

# O TEMPO COMO ESTRATÉGIA ENUNCIATIVA EM DUAS OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

**Edson Ribeiro da Silva**

Doutorando em Letras pela UEL

## **Resumo**

A preocupação em revelar, no texto, o tempo da narração é uma constante da literatura de inúmeros autores modernos, entre eles, Clarice Lispector. A autora tratou o tempo de diversas maneiras, tendo chegado, em *Água viva*, a exibir uma coincidência total entre o tempo da narrativa e o da narração. Posteriormente, em *A hora da estrela*, a autora buscou uma forma nova de manifestar tais tempos, através do encaixe de narrativas.

**Palavras-chave:** Lispector, tempo, narrativa, narração.

## **Abstract**

The concern to reveal, inside the text, the time of narration is a constant action in the literature of various modern authors, among them, Clarice Lispector. This author treated the time of various forms, and arrived, in *Água viva*, to exhibit a total coincidence between the time of narrative and the time of narration. After this, in *A hora da estrela*, the writer searched a new form to express these times, through the plug of narratives.

**Key words:** Lispector, time, narrative, narration.

## **1- O tempo na narrativa**

Gérard Genette, em *Discurso da narrativa*, afirma a necessidade de os estudos literários atentarem para o aspecto enunciativo das obras, considerando "surpreendente que a teoria da narrativa se tenha até agora preocupado pouco com os problemas da enunciação narrativa, concentrando quase toda a sua atenção no enunciado e seu conteúdo" (GENETTE, s/d., p. 24). A afirmação faz pensar o quanto a especificação de aspectos enunciativos pode revelar da obra literária como um todo.

Ainda na mesma obra, Genette especifica a natureza do tempo na narrativa. Ali se distinguem os tempos *da história, da narrativa e da narração*, entendendo-se que também existe um tempo *da leitura*, este exterior ao

discurso literário. É importante lembrar que, para o teórico francês, a existência de tais tempos é constituinte do ato de narrar:

“Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (GENETTE, s/d., p. 25-27).

É através da distinção entre tempos que Genette insiste na necessidade de se focalizar a enunciação como elemento constituinte da obra. A teoria literária tem dado nomes diversos aos vários tipos de tempo. Por isso, aos nomes utilizados por Genette no trecho anteriormente citado podem ser incluídos diversos outros: tempos “da história” e “do discurso” (TODOROV, 1974); tempos “do narrar” e “do narrado” (MACHADO, 1995); tempos “do enunciado” e “da enunciação” (BENVENISTE, 1989). Na maioria dos casos, o que se observa é uma classificação binária. Na verdade, a classificação de Genette, em seus quatro termos, pode ser resumida em dois conjuntos: história e narrativa dizem respeito ao texto pronto, referem-se ao narrador; narração e leitura são processuais, referem-se à produção e à recepção do texto. Por isso, prefere-se aqui uma divisão binária: tempo da narrativa se refere ao enunciado, e tempo da narração, à enunciação. O tempo da leitura é visto como algo diverso da enunciação, pois se, no texto oral, a recepção é concomitante à enunciação, isso não ocorre no texto escrito. Tal aceção de termos basta para o que se pretende demonstrar.

Interessante, também, é o fato de que o teórico fale de “uma situação real ou fictícia” (GENETTE, s/d., p. 27), quando se refere ao tempo da narração. Não se trata, dessa forma, de se entender apenas ou unicamente a situação efetiva de produção do texto. Não se trata de uma crítica genética, mas de um enfoque nos procedimentos que constituem a perspectiva adotada. A enunciação pode ser uma estratégia fictícia, a serviço da perspectiva.

De fato, a perspectiva pode ser vista como um dos elementos narrativos mais passíveis de redefinições, de inovações. Por isso, das três visões possíveis para Pouillon (1974, p. 71s), Reuter (2002, p. 79s) chega a cinco instâncias narrativas. Essa complexificação, sem dúvida, é decorrência

das formas de narrar criadas, sobretudo, ao longo do século XX, por autores como James Joyce, Virginia Woolf ou William Faulkner. Entender a obra de tais autores passa pela compreensão dos procedimentos enunciativos.

Constitui, de fato, uma das preocupações norteadoras da vanguarda literária a criação de formas novas de produção e percepção do texto literário. Uma literatura que busca a expressão do tempo pessoal, subjetivo, psicológico, e que dá conta, também, de expressar processos inconscientes, pode ser vista no fluxo da consciência, no solilóquio, entre outras técnicas. Procedimentos vanguardistas que, no Brasil, passam a ser assimilados e desenvolvidos sobretudo a partir das décadas de 40 e 50.

## **2- Clarice Lispector: romancista do tempo**

A utilização de técnicas de introspecção valeu ao primeiro livro de Clarice Lispector, em 1943, o comentário de Antônio Cândido em que afirmava este ser "nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de James Joyce e Virginia Woolf" (BOSI, 1994, p. 424). Se a técnica já era utilizada em *Perto do coração selvagem*, viria a ser uma constante na autora a preocupação com o tempo. Acabou por valer-lhe o epíteto de "a romancista do tempo" (SÁ, 1993, p. 109). Por isso, Clarice pode ser um exemplo do modo como Genette define o tempo. Não se trata de trabalhar apenas o tempo psicológico, através de técnicas de introspecção, o que seria uma atenção dada sobretudo ao tempo da narrativa. Pois Clarice incorpora ao seu texto também o tempo da narração, ou seja, faz do próprio ato de escrever o tema de inúmeras obras.

Não há dúvida de que, em princípio, Clarice é uma autora preocupada com técnicas de introspecção, que passam pelo monólogo interior. É o que se percebe sobretudo nos três primeiros romances da autora. Em *Perto do coração selvagem*, o que se observa é o enfraquecimento da ação em nome da digressão, da reflexão acerca dos sentidos do narrado. Já há uma narradora inserida no texto, através de uma voz que intermedeia o monólogo interior com a reflexão, beirando o ensaio ou o discurso lírico. O mesmo procedimento é adotado nos dois romances publicados em seguida, *O lustre*, em 1946, e *A cidade sitiada*, em 1949. Tem-se um discurso "reflexivo", tal como Todorov (1974, p. 104) o descreve: a linguagem se enche de reflexões

abstratas, de figuras retóricas, o número de ações é menor que o de reflexões. A autoria dedicaria, então, os anos seguintes ao conto.

A volta ao romance, na década de 60, marcaria uma nova possibilidade de focalizar o tempo. O que define os romances dessa década é uma transformação do tempo psicológico em mítico. Ele passa a ser o elemento estruturante da obra. Em *A maçã no escuro*, o tempo representa os sete dias da Criação, conforme a narrativa bíblica; em *A paixão segundo GH*, de 1964, as etapas percorridas pelo tempo interior da personagem representam as quinze estações da *via-crucis*; em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969, a autora incorpora os mitos europeus (nórdicos e gregos). O que marca nesses três romances a evolução em direção a um tempo que revele o próprio ato da escritura, da enunciação, é sem dúvida a passagem da terceira para a primeira pessoa. *A maçã no escuro* ainda é um texto em terceira pessoa. A perspectiva focaliza o interior das três personagens, mas a voz é do narrador que, mesmo reflexivo, está ocultado na narrativa. O salto se daria a partir de *A paixão segundo GH*, narrado em primeira pessoa. A identificação entre narrador e personagem faz com que o tempo da narração ganhe relevo. Existe um tempo histórico, da narrativa, mas o maior espaço é preenchido pelo tempo presente, aquele em que a narradora reflete sobre os sentidos da ação. E esse tempo presente é o mesmo em que a narrativa está sendo enunciada. Se a autora volta à terceira pessoa em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, isso se deve à divisão da perspectiva entre as duas personagens. O discurso é lírico, a narração se reduz quase inteira ao tempo em que se enuncia.

A década de 70 marcaria a incorporação radical do tempo da narração como processo narrativo. As obras desse período são radicais no sentido da explicitação de seus próprios processos de escritura, o que levaria a um esforço pela coincidência entre os tempos da narrativa e da narração. Ou, conforme foi observado por Sá (1993, p. 96): “fundir o tempo da história ou da ficção com o tempo da escrita ou da narração, e se não fosse impossível, com o tempo da leitura.” São dessa década obras como *Água viva*, *Um sopro de vida* e *A hora da estrela*. As duas primeiras podem ser enquadradas dentro do mesmo impulso criador. São aquelas obras em que Clarice levou mais longe a

intenção transgressora no que se refere a categorizações genéricas. Obras que desafiam classificações, exatamente porque o tempo nelas está mais próximo do lírico ou do ensaio que do narrativo. A última pode ser vista como uma confluência entre visões diferentes do tempo, capaz de dar conta não só da Clarice preocupada com o tempo da personagem, que se poderia relacionar com os tipos *da história* e *da narrativa*, como com aquela preocupada com o tempo do narrador, que se pode relacionar aos tipos *da narração* e *da leitura*.

Por isso, trata-se aqui de focalizarem-se a primeira e a última dessas obras, pois nelas se percebem dois modos de se ostentar o tempo da narração. Clarice Lispector se vale nas duas obras de estratégias enunciativas diferentes, em ambas com o intuito de revelar ao leitor o processo de escritura.

### **3- Estratégias enunciativas em *Água viva***

*Água viva* pode ser considerada a obra mais radical de Clarice Lispector. Trata-se, sem dúvida, de um radicalismo já previsto no início do texto: "Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais" (LISPECTOR, 1993, p. 17). A dificuldade de uma categorização do texto levou-o a ser classificado apenas como *ficção*. Mas se trata, sem dúvida, de uma obra que se identifica com aquilo que Zagury (1982, p. 15) define como "escrita do eu": "Interessa-nos o indivíduo que se volta de preferência para si mesmo, embora, é claro, não se furte a testemunhar o comércio do seu eu com o mundo circundante que a vida lhe apresentou." Pode ser percebido como um texto em prosa de teor lírico. Quem narra é a própria personagem. Algo que não constituiria nenhuma ruptura, se não houvesse uma identificação de narrador e personagem com a autora, o que aproxima o texto da autobiografia. Dessa forma, o tempo da narrativa, que poderia estar relacionado somente à personagem e à narradora, dá lugar ao tempo da narração, pois aqui se vê uma narradora-autora redigindo seu texto e também dentro dele.

É preciso que se retome aqui a noção de *reflexividade*, de Todorov, para que não se perca de vista que se está ainda no âmbito de uma obra narrativa. Para o teórico, o narrador

"se torna amiúde reflexivo: assume consciência de si próprio e põe em questão suas propriedades. Ao nível da estrutura do texto, cumpre notar a ausência de toda causalidade e, menos fortemente, de toda especialidade. As ações apresentadas não se encadeiam logicamente, não se provocam uma à outra. Além disso, o número dessas ações é muito pouco elevado; e elas não são consideradas na vida como ações 'importantes': a personagem central não faz mais que refletir, ou escrever, ou falar. O encadeamento do discurso obedece a uma única temporalidade; e além disso unicamente à temporalidade de enunciação que, como se sabe, é obrigatória, inevitável; por conseguinte, é o encadeamento mais frágil que existe" (TODOROV, 1974, p. 104-105).

O narrador reflexivo é uma marca de toda produção clariceana. O que distingue *Água viva* é que aqui essa reflexividade não intermedeia o tempo da narrativa e o da narração. Tais tempos coincidem: "É uma questão da simultaneidade do tempo" (LISPECTOR, 1993, p. 44), como afirma a própria narradora. Não existe mais aquele tempo histórico referido por Benveniste (1993) e que é marcado pelo pretérito. Este se distinguiria do tempo da enunciação pelo fato de o último acontecer no presente. Em *Água viva*, não há essa diferença. O esforço se refere ao fato de que a obra se produz toda ela no tempo em que está sendo enunciada. O narrador não reflete sobre o tempo passado, mas é essa reflexão, ocorrida no presente, que compõe o corpo da obra. Não existe um enredo predeterminado, o que faria pensar em uma sucessão temporal, uma causalidade. Mais que isso, não é o uso da abstração que faz com que o tempo da narração sobressaia. O efeito é conseguido, sobretudo, pelo uso do improviso. Dessa forma, não há uma causalidade temática, uma lógica que poderia definir o texto como ensaio:

"Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido." (p. 26)

"Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia." (p. 27)

"Será que isto que estou te escrevendo é atrás do sentido? Raciocínio é que não é." (p. 37)

O esforço por parecer fugir a qualquer predeterminação faz crer que o tempo todo da obra é aquele em que a narradora enuncia. O que não ocorreria se existisse um narrador que se diferenciasse da autora. Existindo um narrador, figura pertencente ao espaço interno do texto, esta ficaria ainda circunscrita ao tempo da narrativa. Seria um exemplo daquilo que Genette

(s/d., p. 25) define como “situação fictícia”, pois nela o narrador apenas fingiria improvisar, enquanto o autor teria domínio sobre o texto. Em *Água viva*, procurou-se a coincidência entre narrador e autor. Aqui, existe uma narradora. E as semelhanças com a autora Clarice Lispector são evidentes: elas são pintoras e escritoras, têm interesses comuns, um modo de vida similar. Seria um *alter-ego* da autora? Ou a própria autora falando de si?

O leitor comum de Clarice Lispector acredita que ela tenha produzido *Água viva* em um jorro de inspiração. Vê a obra como um esforço radical por demonstrar ao leitor o processo de escritura, os dramas de escrever, de se fazer da linguagem um instrumento capaz de desvelar o ser.

No entanto, Clarice talvez tenha feito seu leitor crer em uma obra que não é o que parece ser. O processo de criação de *Água viva* se enquadra nos procedimentos mais comuns da escritora. E, na década de 70, esta se tornou pródiga em repetir procedimentos, como a colagem de textos já utilizados, em obras novas. Às vezes, tais textos nem são de sua autoria, mas ela se apropria deles, dá a eles uma dimensão reflexiva, pessoal.

Edgar Cezar Nolasco, em *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, dedica-se ao estudo dos processos de criação da escritora. Focaliza o processo de construção de *Água viva* como sendo uma colagem de textos já existentes. Nessa obra, a autora

“se aproveitou de coisas que já estavam escritas’ – as crônicas, por exemplo – e foi recortando e colando, ajuntando fragmentos, até que se deu conta de que o trabalho estava ficando grande demais, e perigoso demais, achando por bem reduzir algumas páginas, sobretudo aquelas que eram de crônicas em que ela –a mulher-cronista-escritora – aparecia de forma mais pessoal. No entanto, mesmo tendo feito todo esse trabalho cuidadoso de cortar o grande texto na tentativa de rasurar o ‘eu’ pessoal, outros textos-crônicas permaneceram na escritura, mas sem perder o sentido emanado pelo fragmento” (NOLASCO, 2001, p. 195-196).

Assim, o processo não se refere a escrever de improviso o impensado, aquilo que antes não existia, mas a retirar excessos daquilo que não só já existe, como já tinha sido publicado. Dessa forma, um texto que possuía, na versão inicial, 280 páginas, pôde ser publicado na versão definitiva com cerca de 90.

O texto se compõe da colagem de algumas crônicas. Clarice publicou crônicas entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, no *Jornal do*

*Brasil*. Estas foram publicadas, em 1984, sob o título *A descoberta do mundo*. O esforço criador em *Água viva* se refere sobretudo a dar coesão a essas crônicas. A autora retirou delas referências que pudessem datar seu texto, como a pessoas reais, vivas. E acrescentou justamente aquelas reflexões pelas quais é possível o sentido de *Água viva*, ou seja, os momentos em que a narradora se apresenta como tal, em um presente que é tanto vivencial como enunciativo. Fora desses momentos, quando o texto não apresenta a figura da narradora falando da composição do texto, o que se tem é a autora Clarice Lispector, tal como assinava sua crônica semanal. De fato, o que o leitor não sabia é que era a própria autora falando de si, pois a crônica semanal constituía, para Clarice, o espaço em que podia mostrar-se sem máscaras.

Se *Água viva* pode ser entendido como o texto mais pessoal da autora, dentro daquilo que se define como obra ficcional, é porque o texto é o resultado da transmigração de textos avulsos, confessionais, verdadeiros ensaios, como podem ser definidas as crônicas em que um autor fala de si, para o âmbito da ficcionalidade. O que passa pela voz de uma narradora sem nome, que busca uma identificação com a própria autora, nada mais é do que a fala desta, assinada por ela em outras mídias como integrando um discurso pessoal. Nas palavras de Nolasco (2004, p. 149):

“Tais questões transitam livremente entre o mundo experimentado e seu mundo literário. Um se superpõe ao outro, travestindo-se de máscaras literárias e deixando entrever aquele traço biográfico que vai marcar e diferenciar radicalmente a sua escrita.”

É fato que a autora escrevia suas crônicas de improviso, muitas vezes recusando-se a revê-las, a corrigi-las. O que é instigante aqui é pensar se a inserção desses textos em uma obra que se quer improvisada faz com que a mesma perca sua essência, pois os textos que a compõem já estavam escritos quando de sua produção. Não haveria, assim, aquela coincidência de tempos que a obra preconiza. Esta constituiria apenas uma “situação fictícia”, conforme o conceito de Genette.

#### **4- Estratégias Enunciativas em *A hora da estrela***

O último livro publicado por Clarice Lispector em vida pode ser entendido como seu testamento literário. Por isso, *A hora da estrela* não é apenas uma continuação das tendências que a autora vinha desenvolvendo ao longo da carreira, e que se intensificaram na década de 70. O livro precisava evidenciar seu próprio processo de enunciação, mas também reafirmar a opção da autora por temas ligados ao subjetivo.

“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, 1998, p. 22).

Publicado em 1977, poucos meses antes da morte da autora, *A hora da estrela* representa, depois das experiências com o puramente abstrato, uma confluência deste com o factual, o “figurativo”. Se optasse apenas pelo último, a obra não precisaria adotar a estratégia enunciativa que a estrutura. Ao encaixar os dois aspectos, cria uma estratégia nova.

Aqui, os tempos estão revelados de modo ostensivo. Existe um tempo da narrativa, que faz uso de recursos como o tempo histórico para narrar fatos; existe um tempo da narração, que explicita ao leitor os momentos da gestação do texto. Não se trata daquele modo reflexivo que caracteriza os romances em terceira pessoa. Não há um narrador escondido, que faz sua voz se confundir com a das personagens. Não há uma identificação completa entre ambos, como nas obras em primeira pessoa. Autor e narrador afastam-se, aproximam-se. O que a autora faz é um jogo de retirar e colocar máscaras, que ora mostram seu rosto desnudo, ora coberto sob a máscara do narrador.

O livro é costumeiramente definido, nas resenhas, nas adaptações, como sendo a história de Macabéa. A imigrante nordestina, pobre, quase sem vida interior, pode ser enquadrada como uma forma de Clarice Lispector falar do social. Na verdade, uma opção da autora por uma personagem da qual não se pode explorar a dimensão subjetiva; não haveria como escrever um monólogo interior com os pensamentos de Macabéa. Por isso, ela é vista de fora, perspectiva que Clarice não costumava adotar. E Macabéa tem uma história linear.

Seria, se o enredo se resumisse a isso, um livro em que Clarice Lispector trataria o social, mostrando que sabia fazê-lo. No entanto, é um livro de Clarice Lispector. E que mostra isso sobretudo através da explicitação do tempo da narração. *A romancista do tempo* constrói, paralelamente à história de Macabéa, a história da escritura do próprio livro. Trata-se do que já se definiu como *mise en abyme*, ou seja, o texto que se revela como um livro dentro de outro livro. Ela poderia ter se colocado na obra como a própria narradora, e desvelar seus dramas como autora. Não se nomear e fazer o leitor crer que o narrador é a própria escritora. Mas o que Clarice faz é dar nome ao narrador. Um narrador que se nomeia, e que não coincide com a personagem, é um procedimento incomum. Há narradores que se nomeiam, mas assumem a perspectiva do narrador-testemunha, interior à narrativa.

Em *A hora da estrela* isso não ocorre. A partir do momento em que o narrador se nomeia, e ele é um homem, não se pode negar sua identidade como personagem. Ele tem um nome masculino: Rodrigo S. M. É uma criação da autora. O fato de este narrador contar a história de Macabéa faz dele o autor desta, mas ao mesmo tempo, ser o protagonista de uma outra história. E esta poderia ser, como em tantas obras conhecidas, um relato escrito naquele tempo histórico, da narrativa, o que separaria definitivamente o narrador do autor. Mas a estratégia aqui é fazer com que a fala do narrador seja enunciada no presente. O narrador fala no tempo da narração, ele relata, passo a passo, os problemas ligados à escritura de um livro. "Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje. Não estão me entendendo e eu ouço escuro que estão rindo de mim em risos rápidos e rípidos de velho. E ouço passos cadenciados na rua" (LISPECTOR, 1998, p. 20). O tempo presente que se evidencia no trecho anterior é o da enunciação. Mas também é o tempo da leitura, pois o narrador sabe que não está sendo compreendido. O uso do gerúndio faz pensar em um presente que é a própria duração da enunciação e da leitura. O enunciatário apreenderia o texto no próprio momento em que este estaria sendo enunciado.

Poderia se tratar apenas de uma "situação fictícia", relacionada ao tempo da narração, pois a coincidência com o tempo da leitura, conforme focalizou Sá, citada anteriormente, não é possível. Na verdade, a opção por

tornar presente o tempo da narração acontece antes dela. A primeira página de *A hora da estrela* enumera treze títulos sugeridos pela autora. Ou seja, a própria nomeação do livro cabe ao leitor. Tais títulos vêm entremeados pela assinatura da própria escritora. Mas isso não basta: a página seguinte contém a dedicatória do livro, encimada pelas palavras: "Dedicatória do Autor (Na verdade, Clarice Lispector)" (LISPECTOR, 1998, p. 9). O que se observa aqui nesse procedimento é a criação de um terceiro tempo, aquele em que o verdadeiro autor pode se manifestar. Um tempo anterior àquele em que o narrador enuncia. Dessa forma, se o verdadeiro autor é Clarice Lispector, cabe a Rodrigo S. M. a ação de narrar. Mas ele também é personagem desse verdadeiro autor. Isso poderia representar aquilo que Bakhtin (2003, p. 93) chamou de "exotopia", ou seja, a possibilidade de um autor ver a personagem de fora, como um outro. Aqui, Clarice pode ver Macabéa de fora, usando a máscara de um outro, Rodrigo S. M., mas pode ver este de fora, na condição de verdadeiro autor. Tal exotopia faz com que Clarice veja em Rodrigo S. M. não um narrador apenas, mas um outro que a representa. Rodrigo S. M. é não apenas Clarice Lispector, mas todo escritor diante de seu ofício. Suas dificuldades, seu pesar diante do destino infeliz da personagem não é apenas o de Clarice Lispector, mas o de qualquer escritor envolvido com sua própria produção. O procedimento explicitado no trecho a seguir é um exemplo daquilo que Ducrot define como "ironia" (BRANDÃO, 1998, p. 112), ou seja, uma forma de discurso polêmico: "Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas" (LISPECTOR, 1998, p.14). No trecho, existe uma discrepância entre a fala do enunciador (que é o narrador, Rodrigo S. M.) e a do autor (na verdade, Clarice Lispector), pois nela se rebaixa a mulher como capaz de escrever um texto de tema social. Em *A hora da estrela*, o que Clarice quer deixar evidente é a capacidade de uma escritora poder falar do social. A autora atesta aquilo que o narrador nega, mas que, na sua narrativa, acaba por confirmar. O sofrimento de um narrador masculino diante da tragédia da personagem é a grande ironia da autora.

No entanto, Clarice se identifica com seu narrador no ato de narrar. Poder ver de fora o narrador, ao mesmo tempo em que fala da função de escrever, dá a Clarice a condição de objetividade que poderia lhe ser cobrada exatamente por aqueles que não supõem uma mulher capaz de escrever sem lacrimejar. Para eles, ela cria esse narrador que é aparentemente um outro. Mas que se recobre de todos os dramas que os narradores clariceanos vinham exibindo. Outra vez, existe a possibilidade de se misturar a história pessoal com a ficção. De fazer da própria subjetividade o material para compor a obra. Nas palavras de Nolasco (2004, p. 150): "Exemplo de processo em que o sujeito ficcional vive e (re)vive, na superfície textual, histórias 'pessoais' e 'inventadas', amalgamando, na materialidade da letra, a vida e a ficção."

## **5- Conclusão**

A trajetória literária de Clarice Lispector se compõe dessa ambivalência entre vida e ficção. Por isso, a autora pode descer tão profundamente nas dimensões subjetivas de suas personagens. Mas não era suficiente falar de si apenas como personagem. Não era suficiente usar uma máscara cabível apenas na ficção, no tempo da narrativa, como história. Da mesma forma, não era suficiente ser confundida com a personagem, mesmo quando essa revela o tempo da narração, em que a autora escreve. Era preciso também aparecer sem a máscara, nos momentos em que já não havia distinção entre autor e narrador, e os tempos de ambos eram similares. *Água viva* se enquadra nesse exemplo. No entanto, era preciso demonstrar que se pode entender o outro, falar do figurativo através do social. Mas não se pode, mesmo falando do outro, não ser o escritor que enuncia. Por isso, *A hora da estrela* fala do escritor, e o tempo deste é revelado em uma obra que mostra a personagem de fora. Assim, se o narrador dessa obra é personagem, ele é visto de fora pelo verdadeiro autor; mas, se ele é uma máscara desse autor, este pode compreendê-lo a partir de si mesmo. Amálgama da vida e de seu tempo com o tempo da ficção.

## **6- Referências**

As citações de Clarice Lispector se referem a:

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

\_\_\_\_\_. (1998) *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

As demais citações se referem a:

BAKHTIN, Mikhail. (2003) *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes.

BENVENISTE, Emile. (1993) *Problemas de lingüística geral I*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Editora Pontes.

\_\_\_\_\_. (1989) *Problemas de lingüística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Editora Pontes.

BOSI, Alfredo. (1994) *História concisa da literatura brasileira*. 41ª ed., São Paulo: Editora Cultrix.

BRANDÃO, Helena H. N. (1998) *Subjetividade. Argumentação. Polifonia: A propaganda da Petrobrás*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP/ Imprensa Oficial do Estado.

GENETTE, Gérard. (s/d.) *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade.

MACHADO, Irene. A. (1995) *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP.

NOLASCO, Edgar C. (2001) *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablumme.

\_\_\_\_\_. (2004) *Restos de ficção: A criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablumme.

POUILLON, Jean. (1974) *O tempo no romance*. Tradução de Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo.

REUTER, Yves. (2002) *A análise da narrativa. O texto, a ficção e a narração*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel.

SÁ, Olga de. (1993) *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

TODOROV, Tzvetan. (1974) *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. 3ª ed., São Paulo: Editora Cultrix.

ZAGURY, Eliane. (1982) *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL.