

O DIÁRIO ÍNTIMO COMO CUIDADO E CONHECIMENTO DE SI E A AUTOFICÇÃO COMO PROJETO EXISTENCIÁRIO EM *UM SOPRO DE VIDA*, DE CLARICE LISPECTOR

THE INTIME DIARY AS SELF CARE AND KNOWLEDGE AND A AUTOFICTION AS EXISTENCIARY PROJECT IN *A BREATH OF LIFE*, BY CLARICE LISPECTOR

Edson Ribeiro da Silva*

 <https://orcid.org/0000-0003-1986-9120>
(UNIANDRADE)

Recebido em 19/10/2021. Aceito em 14/09/2022

Resumo: O objetivo do presente estudo é focalizar a escrita-de-si de três escritoras próximas esteticamente e pela relação complexa que tiveram com a proximidade da morte: Katherine Mansfield, Virginia Woolf e Clarice Lispector. As duas primeiras mantiveram diários íntimos, que serviram a objetivos diversos. Clarice Lispector, conforme fez da produção literária um espelho de si, escreveu *Um sopro de vida* como obra literária, mas ao mesmo tempo como diário acerca de sua relação com a arte literária. Adotam-se aqui as visões de Foucault acerca da escrita-de-si como cuidado e conhecimento de si, a de Lejeune acerca do diário como servindo a objetivos diversos, que se imbricam, e a de Heidegger, que via o tempo-da-morte como delimitação da possibilidade de construção do sentido da existência. Se o diário possibilita o cuidado e o conhecimento, a obra literária serve como projeto existenciário que forma aquele sentido.

Palavras-Chave: Diário íntimo. Mansfield. Woolf. Lispector. *Um sopro de vida*.

Abstract: The objective of the present study is to focus on the self-writing of three aesthetically close writers and the complex relationship they had with the proximity of death: Katherine Mansfield, Virginia Woolf and Clarice Lispector. The first two kept intimate diaries, which served different purposes. Clarice Lispector, as she made literary production a mirror of herself, wrote *A breath of life* as a literary work, but at the same time as a diary about her relationship with literary art. Foucault's views on self-writing as care and knowledge of the self are adopted here, Lejeune's view of the diary as serving different purposes, which intermingle, and Heidegger's, who saw time-of-death as delimitation of the possibility of building the meaning of existence.

* Pós-doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: edribeiro@uol.com.br

If the diary enables care and knowledge, the literary work serves as an existential project that forms that meaning.

Keywords: *Intime diary. Mansfield. Woolf. Lispector. A breath of life.*

Introdução

A produção final de Clarice Lispector é marcada por um projeto: a necessidade de fazer da literatura uma forma de testamento. Quando se trata de um artista, fazer da obra um testamento apresenta os desafios da síntese estética e da qualidade que impeça o esquecimento.

Há inúmeros exemplos de obras produzidas em anos finais de uma vida. No entanto, chama a atenção quando a proximidade da morte é uma exceção: os casos de autores atingidos por doenças fatais ou pela decisão do suicídio antes da velhice. A figura do escritor maduro que redige uma obra final marcada pela serenidade não pode ser atrelada à daquele que precisa vencer o tempo. A necessidade de fazer escolhas daquilo que pode ser publicado, de terminar textos que se consideram relevantes para sua produção, tudo se soma diante daquele que ainda tem uma carreira em pleno andamento.

Existe a figura do autor prolífico, que acaba por deixar obras inacabadas, inúmeras, como Kafka. Assim como a daquele que organiza sua produção, de modo a não deixar pontas soltas. Katherine Mansfield pode ser citada como exemplo de artista que sabia que, sendo o tempo de vida exíguo, era preciso acabar cada obra começada. As reflexões sobre o sentido da vida e a proximidade da morte ficavam reservadas para as escritas-de-si, sobretudo o diário. Porque os contos eram finalizados e a autora expurgava seus originais daquilo que não desejava que viesse a público. Na literatura brasileira, a sua aparentada literária Clarice Lispector constitui outro exemplo dessa atitude.

A certeza da morte, em Clarice, era um fator que desencadeava o desejo de uma obra testamental. Mas a escritora brasileira não manteve um diário íntimo onde pudesse registrar a angústia da exiguidade do tempo, enquanto redigia uma obra que queria ver pronta. Para ela, a escrita-de-si não era íntima, mas vinha constituindo seus textos literários mais extensos desde o início da década de 70. Ela ambicionava uma obra final mais próxima de um gênero convencional, o romance. Tratava-se de acabar esse romance, que mostra uma autora que, como o texto compara, agia como um pintor abstrato que tivesse adquirido gosto pelo figurativo. A natureza de autorrepresentação, ali, assume a ironia. Enquanto redigia *A hora da estrela*, publicado em 1977, ela também se dedicava a uma escrita-de-si configurada como arte literária. Não era um diário, mas outra obra inclassificável, como *Água viva*, publicado em 1973. Portanto, *Um sopro de vida*, de 1978, era a escrita-de-si, de natureza testamentária, próxima do ensaio, uma reflexão acerca da subjetividade do autor e da possibilidade de representação desta através da elaboração de personagem ficcional. Se, em *A hora da estrela*, um narrador ficcional fala de sua criação ficcional, deixando-se evidenciado que o autor “na verdade” (LISPECTOR, 1998, s/p.) era Clarice Lispector, em *Um sopro de vida* esse eu clariceano se assume como si-mesmo para falar da criação de uma personagem ficcional.

A natureza de *Um sopro de vida* aproxima essa obra, publicada postumamente, deixada para a amiga Olga Borelli organizar após a morte de Clarice, de diários íntimos de autoras

aparentadas esteticamente, nos casos aqui observados, Virginia Woolf e Katherine Mansfield. Nesses diários, existem reflexões sobre a estética das obras literárias. Da mesma forma, aquelas reflexões que constituem exemplos de cuidado ou de conhecimento de si, conforme falava Foucault acerca das escritas-de-si. Mais em Mansfield que em Woolf, é evidente que se elaborava um diário pensando em um leitor futuro, talvez um teórico, que encontrasse ali explicitações acerca dos processos estéticos utilizados na escrita literária. Clarice Lispector também lançava seu livro como garrafa ao mar. Se o romance final era uma pintura figurativa, sua escrita-de-si final continuava reafirmando o gosto pela abstração. Tomando-se Heidegger e sua noção de que o cuidado com o cotidiano impede a produção de sentido para a existência, e que este só se constitui na exiguidade do tempo-para-a-morte, o diário pode representar essa impossibilidade. É na criação literária que as três autoras desenvolvem-se como projetos existenciários. Em Clarice, há a possibilidade de fazer de uma reflexão sobre seu projeto principal um novo projeto, em que a representação de si sobrevive à sua morte.

Diário íntimo como escrita-de-si lançada ao futuro

Michel Foucault (1992) escreveu uma análise diacrônica do que define como “escrita-de-si”, em 1969, apontando sua origem em hábitos de registros por escrito feitos na Grécia clássica. Foucault atrela o hábito de escrever acerca do próprio eu ou de registrar aquilo que era interesse puramente pessoal ao cuidado de si, conceito que também utiliza em *A hermenêutica do sujeito*, de 1982, onde também diferencia esse cuidado daquilo que depois seria tratado como conhecimento de si.

O cuidado de si implicava uma atenção para o eu, como o registro de trechos lidos, das ocupações cotidianas, opiniões e impressões. Essa escrita assistemática ganha aos poucos a condição de conhecimento de si, pois a definição de quem é esse eu que cuida de si torna-se uma condição primordial.

O conhecimento de si torna-se, após a ascensão do cristianismo, uma forma de o eu chegar ao reconhecimento da divindade que habita nele. É forma de autoanálise, através da qual se reconhecem as limitações e as possibilidades de atingir a santidade. As escritas-de-si tornam-se prática dos poucos que dominavam a escrita e dispunham das condições para fazê-las. Era o caso dos religiosos e de homens aquinhoados, como Montaigne.

O diário íntimo é uma dessas modalidades de escritas-de-si que ganham a condição de gênero textual cristalizado, no sentido de Bakhtin (1992). Uma prática considerada burguesa, que teve grande vigência no século XIX. Considerada prática de quem ansiava, sobretudo, por aquele conhecimento de si primordial, quando atrelada a pessoas sem notoriedade. Mas que também acaba assumindo finalidades múltiplas, quando elaborada a partir de intenções menos generalizadas. São conhecidos diários de crises, de períodos de pestes, ou daqueles durante os quais escritores elaboraram obras. O conhecimento de si afunila-se quando o diário focaliza um assunto mais específico. Trata-se, então, de conhecer-se a partir de uma condição específica, como a de autor de obra literária.

Philippe Lejeune (2014) dedicou atenção ao diário em seus estudos sobre a escrita de natureza autobiográfica, na década de 70. Em princípio, autobiografia era, para o teórico, um gênero

cristalizado, para o qual estabeleceu regras bastante categóricas. Mas Lejeune foi ampliando sua definição, de forma que, na década de 90, ele já considerava as inúmeras possibilidades de escritas voltadas para o si-mesmo como autobiográficas. Autobiográfico, em Lejeune, é algo que se identifica com o que Foucault chama de escritas-de-si.

A definição de diário feita pelo teórico busca aquele elemento irreduzível dentro das variações que o gênero permite: “O que é um diário? A palavra nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita quotidiana: uma série de registros datados” Lejeune (2014, p. 299), para em seguida advertir: “Essa primeira definição deixa de lado a *destinação*, o *conteúdo*, e a *forma do diário*” (LEJEUNE, 2014, p. 301. Grifos do autor). Ou seja, sua definição deixa de fora exatamente aqueles elementos que poderiam chegar à forma cristalizada do diário, como gênero textual.

É preciso que se entenda por “destinação” algo semelhante ao que o linguista John R. Searle chamou de “intencionalidade”, ou seja, o desejo que precede a ação e a condiciona: “Estados mentais são estados e os atos de fala são atos, isto é, realizações intencionais. E essa diferença tem uma importante consequência para a maneira como o ato de fala se relaciona com sua realização física” (SEARLE, 2002, p. 36), afinal, os estados mentais não são voluntários, enquanto a realização de emissões pela linguagem tem de sê-lo. A Linguística Textual também fez da intencionalidade um dos elementos que compõem a textualidade, ou seja, a realização linguística ocorre a partir de uma intenção que dá a ela uma configuração. Entre outras coisas, dá a ela um gênero textual convencionado.

Lejeune não inclui a destinação na sua definição de diário, porque entende que há intenções diversas a partir das quais ele pode ser elaborado. Ele pode ser tencionado como o registro dos dias de uma vida, mas é menos provável que tenha uma duração tão longa. Da mesma forma, pode ser tencionado como registro de evento ou período:

É também uma atividade passageira, ou irregular. Mantemos um diário durante uma crise, uma fase da vida, uma viagem. Começamos, largamos, reencontramos o diário... São raras as pessoas que se obrigam durante um período longo a escrever diariamente, anotando o máximo possível de coisas. (LEJEUNE, 2014, p. 297)

O teórico enumera uma série de ações a partir das quais um diário é realizado. Na sua terminologia, essas ações são “finalidades”, a saber: “conservar a memória”, “sobreviver”, “desabafar”, “conhecer-se”, “deliberar”, “resistir”, “pensar”, “escrever” (LEJEUNE, 2014, p. 302-306). Tais finalidades se acumulam, podendo coexistir na mesma ação, assim como podem existir de modo alternado. Quem observa diários, como o de Katherine Mansfield, constata finalidades diversas dentro do mesmo registro de um dia, assim como registros que são dedicados a um único assunto. Falar da proximidade da morte, de fatos corriqueiros ou da preocupação com aspectos técnicos da elaboração de uma obra é uma alternância evidente, muitas vezes desencadeada por um assunto.

É pela mesma razão que o conteúdo não é algo que possa ser definido de antemão como elemento definidor de gênero. Lejeune (2014, p. 300) enfatiza o registro feito sempre a partir de uma data, que costumeiramente o encima: “A base do diário é a *data*. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever. (...) Chamamos ‘entrada’ ou ‘registro’ o que está escrito sob uma mesma data. Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta”.

Pode-se perceber, na condição que Lejeune dá à caderneta, que ele efetivamente enxerga o diário como conhecimento de si e não apenas como cuidado de si. Nessa comparação, existe uma indicação de conteúdo recorrente no gênero.

Essa mesma base, a data, sugere uma forma. A permanência da data é condição para que o diário se inscreva numa condição que o teórico insiste em diferenciar da autobiografia, mas que, sabendo-se como ele identifica as escritas-de-si ao autobiográfico, faz perceber que se refere ao reconhecimento do gênero, por um leitor eventual futuro; datas seguidas servem, inclusive, para a conservação da memória, como registros de momentos de uma vida. Ou seja:

A datação pode ser mais ou menos precisa e espaçada, mas é capital. Uma datação de diário é o que foi escrito em certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia. (LEJEUNE, 2014, p. 300)

A autenticidade, no trecho acima, parece uma condição ingênua para quem lê diários que foram, evidentemente, elaborados para um leitor futuro, ou que são escritos com preocupação estética. Lejeune pensa nesse leitor futuro como fenômeno potencial: “Mesmo secreto, a menos que se tenha coragem suficiente para destruí-lo, ou para mandar enterrá-lo consigo, o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva” (LEJEUNE, 2014, p. 303). Tais palavras relativizam a ideia de que o diário seria uma garrafa lançada ao futuro, ou de que ele preservaria a memória desse eu que o elaborou como algo essencial. “Garrafa lançada ao mar. E também investimento: o valor de informação de um diário aumenta com o tempo. É como um seguro de vida que se alimenta tostão por tostão, dia após dia, com depoimentos regulares” (LEJEUNE, 2014, p. 303), o qual, tantas vezes, tem por intenção servir como uma reconstituição daquele eu naquele período de elaboração.

O diário que tenciona servir como “investimento” possui peculiaridades e uma delas é a linguagem voltada para um outro a quem se destina. O trecho seguinte evidencia uma característica do diário de Katherine Mansfield: as expressões fáticas, como as perguntas retóricas, e as conativas, como verbos que interpelam (a configuração dos textos literários precisa ser mantida nas citações, pois nela são perceptíveis elementos como a intencionalidade de cada autor e suas visões sobre o gênero diário):

Janeiro 17. Tchekhov cometeu um erro ao pensar que, se tivesse tido mais tempo, teria escrito com plenitude, teria descrito a chuva, a parteira e o doutor tomando chá. A verdade é que só se pode colocar *um tanto* numa história; comete-se sempre um sacrifício. É preciso deixar de fora o que se conhece e se deseja usar. Por quê? Não tenho a menor ideia, mas é assim. Sempre uma espécie de corrida para se conseguir introduzir o máximo possível antes que *desapareça*.

Mas o tempo realmente não conta. Porém, espere. Não compreendo nem mesmo agora. Sou perseguida pelo tempo. A única vez em que me senti à

vontade foi quando escrevi *The Daughters of the Late Colonel*. Mas, no final, estava tão terrivelmente infeliz que escrevi o mais rápido possível por medo de morrer antes de poder enviar a história. Gostaria de experimentar esta sensação, trabalhar *realmente à vontade*. Só assim pode ser feito. (MANSFIELD, 2020, s/p. Grifos da autora)

A retórica de Mansfield faz perceber que não se trata de uma linguagem monológica, mas documento de si lançado a um *alter ego* futuro que, no caso dela, participará de suas especulações sobre a escritura da literatura, assim como poderá enxergar no próprio diário uma intenção estética. Essa estética da intimidade permite que alguém fale de si mesmo, de suas angústias, da proximidade da morte, mas sem perder a ancoragem numa linguagem que, notadamente, não tem a transparência dos documentos que não se querem literatura. Falar da morte numa perspectiva dialógica faz do diário de Mansfield um conflito entre a dor e a opacidade da linguagem, aquela que define a natureza da obra de arte:

24 de novembro. Por que sou perseguida todos os dias da minha vida pela proximidade da morte e sua inevitabilidade? Fico realmente doente com isso! E não posso falar com ninguém. Se conto a J., faço-o infeliz. Se não lhe conto, só tenho a mim para lutar contra a sensação. Estou cansada da batalha. Ninguém imagina quanto.

Hoje à noite, quando a estrela Vésper brilhou pela janela lateral, e as montanhas pálidas estavam tão belas, fiquei sentada pensando na morte. Em tudo o que havia para fazer – na Vida, que é tão encantadora – e no fato de que meu corpo é uma prisão. Mas esse estado de espírito é *mau*. Só reconhecendo que eu, por ser o que sou, tinha que sofrer *isto* para cumprir a tarefa que tenho de realizar – só reconhecendo isso, e agradecendo que o trabalho não me foi tirado, é que vou me recuperar. Sou fraca onde devo ser forte. (MANSFIELD, 2020, s/p.)

Não poder falar com ninguém não faz do diário, automaticamente, um interlocutor. Por isso, a linguagem para o outro. A recuperação aqui é uma forma de cura diante da morte através de projetos literários. O período narrativo, que inicia o segundo parágrafo, com seus dêiticos de espaço e tempo, na condição de expressões especificativas, mostra uma linguagem de quem precisa criar, para o outro, cenografias completas. O fato narrado perde em preocupação diante da necessidade de preenchimento de indeterminações. A autora possui a cena constituída em sua memória. A necessidade de esclarecimento do que estaria indeterminado, para um *alter ego* futuro, estabelece uma retórica de narrativa mais próxima do realismo que especifica imagens através da descrição, algo recorrente em contos memorialísticos, como “Prelúdio” ou “Na baía”. Fazer de imagens de lugares uma ancoragem para narrativas autoficcionais é algo que a própria autora já havia especificado em carta de 1916:

Agora, agora quero escrever as recordações de meu país natal até que o estoque se acabe. Não apenas por ser uma “dívida sagrada” que saldo com meu país, por termos nascido lá, meu irmão e eu, mas também porque em meus pensamentos caminhamos os dois por todos aqueles lugares relembrados. Nunca me sinto longe deles. Desejo ardentemente recriá-los ao escrever. (MANSFIELD, 1996, p. 61)

Essa ancoragem também pode ser detectada no diário da autora. O seu lugar de enunciação, os espaços, como a janela, ou o momento, como o começo da noite, constituem a cenografia daquilo que ela narra. Esse predomínio da cena sobre o comentário serve como registro do presente, do fato vivenciado, algo mais recorrente em diários de quem tenciona escrever memórias ou uma autobiografia, como pode ser percebido nos registros de Virginia Woolf:

Terça-feira, 6 de Março

Sem dúvida que tem sido um trimestre muito desagradável. A principal razão de queixa tem sido este caso do *Nation*, que pende sobre nós, levantado, depois baixando, como no momento actual — baixo e negro sobre as nossas cabeças. O Massm. vaise a 7 de Abril: o nosso rendimento termina; o Maynard não nos fez uma proposta definitiva — mas isso, penso eu, está assegurado no que ao L. diz respeito. Mas isso são só 120 libras por ano e vamos ter de arranjar o resto, muito lamentavelmente, fazendo jornalismo, creio eu. Mas não é o problema do dinheiro que nos preocupa: mas algo psicológico. O pessimismo está mais do lado do L. do que do meu. (WOOLF, 2018, p. 231)

Essa escrita que se caracteriza mais como cuidado de si que como conhecimento de si, através de registros de fatos, assume também a condição de registro para uma biografia futura, feita por ela mesma ou por outro. Woolf evita o confronto com a depressão e com a possibilidade da morte. Seu diário é registro, quase sempre, de uma vida social intensa. É nela que a autora busca um refúgio para a ideia da morte. Algo que se constata de modo ostensivo:

Existe, suponho, um elemento muito diferente em nós; o meu lado social; o seu lado intelectual. Este lado social é muito genuíno em mim. Nem penso que seja reprovável. É uma peça de joalheria que herdei da minha mãe — um prazer no riso, algo que é estimulado, não de modo inteiramente egoísta ou vaidoso, pelo contacto com os meus amigos. E depois as ideias pululam dentro de mim. Além disso, preciso agora para o meu trabalho de relações mais livres, relações mais amplas — e agora, aos 41, tendo feito algum trabalho, recebo o meu salário parcialmente em convites. Poderia conhecer pessoas. (WOOLF, 2018, p. 237)

A vida social preenche páginas de seu diário mais que o conhecimento de si como introspecção. Deixar evidente a natureza de uma joia ou tratar de detalhes dos contatos com amigos cria uma narrativa de si como personagem que se constrói pela rotina. Embora reconheça que ter muitas ideias é uma das qualidades que a sustentam, elas seriam vantajosas se a fizessem conhecer pessoas. Essas ideias tornam-se obras literárias, mas poucas vezes pretexto para um conhecimento de si mais ensaístico. A natureza proustiana do diário de Woolf refere-se ao registro da vida social; como se a autora não pudesse suportar a ideia de um quarto todo seu, o refúgio paratópico onde Proust mergulhava na própria interioridade. A falta de uma vida social, as restrições no convívio, provocadas pela guerra, foram desencadeadores de um estado de depressão que terminou no suicídio solitário em uma praia.

Virginia Woolf não teve o cuidado de Katherine Mansfield de organizar seus escritos ainda inéditos. A morte chegou para ela como um impulso que, se encarado de maneira demorada, poderia não ter sido consumado. Para Mansfield, a morte involuntária era uma inimiga a ser

vencida. Por isso, o cuidado de destruir escritos e de manter outros em ordem é significativo de sua intenção de fazer do que deveria permanecer algo a ser dado ao *alter ego* futuro como conhecimento de si. O outro a conheceria através de suas narrativas, descrições de estados mentais e de reflexões sobre a estética da produção literária. Seu diário foi publicado quatro anos após a morte da autora, intervalo que pode ser considerado curto quando se trata de exposição de escritas-de-si. As cartas foram publicadas em seguida. Em relação tanto a Virginia Woolf quanto a Clarice Lispector, a publicação dessa escrita pessoal é póstuma, lenta e, tantas vezes, objeto de surpresa para seus leitores-ideais. Como o fato de que, em 2020, um volume com a correspondência de Clarice com amigos escritores surpreenda. Existe, sem dúvida, aquela escrita-de-si clariceana produzida para ser literatura. No caso de *Um sopro de vida*, para ser também testamento. Essa escrita era produzida para ser publicada assim que concluída. Por isso, *Um sopro de vida* assume a condição específica de diário que não chega a ser preparado para publicação, mas que se quer publicado e reconhecido como mais uma produção literária.

A condição de cuidado e de conhecimento de si em *Um sopro de vida*

O cuidado de si, que Michel Foucault via como elemento distintivo da cultura grega clássica, como possibilidade de reconhecimento de uma subjetividade nascente, e que se converte em conhecimento de si, primeiramente com o autoconhecimento socrático, mas sobretudo depois que a noção de sujeito se torna uma base para o conhecimento de tudo, com o cartesianismo e, posteriormente, com o iluminismo e o idealismo, define um conceito problemático no século XX.

Se a segunda metade do século é marcada pela negação da existência do sujeito, a primeira viu, na fenomenologia de Husserl e no existencialismo de Heidegger, um esforço para que o conhecimento de si ganhasse intensidade. Martin Heidegger interessa, aqui, de modo específico, pelo modo como trata a relação entre o cuidado de si e a proximidade da morte.

Heidegger insiste na possibilidade de um sentido para a existência do ser como sujeito:

Sentido significa a perspectiva do projeto primordial a partir do qual alguma coisa pode ser concebida em sua possibilidade como aquilo que ela é. O projetar abre possibilidades, isso é, o que possibilita. (...) O ente só “tem” sentido porque, previamente em seu ser, ele se faz compreensível no projeto ontológico, isto é, a partir da perspectiva de ser. É o projeto primordial de compreender ser que “dá” sentido. (HEIDEGGER, 2012, p. 408-409)

Os seres estão lançados na existência, ou seja, na temporalidade. Nessa temporalidade que se sabe finita, limitada pela morte inevitável, o sentido precisa ser construído. Esse conjunto de predicados que constitui um ser e que pode lhe dar um sentido não está estabelecido antes da existência nem pode ocorrer como evento isolado. O otimismo de Heidegger, ao não obrigar o ser a uma contingência inapelável, depende de uma série de atitudes. A possibilidade de uma existência chegar a um sentido é o que o filósofo define como “cura”, condição que demanda o rompimento com aquilo que ele chama de “cuidado”, ou seja, a atenção para os eventos do cotidiano que impede que o ser olhe para si mesmo. O cuidado, aqui, é desviante, faz com

que o eu não viva de modo autêntico, mas apenas replique as ações dos demais: “O impessoal desenvolve sua própria ditadura nesta falta de surpresa e de possibilidade de constatação” (HEIDEGGER, 2012, p. 184), que é a cotidianidade, a inautenticidade da ação praticada sem que o ser tenha conhecimento de si. O desvelamento, ou seja, o conhecimento da verdade sobre si mesmo, necessita de que o ser se liberte da escravidão do cuidado com a rotina, pois essa ilude, faz crer em uma autenticidade que não pode ocorrer sem o rompimento com a cotidianidade.

Heidegger (2012, p. 184) trata a impessoalidade como a oposição do que poderia ser o conhecimento de si. Viver impessoalmente é não impor ao mundo uma presença que faça sentido:

Na utilização dos meios de transporte público, no emprego dos meios de comunicação e notícias (jornal), cada um é como o outro. Este conviver dissolve inteiramente a própria presença no modo de ser dos “outros”, e isso de tal maneira que os outros desaparecem ainda mais em sua possibilidade de diferença e expressão.

A ideia de que cada um é como o outro representa, para a liberdade existencialista, uma renúncia ou uma impossibilidade de constatação. Não se trata da impessoalidade imposta pela relação do homem com a linguagem, base do pensamento de Foucault, de Lacan, de Derrida, de Pêcheux, entre outros. Em Heidegger, a possibilidade de rompimento com o modo de ser dos outros é possível, entre outras coisas, por um uso pessoal da linguagem. A impessoalidade não é algo constitutivo do homem:

Assim nos divertimos e entretemos como *impessoalmente se faz*; lemos, vemos e julgamos sobre a literatura e a arte como *impessoalmente se vê* e julga; também nos retiramos das “grandes multidões” como *impessoalmente se retira*; achamos “revoltante” o que *impessoalmente se considera revoltante*. O impessoal, que não é nada determinado, mas que todos são, embora não como soma, prescreve o modo de ser da cotidianidade. (HEIDEGGER, 2012, p. 184)

A afirmação de uma autenticidade exige coragem. A constatação de que uma existência impessoal é o Absurdo, a falta de sentido, mas também de que é preciso o conhecimento de si para que se deixe de ser o outro. É mais recorrente que o ser prefira a segurança do nivelamento:

Essa medianidade, designando previamente tudo o que se pode e deve ousar, vigia e controla toda e qualquer exceção que venha a impor-se. (...) Tudo que é originário se vê, da noite para o dia, nivelado como algo de há muito conhecido. O que se conquista com muita luta torna-se banal. Todo segredo perde sua força. O cuidado da medianidade desvela também uma tendência essencial da presença, que chamaremos de *nivelamento* de todas as possibilidades de ser. (HEIDEGGER, 2012, p. 184)

O ser nivelado não constitui o sentido da existência, pois não se liberta daquilo que lhe é imposto. Assim, não existe um ser autêntico a quem se reconhecer como sujeito: “Todo mundo é o outro e ninguém é si mesmo. O *impessoal*, que responde à pergunta *quem* da presença cotidiana, é *ninguém*, a quem a presença já se entregou na convivência de um com o outro” (HEIDEGGER, 2012, p. 185), e ser ninguém é uma condição que depende da cura para ser

superada. O conhecimento de si pode esbarrar em um sério problema para Heidegger (2012, p. 405): “Sem dúvida, ao dizer-eu, a presença refere-se ao ente que ela mesma sempre é. A autointerpretação cotidiana, porém, tem a tendência de se compreender a partir do ‘mundo’ das ocupações”.

Esse mundo de ocupações remete, por exemplo, ao teor do diário de Virginia Woolf, com suas ocupações cotidianas como desencadeadoras de reflexões sobre o si-mesmo no presente. O cuidado dessas ocupações do presente representa, na visão heideggeriana, um obstáculo até mesmo para quem se observa e quer chegar ao desvelamento de quem é a partir da cotidianidade. Algo para que o diário, conforme Lejeune, constitui instrumento privilegiado:

Mas ele também pode ser espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspecção. No diário, o autorretrato nada tem de definitivo, e a atenção dada a si está sempre sujeita a desmentidos futuros. A aventura do diário é, portanto, muitas vezes vivida como uma viagem de exploração, ainda mais que esse conhecimento de si não é uma simples curiosidade, mas condiciona a continuação da viagem: é preciso escolher e agir. (LEJEUNE, 2014, p. 304)

A partir de Heidegger, a ideia de um diário como registro da cotidianidade pode ser desanimadora. Essa introspecção poderia se reduzir a um olhar apenas para o que já se é. Mas Lejeune fala em “desmentidos futuros”, na condição de conhecimento de um si-mesmo que não é definitivo. Para isso, recorre ao velho chavão da existência como viagem, o que estabelece uma necessidade de planejamento e de criação de expectativas. Mas é sobretudo ao dizer que “é preciso escolher e agir” que Lejeune se aproxima da ideia de cura de Heidegger. Afinal, neste a existência se liberta da cotidianidade quando o si-mesmo faz dele um projeto, uma possibilidade de si-mesmo no futuro. Trata-se de projetar-se o “existenciário”, aquilo que cabe no futuro, de antecipar-se ao que o tempo pode fazer desse si-mesmo: “É no anteceder-se-a-si-mesma, enquanto ser para o poder-ser mais próprio, que subsiste a condição ontológico-existencial de possibilidade de *ser livre para* as possibilidades propriamente existenciárias” (HEIDEGGER, 2012, p. 260). Uma cura pelo projeto de um ser futuro é, novamente, uma preocupação, um cuidado de si. Aquele cuidado que então passa a ser a constituição desse si-mesmo projetado. E não se está negando ao ser a relevância do conhecimento de si como ser presente, mas fazendo-se deste um modo de se saber o que deve ser projetado: “No compreender de mundo, o ser-em também é sempre compreendido. Compreender de existência como tal é sempre compreender mundo. Enquanto presença fática, o seu poder-ser já sempre se transfere para uma possibilidade de compreender” (HEIDEGGER, 2012, p. 206-207). De um modo geral, esse conhecimento de si é conhecimento de mundo e das potencialidades.

Heidegger está a um passo de chegar àquelas discussões sobre as possibilidades de criação artística, que podem ser encontradas nas escritas-de-si de escritoras como as abordadas aqui. É algo mais evidente após a conhecida “virada heideggeriana” dos anos 30, quando ele admite que apenas o signo discursivo revela o ser. O desejo de falar do passado, em Katherine Mansfield, aparece como projeto de criação de autoficção. A autora olha para sua infância, para seu país natal, e expõe seu desejo de escrever sobre isso, em carta de 1916, da qual um trecho foi transcrito mais acima. No trecho abaixo, de carta de 1921, a autora constata o resultado desse projeto:

Acabo de terminar meu novo livro. Acabei-o na noite passada, às 10:30. Pousei a caneta depois de escrever “Graças a Deus”. Eu gostaria que houvesse um Deus. Estou desejando 1) louvá-lo, 2) agradecer-lhe. O título é *At the bay*. Este é o nome de uma história muito longa que está nele – uma continuação de *Prelude*. Tem cerca de sessenta páginas. Estive às voltas com ela na noite passada. Minhas preciosas crianças se sentaram ali, jogando cartas. Eu vaguei por todo tipo de lugares – entrando e saindo. Espero que seja bom. É tão bom quanto consigo fazer, e todo o meu coração e a minha alma estão nele... cada pedacinho deles. Oh Deus, espero que ele dê prazer a alguém... É tão estranho trazer os mortos de novo à vida! Lá está minha avó, de volta à sua cadeira, com o tricô cor-de-rosa; meu tio caminha empertigado pela grama; sinto, enquanto escrevo, que “Vocês não estão mortos, meus queridos. Tudo é lembrado. Eu os reverencio. Eu me apago para que vocês possam viver novamente, através de mim, no seu valor e beleza”. E a gente se sente possuída. E, além disso, o lugar onde tudo acontece. Tentei fazê-lo tão familiar a “vocês” como é para mim. (MANSFIELD, 2005, p. 232- 233)

A preocupação com a qualidade artística das obras parece depender da aprovação daquele leitor-ideal para quem ela escrevia. Mas, antes dessa recepção, ela adianta seu contentamento ao dizer que é “tão bom quanto consigo fazer, e todo o meu coração e a minha alma estão nele”, modo de evidenciar um conhecimento de si que é agora presente, mas que já foi projeto. A autoficção cumpre, então, aquela vocação que Vincent Colonna havia atribuído a ela, ao sugerir a categoria “especular” para a ficção que possibilita esse reconhecimento do si-mesmo. O espelho, como possibilidade de um eu olhar-se e reconhecer-se, está na base para se reconhecer como “especular” certo tipo de autoficção:

Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho. O realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas essa silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho. (COLONNA, 2014, p. 53)

A condição de ser centro ou dar visibilidade a outros pode ser percebida em contos autoficcionais como “Prelúdio” e “Na baía”, em que um narrador fala de si, assim como em “Casa de bonecas”, em que um narrador em terceira pessoa fala da protagonista, espelho da autora, mas também de duas personagens meninas que correspondem ao seu outro: as garotas pobres e originárias de nativos do país colonizado que não têm o direito de entrar na casa da garota rica, filha de imigrantes abastados morando no povoado de pescadores.

Colonna chamava a atenção para uma possibilidade de autoficção em que há um si-mesmo, o do autor, e um outro, o da personagem representada que finge ser reflexo, pois a ficção demanda a representação. Por isso, as obras a que Mansfield se refere são contos. A condição de autoficcionalidade do conto depende do conhecimento de que o leitor dispõe sobre biografemas ou de seu repertório de leitura de obras da autora. A atitude de Mansfield, ao fazer cartas em que sua intenção de autorrepresentação é esmiuçada, aponta para um desejo de ser reconhecida pelo seu leitor. Por isso, certamente importava a ela que textos como seu diário fossem preservados

e lidos. Tanto suas cartas quanto seu diário contêm reflexões sobre a estética de suas obras, seus projetos literários, ao mesmo tempo em que tratam da morte como um evento próximo e que a faz olhar para si. Essa projeção do medo de morrer e de deixar obras insatisfatórias a faz olhar para si no presente, como uma escritora que discorda de seu mestre Tchekhov: o que impede a realização estética desejada é a falta de talento e não a de tempo.

A impossibilidade de se escrever com plenitude é um conhecimento de si que delimita o que poderia vir a ser um projeto falacioso. É uma impossibilidade que não é dada pela atenção à cotidianidade, mas algo intrínseco ao ser que buscou o conhecimento de si. As causas de não se poderem mudar as limitações do talento são colocadas como desconhecidas. Mas fica evidente a luta contra a exiguidade do tempo diante do projeto de se terem as obras como prontas quando a morte chegasse:

Por quê? Não tenho a menor ideia, mas é assim. Sempre uma espécie de corrida para se conseguir introduzir o máximo possível antes que *desapareça*.

Mas o tempo realmente não conta. Porém, espere. Não compreendo nem mesmo agora. Sou perseguida pelo tempo. A única vez em que me senti à vontade foi quando escrevi *The Daughters of the Late Colonel*. Mas, no final, estava tão terrivelmente infeliz que escrevi o mais rápido possível por medo de morrer antes de poder enviar a história. Gostaria de experimentar esta sensação, trabalhar *realmente à vontade*. Só assim pode ser feito. (MANSFIELD, 2020, s/p. Grifos da autora)

Confessar que se escreveu “o mais rápido possível” um de seus contos mais celebrados é uma ação de quem mostra lutar contra o tempo. Novamente, Martin Heidegger assoma. A sua possibilidade de sentido “significa a perspectiva do projeto primordial a partir do qual alguma coisa pode ser concebida em sua possibilidade como aquilo que ela é. O projetar abre possibilidades, isso é, o que possibilita.” Mesmo que esse projeto fracasse, fica dele o conhecimento de si como resíduo. Afinal, é o projetar-se que dá sentido; o conhecimento é suporte para o futuro: “O ente só ‘tem’ sentido porque, previamente em seu ser, ele se faz compreensível no projeto ontológico, isto é, a partir da perspectiva de ser. É o projeto primordial de compreender ser que ‘dá’ sentido” (HEIDEGGER, 2012, p. 408-409). Entenda-se “ente” como aquela substância que dá suporte ao ser. O fato de ser significar a posição que o ente assume para si em determinado momento no tempo significa que ele é transitório, assim como o sentido que a cura do cuidado e do nivelamento proporcionam.

Heidegger (2012) dedica atenção ao que chama de “tempo-para-a-morte”, ou seja, aquele intervalo que vai do instante presente ao final da vida. A consciência da finitude faz com que se reconheça um limite para a construção do sentido da existência. Isso gera, em qualquer eu, a necessidade de correr contra o tempo. Uma corrida que gera angústia e até mesmo desistência.

A observação das palavras de Mansfield, ao falar do erro de Tchekhov ao supor que, com mais tempo, chegaria a resultados artísticos satisfatórios, ou seja, à concretização de projetos existenciários, é um sintoma dessa atitude de quem enxerga um tempo-da-morte bastante curto. A escritora que, em 1916, parecia tencionar um projeto existenciário, em 1921 sugere fastio e desencanto. Até mesmo uma desistência de se saber por que um escritor fracassa, mas não de escrever. Sua autoficção estava pronta.

E, no entanto, existe o diário como possibilidade de cuidado de si, de registro do cuidado com a cotidianidade, mas também de projetos existenciários. Nos casos de Katherine Mansfield e Virginia Woolf, o diário íntimo possibilitava um cuidado, assim como um conhecimento de si, cujo resultado imediato era o registro com a data que o encimava. Além disso, existem as cartas, que dependiam da recepção quase imediata do leitor a que se endereçavam. Ambos são confissões, mesmo que elaborados para leitura póstuma. A intenção que preside a suas elaborações é essa produção imediata de escritas-de-si que ficam prontas, não passam pelas modificações que as tornariam, conforme Lejeune, autobiografias canônicas ou até ensaios delas.

Quando a atenção recai sobre Clarice Lispector, pode parecer estranho que uma autora chamada de intimista, introspectiva, ensimesmada, não mantivesse um diário íntimo. Pelo menos, que tivesse sido objeto de publicação ou de investigações de estudiosos. Clarice era uma cronista desde a juventude. Publicou sob pseudônimos, foi escritora-fantasma de uma atriz, mas pôde passar a assinar sua seção, sobretudo a do *Jornal do Brasil*, entre as décadas de 60 e 70, quando seu nome já representava o estabelecimento de um conjunto de procedimentos artísticos e de abordagem de assuntos para seu leitor-ideal.

Nas crônicas, a autora ganha a possibilidade de uma introspecção que beira o ensaio sobre si. A linguagem torna-se abstrata, como ela definiria mais tarde em *A hora da estrela*, pois a romancista e a contista ainda eram, até *Água viva*, narradoras. A adoção do comentário como modo de configurar uma escrita-de-si que se desvela, no sentido de Heidegger, proporciona a *Água viva* uma das principais preocupações das obras longas da autora a partir de então: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1993, p. 17). O livro finge ser uma escritura feita de improviso, em que os elementos autobiográficos permitem que o leitor-ideal identifique a figura da autora como sendo aquele eu que escreve como se não houvesse nenhuma intenção de organização. O jogo da autora é percebido. Ao pesquisador da autora fica evidente o esforço por criar o efeito de improviso. A obra é composta por um conjunto de crônicas que foi perdendo centenas de páginas até chegar ao texto definitivo, depois de a autora inserir os elementos que fingem o agora entre um assunto e outro e que dão coesão a excertos de crônicas já publicadas. As crônicas são comentários sobre assuntos diversos, como a pintura, as plantas, os animais, enquanto os trechos inseridos, que fingem o improviso, falam do drama de escrever e das estratégias de que um autor pode fazer uso. A natureza de comentário ganha a dimensão da ficção pela encenação das condições de enunciação do texto.

Esse exercício de autoficção inclassificável como gênero foi seguido por obras de teor parecido, ao longo da década de 70. A presença do elemento autobiográfico como passado, recorrente nos contos da década de 60, assume uma atenção para o conhecimento de si como cuidado da própria personalidade como escritora. A atenção para a formação da personalidade torna-se conhecimento daquele si-mesmo no presente. O traço autobiográfico vai se tornando menos memorialístico, e a escrita assume a condição de encenação:

Por outro lado, também podemos afirmar que Clarice tinha consciência dessa encenação do mundo da literatura, uma consciência tão peculiar como um jogo em que se ficcionaliza a própria vida. Por outro lado, o auto-retrato que vai criar para o outro, enquanto pessoa civil, acaba sendo parte de sua própria imagem ficcional, da “persona” literária construída no interior de sua escrita. É

como se seu relato ficcional tivesse sido descolado de sua ficção para melhor representar e apresentar essa última para o leitor. Aqui, o pacto de leitura se propõe, então, enquanto desconstrução da estrutura de “verossimilhança” da “biografia” tradicional. (NOLASCO, 2004, p. 79)

Conforme a observação de Edgar Cézar Nolasco, essa criação de uma “persona” é construída como um deslocamento da ficção, ao mesmo tempo em que rompe com o pacto de leitura do texto biográfico tradicional. A construção da persona como construção da própria escrita liga essa literatura à natureza do diário: não se atenta para o passado, para a memória, mas o conhecimento de si é feito como uso personalizado da linguagem. Essa atitude de assumir uma linguagem reflexiva, próxima do ensaio e daquela reflexão sobre o si-mesmo recorrente no diário, que viria a ser tratada como a opção pela pintura abstrata, pelo narrador-personagem de *A hora da estrela*, torna-se um modo de cuidado de si enquanto Clarice elabora as suas obras finais.

É esse traço de luta contra o tempo-para-a-morte que faz de *Um sopro de vida* uma continuação dessa escrita abstrata, enquanto se elabora um romance que se quer como figurativo, *A hora da estrela*, escrito para provar que a abstração era uma opção estética e não uma limitação do talento. O projeto clariceano, ao escrever *A hora da estrela* como demonstração de sua habilidade, como escritora brasileira, de tratar de temas recorrentes na narrativa que representa o real como cópia do que se entende como realidade coletiva, possuía uma natureza testamental. No entanto, parece conflitante que uma obra final seja aquela que destoa do projeto estético mantido por décadas:

Podemos dizer que o traço biográfico é um *leitmotiv*, uma marca recorrente da construção da escrita literária de Clarice Lispector. Rastreado sua obra, constatamos que, desde seu livro de estréia, o traço biográfico já se fazia presente, arquitetando seu futuro projeto literário. (...) Muitos de seus textos, por exemplo, vão ter como pano de fundo a memória da infância vivida, e de suas reminiscências sai a construção da sua ficção. (NOLASCO, 2004, p. 78-79)

Aquilo que, um dia, havia sido um projeto literário já estava consolidado quando a autora soube de sua doença. Não era uma autora popular, mas era consagrada. Havia os arroubos daqueles segmentos da crítica e da própria comunidade literária que a viam como uma voz dissonante numa literatura hegemônica, que fazia até mesmo do memorialismo um pretexto para a representação da realidade social. Por isso, a necessidade de um projeto novo, no sentido de Heidegger, de uma possibilidade existenciária: escrever um romance figurativo é uma opção que exhibe um ser que se assume como aquela persona criada pela própria escrita. Não se trata de negá-la, mas de exhibir uma possibilidade de ação existenciária:

Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar. (LISPECTOR, 1988, p. 22)

Mostrar é termo chave na escritura clariceana. Ela pertence àquela vertente moderna de autores que fizeram do mostrar algo que supera o contar. Mostrar é parte de uma encenação

da escrita, faz com que o leitor atente para os processos constitutivos da configuração da arte literária. O olhar para a escrituração da obra, que era recorrente em Clarice, desde as primeiras obras, através daqueles recursos que exibem a natureza autobiográfica do contado, assume uma possibilidade mais próxima daquela do ensaio e da escrita-de-si como conhecimento do autor e da própria obra que se produz. Em *Água viva*, essa atitude é serena, é a da escritora que ainda dispõe de tempo para tratar de flores e de outros gostos ao encenar sua escritura como modo de desvelamento do si-mesmo para o leitor. Em *Um sopro de vida*, essa serenidade torna-se tensão:

Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. Vivam os mortos porque neles vivemos.

De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é. (LISPECTOR, 2020, s/p.)

Salvar a vida de alguém através da escrita é um novo projeto, uma possibilidade existencial diante da qual a autora não dispõe de opção. Desejar que os mortos vivam é uma confissão de medo da morte. O pessimismo leva à constatação de que a existência é uma exceção, como loucura, ruptura da ordem natural, que é a perecibilidade diante do tempo. As coisas já não precisam fazer sentido. Elas apenas existem como seres. A confissão de fracasso de Clarice difere daquela de Mansfield: não se trata de não dispor de talento para a escrita ideal, mas de qualquer escrita não justificar sua realização. Afinal, a autora estava escrevendo um romance em que tencionava justamente mostrar as suas possibilidades existenciais como escritora: não se enquadrou na tradição da cópia do real porque suas escolhas estéticas eram intencionalmente outras. O que a faz fracassar é a impossibilidade de a existência não se reduzir a um zero que se nega:

Redondo sem início e sem fim, eu sou o ponto antes do zero e do ponto final. Do zero ao infinito vou caminhando sem parar. Mas ao mesmo tempo tudo é tão fugaz. Eu sempre fui e imediatamente não era mais. O dia corre lá fora à toa e há abismos de silêncio em mim. A sombra de minha alma é o corpo. O corpo é a sombra de minha alma. Este livro é a sombra de mim. Peço vênua para passar. (LISPECTOR, 2020, s/p.)

Deixar de ser é já uma constatação de que o tempo-para-a-morte é também desperdício: uma obra de arte não salva uma vida e esta, ao mesmo tempo, não faz mais sentido. O cuidado de si, através de uma obra abstrata, é uma necessidade de conhecimento de si: o livro trata da relação entre o autor e sua personagem criada. A figura do autor, no masculino, aproxima *Um sopro de vida* do narrador ficcional de *A hora da estrela*, que é homem por uma ironia da autora: a adoção do figurativo, da escrita sobre o coletivo, como cópia do real, contém uma negação da presença da mulher nesse romance final. Em *Um sopro de vida*, escrita abstrata e introspectiva, também se está diante de um autointitulado “autor”, que dialoga com sua personagem “Ângela Pralini”, constituindo uma maiêutica acerca dessa relação especular entre quem representa e a pessoa representada. A obra contém intervenções introdutórias desse “eu” que é a mesma Clarice, autor “de verdade”, como se autoneia na dedicatória de *A hora de estrela*, assim

como aqui, por se tratar de uma escrita-de-si, a natureza verdadeira desse “eu” não precisa ser apontada. A obra também contém, nas páginas finais, um trecho de literatura elaborada pela personagem Ângela Pralini. Esse fingimento, de que uma personagem pode escrever-se, reforça a natureza especular dessa criatura representada. E impossibilita que se marquem, na autoficção clariceana, aqueles limites que separariam a ficção da autobiografia.

O diálogo instaura o conflito. É aquela ambiguidade constitutiva da autoficção, na qual os sentidos não podem ser atribuídos unicamente à preservação da memória. O eu que escreve já não sabe precisar se há sentidos nessa representação de si:

Eu não quero apostar corrida comigo mesmo. Um fato. O que é que se torna fato? Devo-me interessar pelo acontecimento? Será que desço tanto a ponto de encher as páginas com informações sobre os “fatos”? Devo imaginar uma história ou dou largas à inspiração caótica? Tanta falsa inspiração. E quando vem a verdadeira e eu não tomo conhecimento dela? Será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? Sim, e é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida — é por isso que luto por alcançar. Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente. (LISPECTOR, 2020, s/p.)

A dúvida sobre a relevância de apostar corrida consigo mesma aponta para o projeto existenciário de escrever um romance sobre fatos, de abandonar a abstração pelo figurativo. A representação de fatos pode significar “descer tanto” a ponto de modificar um projeto estético que percorreu sua carreira até ali. Estaria *A hora da estrela* dentro da condição de um eu que “passa a não existir mais, a não reivindicar nada”, ou a obra em elaboração significa esse “esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente”? A dúvida de Clarice problematiza a sua relação com o romance aqui no espaço de um escrita-de-si onde ela pode, até mesmo, sugerir que tratar de fatos é uma “falsa inspiração”. Por isso, o texto é um diário acerca da produção de uma outra obra: “Este é um livro de não memórias. Passa-se agora mesmo, não importa quando foi ou é ou será esse agora mesmo” (LISPECTOR, 2020, s/p.). A obra se assume como diário, ainda que de modo fingido, encenado:

ÂNGELA.- ...e me indago a mim mesma se estou perto de morrer. Porque escrevo quase em estertor e sinto-me dilacerada como numa despedida de adeus.

AUTOR.- Isto afinal é um diálogo ou um duplo diário? Só sei uma coisa: neste momento estou escrevendo: “neste momento” é coisa rara porque só às vezes piso com os dois pés na terra do presente: em geral um pé resvala para o passado, outro pé resvala para o futuro. E fico sem nada. (LISPECTOR, 2020, s/p.)

Ainda assim, por ser obra literária, essa condição de olhar para o presente é representada como escrita que se produz para valer por si. Por isso, os fatos valem menos que as palavras, instrumento pelo qual artista e obra se constituem:

AUTOR.- Mais importante que o texto é o fato.

Os fatos me atrapalham. Por isso é que agora vou escrever sobre não fatos, isto é, sobre as coisas e o seu mirabolante mistério.

É curiosa a sensação de escrever. Ao escrever não penso nem no leitor nem em mim: nessa hora sou — mas só de mim — sou as palavras propriamente ditas. (LISPECTOR, 2020, s/p.)

A produção de *Um sopro de vida* ainda é encenação da escrita. A falta de sentido da vida, de que o eu que fala diz ser vítima, pode ainda tentar um pedido de socorro na voz de uma personagem:

AUTOR.- Fale, Ângela, fale mesmo sem fazer sentido, fale para que eu não morra completamente.

ÂNGELA.- Estou em agonia: quero a mistura colorida, confusa e misteriosa da natureza. Que unidos vegetais e algas, bactérias, invertebrados, peixes, anfíbios, répteis, aves, mamíferos concluindo o homem com os seus segredos. (LISPECTOR, 2020, s/p.)

Afinal, Ângela é a própria autora, elas são as mesmas. Se Ângela fala, Clarice pode falar. É dessa forma que a fala de uma personagem, como Ângela ou como Rodrigo S.M., de *A hora da estrela*, continua soando mesmo após a agonia e a morte. O pedido de socorro é dirigido para quem representa, assim como para a pessoa representada. Ângela é tanto a figura especular da ficção autobiográfica e da autoficção de Clarice, assim como é também aquela personagem criada para ser o outro, o olhar para fora de si:

ÂNGELA.- E eu não passo de uma promessa. Mas sou estrela. Sinto que sou estrela. Espatifada. Sou caco de vidro no chão.

AUTOR.- Essa mulher é contundente para si própria ela é as pontas agudas de uma estrela. Essas pontas faiscantes me ferem também. Você não sabe viver a partir de um instante-clímax: você o sente mas não é capaz de prolongá-lo em atitude permanente. Você não aprende com ninguém, nem aprende consigo mesma. Respeito você embora você não seja meu igual. E eu sou o meu igual? Eu sou eu? (LISPECTOR, 2020, s/p.)

Percebe-se o atrelamento de Ângela a Macabea, como estrelas. Também como cacos de vidro no chão, Macabea morta, atropelada logo em seu momento de rápida esperança. O instante-clímax de Macabea atrela esta personagem à Clarice que sabe que seu tempo-para-a-morte é curto. Ao contrário de sua personagem, ela não está enganada: já não haverá tempo para outros projetos. No entanto, o retorno da pergunta “eu sou eu?” aqui, após ter sido usada em crônica conhecida, mostra que a relação autor-personagem, como conhecimento de si, só é possível através da produção da escrita. Por isso, a morte ainda é como as pontas dessa estrela ou os cacos espalhados pelo chão: o brilho instantâneo pode ser apenas uma inscrição no tempo, mesmo quando já não se enxerga um sentido em ter brilhado. Drama de Clarice: a sua recusa ao nivelamento, a opção pela autenticidade, grita mais na obra inacabada que no romance que publicou antes de morrer.

Mas Clarice sabe que sua escrita permaneceria após o final do tempo de que dispunha. Por isso, pede à amiga que publique *Um sopro de vida* após a sua morte. Não se trata de uma falência completa. O texto fica como diário da produção de uma outra obra e das outras todas, como conhecimento de si mesma como artista. O tempo-para-a-morte clariceano lembra a expectativa de Proust de que sua obra sobrevivesse a ele. Tanto no escritor quanto nela a escritura funciona como projeto existenciário. A condição de metaficção de *Um sopro de vida* faz com que, em relação ao seu gênero textual, ele seja uma pergunta. A autora se definira assim. O texto é especular. Não se trata de um diário íntimo canônico, mas de obra que se quer literária e capaz de sobreviver por méritos estéticos, mais do que como conhecimento da própria autora. Mas ele assume as funções que Lejeune apontara para o diário, prática que a autora vinha desenvolvendo e que nessa obra assume aquela condição da estrela que se espatifa.

Considerações finais

A abordagem da natureza ambígua de *Um sopro de vida* revela uma obra autoficcional que assume a condição de testamento, ao lado de *A hora da estrela*, obra testamental que serve como contraponto à escrita-de-si daquela. Quando se olha para essa escrita sobre a própria escrita evidencia-se aquele projeto existenciário de que falava Heidegger: poder fazer a obra planejada, mesmo fingindo a falta de planejamento, é ato de cura, ou de cuidado que olha para a superação do cotidiano, entendendo-se este como aquela estética que um autor já consagrou. Um romance figurativo pode despertar o fracasso do nivelamento. Mas Clarice enxerga a falta de sentido na existência. Produzir literatura é forma de sobreviver como personagem de si mesma, representação. A coisa representada sobrevive, mas o criador sabe que vai morrer daquela morte que, em Heidegger, é o final da possibilidade de criação de sentido. Atitude ambígua em quem deixa originais para serem publicados após a morte.

A atitude de Clarice Lispector ao lançar, como literatura, a sua garrafa ao mar para seu *alter ego* futuro parece destoar da atitude de Katherine Mansfield, que mantinha um diário íntimo. No entanto, a preocupação desta com uma retórica para o outro e com a preservação do diário também faz dele uma produção que, se não se assume como gênero literário, tenciona servir como testamento que desvela suas preocupações estéticas e sua preocupação com o cuidado de si, sobretudo diante da morte.

Por outro lado, Virginia Woolf deixa perceber uma preocupação com a cotidianidade, como rotina a ser registrada para que um dia sirva para reconstituir sua biografia. Por isso, o registro de suas crises não é sua preocupação essencial. A autora não registra seus conflitos, mas prefere dizer que ocorreram, apontar fatos exteriores à sua vontade como suas causas. A mulher que valorizava o quarto todo seu não é uma analista metódica do próprio eu. Esse espaço é para que ela produza a sua literatura para o outro, mesmo que o outro fosse a própria amiga Katherine Mansfield, tão próxima fisicamente, moralmente e esteticamente. O diário dela deixa a sensação de que a preocupação com a proximidade da morte, mesmo intencional, não superava a de ser percebida como eu e como escritora.

O diário constitui, de fato, uma estratégia de cuidado de si, que pode mergulhar ou permanecer às margens do conhecimento de si. São muitas as intenções que presidem à sua elaboração

e tantas vezes elas se misturam ou se alternam. Por isso, as páginas pragmáticas misturadas à mais pura confissão, a reflexão contida misturada a pedidos de socorro, a estetização para que mesmo aquela escrita íntima sobreviva e desvele aspectos daquele que escreve. Em *Um sopro de vida*, a possibilidade de se dar vida, através do sopro, é reservado à criatura, à personagem como reflexo da autora e à obra mesma como autoficção especular. Clarice olha para a sua escrita final como arte. Seu modo de entender a escrita como ação que constrói a si mesma faz da própria pessoa que a encena uma obra de arte. Possibilidade talvez existenciária, grito final de quem sabe que não vai superar o momento da morte. O grito pode ser apenas sopro, restrito a esse *alter ego* fiel que vai saber reconhecer, na escrita autoficcional, o delineamento daquela pessoa que cuida de si através da escrita.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In.: **Estética da criação verbal**. Trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes e Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Lisboa: Passagens. 1992.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti Schuback, 7ª ed., Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. 12ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida (pulsações)**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978. Disponível em: <<http://www.valdiraguilera.net/bu/um-sopro-de-vida>>. Acesso em: 24/ set./ 2020.

MANSFIELD, Katherine. Algumas cartas e páginas do diário. In: **Íbis**: literatura & arte. Edição 1. Disponível em: <http://ibisliteraturearte.com/revista/edicao_1/algumas-cartas-e-paginas-do-diario/>. Acesso em: 26/ago./2020.

NOLASCO, Edgar C. **Restos de ficção**: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume Editora, 2004.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Vol. 3: O tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SEARLE, John R. **Intencionalidade**. Tradução de Júlio Fischer e Tomás Rosa Bueno. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WOOLF, Virginia. **Diários**. Seleção, tradução, prefácio e notas de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Relógio D'Água Edições, 2018.