ser, fonte profunda de onde brotam os seus desejos mundanos, desnudados em sua existência individual, o que neles transparece e se afirma é uma inquietação insondável. Participando da impulsividade do orgânico e das aspirações de caráter espiritual, essa inquietação, que corresponde à necessidade de ser, é mantida e desenvolvida pelo sentimento da existência, no qual todos os outros sentimentos desembocam. (NUNES, 2009, p. 119).

Assim são os personagens criados por Clarice Lispector, possuem características comuns, ou seja, de homens e mulheres que vivem o dia a dia, que se deparam constantemente com os problemas, com a incerteza, o medo, a angústia e com o desejo de conhecer a si mesmo.

Considerando que as narrativas sempre existiram em Clarice Lispector e com elas, a figura de quem as narra, cabe questionar do que se tratam as narrativas e quem as narra. Histórias são narradas desde sempre, de modo que entre os fatos narrados e o público/leitor, se interpôs um narrador. Ao passo que quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas narra

também o que imaginou, o que sonhou e o que desejou, por isso Ligia Chiappini Moraes Leite (2002, p. 7, grifos da autora), ressalta que “NARRAÇÃO e FICÇÃO praticamente nasceram juntas”. Consequentemente, toda narrativa pressupõe um narrador, mas, com o desenvolvimento do romance, o narrador pode progressivamente se ocultar, ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados.

Embora Chiappini afirme que devido o desenvolvimento do romance moderno, os narradores tem se ocultado das narrativas, isto não se configura nas obras de Clarice Lispector, especificamente, em *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, em que a autora cria narradores fictícios para contar os enredos, eles aparecem de forma explícita e logo em seguida passamos a ler as palavras do próprio narrador, porém, eles vão além do contar. Tanto o narrador de *A hora da estrela*, Rodrigo S. M. como o narrador “Autor” de *Um sopro de vida* tem autoridade para criar seus personagens: “Eu sou o autor de uma personagem que inventei e a quem dei o nome de Ângela Pralini” (LISPECTOR, 1999, p. 35). Estes personagens entram em cena para dar vida à narrativa, conforme os fatos vão acontecendo, o narrador tece os fios da vida, e na medida em que contam as histórias, vão adiando a própria morte e prolongando a vida. Assim como em *As mil e uma noites*, em que o ato de contar adia a morte e prolonga a vida de Sherazade. Sendo assim, entendemos que os narradores têm o poder nas mãos e, a qualquer momento, pode simplesmente fazer Ângela e Macabéa desaparecerem. No entanto, o criador mesmo com o poder de fazer sua criação desaparecer, não o faz.

Tomemos o exemplo de Sherazade, da obra *As mil e uma noites* em que, “Contar equivale a viver” (TODOROV, 2008, p. 105). De modo que se Sherazade não tiver mais contos para contar será executada. É o que afirma Tzvetan Todorov (2008) em “Os homens-narrativas” da obra *As Estruturas Narrativas*. Se por um lado, temos o contar como referência à vida, por outro, temos a ausência do contar que se refere à morte, “A narrativa equivale à vida; a ausência da narrativa, à morte” (TODOROV, 2008, p. 106). Significa morte, justamente, por não ser capaz de contar nada, de relatar coisa alguma, de criar ou mesmo reinventar, é como um livro em branco que não nos oferece nada, dessa forma, “O livro que não conta nenhum relato mata. A ausência de narrativa significa a morte” (TODOROV, 2008, p. 106). No ensaio “Os homens-narrativas”, Todorov reporta-se aos contos seculares d’*As mil e uma noites*, identificando o processo novelístico do encaixe.

Vejamos a exemplo, uma das mais belas histórias d’*As mil e uma noites* que relata como a não-narrativa equivale à morte: Conta-se que o médico Duban ao ser ameaçado de morte pede ao rei

permissão para contar-lhe uma história, a do crocodilo. O rei concordou. Porém, Duban planejou uma vingança contra o rei. Ofereceu-lhe um livro, e, exigiu ao rei que o livro deveria ser lido enquanto cortava a cabeça de Duban. E assim aconteceu. Em seguida deu ordens ao rei para abrir o livro. O rei abriu-o, encontrou as páginas coladas umas às outras. Colocou o dedo na boca, umedeceu-o de saliva e virou a primeira página, em seguida fez com as demais, até chegar na sétima folha. Olhou e não viu nada escrito. O rei questiona o médico Duban sobre as folhas em branco, porém Duban ordena que ele vire mais páginas. O rei continuou, abriu outras folhas e não encontrou nada escrito. Quando em um curto tempo a droga penetrou nele: “o livro estava impregnado de veneno. Deu um passo, as pernas vacilaram e ele se inclinou para o chão... A página em branco está envenenada.” (TODOROV, 2008, p. 106).

Assim, podemos interpretar que o livro que não conta, mata. Este é um exemplo trágico do poder que a não-narrativa exerce sobre a vida. Logo, toda narrativa tem que criar novas narrativas dentro dela, para que seus personagens possam viver, afirma Todorov. Visto que elas possuem um ensinamento, são fontes de sabedoria, por isso estão ligadas à vida. Isto se configura também nas narrativas de Clarice Lispector, uma vez que a autora afirma: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (LISPECTOR, 1999, p. 13). E na medida em que conta, ela também encanta, dando lugar à vida e adiando a morte, assim se exprime a personagem Ângela: “Senti a pulsação da veia em meu pescoço, senti o pulso e o bater do coração e de repente reconheci que tinha um corpo. Pela primeira vez da matéria surgiu a alma” (LISPECTOR, 1999, p. 13).

Retomamos as considerações sobre o narrador de Vitor Manuel Aguiar e Silva em a *Teoria da Literatura* (1994), neste trabalho o autor afirma: dentre as personagens de um romance, há uma que particulariza pelas suas funções no processo narrativo e na estruturação do texto, o “narrador”. Visto que:

Todo o texto narrativo implica a mediação de um narrador: a voz do narrador, apresentando características diferenciadas em conformidade com o estatuto da *persona* responsável pela enunciação narrativa, e é ela quem produz, no texto narrativo, as outras vozes existentes no texto – (...) a voz do narrador pode desempenhar uma função de interpretação do mundo narrado e pode assumir uma função de ação neste mundo (...). (AGUIAR ESILVA, 1994, p. 759).

O narrador desempenha um papel fundamental dentro da narrativa, pois, é através dele que temos acesso aos demais personagens da história, é ele quem caracteriza as *personas* e por meio

dele acompanhamos as ações e os acontecimentos da narrativa. Ora o narrador pode apresentar os personagens e em seguida se ocultar, criando assim outras vozes dentro do texto, ora ele tem a função de contar todo o enredo, podendo também permanecer como a única voz dentro do texto, de forma que, não conseguimos ter acesso à história por outro personagem. Isto ocorre em *A hora da estrela*, em que Rodrigo S. M. informa-nos sobre a história que ele irá contar, ele apresenta-nos a personagem principal, Macabéa. Rodrigo vê e sabe tudo sobre a história. As vozes dos demais personagens são apagadas pelas marcas do narrador que os caracterizam e fala por eles. Já em *Um sopro de vida*, o narrador “Autor” apresenta a personagem Ângela Pralini, porém no desenrolar do enredo, Ângela narra suas próprias ações. Desse modo, o narrador tem um papel fundamental e determinante na construção da narrativa, visto que, é ele quem conduz o caminho por onde o leitor irá passar e perceber as ações narradas. Desempenha também uma função de extrema importância do espaço nele inserido, pois é do seu ponto de vista que as informações são expostas ou ocultadas, variando conforme o que realmente ele quer mostrar.

A crítica tem se preocupado com o problema da narrativa, bem como o ponto de vista na ficção. Quando falamos em narrativas, logo pensamos em quem as narra, como as narra e de que ângulo a história é narrada. Logo, a escolha do foco narrativo, ganha ênfase nos debates da crítica literária. Uma das discussões sobre o tema foi elaborada pelo Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, Davi Arrigucci Jr, em seu trabalho “Teoria da narrativa: posições do narrador”¹. De acordo com o autor, a escolha da voz narrativa não é inocente, ela pressupõe um modo de transmitir valores. Nas palavras de Davi Arrigucci Jr (1998, p. 20) temos: “Escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica está articulada com a visão de mundo. Ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas.” Diante do exposto, notamos a importância do estudo sobre o foco narrativo na obra ficcional. A respeito disso o autor acrescenta:

(...) a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática na obra ficcional. (...) Se eu escolher um narrador, ou uma voz narrativa, escolherei em geral também um ângulo, que pode ser mais livre ou mais condicionada pela primeira escolha. Se escolho um narrador em primeira pessoa que seja o protagonista, tenho um ângulo central fixo. (DAVI Jr, 1998, p. 20,21).

¹Conferência de abertura das atividades do Departamento Científico da SBPSP do ano de 1998.

Na percepção da figura ficcional do narrador centra-se nosso trabalho de leitura crítica, a qual visa, sobretudo, interpretar as obras *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, a fim de responder as seguintes questões: do que se tratam as narrativas de Clarice Lispector? Quem as narra? Quais são as características de quem narra? De que posição (ângulo) a história é narrada? De que canais de informação o narrador utiliza para transmitir a história ao leitor? Assim sendo, nos debruçaremos sobre estas e outras questões atinentes no próximo capítulo deste trabalho.

II CAPÍTULO – A CONSTRUÇÃO DO NARRADOREM *A HORA DA ESTRELA* E *UM SOPRO DE VIDA*

Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?

(Silviano Santiago)

Clarice Lispector publicou *A hora da estrela* em 1977. Nesta obra a autora cria um narrador fictício, Rodrigo S. M.. Por sua vez, o narrador cria uma personagem dando-lhe o nome de Macabéa, a protagonista é uma moça alagoana que mal tem consciência de existir. Macabéa não tem identidade, o que a identifica é apenas a Rádio Relógio, o narrador Rodrigo S. M. afirma no início do romance que a pessoa sobre a qual ele irá falar “... é tão tola que às vezes sorri para as pessoas nas ruas, mas ninguém lhe responde o sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 1998, p. 16). Portanto, a condição social de Macabéa é o ponto significativo na obra de Clarice Lispector, mas o que nos chama a atenção é o fato da autora criar um narrador explícito para contar a história, e em seguida passamos a ler as palavras do próprio narrador. Rodrigo S. M. apresenta-se como narrador, mas também como criador da história. Ele não cai no sentimentalismo e piedade da história de Macabéa, todavia, ele é o único capaz de ver e sentir a presença da moça no mundo.

Em *Um sopro de vida (pulsações)*, segundo romance selecionado para este trabalho, foi escrito nas vésperas da morte de Clarice Lispector, porém, publicado um ano depois de sua morte em 1978. Neste romance, Lispector cria um narrador fictício, que também cria uma personagem, Ângela Pralini e em seguida passa a narrar as ações.

Em *Um sopro de vida* o enredo conta a história de um homem/escritor que começa a escrever um livro. Já no primeiro momento de escrita, o narrador deseja criar uma personagem: Ângela Pralini. Todavia esta mulher é muito mais que uma protagonista. Ela representa o não-ser deste homem, ou melhor, o ser oculto que ele carrega dentro de si. Ao criar/dar vida a personagem, que por sua vez é do sexo oposto ao seu criador, o narrador deixa nas entrelinhas do romance a possibilidade de realizar no outro, tudo que uma pessoa gostaria de poder pensar, poder imaginar e nem ao menos chega perto: “Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da

mesma árvore: Não. – Ângela é tudo que eu queria ser e não fui” (LISPECTOR, 1999, p.30). Sendo assim, o homem/narrador procura se realizar no outro, procura compreender o eu/o estar no mundo a partir de sua própria criação. O narrador de *Um sopro de vida* vê e tem em sua criação uma imagem ampla e profunda de realizações de seus desejos. Ele tem o poder nas mãos e, a qualquer momento, pode simplesmente fazer Ângela desaparecer, ou fazer com que ele mesmo desapareça.

O foco da nossa pesquisa é tecer discussões a respeito dos narradores clariceanos, bem como estabelecer um paralelo entre as duas obras, apontando como estes narradores aparecem nas narrativas e porque eles se distinguem do narrador clássico. Para isso, faz-se necessário compreendermos as características do narrador tradicional, bem como a posição do narrador na contemporaneidade.

Walter Benjamin (1994) em seu ensaio *O Narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* tece uma discussão a respeito do narrador clássico. Para o autor, os seres humanos estão se privando hoje da “faculdade de intercambiar experiências”, visto que, as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Conforme a sociedade se moderniza torna-se mais e mais complexo o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas. As pessoas já não conseguem hoje narrar o que experimentaram ou vivenciaram:

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltaram mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca (BENJAMIN, 1994, p.1).

Portanto, Walter Benjamin caracteriza o narrador clássico como aquele que conta suas experiências vividas, ou seja, aquele que faz da memória e da experiência os artefatos para tecer seu relato. Logo, o autor destaca dois modelos clássicos de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro, traz a sabedoria verticalizada no tempo pelo conhecimento de sua terra, suas histórias e tradições. O outro, que se desloca no espaço e traz notícias de longe, da vivência dos lugares por onde passou. Portanto:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas

histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores (BENJAMIN, 1994, p. 2).

Deste modo, Walter Benjamin (1994) tece considerações importantes sobre a arte de narrar e tais aspectos nos permitem distinguir o narrador clássico do narrador pós-moderno. O autor valoriza a narrativa oral, aquela passada de boca a boca. Para ele a transmissão oral recebe do conhecimento um saber, uma tradição. Portanto, a narração oral é fundamental para a troca de experiência, embora, esta troca de experiência esteja em extinção, Benjamin (1994) valoriza o narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência. Então, o narrador clássico é definido como o homem que sabe dar conselhos. Mas, se dar conselhos parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis, afirma o autor.

Sobre estas colocações, acreditamos que elas se encaixam perfeitamente no contexto da narrativa e na arte de contar histórias, isto é, um processo de contar que exige um narrador que transmita autenticidade ao leitor e que retire da experiência o que ele conta. Porém, o que nos chama atenção é o fato deste narrador estar em extinção nos dias hodiernos, se eles ainda existem. Assim, buscamos respostas para algumas questões, a fim de estabelecer uma coerência entre, o fim da existência do narrador tradicional e o início do narrador pós-moderno, com as seguintes indagações: o que levou a narrativa oral a perder seu privilégio na contemporaneidade? Por que o narrador clássico não consegue sustentar essa troca de experiência na pós-modernidade?

Silviano Santiago em *Nas malhas da letra* (2002) no capítulo “O narrador pós-moderno”, tece uma linha de discussão, a fim de pontuar algumas questões básicas sobre as características do narrador na contemporaneidade. Logo, ele faz algumas considerações sobre o ato de narrar: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (SANTIAGO, 2002, p. 44). Conforme o autor expõe, estas questões são respondidas com base em alguns contos de Edilberto Coutinho. Segundo Santiago, os contos de Coutinho servem tanto para colocar de maneira exemplar como para discutir exaustivamente uma das questões básicas sobre o narrador na pós-modernidade, pretendendo discutir o perfil de quem narra uma história. Estas questões são de fundamental importância para

nosso trabalho, uma vez que toca exatamente no narrador da pós-modernidade. Santiago (2002) pontua dois tipos de narradores: primeiro, aquele que transmite uma vivência, ou seja, aquele que narra as ações a partir da experiência que tem delas. O segundo, é aquele que passa uma informação sobre outra pessoa. Este, narra ações de um conhecimento que passou a ter delas por ter observado em “Outro”. De modo que pode narrar uma ação de dentro dela, mas que também pode narrar uma ação estando fora dela. Silviano Santiago apropria-se do exemplo do jogador de futebol para explicar como essa ação acontece. Ele explica: “narro a experiência do jogador de futebol porque sou um jogador de futebol; narro as experiências de um jogador de futebol porque acostumei-me a observá-lo.” (SANTIAGO, 2002, p. 44). Observamos que no primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação, enquanto no segundo, é a experiência proporcionada por um olhar lançado sobre o “Outro”. O autor ainda ressalta que, o primeiro caso a ação é a experiência que se tem dela, uma vez que os fatos narrados vêm daquele que viveu uma experiência e depois a contou, já no segundo caso como dissemos, é a experiência proporcionada por um olhar lançado sobre o “Outro”. Portanto, para o autor, o narrador pós-moderno é aquele que narra as ações a partir de uma experiência adquirida através da observação, ou seja, de um olhar lançado sobre o “Outro”.

A respeito do narrador pós-moderno, Santiago (2002) expõe:

(...) o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 2002, p. 45).

Em se tratando deste narrador enquanto espectador, o que está em jogo, é o olhar lançado sobre o “Outro”, o narrador adquire experiência por meio da observação.

Elencadas estas questões sobre o narrador clássico de Walter Benjamin (1994) e o narrador pós-moderno de Silviano Santiago (2002), podemos, por fim, retomar as duas questões elaboradas anteriormente: o que levou a narrativa oral a perder seu privilégio na contemporaneidade e por que o narrador clássico não consegue sustentar essa troca de experiência na pós-modernidade? Para respondê-las nos reportaremos ao texto de Walter Benjamin (1994), o autor explana: “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (BENJAMIN, 1994, p. 5). Assim, o romance distingue da narrativa oral, pois o narrador oral extrai da experiência aquilo que conta: sua própria experiência ou a relatada pelos

outros, incorporando as ações narradas à experiência dos seus ouvintes. Contudo, a origem do romance é o indivíduo isolado, em outros termos, o homem não pode mais falar sobre suas preocupações mais importantes. Ele não recebe conselhos, portanto, não sabe dá-los. Outro fator responsável pela morte da narrativa é a difusão da informação. Todo dia recebemos notícias de todo o mundo, no entanto, somos pobres de histórias surpreendentes, porque os fatos já chegam até nós acompanhados de explicações, enquanto a narrativa deixa lacunas para o leitor refletir, ela evita explicações, a fim de que o leitor intervenha no texto. Em outras palavras temos:

(...) quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte de narrativa está em evitar explicações. (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1994, p. 7).

Para responder a segunda questão, retornamos ao ensaio “O narrador pós-moderno” de Silviano Santiago (2002), este ressalta que a modernidade trouxe uma dificuldade de intercambiar experiências entre os indivíduos. Devido à globalização e ao desenvolvimento tecnológico o narrador clássico não consegue sustentar essa troca de experiência nos dias hodiernos, o tempo moderno exige um narrador distinto do tradicional, isso porque, “a ação moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra” (SANTIAGO, 2002, p. 53). Silviano Santiago, preocupado com o narrador na pós-modernidade, sugere um novo perfil de narrador, aquele que narra as ações a partir de um olhar lançado sobre o “Outro”.

(...) o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovido de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 46).

Assim, Silviano Santiago (2002) define a figura do narrador na pós-modernidade, visto que aquele narrador clássico valorizado por Walter Benjamin (1994) foi decaindo com a chegada da globalização e da tecnologia. É por esse e outros motivos que surge o narrador pós-moderno, de forma que o mais experiente deve subtrair-se para fazer valer, fazer brilhar o menos experiente.

Temos outra perspectiva com Norman Friedman (2002), em um ensaio intitulado “O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico”, o qual tece algumas considerações sobre o foco narrativo. O autor desenvolve um conceito crítico das narrativas que marcaram a Literatura Ocidental. Diante das obras citadas por Friedman (2002), o autor chega a uma conclusão; ao estudar algumas obras literárias, o autor percebe, cada vez mais, o desaparecimento do narrador, afirma também que o narrador cada vez sabe menos sobre a história narrada. Isto acontece porque o narrador mais antigo conhecia em profundidade tudo o que relatava, sendo assim, ele se comportava como se fosse um demiurgo na história. Ele estava em todos os lugares e conhecia os fatos que apresentava. À medida que nos afastamos dos tempos iniciais da narrativa e entramos no período moderno, o narrador vai limitando seu ângulo de visão e às vezes pode desaparecer da história. Para Friedman (2002), o tempo moderno trouxe um narrador cada vez mais discreto que age tanto por trás dos personagens, como pode transformar-se em atores, como em uma peça teatral. Com base nesse estudo, o autor constitui uma tipologia de focos narrativos. Norman Friedman (2002) em “O ponto de vista na ficção”, retoma a literatura clássica para mostrar como o narrador apresentava e qual sua posição na narrativa. Logo adiante, ele ressalta a importância da escolha do narrador, uma vez que o autor/narrador onisciente vem desaparecendo do romance, portanto, torna-se fundamental para o escritor saber escolher a mente que refletirá a sua.

Logo, Norman Friedman (2002) levanta as principais questões que são necessárias respondê-las para tratar do narrador. Vejamos: quem conta a história? um narrador em primeira pessoa ou em terceira pessoa? de uma personagem em primeira pessoa? não há ninguém narrando? de que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta? (por cima? na periferia? no centro? de frente? alternando? de que canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? Devaneios? a que distância ele coloca o leitor da história (próximo? distante? alternando?)?).

Com base nestes questionamentos, o autor estabelece um estudo que tem como foco, responder as interrogações acima, seu principal objetivo é mostrar o declínio do “Autor Onisciente” no texto, bem como o desaparecimento do narrador. Portanto, ele aponta elementos que constituem o “Autor Onisciente Intruso”, passando pelo “Narrador Onisciente Neutro”, “Eu como Testemunha”, “Narrador-protagonista”, “Onisciência Seletiva Múltipla”, “Onisciência Seletiva”, o “Modo Dramático” até chegar à “Câmera”. Vejamos a seguir as considerações do autor:

Apesar do fato de que tanto o modo “Eu” como Testemunha quanto o Narrador-protagonista estejam limitados à mente do narrador, há, ainda, *alguém* fazendo a

fala, *alguém* narrando. O próximo passo em direção à objetivação do material da estória é a eliminação não somente do autor, que desaparece com o espectro do “Eu” como Testemunha, como também de qualquer espécie de narrador. Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 177, grifos do autor).

Portanto, esse estudo pauta nossa reflexão sobre três modos de narrar: o “Narrador Onisciente”, o “Eu como Testemunha” e o “Narrador-protagonista”, visto que estes três modos narrativos constituem a posição do narrador nas obras de Clarice Lispector, sendo elas *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*.

Na clareza das definições sobre o processo narrativo, bem como a posição do narrador na contemporaneidade, torna-se necessário agregar os narradores clariceanos juntos às respectivas teorias, ou melhor, aos respectivos pontos de vista discutidos até aqui. Assim, temos o narrador clássico de Walter Benjamin (1994), cuja função é transmitir um conhecimento vindo de sua tradição. Silviano Santiago (2002) e o narrador pós-moderno, cuja função é narrar as ações a partir de um olhar lançado sobre o “Outro”. E, por fim, as reflexões de Norman Friedman (2002), e o foco narrativo nos romances hodiernos. Para este autor, é fundamental compreendemos a posição do narrador, principalmente, os elementos que ele utiliza para transmitir a história ao leitor. Partindo deste ponto, propomos responder as questões elaboradas por Friedman (2002), tendo como horizonte interpretativo os narradores Rodrigo S. M. de *A hora da estrela* e o narrador “Autor” de *Um sopro de vida*.

Primeiramente, definimos o narrador de *A hora da estrela*: Quem fala ao leitor é Rodrigo S. M., a história é narrada em terceira pessoa, portanto é um “Narrador Onisciente”. Este tudo vê, tudo sabe, tudo comenta, analisa e critica: “(...) limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que devia ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário” (LISPECTOR, 1998, p.15). De que posição em relação à história ele a conta? A visão que temos é de um narrador cuja posição está acima do que é narrado, provavelmente, narra de cima, dominando todos, “(...) matara um homem, desafeto seu, nos cafundós do sertão, o canivete comprido entrando mole-mole no fígado macio do sertanejo. Guardava segredo disso absoluto (...)” (LISPECTOR, 1998, p. 57). Notamos que nesta passagem, o narrador está descrevendo o que aconteceu com

Olímpico, namorado de Macabéa, embora, o narrador afirme que Olímpico guardava segredo absoluto do seu crime cometido no sertão, mesmo assim, ele tem acesso ao estado mental e aos pensamentos do personagem. Desse modo, Rodrigo sabe o que aconteceu, o que acontece e o que acontecerá na narrativa.

De que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? Rodrigo utiliza tanto os pensamentos e sentimentos da autora, como as ações, os pensamentos e sentimentos dos personagens. Ele faz uma combinação dessas informações, isto porque as marcas da autora vêm implícitas dentro da narrativa, ou melhor, são camufladas pela voz do Narrador Onisciente. A que distância ele coloca o leitor da história? Ora o narrador consegue aproximar o leitor da história, ora ele coloca-nos a uma distância maior das ações narradas, sendo ele o mediador entre nós e os fatos contados, ele faz também algumas pausas para uma reflexão crítica: “Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. E fazer que quando ela acordasse encontrasse simplesmente o grande luxo de viver.” (LISPECTOR, 1998, p. 59). No fragmento acima percebemos que o narrador interfere na história chamando a atenção do leitor para juntamente com ele refletir sobre a condição social de Macabéa.

Elencadas algumas características do narrador Rodrigo S. M., veremos porque ele constitui-se um Narrador Onisciente. Norman Friedman (2002) afirma:

(...) o próximo passo em direção à objetivação difere do Autor Onisciente Intruso apenas devido à ausência de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa), podemos continuar nossa discussão sobre as diversas *media* disponíveis para a transmissão do material da estória em questão. (...) a distância entre a estória e o leitor pode ser longa ou curta, e pode mudar a bel-prazer – com frequência por capricho e sem desígnio aparente. A característica predominante da onisciência, todavia, é que o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus personagens. (FRIEDMAN, 2002, p. 175, grifos do autor).

Rodrigo possui uma visão ampla até do espaço que os personagens se deslocam dentro da narrativa. Dessa forma ele pode mudar de posição, adotando outros ângulos, como: narrar da periferia dos acontecimentos, do centro, ou limitar-se e narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo mudar e adotar sucessivamente várias posições. Rodrigo narra as ações assim como ele a vê, o leitor não consegue ter acesso aos acontecimentos por outros personagens, isto porque

esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, por saber de tudo, ele adota um ponto de vista “divino”, ou seja, ele vai além dos limites de tempos como afirma Ligia Chiappini (2002).

Veremos agora a posição do narrador “Autor” de *Um sopro de vida*. As interrogações seguem as mesmas em relação ao narrador Rodrigo S. M. Observaremos se há elementos que distinguem o narrador de *A hora da estrela* do narrador *Um sopro de vida*, e, se há, quais são, visto que as obras são da mesma autoria.

Quem fala ao leitor é o personagem/narrador “Autor” em primeira pessoa no romance *Um sopro de vida*: “Estou esculpindo Ângela com pedras das encostas, até formá-la em estátua. Aí sopro nela e ela se anima e me sobrepuja.” (LISPECTOR, 1999, p. 30). O narrador narra as ações da periferia, portanto, possui uma visão limitada dos acontecimentos. Ele não tem acesso ao estado mental da personagem Ângela Pralini, “Será que criei Ângela para ter um diálogo comigo mesmo? Eu inventei Ângela porque preciso me inventar (...)” (LISPECTOR, 1999, p. 31). Percebemos aqui as incertezas do narrador, por ele não ter acesso aos acontecimentos da história, e os pensamentos da personagem, ele tem dúvidas a respeito da sua própria criação. Quanto à distância em que ele coloca o leitor da história, pode ser próxima ou remota, porque ora ele resume à narrativa, ora apresenta em cenas, mas, sempre como ele as vê. Quanto aos canais de informações, o leitor possui apenas os pensamentos e sentimentos do narrador “Autor”: “- Eu e Ângela somos o meu diálogo interior – eu converso comigo mesmo. Estou cansado de pensar as mesmas coisas.” (LISPECTOR, 1999, p. 61).

Portanto, temos um “Narrador-testemunha”, este narrador é caracterizado como aquele que viu, ouviu e presenciou as ações narradas. Ele também atua como personagem, logo, dá voz à Ângela que passa a narrar as ações, conseqüentemente, ela ocupa a posição de narradora. Vejamos as considerações de Friedman (2002) para o “Narrador-testemunha”:

O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da história, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. A sequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador – testemunha; e, portanto, vê a história daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176).

O narrador “Autor” de *Um sopro de vida* é definido como testemunha porque ele transmite ao leitor a sua história, seus questionamentos, e, principalmente, porque ele ao mesmo tempo em que narra as ações de Ângela Pralini, também participa do enredo, ou seja, o *Eu* narrador participa juntamente com a personagem dos acontecimentos narrados, ora ele aparece como narrador, ora como personagem. Portanto, Lispector renuncia seu papel de autora onisciente e deixa sua testemunha contar ao leitor tudo aquilo que ele observa em Ângela Pralini. Sobre esse narrador, Ligia Chiappini (2002) afirma: “*Testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal” (CHIAPPINI, 2002, p. 38, grifos da autora). O narrador observa sua criação, e então expõe:

A diferença entre mim e Ângela se pode sentir. Eu enclausurado no meu pequeno mundo estreito e angustiante, sem saber como sair para respirar a beleza do que está fora de mim. Ângela, ágil, graciosa, cheia do badalar de sinos. Eu, parece que amarrado a um destino. Ângela com a leveza de quem não tem um fim (LISPECTOR, 1999, p. 32, 33).

Nesta passagem é possível perceber as marcas do *Eu* narrador que, depois de criar Ângela, começa um processo de caracterização de sua criação, expondo ao leitor suas diferenças, e, portanto, ele descreve a personagem e o que ela sente através de seus próprios pensamentos, há um momento em que o narrador “Autor” fala pela personagem, mas, logo em seguida Ângela adquire vida própria, surpreendendo e revoltando seu criador com suas diferenças: “- Estou pintando um quadro com o nome de “Sem Sentido”. São coisas soltas – objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura” (LISPECTOR, 1999, p. 42). Dessa forma, à medida que o narrador conta, ele transmite ao leitor autenticidade como ressalta Chiappini. Ângela Pralini é uma personagem que desempenha também o papel de Narrador-protagonista, visto que ela entra na história como personagem principal e em sequência, inicia um diálogo entre Criador e Criação. Sendo assim, ela narra as ações de um centro fixo, limitada aos pensamentos e sentimentos dos outros. Nisto, ressaltamos a proposição de Norman Friedman (2002), ao afirmar:

Com a transferência da responsabilidade da narrativa da testemunha para um dos personagens principais, que conta a estória na primeira pessoa, alguns canais de informações são eliminados e mais alguns pontos de vantagem, perdidos (22)².

²Há uma categoria intermediária, não obstante menor, a ser mencionada aqui. Ela é caracterizada pelo fato de que, embora a protagonista conte sua própria estória, a conte não para o leitor, mas a alguém de seu conhecimento que, em seguida, retransmite-a ao leitor em sua própria pessoa. Uma espécie de combinação dos espectros do “Eu” como testemunha e do Narrador-protagonista (Norman Friedman, 2002, p. 177).

Devido a seu papel subordinado na própria estória, o narrador-testemunha tem uma mobilidade muito maior e, por consequência, uma amplitude e variedade de fontes de informação bem maiores do que o próprio protagonista, que se encontra centralmente envolvido na ação. O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

É perceptível algumas dessas características teóricas da citação de Friedman (2002) em Ângela Pralini, a *persona* narra as ações de um ponto fixo e possui uma visão limitada dos acontecimentos, isto acontece devido o seu envolvimento na ação: “E então vou para o meu castelo. Vou à minha preciosa solidão. (...) Minha sala é um sorriso. (...) Estou esperando chuva. Quando chover quero que caia sobre mim, abundantemente. Abrirei a janela de meu quarto e receberei nua a água do céu” (LISPECTOR, 1999, p. 54,55). Neste trecho fica claro o foco narrativo da personagem; primeiro o uso dos verbos em primeira pessoa como: “vou, estou, quero, abrirei, receberei”. Na sequência, a personagem deixa explícita sua limitação sobre algumas ações da narrativa e também sobre a existência do narrador “Autor”. Ângela faz uso constante dos pronomes possessivos, assim, notamos que as ações narradas, estão intimamente envolvidas com o dia-a-dia da personagem. Vejamos alguns desses pronomes: “*meu* castelo, *minha* preciosa solidão, *minha* sala e *meu* quarto”. Entendemos que isto implica diretamente no processo narrativo e na posição do narrador na modernidade.

O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental dos demais personagens, aqui em *Um sopro de vida*, ao único personagem “Autor”. Por conseguinte, Ângela narra suas próprias ações e de modo explícito, ou seja, usando alguns verbos e pronomes como os destacados acima, eles aproximam o leitor da história narrada. A personagem expõe: “Quando chover quero que caia sobre mim, abundantemente. Abrirei a janela do meu quarto e receberei nua a água do céu” (LISPECTOR, 1999,p.55), este fragmento transmite ao leitor uma construção de imagens das ações que está acontecendo com a personagem. Diante disto, temos a cena/movimento da chuva caindo, a janela sendo aberta, a personagem permitindo que a chuva molhe seu corpo nu. Isto é possível porque a personagem aproxima o leitor das ações que conta, portanto, Ângela Pralini, constitui-se como “Narradora-protagonista” como vimos em Norman Friedman (2002).

Embora em *A hora de estrela* e *Um sopro de vida* Clarice Lispector utiliza o mesmo processo para construir seus narradores, isto é, tanto no primeiro como no segundo romance a autora cria um narrador desvinculado do personagem para então narrar as ações dos *personas*, ainda

assim, os narradores possuem características distintas e apresentam-se na obra de maneira diferente, a forma de contar é diferente assim como o ângulo e a posição em que eles aparecem são distintos. O narrador Rodrigo de *A hora da estrela* é frio e não cai no sentimentalismo de Macabéa. Vilma Arêas (2005) descreve como Rodrigo S. M. maquila o rosto de Macabéa ante os olhos do leitor:

O narrador maquila seu rosto ante nossos olhos: meio “caiada” pela “grossa camada de pó branco” com que disfarçava os “panos” do rosto, com a cara deformada pelo espelho ordinário que lhe punha um “nariz tornado enorme como o de um palhaço, um nariz de papelão” (p. 32); os lábios finos pintados fora do contorno, na tentativa de imitar Marilyn Monroe, que para Macabéa era “toda-cor-de-rosa”; as unhas roídas pintadas com esmalte berrante, deixando ver o sujo do sabugo – tudo isso compõe uma figura ao mesmo tempo lastimável e patética (ARÊAS, 2005, p. 102).

O modo com que Rodrigo descreve a personagem choca o leitor, que no primeiro momento acredita fielmente no narrador, mas, logo depois, o leitor adquire um olhar crítico sobre o narrador, a ponto de desconfiar de algumas afirmações. Um dos fatores que instiga a desconfiança do leitor, é o fato do narrador não dar voz a personagem, portanto, não temos acesso aos pensamentos de Macabéa, e assim não conseguimos saber o que de fato ela pensava de tudo o que acontecia, e sobre as opiniões de Rodrigo. Sua voz é apagada por um narrador que tudo sabe e tudo vê. Assim, *A hora da estrela* é uma obra que registra o processo de criação artística de modo tocante. Clarice Lispector consegue dar o tom de crueldade na figura de Rodrigo, um narrador que, enquanto relata seu processo, conduz de maneira violenta o destino de sua personagem.

Na voz de Rodrigo a vida da personagem torna-se ainda mais difícil, ele dá à Macabéa o modo mais frio de conceber o mundo e de perceber sua existência. Para o narrador, a personagem precisa mesmo é voltar ao seu interior para reconhecer a si mesma, como se ela tivesse perdido a vontade de viver e de buscar novos horizontes. Rodrigo S. M. expõe: “Vou agora começar pelo meio dizendo que – que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava – lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si mesma.” (LISPECTOR, 1998, p. 24). O narrador, dono de uma descrição que não poupa em nada a personagem, segue sua narrativa e apresenta Macabéa da seguinte forma: “Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal.” (LISPECTOR, 1998, p. 36). Macabéa não tem sonhos, não corre atrás de uma vida melhor, viver para ela parece uma abstração permanente. Entre as preferências estão: cachorro-quente e Coca-Cola, mulher de pouco desejo, o que revolta seu namorado Olímpico, um

homem simples, contraditório, porém com algumas ambições. Ele tem sonhos, quer ficar rico, ser importante e um dia tornar-se deputado.

Em *Um sopro de vida*, as ações quando ocorrem destacam-se a ilustrar características psicológicas dos personagens. Ângela, personagem central da narrativa é também o único sujeito da ação, é em torno dela que os conflitos se desenvolvem, pois ela é o ponto de referência para os confrontos do narrador “Autor”: “Ângela é minha tentativa de ser dois” (LISPECTOR, 1999, p. 36). (...) “Ângela é o meu personagem mais quebradiço” (LISPECTOR, 1999, p. 38), diz o narrador. “Eu sou uma atriz para mim” (LISPECTOR, 1999, p. 40), replica Ângela, falando de si e para si mesma, pois os diálogos entre os dois parecem não ser correspondidos, somos levados a pensar que Ângela não tem conhecimento da existência do seu Criador, o narrador “Autor” que se desdobra em busca de conhecer a personagem, e conhecendo-a, conhece a si mesmo.

Em *Um sopro de vida* é explícito o desejo do narrador, que vê na personagem a possibilidade de realização dos seus desejos, a personagem representa tudo aquilo que o homem deseja ser e não é, pois vivemos em uma sociedade padronizada. A sociedade dita as regras e o modo do ser humano viver diante dela: “Ângela é muito parecida com meu contrário. Ter dentro de mim o contrário do que eu sou é em essência imprescindível (...)” (LISPECTOR, 1999, p. 46). Assim, o narrador ao criar uma personagem, transmite seus desejos por meio desta, que apresenta-se como uma atriz, e como atriz, ela tem liberdade de atuar como melhor entender: “Amo Ângela, porque ela diz o que não tenho coragem de dizer (...)” (LISPECTOR, 1999, p. 38).

O principal eixo do romance é o questionamento do ser, o estar no mundo, à busca da identidade, características próprias da Literatura de Clarice Lispector. Temos, portanto, em *Um sopro de vida*, um narrador que não consegue ter respostas para seus questionamentos, logo, ele diz-se aprisionado no seu pequeno mundo estreito e angustiante, sem saber como sair para respirar a beleza que está fora de si. Ângela, sua “Criação”, é ágil, graciosa, cheia de vida e badalar de sinos. O narrador parece preso a um destino, a “morte”, enquanto Ângela com sua leveza de quem não tem fim, dá continuidade à narrativa, ela gosta de animais, gosta de dar nomes e descrever os objetos: escreve sobre “coisas”, sobre “O Relógio”, “A Casa”, sobre o processo de transformação da lagarta até chegar a borboleta: “Então da lagarta que se abre saem primeiro as perninhas frágeis. Depois sai a borboleta inteira” (LISPECTOR, 1999, p. 117).

Verificamos na citação acima o cuidado de Ângela em descrever o processo pelo qual a borboleta passa, para tornar-se livre para voar, é perceptível encontrar estes detalhes nas obras de Clarice Lispector, isto está relacionado ao fato da autora ter um olhar feminino que tudo vê, um

olhar sensível e uma atenção em perceber os mínimos detalhes de uma vida degradada. Por ser deste modo, temos em *Um sopro de vida*, um narrador preocupado com o próprio “Eu”, que busca preencher seu vazio criando um “Outro”, que refletirá no “Eu Criador”. Ângela, sua “Criação”, procura viver intensamente cada momento de sua vida. Como o romance expõe, o narrador está preso à morte, e ao dar vida à Ângela, ele adia a morte de si. Enfim, o narrador deverá escolher viver ou morrer, ou seja, viver é permitir que Ângela continue vivendo, enquanto, morrer é deixar de escrever para sempre.

A respeito disso, Benjamin Moser (2011) discute,

Página após página, o autor se pergunta o que fazer com Ângela. Com isso, conforme fica claro, o que Clarice quer dizer é que não sabe se deixa Ângela, e consequentemente ela própria, morrer. O autor lhe deu vida, e o autor agora deve decidir se, e como, deve se desfazer dessa vida. (...) E de repente – de repente! Jorra em mim uma avalanche demoníaca e revoltada: é que me pergunto se vale a pena Ângela morrer. Mato-a? ela se mata?, escreve o “Autor”, Quero justificar a morte (MOSER, 2011, p.609. LISPECTOR, 1999, 145).

Logo, Ângela Pralini justifica a morte mediante um sonho, ela descreve-o:

Esta noite tive um sonho dentro de um sonho. Sonhei que estava calmamente assistindo artistas trabalharem no palco. E por uma porta que não era bem fechada entraram homens com metralhadoras e mataram todos os artistas. Comecei a chorar: não queria que eles estivessem mortos. Então os artistas se levantaram do chão e me disseram: nós não estamos mortos na vida real, só como artistas, fazia parte do show esse morticínio. Então sonhei um sonho tão bom: sonhei assim: na vida nós somos artistas de uma peça de teatro absurdo escrita por um Deus absurdo. Nós somos todos os participantes desse teatro: na verdade nunca morremos quando acontece a morte. Só morremos como artistas. Isso seria a eternidade? (LISPECTOR, 1999, p. 154-155).

De acordo com a citação acima, Ângela na hora da sua morte, cria uma outra ficção, ou seja, a de que talvez tenha uma morte de artista, assim como viu em um sonho, neste sonho as pessoas morriam apenas no palco, como personagem, fingidamente afirma Nádia Battella (1995). O narrador tem consciência dos fatos, se ele mata Ângela, mata a si e mata a autora/Clarice, desse modo, não haveria mais narrativa. Porém, a personagem descreve o sonho como uma fuga da morte, assim percebemos que, enquanto atriz ela permanecerá viva, e sua morte não passa de uma encenação teatral. Ângela tem um sonho, o sonho de ser personagem de si mesma e de morrer, fingidamente, no palco das ficções inventadas.

Conforme a interpretação dos vários focos narrativos estudados até aqui, concluímos que os narradores de Clarice Lispector são construídos de formas diferentes e ocupam posições distintas nas narrativas. Tanto a posição de Rodrigo S. M. em *A hora da estrela* como a do narrador “Autor” de *Um sopro de vida* compreendem as características do narrador pós-moderno de Silviano Santiago (2002). Nas obras clariceanas, o Narrador “Autor” de *Um sopro de vida*, apresenta-se como aquele que narra uma ação de dentro dela, enquanto Rodrigo, de *A hora da estrela* narra as ações estando de fora dela. Dessa forma, tanto Rodrigo como o narrador “Autor”, narram as ações enquanto espectadores, eles narram as ações enquanto experiência que adquiriu através da observação, distinguindo-se do narrador clássico/oral de Walter Benjamin.

(...) o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira (BENJAMIN, 1994, p. 21).

Enquanto para Silviano Santiago (2002), há um narrador jovem que surge justamente para atender as necessidades da modernidade:

O narrador pós-moderno se subtrai da ação narrada (...) e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido da palavra. Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc (SANTIAGO, 2002, p. 51, grifos do autor).

O narrador exposto acima é aquele que surge em tempos modernos e está pobre de experiência. Por ser assim, cabe a ele observar, tornar-se espectador da ação alheia. Ele olha/observa para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa. Parafraseando Silviano Santiago (2002, p. 60), vemos que os personagens observados, até então chamados de atuentes, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produtos de uma arte, a arte de representar. Para falar das várias facetas dessa arte é que o narrador pós-moderno, ele mesmo detendo a arte da palavra escrita, existe. Este que é uma

das instâncias narrativas mais importantes, narra ações ensaiadas que existem no lugar (o palco) e no tempo (o da juventude) em que lhes é permitido existir. Logo, a ficção pós-moderna existe para falar da falta de experiência entre narrador e personagem. O que define o narrador é o olhar lançado sobre o outro, fazendo uma ponte, feita de palavras, esta envolve a experiência muda do olhar que observa e torna possível a narrativa.

III CAPÍTULO – O PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA EM CLARICE LISPECTOR: UMA EXÍMIA OBSERVADORA CRÍTICA DA EXISTÊNCIA HUMANA.

*A palavra não só diz o mundo, mas também o
funda – ou o transforma.
(Octavio Paz)*

*E assim que recebi o sopro de vida que fez de mim
um homem, sopro em você que se torna uma alma.
Aí sopro nela e ela se anima e me sobrepuja.
(Clarice Lispector)*

Mediante a leitura crítica das obras *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, propomos refletir sobre o processo de criação literária, bem como o indagar existencial dos personagens que refletem a imagem do ser humano. Em *A hora da estrela*, como já mencionado, Lispector dá vida a um escritor/narrador que fala em seu lugar. Cria Rodrigo que também é escritor assim como ela, para narrar a trajetória de Macabéa, uma moça, como ele também nordestina, retirante alagoana, que vive invisivelmente no Rio de Janeiro. Macabéa acaba sendo engolida pela cidade grande, por uma sociedade preocupada com o capitalismo. Processo semelhante se dá na obra *Um sopro de vida (Pulsações)*, em que a romancista cria um narrador “Autor”, que por sua vez, dá vida a uma personagem, Ângela Pralini com quem tece uma espécie de diálogo.

Embora tenhamos *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* como objeto de pesquisa, isso não nos limita em trazer para este trabalho outras narrativas que nos ajudará a pensar no processo de criação literária da autora. Portanto, as obras clariceanas nos servirão de base para olharmos seu processo de criação ficcional, ao mesmo tempo em que elas também se constituem em nosso objeto de reflexão e estudo.

Para Lispector a literatura é, por conseguinte, uma busca, ela a sente como tal, como busca de realização, e sabe que essa busca nunca irá acabar, nunca será plenamente realizada. Em um documentário intitulado *De corpo inteiro*³, Fernando Sabino e Clarice Lispector falam sobre o processo inicial de sua criação literária. Neste documentário, Fernando Sabino é interpretado pelo ator e roteirista brasileiro Fernando Eiras, e Clarice pela atriz brasileira Louise Ferreira Cardoso. Esclarecido por quem Fernando e Clarice estão sendo interpretados, apropriaremos do nome dos

³DE CORPO INTEIRO, entrevistas. Direção: Nicole Algranti. Produção: Nicole Algranti. Produtora: Globo Filmes. Este documentário é baseado no Livro *Entrevistas* de Clarice Lispector.

autores para expor o diálogo, visto que o documentário é baseado em um livro de entrevista de Lispector. Então, a romancista afirma que o momento de sua criação é uma “mistura”, embora tenha o ato deliberador, sempre será precedido por alguma coisa que não é de modo nenhum deliberado. Para ela o momento de criação não é algo pensado/planejado. Nas palavras de Clarice Lispector e Fernando Sabino, lemos o seguinte diálogo:

Clarice Lispector: *Fernando*, como começa em você a criação? Com uma palavra, com uma ideia, ou é sempre deliberado? Comigo é uma mistura, é claro que tem o ato deliberador, mas precedido por uma coisa qualquer que não é de modo nenhum deliberado **afirma Clarice.**

Fernando Sabino: a criação comigo nunca começou pela palavra, nunca começa pela ideia, é uma espécie de sentimento que partia/saía de mim em busca desta palavra, desta ideia.

Clarice Lispector: *Fernando*, você tem medo antes e durante o processo criador? Eu tenho **afirma Clarice**, acho grande demais para mim, e cada livro novo é tão hesitante e assustador como o primeiro. Talvez isso aconteça com você e seja o que está atrapalhando a criação de seu novo romance.

Fernando Sabino: o que atrapalha a criação de um novo romance é a presunção de que somos capazes de criar, eu diante da grandeza da tarefa descubro que não sou coisa nenhuma, não valho coisa nenhuma. Seria preciso partir da consciência da minha insignificância e reconhecer com humildade que a tarefa nem grandiosa é, mas sim, um ato de louvor a Deus na medida das minhas forças (DE CORPO INTEIRO, Entrevistas, grifos nossos).

Como vimos na citação acima, escrever para Clarice Lispector é algo com muitas nuances e muitos lados contrários. Para ela, o momento inicial de sua criação é como uma “inspiração”, porque não parte apenas do ato deliberador, mas sim de outros sentimentos que a autora não sabe explicar exatamente, como ela afirma, é uma mistura. Como já mencionado no capítulo anterior, quando lemos os romances de Lispector, logo nos vemos em um processo de investigação que nos impulsionam a imaginar o que vem antes da escrita: sua criação. Clarice Lispector ao nomear os narradores de *A paixão segundo G. H.* (2009) e *A hora da estrela* (1998) utiliza mais uma vez métodos criados por ela no processo de sua criação literária. Tanto em *A paixão segundo G. H.* como em *A hora da estrela* temos a presença da abreviação na nomeação dos narradores. No primeiro romance, Lispector relata os conflitos pessoais da narradora G. H. perante a personagem Janair e a barata encontrada em um armário velho no quarto da empregada. Em *A hora da estrela*, Rodrigo S. M. se vê frente à outra classe, a nordestina que vira nas ruas do Rio de Janeiro. Macabéa provoca no narrador questionamentos parecidos com os que a doméstica Janair e a barata provocam em G. H.. Nestes romances a presença do “Outro” causa nos narradores um desconforto, eles são

transportados a outro mundo, e lá passam a sentir e indagar sobre os personagens e a realidade que ali encontram. A abreviação em Lispector é justamente, uma forma criada pela autora para que estes seres a partir de uma reflexão, possam ir em busca de seu próprio entendimento, bem como de sua identidade.

Em *A hora da estrela*, a criação autoral ganha nome, sexo, qualificador, uma classe social e uma personalidade sádica. Estas características correspondem a Rodrigo S. M., cujo qualificador é ser na verdade Clarice Lispector, o intelectual de classe média que narra a história de Macabéa, a personagem nordestina com ele se identifica por contrários, por quem o narrador se apaixona e a quem depois mata, impiedosamente: “enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a (...)”. (LISPECTOR, 1998, p. 79). A “estrela” nesta novela não simboliza a vida, mas a própria hora da morte. Macabéa não tem identidade, para Olímpico ela é “(...) um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer” (LISPECTOR, 1998, p. 60). A estrela significa a hora da morte, justamente, porque é nesta hora que Macabéa alcança a atenção das pessoas, depois de ser atropelada pelo Mercedes surgem algumas pessoas na rua e ficam olhando a nordestina, o narrador expõe:

Macabéa ao cair teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começava a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. (...) Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia da minha vida: nasci. (...) *Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde a haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espiavam, o que lhe dava uma existência.* (LISPECTOR, 1998, p. 80-81, grifos nosso).

Para Vilma Arêas, *A hora da estrela*, “antes de mais nada, é um auto-retrato, sendo ao mesmo tempo uma radiografia do processo de criação.” (ARÊAS, 2005, p. 76). Desse modo, a narrativa utiliza de modo explícito todos os elementos da forma como reveladores de um rosto, refletindo nos demais personagens e, ao mesmo tempo, na própria narrativa.

A ideia de criação em Clarice Lispector remete-nos à obra *A Criação Literária* (1997) de Massaud Moisés. No capítulo IV intitulado “O Romance”, o autor discute sobre a criação do romance, apresentando os itens que compõem a estrutura deste. No subtítulo “O Romance de Tempo Psicológico”, o autor esclarece a diferença entre o romance de tempo histórico e o romance

de tempo psicológico. Para tanto, o autor utiliza alguns romances para explicar a diferença entre ambos, dentre as várias obras nas quais discute o tempo cronológico e psicológico, Massaud Moisés toma como exemplo o romance de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1944). Isto a fim de explanar a inovação do processo de criação literária da autora, cuja observação está pautada em um dos aspectos fundamentais na construção do romance moderno: o tempo psicológico. Massaud Moisés (1997), afirma:

Perto do Coração Selvagem (1944), primeiro romance de Clarice Lispector, exemplifica flagrantemente a aplicação do tempo psicológico em ficção. (...) Na verdade, a autora representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a preocupação capital do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinado às personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos de espaço mas de tempo, como se, captando o fluxo temporal, pudessem surpreender a face oculta dos seres e da paisagem circundante (MOISÉS, 1997, p. 220, 221).

Para o autor, o único tempo com sentido para a romancista é o presente, o tempo psicológico dos personagens que povoa suas narrativas. A explicação ocorre por causa da essência do drama na ficção residir na criação de um sentimento, de um presente fictício que se move para frente. E o passado só aparece quando se torna parte do presente, o passado só existe quando presentificado pela memória, e o futuro ainda não existe.

Leyla Perrone-Moisés em “A criação do texto literário”, do livro *Flores da escrivania* (1990), discute como o próprio título anuncia, a criação do texto literário. O texto levanta alguns questionamentos sobre o fazer literário, inicialmente a autora mostra a relação entre os significados dos vocábulos “texto” e “criação”. A criação diz respeito ao “(...) tornar existente aquilo que não existia antes” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 100), enquanto o texto “(...) remete-se para a materialidade do escrito” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 100), isto é, a obra literária. Perrone-Moisés nos apresenta alguns possíveis títulos para o fazer literário, a palavra “criação”, por sua vez, é associada aos termos: invenção, produção, representação e expressão, decidindo-se, por conseguinte, por “criação” uma vez que esta contém um caráter divino, absoluto: “Assim como Deus criou o mundo a partir do verbo, assim o autor literário instauraria um mundo novo, nascido de sua vontade e de sua palavra” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 100). A autora ainda acrescenta que a palavra criação, aplicada ao fazer artístico, pertence ao vocábulo romântico, ou seja, prevê que o artista não imita a natureza, todavia cria outra natureza, gerada por um excesso de caráter

divino. Neste sentido, o texto é considerado como algo além do próprio ser, comparado com a criação divina do mundo.

Em Clarice Lispector o narrar torna-se uma oportunidade de construção que não se limita apenas em dar vida, ou seja, em criar os personagens, mas sim construir um espaço em que tanto personagens como narradores possam viver e organizar-se em um processo de construção ficcional. Para os narradores de Clarice Lispector, a arte de narrar é um lugar de possibilidade de criação, criação como respostas, ou não, de seus questionamentos. Algo que nos leva a retomar o pensamento de Leyla Perrone-Moisés quando afirma:

A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer. A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 102, 103).

Para Perrone-Moisés, a obra literária nasce de uma dupla falta: uma falta experimentada por todos, no mundo físico, a que chamamos real. O mundo em que vivemos não é satisfatório, portanto, o homem procura suprir a falta pela linguagem, ou seja, inventando seu próprio mundo por meio da literatura. Para tanto, conforme vimos discutindo, os narradores de Clarice Lispector buscam suprir essa falta na criação do “Outro”, do personagem que nasce como resultado desta falta de compreender o próprio estar no mundo, o eu em busca do ser oculto que não consegue expor seus sentimentos e seus desejos, talvez por viver no mundo contraditório e sem respostas.

Em Clarice Lispector, tanto o narrador de *A hora da estrela* como de *Um sopro de vida* não inventam seus personagens, mas cria-os. Por conseguinte, o autor que diz eu “invento”, recusa as verdades absolutas e os valores estáveis que encontramos em grande parte do ficcional. Perrone-Moisés (1990, p. 101) afirma que: “Invenção é também a criação de uma coisa nova, mas não de modo divino e absoluto.” Logo, o autor que cria transmite autenticidade ao leitor, isto porque a palavra “criação” nos remete à expressão “sopro de vida”, esta faz intertextualidade com o texto sagrado de Gênesis (2-7, grifo nosso): “Então, o Senhor Deus formou o homem do pó da terra e *soprou em suas narinas o fôlego de vida*, e o homem se tornou um ser vivente”. Em Lispector temos: “(...) *sopro em você* que se torna uma alma.” (LISPECTOR, 1999, p. 29, grifos nosso). Portanto, podemos associar: Deus criou o universo por meio da palavra, assim, Lispector cria seus personagens através da linguagem. Dedução possível desde o pressuposto do narrador de *Um sopro*

de vida quando expõe: “Eu não existiria se não houvesse palavras. Ângela parte da linguagem à existência. Ela não existiria se não houvesse palavras.” (LISPECTOR, 1999, p. 83). Dessa forma, Lispector reconstrói o mundo através da linguagem, e ao “criar”, ela acrescenta à arte, verdades múltiplas.

Theodor W. Adorno (2003), em *Notas de Literatura I* inicia seu artigo, a “Posição do narrador no romance contemporâneo”, propondo uma discussão acerca da situação atual do romance, visando o romance enquanto forma, o autor diz ser obrigado a destacar um de seus momentos, vejamos: “*O momento destacado será a posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração.*” (ADORNO, 2003, p. 55, grifos nosso). Esta é a frase com a qual Adorno inicia seu texto, a mesma faz interrelação com o texto de Walter Benjamin (1994) em “O narrador”, para quem o narrador clássico está em vias de extinção. Como já mencionamos no capítulo anterior, o narrador tradicional está em vias de extinção, justamente porque o mundo contemporâneo, industrializado e individualista trouxe uma dificuldade de intercambiar as experiências entre os indivíduos. Portanto, o narrador clássico perdeu seu posto para outro mais dinâmico e, de acordo com as necessidades do homem contemporâneo: o narrador da reportagem que narra semelhante a um repórter ou expectador. Assim como o mundo pós-moderno é jovem, assim também é o narrador; jovem e sem experiência, porém dinâmico para acompanhar as constantes transformações deste mundo.

Adorno ainda discute os limites do romance e sua obra, observando que o romance deveria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato. Nas palavras do autor, temos:

Assim como a pintura perdeu muito de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. *O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato.* Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constringe à ficção do relato (...) (ADORNO, 2003, p. 56, grifos nosso).

Conforme Adorno expõe, é necessário que “(...) o romance concentre naquilo que não é possível dar conta por meio do relato (...)”, justamente, porque a informação precisa estar inovando dia após dia, esta é a principal função da informação, de transmitir ao receptor uma informação, mas acima de tudo, explicar ao telespectador detalhadamente por meio do relato a notícia a ser

transmitida. Já no romance contemporâneo, o leitor intervém no texto, a fim de preencher as lacunas, pois o sentido está nas entrelinhas, na ironia, na construção do texto. O teórico pontua que o narrador que apenas descreve, delimitando o seu papel e do leitor em lugares fixos não pertence à contemporaneidade, pois o narrador contemporâneo é aquele que muda de posição, podendo, ora aproximar, ora distanciar o leitor da história narrada. Adorno (2003, p. 61) expõe que a distância estética entre o narrador e o leitor no romance tradicional era fixa, porém no romance contemporâneo “ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco (...)”. Sendo assim, Adorno aborda a nova ótica do narrador contemporâneo como sujeito partícipe que compartilha experiências e dialoga com um leitor que se torna ativo. Por fim, o autor observa o papel do leitor ativo que participa da construção do sentido do texto. Dessa maneira, o leitor conquista o poder de duvidar do que está sendo narrado.

Adorno propõe uma reflexão sobre as formas pelas quais o romance contemporâneo poderia reagir ao mundo administrado, padronizado pela mesmice. De acordo com o teórico, o romance necessita construir a sua identidade narrativa mostrando o mundo fragmentado que se apresenta, ele defende que as narrativas contemporâneas deixaram de ser lineares e passaram a ser fragmentadas, isso porque as experiências também são fragmentadas. Por ser assim, os romances clariceanos como já mencionamos, narram fragmentos da vida dos personagens, isso é resultado, ou melhor, é característica do romance contemporâneo. Nas narrativas do nosso tempo, o narrador pode começar a história pelo meio ou até mesmo pelo fim, como acontece em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1994) de Machado de Assis. Este rompe com os paradigmas dos romances anteriores, inaugurando um novo modo de narração da literatura brasileira. O narrador de *Memórias Póstumas* apresenta-se como um “defunto autor”, e começa a narrar sua história depois da morte.

Ivana Terrante Rebello⁴ em seu artigo: “Sobre restaurar fios: reflexões sobre a pobreza em A Hora da Estrela” (2013), pontua que as narrativas de Clarice Lispector estão repletas de imagens que falam de uma inquietação do dia a dia, de um pensar fragmentado entre tarefas, da ordem e da desordem, em sucessão de movimentos, corrompendo o costume da vida. Nesse universo, Macabéa é uma personagem solitária no universo das mulheres clariceanas, no qual se destacam as donas de casa, as mães e as meninas, mulheres que estão sempre por um fio dentro da sociedade limitadora.

Pensando, justamente, nesse universo feminino de Clarice Lispector, tomamos como exemplo dois de seus contos, os quais nos mostram características de narrativas fragmentadas, bem como o processo de criação da arte literária da autora, são eles *A imitação da rosa* (2009) e o conto

⁴Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa, professora titular da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, Minas Gerais, Brasil.

Amor (2000). Estes contos representam as mulheres que protagonizam o contexto familiar e o ambiente doméstico, os contos destacam a condição da mulher em uma sociedade patriarcal, regida por normas e determinações que foram dirigidas às mulheres a fim de mostrar seu lugar na sociedade. Nestas narrativas os personagens são despertados por uma crise que os levam a uma experiência de libertação, provocada por súbitos momentos de epifania.

Mediante os estudos, notamos que há inúmeras possibilidades de definir o gênero conto, entre algumas definições apontadas por críticos literários, apropriamo-nos das considerações de Massaud Moisés (1997) em *A criação literária* para explanar o conceito do conto, o autor defende que:

O conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma *unidade dramática*, uma *célula dramática*, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter *unidade de ação*, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza em sua mente (MOISÉS, 1997, p. 40, grifos do autor).

Dessa forma, os contos contemporâneos de Clarice Lispector narram situações comuns a todos os seres humanos, eles abordam questões referentes aos mais diversos temas como: medo, descoberta, liberdade, felicidade, amor, perdas, segurança, aniversário, ódio e também sobre a morte. Nos contos clariceanos, o episódio que serve de núcleo à narrativa é um momento de tensão conflitiva, assim, em certos contos, esta se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo. Em outros, a crise declarada dos personagens não se resolve através de um ato, ela mantém-se do princípio ao fim, “seja com aspiração ou devaneio, seja como mal-entendido ou incompatibilidade entre pessoas, tomando a forma de estranheza diante das coisas, de embate dos sentimentos ou de consciência culposa”, afirma Benedito Nunes (1995, p. 84).

Em a *Imitação da Rosa*, Clarice Lispector relata o aprisionamento da personagem à condição feminina e o anseio de liberdade que a segue. Laura, personagem central, enfrenta um embate entre os desejos internos e as exigências do mundo externo. A narrativa gira em torno de Laura dentro do espaço fechado da casa e do cotidiano doméstico: “Antes que Arnaldo voltasse do trabalho *a casa deveria estar arrumada* e ela própria já no vestido marrom *para que pudesse atender o marido* enquanto ele se vestia.” (LISPECTOR, 2009, p. 1, grifos nosso). No conto, a personagem Laura, esposa de Arnaldo, está de volta ao lar após um período de internamento numa

clínica psiquiátrica, esperando pelo marido para saírem com o casal de amigos Carlota e João. A narrativa dá certas evidências de que Laura tivera “problemas psicológicos” e estava por algum tempo ausente do convívio social, o que, na verdade, trata-se de inquietações da personagem em relação à sua existência moldada por convenções. Contudo, na sociedade em que ela estava inserida, sair do padrão era considerado uma doença, pois o que Laura tivera significava um desvio, uma rebeldia. Entendemos, portanto, que Laura foi contaminada pela doença, pela rebeldia, pois, a partir do momento que ela observa as rosas colocadas sobre a mesa, há uma ruptura na narrativa. As rosas a incomodam e a perturbam, pois significa a perfeição, mas, ao mesmo tempo a desorganização da natureza, sem moldes e sem regras. A imagem das rosas provoca em Laura o que o crítico Benedito Nunes (1995) denomina de epifania, ou seja, um momento de revelação súbita em que a verdade é desvendada para trazer os objetos à consciência. Por fim, ao imitar a rosa, Laura torna-se uma mulher consciente de seus atos, resolve romper com os paradigmas impostos pela sociedade e com a postura alienante de esposa e dona de casa modelo.

No conto *Amor*, o enredo gira em torno de Ana, a personagem é uma dona de casa preocupada com seus afazeres rotineiros, tem marido, filhos e mora em boa casa. Certo dia de volta à casa, depois de haver feito as compras do dia, Ana é surpreendida por um cego mascando chicletes com naturalidade: “Então ela viu: o cego mascava chicles... um homem cego mascava chicles.” (LISPECTOR, 2000, p. 2). Isso a despertou para novas sensações e sentimentos. A personagem ao ver o cego mascando chiclete, sente náusea, o narrador expõe: “Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada.” (LISPECTOR, 2000, p. 6). Desse modo, a náusea em Lispector representa um momento de crise decisiva dos personagens, o núcleo dessa história é aquele momento de tensão conflitiva, extensa e profunda, que se estabelece entre Ana e o cego, e em seguida entre ela e as coisas. Igualmente, temos em *A paixão segundo G.H.*, em que a personagem “(...) vê, através da barata trucidada, o espetáculo da existência em ato, que une a sua vida particular em vida universal; sente-se impelida a transgredir os limites da sua individualidade para identificar-se, por efeito de uma força mágica e extra-humana, que atrai e repele, enoja e seduz, com essa vida universal.” (NUNES, 2009, p. 104). A náusea em Clarice Lispector representa tanto as decisões dos personagens, como também os momentos de descobertas e libertação.

A tensão conflitiva que serve como núcleo da narrativa, é provocada por algo banal do cotidiano em um momento fugidío, o que resulta no ponto culminante da narrativa, estabelecendo uma ruptura com o mundo. Os conflitos nas narrativas de Lispector não são desencadeados por

fatores grandiosos, mas sim, por fatos naturais. Em *A imitação da rosa*, Laura desperta para o mundo mediante um olhar fixo sobre um vaso de rosas na sala de estar. Enquanto no conto *Amor*, Ana toma consciência de sua existência ao ver um cego mascando chiclete. Dessa forma, a linguagem é um aspecto central na construção da criação literária nas narrativas clariceanas, pois expõe a relação entre o sujeito e a realidade, segundo Benedito Nunes (1995, p. 145), trata-se de uma “escritura conflitiva, autodilacerada, que problematiza, ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre linguagem e realidade”. Contudo, é uma linguagem fragmentária, pois nem sempre dá conta de fazer essa ponte entre o sujeito e a realidade.

Quando pensamos a criação literária na contemporaneidade, logo nos vemos diante do conto *A Moça Tecelã* de Marina Colasanti (1982), que também traz a temática da autonomia feminina na sociedade contemporânea, bem como o processo de criação da arte ficcional. O conto narra a história de uma moça que tecia para realizar seus desejos, ela tinha liberdade em suas escolhas e não tinha nenhuma interferência masculina em fazer suas opções: “Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte” (COLASANTI, 1982, p. 1). A moça tecia objetos simples, mas, o que mais gostava de tecer eram os elementos da natureza. Mesmo tendo um tear mágico, ela não sobrepõe aos outros seu poder de tecer/criar. A moça tecia o que queria, até que um dia sentiu-se sozinha e resolveu tecer um companheiro, um homem que iria estar ao seu lado e fazê-la feliz, porém quando o homem descobre que sua esposa tem um tear mágico começa sua ambição, ele começou a dar ordens para a mulher: “— Para que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata” (COLASANTI, 1982, p. 2).

Por fim a moça percebe que não precisa da interferência masculina para ser feliz, pois, desde o momento em que ela passa a ter um homem, ela sente-se triste, já não tem tempo para tecer o que realmente deseja, então ela decide desfazê-lo, tendo a oportunidade de recomeçar: “E pela primeira vez pensou em como seria bom estar sozinha de novo”(COLASANTI, 1982, p.2). Marina Colasanti joga também com a epifania, ou seja, a moça passa por um momento de revelação, justamente, no momento em que ela se vê presa às obrigações do marido, retorna a si, analisa o que está acontecendo e resolve desfazê-lo. Dessa forma, Colasanti mostra ao leitor a possibilidade de criar, mas também a possibilidade de recomeçar, pois a moça não é alienada aos conceitos estabelecidos pela sociedade, ela foge das regras e aos padrões ainda existentes.

Outro conto que dialoga com *A Moça Tecelã*, é o conto *Tricô* (2004) de Lucinda Persona, escritora mato-grossense. O conto narra a história de uma mulher que tece uma blusa de lã para o marido. Entre uma trama e outra, a personagem vai pontuando reflexões: a rotina dividida entre cuidar dos afazeres da casa, dos filhos, do marido e o próprio trabalho, nos desdobramentos da própria vida. O conto retrata o perfil da mulher moderna que dá conta de seus afazeres domésticos, cuida dos filhos, tem sua vida profissional e também é escritora. Esta mulher representa a figura feminina que tece seu próprio destino, as diferentes características atribuídas à mulher moderna, não se excluem ou sobrecarregam, mas se completam. Porém, há um contraponto entre o conto de Marina Colasanti e Lucinda Persona, o narrador de *Tricô* expõe: “Afagou o agasalho de lã do mesmo modo que afagaria o corpo que iria usá-lo. Como fazem notoriamente as pessoas que amam, *ela se lançou numa voragem momentânea, ocupou mente e coração com o homem de sua vida. Era tudo o que precisava* (PERSONA, 2004, p. 1, grifos nosso). O narrador deixa explícita a realização do amor, da felicidade entre a personagem feminina com a figura masculina, já em *A Moça Tecelã* a interferência masculina traz infelicidade, desordem e imposição de regras, não sendo possível a realização do amor conjugal.

Maurice Blanchot no livro *O espaço Literário* (1987), tece reflexões pertinentes acerca daquilo que poderia se configurar como o espaço literário. Sua abordagem percorre por diversos caminhos que vão da literatura experimental de Mallarmé à poética do sagrado de Hölderlin. Em seu artigo intitulado “A literatura e a Experiência original”, Blanchot afirma que a função da arte não é ilustrar uma verdade ou mesmo uma interrogação previamente conhecida, mas formular as próprias perguntas. Visto dessa forma, compreendemos que a literatura de Clarice Lispector coloca tudo em questão, a existência do homem, das coisas e da própria linguagem. Portanto, partindo dessa ideia de que a obra é a tentativa de preenchimento do nada, do vazio, chegamos a uma conclusão plausível baseando-nos nas referências do crítico literário Maurice Blanchot, para quem a obra de arte é aberta, e por ser assim, ela não se fecha com uma verdade. A respeito dessa afirmação, reportamo-nos ao romance *Um sopro de vida* no qual o narrador “Autor” é envolvido pelas próprias inquietações e o desejo de conhecer a si mesmo. Na literatura de Lispector os personagens estão sempre em conflitos com sua existência, tornando a obra de arte um espaço para o questionamento do homem e tudo que está à sua volta. Desse modo, a luta dos seres ficcionais torna-se constante, pois eles sempre estarão em busca de algo que os complete e lhes defina dentro de um universo que também é incompleto.

As narrativas clariceanas tratam das angústias, das inquietações, das incertezas do homem e da vida na contemporaneidade. Um mundo marcado pela velocidade das transformações que impactam os mais diversos aspectos da vida humana, é, inevitavelmente, um mundo em que as exigências se tornam cada vez mais prementes. Visto desta forma, estudar as narrativas clariceanas é perpassar por obras que carregam consigo uma série de fatores que envolvem o ser humano moderno, cheio de indagações, frustrações e fragmentações. Vejamos as considerações de Maurice Blanchot (1987) referentes ao homem/artista que cria múltiplas possibilidades com a criação de sua obra. Para o autor,

(...) O homem é o que ele faz. Se se deve julgar qualquer de suas obras, é o artista. É o criador diz-se. Criador de uma realidade nova, que abre no mundo um horizonte mais vasto, uma possibilidade de modo nenhum fechada mas tal que, pelo contrário, a realidade, sob todas as suas formas, encontra-se ampliada. Criador também de si mesmo no que cria. Ao mesmo tempo, artista mais rico da experiência de suas obras, deferentes do que seria, graças à sua obra; por vez exausto e agonizante nessa obra, que nem por isso deixa de ser mais viva (BLANCHOT, 1987, p. 212).

Em Clarice Lispector encontramos algumas das características apontadas por Blanchot, pois a autora inova a forma da narrativa contemporânea com sua escrita, ela cria formas distintas das já pré-estabelecidas pelo sistema literário. Seja em relação à forma de contar, como vimos nas obras estudadas, na qual a autora inova criando um narrador para contar o enredo, seja na estrutura da narrativa, ou no tempo, tendo em vista que os autores preocupavam-se com o tempo cronológico. Como já mencionado, em Lispector o fio condutor de suas obras é o tempo psicológico dos personagens. Sendo assim, a autora na medida em que cria, torna-se ainda mais rica de experiência, de forma que o momento de sua criação é sempre um ato inovador, como ela afirma em entrevista.

Pensar as obras de Clarice Lispector, é pensar em todo questionamento e estranheza que elas nos causam, dedução que nos leva uma vez mais a recorrermos às palavras de Maurice Blanchot, para quem (...)

A obra não proporciona certeza nem clareza. Nem certeza para nós, nem clareza sobre ela. Não é firme, não nos fornece apoio sobre o indestrutível nem sobre o indubitável, valores que pertencem a Descartes e ao mundo de nossa vida. Assim como toda a obra forte nos tira de nós mesmos, do hábito de nossa força,

nos torna fracos e como que aniquilados, também ela não é forte aos olhos do que é, ela está sem poder, impotente, não porque seja simples reverso das formas variadas da possibilidade, mas porque designa uma região onde a impossibilidade já não é privação, mas afirmação (BLANCHOT, 1987, p. 223).

Aqui temos a obra literária como àquela que nos leva a outros lugares, que tira-nos do lugar comum, proporcionando-nos novos caminhos, fazendo-nos refletir sobre seu real valor e esclarecendo-nos que a função da obra literária não é a de proporcionar certeza absoluta, todavia, àquele que busca certeza/claridade mediante a arte pode tornar-se frustrado, visto que sua função é a de tirar o leitor de si mesmo e de levá-lo ao questionamento. Pensando nestes princípios colocados por Blanchot, notamos que nos romances clariceanos estes elementos são constantes. Em *Um sopro de vida* deparamo-nos com um narrador envolto aos problemas pessoais que busca suprir suas necessidades em outro “Ser”, então, compreendemos que o homem em si é incompleto e contraditório em sua forma de ver e sentir o mundo. As obras clariceanas levam-nos a um posicionamento crítico, elas não nos dão respostas, contudo, tira-nos do lugar comum, levando-nos a refletir sobre os personagens dentro do contexto proposto por Clarice Lispector.

Pensando na construção das narrativas, Adorno (2003), aponta que: “*contar algo significar algo especial a dizer*, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela padronização e pela *mesmice*.” (ADORNO, 2003, p. 56, grifos nosso). Para o autor, a narrativa contemporânea precisa romper com os paradigmas estabelecidos pelo romance burguês, este tinha como objetivo relatar aspectos externos, não preocupando com os problemas interno-psicológicos dos personagens. Dessa forma, a criação literária dos autores contemporâneos vem justamente tratar de questões comuns aos seres humanos, nas narrativas clariceanas a autora retrata os problemas dos indivíduos construindo sua arte e tendo como pano de fundo as coisas “insignificantes”. Perceber que o romance burguês não se sustenta mais em nossa sociedade, é perceber que a sociedade mudou, que o público exige uma arte que seja o testemunho do mundo em que vivemos. Pensando nestes termos, Perrone-Moisés expõe: embora a literatura parta do real, a linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente, mas sim, reconstruí-lo através das palavras, apontando sempre para o que falta, no mundo e em nós. Assim, entendemos que o processo de criação literária nas narrativas de Clarice Lispector rompe como já mencionado, com a *mesmice* da vida, com a comodidade dos seres humanos, algo que nos remete mais uma vez a Perrone-Moisés:

E esse é modo de ser histórico da literatura contemporânea, mais para o negro do que para o cor-de-rosa. Ora, nessas obras negativas lê-se ainda mais claramente a insatisfação causada pela falta. Acentuar o que está mal, torná-lo perceptível e generalizado até o insuportável, é ainda sugerir, indiretamente, o que deveria ser e não é. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104).

O lado “negro” do real pode ser encontrado na literatura, uma vez que as histórias narradas destacam um mundo menos preferível àquele em que vivemos, um mundo menos belo, menos prazeroso do que o mundo real. A criação da literatura contemporânea vem nos colocar de frente a estas obras, denominadas “negativas”, são “negativas” porque relatam um mundo ainda mais terrível e insatisfatório do que esse que nos cerca. Com base neste pensamento reportamos ao conto *Venha ver o pôr do Sol* (2008) de Lygia Fagundes Telles, este transmite o lado “negro” da literatura.

A narrativa trata de uma vingança planejada por Ricardo contra Raquel, sua ex-namorada. O conto narra o último encontro entre os personagens num fim de tarde. Como desculpa de lhe mostrar o pôr do sol mais lindo do mundo, Ricardo faz com que Raquel entre no cemitério. Porém, a forma da narrativa e a sutileza do narrador em descrever a reação dos personagens e do espaço vão guiando e surpreendendo o leitor, provando impressões e levantando suspeitas: “- Raquel, minha querida, não faça assim comigo. Você sabe que eu gostaria era de te levar ao meu apartamento, mas fiquei mais pobre ainda, como se isso fosse possível. Moro agora numa pensão horrenda, *a dona é uma Medusa que vive espiando pelo buraco da fechadura...*” (TELLES, 2008, p. 1, grifos nosso). A autora retrata neste conto condutas tipicamente humanas, seres que, feridos no seu orgulho, agem de maneira cruel ou que descartam o outro quando este não mais o interessa. O conto rompe com as expectativas do leitor, que de início é convidado a ver o pôr do sol, porém, é surpreendido por Ricardo, um psicopata que na verdade deseja descartar Raquel da forma mais cruel que se possa imaginar.

Guardando a chave no bolso, ele retomou o caminho percorrido.: No breve silêncio, o som dos pedregulhos se entrecrocando úmidos sob seus sapatos. E, de repente, o grito medonho, inumano:
NÃO!

Durante algum tempo ele ainda ouviu os *gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de, um animal sendo, esfaqueado*.

Depois, *os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra*. Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento.

Nenhum ouvido humano escutaria agora, qualquer chamado. –Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda (TELLES, 2008, p. 6, grifos nosso).

Fagundes Telles consegue dar o tom de crueldade no personagem Ricardo, transportando e despertando o leitor para o que Perrone-Moisés destaca sobre o lado “negro” da literatura. A literatura nem sempre narra histórias que retratam um mundo melhor do que o real. Portanto, estas narrativas rompem com a visão de mundo, com o olhar do senso comum sobre a criação da arte literária. Como imaginar que o convite a “ver o pôr do sol” seria, justamente, um convite que levaria a personagem de encontro a seu próprio túmulo?

Recorremos às palavras de Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), que destaca a importância da interferência do leitor na obra literária:

Por enquanto, só quero dizer que qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi), todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca (ECO, 1994, p. 9).

Portanto, essa relação entre autor, obra e leitor, proporciona a este último o anseio por novas leituras, descobrir/redescobrir novos mundos e, ainda segundo Eco, adentrar pelos bosques da ficção, ou seja, escolher um caminho. Este caminho é aquele que trilhado pelo leitor o tornará experiente. Sendo o texto uma máquina preguiçosa, torna-se necessário que o leitor intervenha no texto, construindo sentidos a partir dos elementos ali presentes. Antoine Compagnon (2001) em seu artigo intitulado “O leitor” da obra *O demônio da teoria: Literatura e senso comum* enfatiza: “(...) o ato da leitura consiste em concretizar a visão esquemática do texto, isto é, em linguagem comum, a imaginar os personagens e os acontecimentos, a preencher as lacunas das narrações e descrições, a construir uma coerência a partir de elementos dispersos e incompletos.” (COMPAGNON 2001, p. 152). Assim caminham os contos/romances contemporâneos. Convocando o leitor a inferir sentidos à leitura, acima de tudo, faz-se necessário questionar, duvidar, aceitar ou não o que lhes é proposto, além de refletir o contexto social no qual estão inseridos. Vejamos as considerações de Vitor Manuel Aguiar e Silva (1994), a respeito do papel do leitor, perante a obra literária:

Em todos os tempos, os escritores têm reconhecido implícita e explicitamente a importância do leitor – mesmo quando fingem ignorá-lo ou até quando o desprezam -, mas só recentemente, no plano da teoria da literatura, se atribui ao receptor/leitor uma função relevante no processo da comunicação literária, fazendo-se justificadamente avultar o seu papel de agente dinâmico, e não de passivo consumidor, na decodificação do texto (AGUIAR E SILVA, 1994, p. 300).

De acordo com as considerações do autor, a função do leitor não é a simples decodificação do texto, mas sobre ele está a responsabilidade de exercer um dinamismo através da leitura, de ir além das palavras, de inferir sentido ao texto, de dialogar com outros, e assim, transformar a leitura em uma viagem através do texto, o leitor precisa ser crítico, não deve aceitar tudo que está exposto, dessa forma ele age como um investigador, atribuindo ao texto sentidos múltiplos e cabíveis.

Isto leva-nos ao pensamento de Adorno (2003) quando ensina que a literatura contemporânea exige um leitor que desconfie da narrativa, isto porque não podemos ter um olhar fixo sobre o narrador, não podemos confiar fielmente no que ele diz. Em *A hora da estrela*, como já mencionado, o leitor passa a desconfiar da atitude do narrador. Macabéa não consegue para si sequer a atenção do leitor que a conhece pelas mãos de Rodrigo S. M.. É ele quem nos fala dela o tempo todo, ele manipula a vida de Macabéa e vigia seus passos. Assim, o narrador guia o leitor por onde quer, ele mostra o que deseja, como também pode ocultar aquilo que não anseia expor, isto leva-nos a certas incertezas tanto sobre a posição/postura do narrador como dos acontecimentos na narrativa.

Caio Meira no prefácio da obra de Tzvetan Todorov intitulado, *A Literatura em Perigo* (2010), salienta que:

Para que o leitor não morra como leitor, *a arte poética e ficcional deve ser apresentada em primeiro lugar em seu estranho poder imprevisível, encantador, emocionante*, de forma a criar raízes profundas o suficiente para que nenhum corte analítico ou metodológico venha a podar sua presença criadora, para que nenhuma de suas partes essenciais seja amputada antes que ela aprenda a se mover e nos acompanhe pelos sentidos que damos à vida à medida que vivemos. *Se o texto literário não puder nos mostrar outros mundos e outras vidas, se a ficção ou a poesia não tiverem mais o poder de enriquecer a vida e o pensamento*, então teremos de concordar com Todorov e dizer que, de fato, a literatura está em perigo (MEIRA, in: TODOROV, 2010, p.12, grifos nosso).

Este é, essencialmente, o papel da literatura. De levar o homem a descobrir as múltiplas possibilidades existentes no mundo. De colocar o leitor frente aos inúmeros modos de pensar e ver o mundo, de apresentar ao leitor outras vidas e como elas são construídas no mundo ficcional. Assim, a criação literária apresenta-se como forma questionadora daquilo que o real não apresenta, acentua o que gera conflito, apresenta aqueles que estão à margem da sociedade. As narrativas de Clarice Lispector exploram aquilo que nos gera angústia, dor, medo, náusea etc. Parafraseando Benedito Nunes (2009, p. 116-117), vemos que os seres humanos que povoam o mundo imaginário de Lispector estão sempre refletindo acerca do que sentem. Eles vão além da análise dos estados de consciência imediatos, ou seja, é uma interrogação sobre a experiência, uma indagação viva sobre o sentido dos atos, atos que acompanham o fluxo e o refluxo da vida interior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho apresentamos considerações importantes a respeito do “narrador” das obras *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* de Clarice Lispector. Narrativas que apresentam um pouco do homem e do mundo em torno deles. Acompanhamos reflexões acerca dessa modalidade narrativa; novela e romance apresentando posicionamentos de diversos teóricos/críticos que se debruçam neste tema. O que nos possibilitou maior compreensão do foco narrativo no romance contemporâneo, visualizamos o modo como estes narradores apresentam-se nas narrativas e o processo de sua construção, levando em consideração o início do processo criativo de Clarice Lispector.

Assim, vemos que estas obras, enquanto narrativas, representa a posição do narrador que busca por meio da linguagem um lugar de existência. Então, por meio dos personagens/narradores de Clarice Lispector, acompanhamos o processo de busca do homem, a indagação dos seres que vivem à margem da sociedade, a reflexão do homem que busca compreender sua existência através do “Outro”. Vimos nas ações dos seres ficcionais, o processo de reflexão acerca de “Si” e do “Outro”.

Nessa perspectiva, a Literatura apresenta se a nós como mediadora de conhecimento, de transformação, reflexão, além de estar ligada ao homem, ao mundo e suas experiências. Como afirma Tzvetan Todorov (2009), o texto literário tem o poder de nos mostrar outros mundos e outras vidas, a ficção poética enriquece nossa vida e nosso pensamento. A Literatura representa a sociedade em seu tempo histórico, o texto literário permite-nos aproximar de outras vidas e viajar por mundos diferentes.

Assim, entendemos que as obras de Clarice Lispector trazem um teor grande de questionamentos, embora os dois narradores sejam movidos pelas indagações, ainda assim, eles possuem características distintas um do outro. Rodrigo S. M. é aquele que tudo vê e tudo sabe, portanto é um narrador onisciente. Este agrega as características do narrador pós-moderno de Silviano Santiago (2002), aquele que narra as ações por ter observado em “Outro”. Já o narrador “Autor” de *Um sopro de vida* é aquele que narra sua história e seus questionamentos, este passa a observar sua criação Ângela Pralini, que na verdade é o reflexo do narrador. Portanto, é um narrador-testemunha. Por ser assim, a literatura tem o poder de fazer o homem pensar, de sair do lugar comum, onde todos pensam iguais, assim são os narradores clariceanos, eles são diferentes dos tradicionais, justamente, porque coloca o leitor em um processo de busca, de conhecimento,

propõe ao leitor uma reflexão acerca do “Outro” como temos em *A hora da estrela*, que Rodrigo S. M. expõe a condição social, a miséria em que a personagem Macabéa vive, e, acerca do “Eu” em *Um sopro de vida* em que o narrador “Autor” faz questionamentos sobre sua existência. Por conseguinte ele cria Ângela Pralini com objetivo de realizar-se em sua criação. Portanto, o narrador busca compreender o eu/o estar no mundo a partir de sua própria criação. Ele vê e tem em sua criação uma imagem ampla e profunda de realizações de seus desejos. Estes narradores representam o homem moderno, fragmentado, que está sempre em constantes transformações. Discutir as obras de Clarice Lispector é pensar a sociedade contemporânea multifacetada, cujas inquietações são uma das características que ela carrega.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. 34ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é contemporâneo?”. In: **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó Santa Catarina. Ed. Argos, 2009.

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8ª edição. Coimbra: Livraria Almeida, 1994.

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador”: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJANIN, Moser. **Clarice, uma biografia**. 2ª. ed. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BLANCHOT, Maurice. “A literatura e a experiência original”. In: **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. “O canto das sereias”. In: **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Fontes Martins, 2005.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Introdução à edição brasileira por Milton José Pinto. 6ª. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

BRAIT, Beth. “A construção da personagem”. In: **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 2ª. ed. São Paulo: Editora perspectiva, 1993.

COLASANTI, Marina. “A Moça Tecelã”. In: **Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento**. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1982.

COMPAGNON, Antoine. “O Leitor”. In: **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DE CORPO INTEIRO, entrevistas. **Direção: Nicole Algranti. Produção: Nicole Algranti**. Produtora: Globo Filmes. Documentário baseado no Livro Entrevistas de Clarice Lispector.

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção, o desenvolvimento de um conceito crítico**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP. São Paulo, 2002.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice Uma vida que se conta**. São Paulo: Editora Ática S. A, 1995.

JR. Davi Arrigucci. “Teoria da Narrativa: posições do narrador”. In: **Jornal da Psicanálise Instituto de Psicanálise**. Tradução: Patricia Sevestre Canton. SBPSP-Volume 31. São Paulo, 1998.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. 10ª. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

_____. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. “A Imitação da Rosa”. In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **A Paixão Segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Felicidade Clandestina: Contos/Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

_____. **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Digital Source, 1998.

_____. **Um Sopro de Vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. 34. ed. Editora 34. Duas Cidades, São Paulo, 2000.

_____. “Narrar ou descrever”. In: **Ensaaios sobre Literatura**. Tradução: Giseh Vianna Konder. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira S. A, 1965.

MATOS, Olgária. “A narrativa: Metáfora e Liberdade”. In: **O Averso da Liberdade**. Adauto Novaes (Org). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária, prosa – I. Fôrmas em prosa. O conto. A novela. O romance**. 15ª. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

NUNES, Benedito. **O Drama da Linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Ática S. A, 1973.

_____. “O Mundo Imaginário de Clarice Lispector”. In: **O Dorso do Tigre**. 34ª. ed. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2009.

OMARTIAN, Stormie. **A Bíblia da mulher que ora**. Tradução: Neyd Siqueira. São Paulo: Mundo Cristão, 2009.

PERSONA, Lucinda Nogueira. “Tricô.” SILVA, Veranildes. **Lucinda Nogueira Persona: Imaginário poético**. Dissertação de mestrado. Cuiabá, Universidade Federal de Mato Grosso, 2009. Disponível em <HTTP://www.wfmt.br/ufmt/unidade/.../9da36e1516401d689747e1dd1a12e89e.p>. Acesso em 17/04/2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A criação do texto literário”. In: **Flores na escrivania**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

REBELLO, Ivana Ferrante. **Sobre restaura fios: reflexões sobre a pobreza em A hora da estrela**. Brasília, 2013.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: **Texto/Contexto I**. 5ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A, 1996.

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. “Venha Ver o Pôr do Sol”. In: **Antes do baile verde**. Disponível em <http://www.beatrix.pro.br/index.php/venha-ver-o-por-do-sol-lygia-fagundes-telles>. Postado em 23/11/2008 por Beatrix. Acesso em 17/04/2014.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. 2.ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TZVETAN, Todorov. “Os Homens-Narrativas”. In: **As Estruturas Narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 5ª. ed. São Paulo, 2008.