

# *Autor e Ângela: por uma (não) filosofia da composição em Um Sopro de Vida*

Autor and Ângela: for a (not) philosophy of  
composition in Um Sopro de Vida

Merissa Ribeiro<sup>1</sup>; Antonio Máximo Ferraz<sup>2</sup>

**Resumo:** Baseando-nos nas concepções e método expostos por Edgar Allan Poe no ensaio “A filosofia da composição”, e nos questionamentos expostos pelas personagens nomeadas Autor e Ângela Pralini, do romance “Um sopro de vida”, de Clarice Lispector, o presente artigo objetiva, ao contrapor estas duas visões do processo criativo, evidenciar o quanto a autoria da obra de arte está para além dos planejamentos de quem a realiza. Poe, em seu ensaio, encara o poema escolhido para expor o seu processo de criação como algo perfeita e puramente advindo da cognição e da consciência acerca daquilo que se quer criar. Para ele, escrever um poema do alcance de “O Corvo” implica substancialmente um esforço mental. O Autor de “Um sopro de vida” também nos expõe, até certo ponto, a mesma concepção de criação artística, porém, ao longo da narração é notório o quanto ele está perdido diante do que escreve, e, ainda que se esforce mentalmente para controlar sua personagem, Ângela, ele não consegue. Assim, em diálogo com o entendimento de Heidegger sobre a origem da criação artística e com textos aqui mencionados, o presente trabalho visa a discutir a impossibilidade de se conceber uma fórmula prévia que elida o elemento da surpresa que comporta todo ato criador.

**Palavras-chave:** Autor; Personagem; Arte; Criação; Composição.

---

<sup>1</sup>Graduada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará. Atualmente faz parte do Programa de Pós-graduação em Letras - PPGL, no qual desenvolve pesquisa na área de Estudos Literários. Integrante do Núcleo Interdisciplinar Kairós - Estudos de Poética e Filosofia (NIK/UFPA).

<sup>2</sup>Professor Doutor da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Coordena o Núcleo Interdisciplinar Kairós – Estudos de Poética e Filosofia (NIK/UFPA) e é co-coordenador da Rede Poética – Grupo Interinstitucional de Pesquisas em Arte e Filosofia. Desenvolve atualmente o projeto de pesquisa intitulado “O educar poético e a existência como obra de arte em Ser e Tempo, de Martin Heidegger”.

**Abstract:** *Based on the conceptions and alleged method exposed by Edgar Allan Poe in the essay “The philosophy of composition”, and on the questions exposed by the characters named Autor and Ângela Pralini, from the novel “Um sopro de vida”, by Clarice Lispector, this article aims to counter these two visions of the creative process, show how much the authorship of the work of art is beyond the plans of those who write it. Poe in his essay sees the poem chosen to expose his creation process as something perfect and purely arising from cognition and awareness about what one wants to create. For him, writing a poem within the scope of “The Raven” substantially implies a mental effort. The author of “Um sopro de vida” also exposes us, to a certain extent, the same conception of artistic creation, however, throughout the narrative it is notorious how much is lost in face of what he writes and, even though he tries mentally to control his character, Angela, he can’t. Thus, through Heidegger’s understanding of the origin of artistic creation, and the texts mentioned here, the present work aims to discuss the impossibility of a formula to conceive a work.*

**Keywords:** *Author; Character; Art; Creation; Composition.*

## Introdução

Em “A filosofia da composição”, ensaio publicado em 1846, Edgar Allan Poe aborda em detalhes a construção do seu mais célebre poema “O Corvo”, de 1845. Nele, Poe chega a chamar de “sutil frenesi” a ideia de uma arte gerada a partir do que comumente conhecemos como inspiração, pois, segundo o que demonstra ao longo do ensaio, há um método que implica esforço ao se produzir um poema.

Vale lembrar que a criação advém de um processo árduo, laborioso, no qual o artista precisa ter em mente o produto que deseja entregar ao público e, para isso, há de se pensar cuidadosamente em todas as palavras e recursos que poderão ser melhor empregados no texto. Qual será a extensão de sua produção? Curta ou longa? Como serão divididas as estrofes? Como será a metrificação? Qual será o tom do poema? Como será o espaço? Quais são as características internas e externas, e em que momento e como elas aparecerão? Todas estas perguntas deverão ser feitas para a concepção do poema.

Logo, na visão de Poe, o que norteia a produção não tem nada a ver com a vocação para a escrita (entendida aqui como algo que ultrapassa as vontades do autor), mas, sobretudo, com o trabalho metodológico empregado. Tem a ver com tudo aquilo que se pode calcular previamente, sem que se espere qualquer “frenesi” – qualquer força a qual denominamos inspiração. Essa visão expressa uma concepção de autoria autoritária em relação à obra de arte. Ora, se o autor pode tudo calcular, a magnitude da obra reside nele, ele detém o poder, ele é semelhante a um deus.

Outra percepção, no entanto, traz-nos *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector. Neste romance há um diálogo entre as personagens Autor e Ângela Pralini, pois, eles se contatam em suas inquietações. O Autor, logo nas primeiras linhas, já demonstra o quanto a escrita é vital para ele, afirmando que escreve como se fosse para salvar uma vida – a sua, provavelmente –, o que situa o leitor acerca da força dessa produção que, como veremos, não é somente um produto, mas, sim, descoberta.

Autor e Ângela constituem uma descoberta mútua: para se compreender (ou, ao menos, tentar), ele precisa de Ângela, e esta precisa que ele esteja atento à escuta de suas mais profundas questões para que ela, enquanto criatura, ganhe voz, tenha liberdade. Ainda que o Autor tente, não consegue dominar sua personagem, porque ela nasce não das vontades íntimas dele, mas da escuta à qual ele se doa.

É nesse sentido, portanto, que *Um sopro de vida* rompe com a ideia de uma “filosofia da composição”, a qual implica uma metodologia resultante da planificação prévia do artista, uma vez que o Autor não consegue predefinir inteiramente o rumo da obra e tampouco afirmar que exista de fato um rumo. O surgimento de um poema tão notório quanto “O Corvo” certamente foi construído por meio de muita doação. Poe tinha tanta preocupação com o processo de criação artística que julgou tratar-se de puro labor a composição de seu poema, entretanto, muito da escrita ocorre anteriormente ao ato de “pegar a pena”.

### **A escuta de uma coisa nebulosa**

Na crônica intitulada “Perguntas e respostas para um caderno escolar”, publicada em 29 de agosto de 1970, Clarice Lispector, responde à seguinte pergunta: “Como nascem suas histórias? Elas são planejadas antes do ato de escrever?” (2018, p. 321). Ao que ela responde: “– Não, vão se desenvolvendo à medida que escrevo, e nascem quase sempre de uma sensação, de uma palavra ouvida, de um nada ainda nebuloso” (p. 321). Nada parece planejado nessa escrita, a história se constitui enquanto ela escreve porque é somente na realização da arte enquanto descoberta que algo nasce. Esse nascer, porém, está relacionado a circunstâncias anteriores: quando se esteve atenta àquilo que a cerca e

à indagação sobre o que é o ser humano. Atenta sobretudo para o chamado, para a vocação da escrita. À segunda pergunta – “Como é que você se sente durante o ato de escrever? E depois de escrito o livro, você se preocupa com o destino dele?” – a escritora responde:

– Enquanto escrevo o bom é que não dou mostra da grande excitação de que sou às vezes tomada. E por mais difícil que seja o trabalho, sinto uma felicidade dolorosa pois, com os nervos todos aguçados, fico sem a cobertura de um cotidiano banal. E depois de pronto o livro, de entregue ao editor, posso dizer como Júlio Cortázar: retesa o arco ao máximo enquanto escreve e depois solta de um só golpe e vai beber vinho com os amigos. A flecha já anda pelo ar, e se cravará ou não se cravará no alvo; só os imbecis podem pretender modificar sua trajetória ou correr atrás dela para dar-lhe empurrões suplementares com vistas à eternidade e às edições internacionais (2018, p. 321).

Ele é tomado por uma excitação, pela escuta das próprias inquietações. Há, aqui, o que Edgar Allan Poe chamou de “sutil frenesi”. Por mais que mencione a palavra trabalho, é perceptível que esse trabalho se distancia da ideia de algo calculado laboriosamente. É difícil não porque se deu sob processos lógicos, mas, sim, devido à entrega do artista em segurar a pena ao mesmo tempo que se coloca em posição de escuta. Escreve-se com os ouvidos, como diz o narrador clariceano em outro romance<sup>3</sup>. Depois, sente-se uma “felicidade dolorosa”, misto de sentimentos por ter conseguido levar a cabo a manifestação artística, mas também dolorosa por ser uma manifestação inquietante, a qual revolve o ser humano por dentro e por fora (por isso, fica-se com os nervos aguçados). Não há mais “a cobertura de um cotidiano banal” porque agora nada mais é cotidiano e nada mais é banal.

Quando se doa à escuta de questionamentos tão profundos nada mais é corriqueiro, o mundo descortina-se de modo não a nos revelar todas as verdades, e, sim, bagunça aquilo que pensávamos saber. É em razão disso que só imbecis podem pretender mudar o curso da flecha, porque só imbecis julgam dominá-la. Contudo, ninguém a domina. Como poderia? Se não está no autor o princípio da obra?

O Autor expõe, logo ao iniciar o romance, todo o drama da escrita: “Escrever ou não escrever?” (p. 14). No entanto, não lhe fora ensinado como abandonar essa tarefa, não sabe como decidir pelas palavras pois estas lhe causam medo, porque “escrever é uma

---

<sup>3</sup> No romance *A hora da estrela*, o narrador Rodrigo S. M. diz: “Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido” (1998, p. 18).

pedra lançada no poço fundo” (p. 15). Como tal – um poço fundo –, não vemos em que direção o objeto vai cair ou o que irá, de fato, atingir ao chegar nesse fundo. E qual é o fundo? Também não o sabemos. Tudo é escuridão, mas escuridão misteriosa que faz pensar e refletir, não uma escuridão de anulação, pois a escuridão do poço faz com que nos lancemos ao não-saber, tão essencial ao surgimento da obra artística. É por isso que o Autor teme:

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? (LISPECTOR, 1999, p. 15).

É perigoso mexer nas palavras, posto que não se sabe o que esperar delas: elas escondem outras palavras. As palavras encobrem um mundo desconhecido por nós, porque a obra de arte não representa, mas re-apresenta uma outra configuração das coisas no mundo, restitui às palavras a um sentido mais originário e não o do cotidiano. É nesse sentido que ele só pode escrever quando está no vazio. É preciso que se esteja esvaziado de classificações, conceitos e ideias prévias, pois, assim, o vazio criativo vem à tona e, por esse motivo, tira-se sangue dele: é um vazio vivo, que faz nascer. Parto. Não é um vazio que simboliza exclusão, mas, sim, a inclusão do novo – o abarcamento de novos sentidos. Por não ser somente representação, é que causa tanta inquietação.

Tudo indica que representar se tornou sinônimo de delinear, esboçar, esquematizar, desenhar, modelar a partir de um paradigma externo uma verdade válida universalmente, isto é, representar significa imprimir um conceito, tatuar uma simbologia que dê conta das possibilidades da realidade (FILÍPPOVNA, 2014, p. 214).

Veremos que, ao longo de sua narração, o Autor vê-se impossibilitado de esquematizar algo, não consegue imprimir um conceito do que quer que seja, muito menos do lugar do autor na obra: esse autor nada domina. Ele escreve “muito simples e muito nu. Por isso fere” (p. 16). Nu de paradigmas, de conceitos externos à dinâmica da criação da obra.

Edgar Allan Poe, em determinado trecho do seu ensaio, aponta a preocupação com a crítica e com o leitor, dizendo que “[...] em primeiro lugar, deu origem à intenção de compor *um* poema que, a um tempo, agradasse ao gosto do público e da crítica” (POE, 1999, p. 103). Enquanto a personagem Autor, do romance de Clarice, por outro lado, diz-nos justamente o contrário: “Eu escrevo para nada e para ninguém. Se alguém me ler será por conta própria e autorrisco. Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” (p. 16).

Diferentemente de Poe, a literatura do Autor não tem qualquer função, pois escrever é a razão primeira e única. Escreve-se porque é preciso escrever. Ainda que o autor julgue ter qualquer decisão sobre escrever ou não escrever, ele não controla, é uma necessidade primária. Ele não faz literatura porque não é essa a sua intenção, não se coloca diante do papel em branco com a pretensão de escrever um romance ou qualquer outro gênero: ele vive, e assim como a vida, a escrita também se destinou a ele – não é uma decisão.

É por isso que aquele que o lê, o fará “por conta própria e autorrisco”: a matéria de sua escrita é profunda, não foi algo feito apenas para entreter – trata-se de um percurso existencial. O Autor, sem pretender, percorre a sua humanidade, a de Ângela também, e abre espaço oportuno para que o leitor também se percorra, se questione, se inquiete e não se acomode com conceitos.

Todo esse percurso é feito sem que se queira fazê-lo – querer no sentido de determinação exclusiva da vontade: a vontade subjetiva cede lugar ou pelo menos está condicionada à travessia ontológica pelas questões que constituem o humano em seu ser. Uma travessia que tem algo realmente de doloroso, pois o humano precisa se enxergar e compreender os limites até de sua própria vontade. Dói.

Tira-se sangue desse processo. Ainda que o Autor se coloque em posição de controle, esse controle logo se esvai. É corrente vermos o quanto ele intenta dar um rumo para suas personagens, mas elas fogem: “Eu vivo em carne viva, por isso procuro tanto dar pele grossa a meus personagens. Só que não aguento e faço-os chorar à toa” (LISPECTOR, 1999, p. 17). Por mais que procure construir suas personagens com “pele grossa”, menos sensíveis para as questões humanas, ele não consegue. Os personagens choram não porque o Autor assim o quer, mas porque, como as questões sobrevêm para os personagens, eles se emocionam, choram. O choro aqui é utilizado como metáfora para

essa sensibilidade da escuta: as personagens são frutos de uma escuta, têm vida também, não são fantoches de seu autor.

Tenho que me controlar. Existem leis que regem a comunicação. A impessoalidade é uma condição. A separatividade e a ignorância são o pecado num sentido geral. E a loucura é a tentação de ser totalmente o poder. As minhas limitações são a matéria-prima a ser trabalhada enquanto não se atinge o objetivo (LISPECTOR, 1999, p. 17).

Ele, o Autor, quer, ainda, algo diferente para o que está escrevendo, tenta construir uma narrativa tradicional – mas é impossível. Ainda que tente se controlar, não consegue porque não se pode dominar a força das palavras: elas vêm e se impõem. Ele não fala *sobre* Ângela, mas dialoga *com* ela. Não há leis para o tipo de comunicação exercida pelo Autor, porque não se trata de comunicação comum e corriqueira, e isso causa um sentimento de culpa nesse autor que não consegue separar as coisas, não consegue “arrumar” a sua história e tampouco projetá-la, por isso é um ignorante e considera isso um pecado. Pecado num “sentido geral”, pecado aos olhos alheios que esperam uma escrita nos moldes tradicionais.

O autor, entretanto, rompe com a ideia de arte como representação de uma substância prévia – seja ela a expressão da subjetividade do artista ou da sociedade –, mostrando-nos que é loucura achar-se no poder absoluto da criação. Nada se domina. Ao contrário, é-se dominado pelas questões, e é este domínio, este estado de se deixar tomar pelas palavras, que deve ser trabalhado: a escrita escreve até que se atinja um objetivo. Mas, qual é o objetivo? Ele existe ou já está sendo atingido à medida que se entrega enquanto se escreve?

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido. Este trecho aqui foi na verdade escrito em relação à sua forma básica depois de ter relido o livro porque no decorrer dele eu não tinha bem clara a noção do caminho a tomar. No entanto, sem dar maiores razões lógicas, eu me aferrava exatamente em manter o aspecto fragmentário tanto em Ângela quanto em mim (LISPECTOR, 1999, p. 19-20).

O Autor escreverá “destroços de um livro”, uma vez que seguirá um esquema prévio de composição. Ao escrever, retrará o vislumbre, pois, ora, a narrativa não será tecida com certezas, e, sim, na dinâmica de um velar e desvelar de questões muito profundas que percorrem a alma humana. “[...]” A alma está sempre projetando suas próprias luzes e suas próprias sombras [...], diz Virginia Woolf (2017, p. 24). Por isso, pode-se apenas vislumbrar o que nela se passa. Tal vislumbre, todavia, é essencial. E, como nada é premeditado, ele se assusta ao ler o que é escrito, se assusta com uma escrita tão viva, e é por esse motivo que seu objetivo já está sendo atingido quando escreve: objetiva-se escrever, escrever com sangue.

Como diz Friedrich Nietzsche, “Escreve com sangue; e aprenderás que o sangue é espírito” (p. 56, 1994). Essa narrativa, a qual não vem de um processo racional, no sentindo de esquematizar e estruturar a história, tampouco, por isto, é irracional: ela se consoma em imagens fragmentárias oriundas do vislumbre. Não há uma imagem total e nítida de sua personagem ou de qualquer outro elemento (nem poderia): há um deixar-se tomar pelas questões que brotam na linguagem.

O nebuloso faz-se presente em *Um sopro de vida* porque não se escreve a partir de um conceito ou tentando-se provar e comprovar uma metodologia. É por meio do nebuloso de sua escrita que o Autor mergulha em si próprio: “Minha escuridão fatal será promessa de uma luz também fatal? Acontece que eu temo a luz fatal e já tenho certa intimidade com a escuridão” (LISPECTOR, 1999, p. 34). Enquanto ser humano, todos habitamos uma escuridão de incertezas e angústias e, que, simultaneamente, é esta mesma escuridão que nos direciona ao vislumbre de uma “luz fatal”, já que somente quando nos damos conta do poço escuro das questões que forjam o humano é que vislumbramos uma compreensão, uma luz e, por este motivo, é uma luz temida.

Assim, o Autor não tem uma noção clara de seu caminho, porque esse caminho nunca é claro e passível de premeditação. Não se pode, porém, dar um “falso futuro a cada vislumbre de um instante”, uma vez que não há vislumbre de um futuro e tudo ocorre no instante da escrita, em um único tempo, o da sincronidade criadora: “[...] é assim que o passado me é presente e futuro” (LISPECTOR, 1999, p. 18).



Os tempos misturam-se, fundem-se, porque não seguem a cronologia, e, sim, o *kairós*, ou seja, o tempo oportuno, o tempo da maturação, que ocorre quando uma questão é levada à sua plenitude: aquele que pergunta pelo sentido da obra termina sendo indagado pela própria obra pelo sentido de seu horizonte existencial.

O tempo desse caminhar da escuridão em direção à “luz fatal”. Essa luz não ilumina tudo, cegando-nos, como quis o Iluminismo. Ela se conjuga com a escuridão em jogo de *chiaroscuro*, como são as questões para o humano: por mais que conheçamos, por mais que vejamos, sempre restará a reserva do não-conhecido e do não-visto como convites a vir a conhecer e a se percorrer.

## Sobre o método da obra de arte

Método e metodologia são conceitos passíveis de confusão. Contudo, tal confusão em relação ao significado de ambas as palavras ocorre apenas quando nos distanciamos da etimologia. Ao nos debruçarmos sobre a origem dos dois termos, constatamos que ambos têm origem na palavra “caminho”.

Os dicionários interpretam o método como procedimento, técnica ou meio para se chegar a uma finalidade. Um marceneiro, por exemplo, ao realizar uma cadeira, emprega na fabricação um método, com a adoção controlada e organizada de técnicas e instrumentos. O termo método também é utilizado no domínio da atuação e pesquisa científicas, muito embora mais frequentemente se ouça falar, nesse caso, em metodologia, já que nesta palavra comparece o termo lógica (-logia), que rege o proceder científico. De todo modo, método e metodologia indicam os caminhos e processos de controle e organização utilizados para se obter um resultado (CASTRO, 2014, p.153).

Ainda que as duas palavras indiquem caminho, o caminho do método é diverso daquele contido na palavra metodologia. A metodologia se vale da lógica como preparação prévia de um procedimento. O método é o próprio caminho pela escuridão, pois, no âmbito das questões que constituem o humano, o afã iluminista de dissipar as trevas e reduzir e submeter a vida a uma planificação racional é vão. O caminho *através* da escuridão, em direção à “luz fatal”, é o método do Autor de **Um sopro de vida**. É

método, não metodologia, porque o caminho é descoberto no próprio caminhar, no “entre-caminho”, tradução que propomos para a palavra método:

O caminho sempre pressupõe duas margens e um “entre”. A este “entre” das margens os gregos denominaram: *meta*: que significa “através de, entre”. *Hodos* significa caminho. Daqui se origina a palavra portuguesa método. Este pressupõe um caminho que se dá através do “entre”. O “*deus*” dos caminhos, da verdade, da ambiguidade, das encruzilhadas, os gregos tematizaram no mito de Hermes. Como mediador, é a imagem-questão do ser humano, enquanto se realiza percorrendo o caminho do que é. De Hermes se formou, em grego, o substantivo *hermeneuia*. Os latinos a traduziram como: interpretação (CASTRO, 2015, p. 204).

Como se trata de estar no meio desse caminho, não podemos falar em uma trajetória que teria sido premeditada pelo Autor, tendo em vista que ele já está nesse caminho e o objetivo é somente o caminhar e ir descobrindo e desvelando significados, como diz a palavra em sua constituição etimológica.

No ensaio intitulado “Montaigne”, Virginia Woolf, ao transcrever um trecho de um ensaio do escritor francês, fala sobre a importância de nossa comunicação: “Esses ensaios são uma tentativa para fazer uma alma entrar em comunicação. [...] ele quer apenas que sua alma entre em comunicação” (2017, p. 22). É preciso que o ser humano se aventure por meio da comunicação da alma, e não se deixe fechar em si mesmo:

Há pessoas que, quando viajam, se fecham em si mesmas [...]. Quando comem precisam ter o mesmo tipo de comida que têm em casa. Qualquer visão e costume é ruim a não ser que se assemelhe aos de seu próprio vilarejo. [...] Devemos começar sem nenhuma ideia fixa sobre onde vamos passar a noite, ou quando pretendemos voltar; o caminho é tudo (WOOLF, 2017, p. 22).

Em outras palavras, é preciso que o novo não seja temido, que não se tenha medo da ousadia de sair do “próprio vilarejo”, de não seguir uma tradição. Não se deve partir de um conceito, de uma metodologia a ser seguida rigidamente, pois o que importa é o método, o caminho – esse, sim, é essencial para que se continue viajando.

Quando Poe destrincha a composição de “O Corvo”, rejeita totalmente a comunicação que essa viagem não-planejada pode trazer, pois em seu ensaio é nítido que o método cede lugar à metodologia. Avaliando todos os elementos de seu célebre poema, Edgar Allan Poe dá ao leitor dicas sobre como trabalhar, exemplificando com o seu

próprio processo de criação. Da extensão ao tom do poema, nada é deixado de lado em sua filosofia da composição. Poe expõe ordenadamente como os elementos do poema vieram à toda, como se deram suas ideias e pensamentos – expõe um passo a passo dessa criação: “Meu pensamento seguinte referiu-se à escolha de uma impressão, ou efeito, a ser obtido; e aqui bem posso observar que, através de toda a elaboração, tive firmemente em vista o desejo de tornar a obra apreciável por todos” (POE, 1999, p. ).

Desse modo, ele deixa nítido que o poema nasceu sujeito às suas vontades, dando a entender que o autor pode, a partir da seleção dos componentes adequados, montar uma obra de arte.

Eu já havia chegado à idéia de um Corvo, a ave do mau agouro, repetindo monotonamente a expressão "Nunca mais", na conclusão de cada estância de um poema de tom melancólico e extensão de cerca de cem linhas. Então, jamais perdendo de vista o objetivo – o superlativo ou a perfeição em todos os pontos –, perguntei-me: "De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico?" A Morte - foi a resposta evidente. "E quando", insisti, "esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?" Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: "Quando ele se alia, mais de perto, à Beleza; a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor" (POE, 1999, p. 107).

A escolha das palavras usadas por Poe também reforça uma pretensa autonomia diante da obra, pois tudo se articula de modo muito racional: ele vai até as ideias, ele calcula a extensão, ele julga suas escolhas perfectíveis, todas as perguntas feitas possuem uma resposta evidente. No trecho em que fala sobre a sonoridade do refrão e a escolha de uma palavra que finalizasse tal som e estivesse em harmonia com o tom melancólico por ele eleito, o poeta também reforça o seu domínio, certo controle, diante do poema: “Ficando assim determinado o som do refrão, tornou-se necessário escolher uma palavra que encerrasse esse som e, ao mesmo tempo, se relacionasse o mais possível com a melancolia predeterminada como o tom do poema” (1999, p. 106).

Nota-se como tudo parte do autor: ele determina o tom, o som, no entanto, no mesmo parágrafo, continua: “Em tal busca, teria sido absolutamente impossível que escapasse a palavra ‘*never more*’. De fato, foi ela a primeira que se apresentou” (p. 106). Logo, ao afirmar a impossibilidade da escolha de outra palavra, Poe se trai, porque deixa-nos

entrever a autoridade com que essa expressão se impõe no poema. A palavra, agora, não foi escolhida. Ela “se apresentou”, ela determina, não é determinada. Martin Heidegger, no ensaio *A origem da obra de arte*, nos diz que a obra se constitui em uma abertura que, a partir de si própria, opera – a palavra obra vem de *opus* e esse termo está presente também no verbo operar, transfigurando o mundo e suspendendo as referências habituais, desgastadas pelo hábito:

[...] quanto mais puramente a própria obra está arrebatada para a abertura do sendo aberta por ela própria, tanto mais facilmente nos lança nessa abertura e nos retira, ao mesmo tempo, do habitual. Seguir este deslocamento quer dizer: transformar as referências habituais com o mundo e com a Terra e, desde então, suspender-se todo o fazer e avaliar, conhecer e olhar corriqueiros, para permanecer na verdade que acontece na obra. Somente a retenção deste perdurar deixa que o criado seja a obra que ela é. Isto: deixar a obra ser uma obra, nós denominamos o desvelo da obra. Somente para que haja desvelo é que a obra se dá em seu ser-criado como o real efetivo. Isto quer dizer agora: ela se faz presente em caráter operante (HEIDEGGER, 2010, p. 169).

A obra (*opus*) se manifesta a partir do desvelo para com as questões que ela opera (*operare*). A abertura da obra de arte – isto é, o seu não confinamento a conceitos ou representações prévias a seu operar – nos lança, simultaneamente, em uma abertura de possibilidades: de busca, de mergulho no des-conhecido, de escuta do humano em seu ser. Lança-nos no não-sabido e no não-visto, retirando-nos dos conceitos comuns, pois instaura novas visões de mundo, nos distancia de um conhecimento corriqueiro ao se utilizar da linguagem em sua máxima potência. E que máxima potência é esta? Aquela em que a linguagem não apenas informa, mas faz pensar sobre a verdade da obra de arte. Verdade que, segundo Heidegger, está relacionada com a *alétheia* dos gregos antigos. Essa palavra, constituída do alfa privativo (a-) e do nome da deusa Léthe, um dos afluentes do Hades, nos fala da verdade não como juízo sobre algo, mas como o manifestar de algo, podendo, por isto, ser traduzida pelo termo des-velamento.

A obra desvela suas questões, as quais, quanto mais se desvelam, mais se velam: a obra encobre a sua verdade no próprio ato de manifestá-la, e é isto que garante que tantas obras, passadas séculos, continuem a nos falar com tanta atualidade. É uma dinâmica sem fim o que se dá no domínio da arte. Ela não pode ser apenas uma dinâmica de desvelamento, no sentido de manifestação, pois, desse modo, seria passível de ser

definida, e não pode ser apenas de velamento, porque se tornaria somente silêncio. Em relação à obra, o que conta não é somente o que ela diz, mas, antes de tudo, o que ela não diz, pois as coisas se manifestam e ao mesmo tempo velam o seu ser, deste modo, há um jogo entre o desvelado (dito) e velado (não dito).

Ao dizer, ela concomitantemente cala, porque continua sendo um enigma, já que nunca irá esgotar suas possibilidades de leitura e assim a obra de arte atravessa séculos sendo lida e relida, porque sempre há o que manifestar. Ao intérprete cabe não confinar a obra a representações prévias, e, sim, se colocar à escuta, com desvelo, da verdade que nela se abre, isto é, o seu operar de questões, jamais passível de se esgotar em conceitos. Diz o pensador alemão:

Porém, quando uma obra não encontra os que a desvelam, não os encontra imediatamente, de modo que eles correspondam à verdade que acontece na obra, então isso não significa, de modo algum, que a obra seja também obra sem os que a desvelam. Se realmente é uma obra, ela permanece sempre relacionada aos que a desvelam, mesmo quando e precisamente quando ela apenas espera por eles, e cuja entrada na sua verdade ela solicita e aguarda. Até o esquecimento no qual a obra pode cair não é nada; ele é ainda um desvelar. Ele alimenta-se da obra. Desvelo da obra significa: estar no interior da abertura do sendo que acontece na obra. Porém, a persistência do desvelo é um saber. Saber não consiste, contudo, num simples conhecer e representar algo. Quem verdadeiramente sabe o sendo, esse sabe o que quer no meio do sendo (HEIDEGGER, 2010, p. 171).

Como sustentado por Heidegger, a obra de arte exige que entremos em sua verdade, que entendamos o jogo do desvelamento que nela se dá. Mesmo aqueles que julgam ter desvendado a origem da obra, não o fizeram, porque o seu desvelo é um saber que nada tem a ver com um conhecimento pré-adquirido ou representacional. Tal desvelo tem a ver em se colocar em um entre-caminho (método). A obra propõe um caminho de busca incessante que, em si própria, já é o objetivo de tudo. Não se tem um lugar determinado a chegar, posto que o caminho que se percorre, em que se realiza a escuta da obra, já é o lugar, entendido este como a abertura em que se instala o questionar.

## Considerações finais

Ao expor os percursos do personagem Autor, presente em *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, e do poeta Edgar Allan Poe, no ensaio “A filosofia da composição”, identificamos que as duas figuras expõem uma forma muito diferenciada para a criação artística. Poe encara a criação do seu poema “O Corvo” com soberania: é ele quem detém a fórmula para deixar vir à tona sua obra. Por outro lado, o Autor, ainda que tente lidar da mesma forma em relação à sua criação, Ângela Pralini, não consegue, uma vez que essa personagem tem vida própria. Não há fórmulas para se escrever sobre Ângela – não há fórmulas que esgotem uma vida como questão –, por mais que se tente.

Desamparado de esquemas prévios para compor e se compor, o Autor sente profunda angústia ao escrever – a escrita faz-se dolorosa, tendo em vista que é uma busca pelo autoconhecimento que se conjuga com a criação de sua personagem e com os mistérios e surpresas que vigem no ato criador. A personagem foge. Mas é de se perguntar: em algum momento ela lhe pertenceu de fato?

Desse modo, é possível entrever que há dois processos distintos, na escrita do Autor, em Clarice, e na de Edgar Allan Poe, ao abordar seu poema. A filosofia composicional expressa por Poe é puramente metodológica, segue (ou julga seguir) princípios lógicos para a criação, enquanto o Autor coloca-se apenas no caminho dessa escrita, ou da própria escrita como “entre-caminho”. Deixa Ângela ser o que sempre já foi, é e será: um plexo de questões, como todo e qualquer ser humano. E, ao perceber a vivacidade de Ângela, à medida que ela vai surgindo na criação, percebe a dimensão das de suas próprias questões. Por isto precisa de Ângela, por isto precisa do que é criado, porque esse ser-criado é um caminho para o mergulho em si. Este ser-criado – e, antes de tudo, criador – é a obra de arte operando. E, quando o Autor percebe Ângela enquanto como arte, vê-se ele também enquanto criatura de um processo artístico de criação, e não como soberano que tudo determinasse segundo sua vontade.

O Autor não tem qualquer soberania, apenas deixa a obra repousar em sua verdade, que é o jogo de velamento e desvelamento que nela opera. Como diz Heidegger, “o ser que se vela é iluminado. A luz, assim configurada, dispõe seu aparecer brilhando na obra” (2010, p. 141). Somente quando nos instalamos no jogo de luz e sombra implicado no desvelamento da obra é que ela pode se manifestar em sua verdade. Aí, sim, o sopro das questões se insufla na vida – um sopro de vida –, transformando o próprio existir humano

em obra de arte, a qual é levada à sua plenitude quando o intérprete, que tinha ido à obra em busca de seu significado, se descobre, ele próprio, em seu horizonte existencial, como a mais essencial e urgente questão a ser percorrida.

## Referências

- CASTRO, Manuel Antônio de. Método. In: CASTRO, Manuel Antônio de [et.al.]. **Convite ao pensar**. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- CASTRO, Manuel Antônio de. O ser, o agir e o humano. In: **Leitura: questões**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2015.
- FILÍPOVNA, Verônica. Representação. In: CASTRO, Manuel Antônio de [et.al.]. **Convite ao pensar**. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Prefácio de Marina Colasanti; organização de Pedro Karp Vasquez; pesquisa textual de Larissa Vaz. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário da Silva. – 7ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Tradução Oscar Mendes, Milton Amado; revisão e notas Carmen Vera Cirne Lima. – 3. ed. revista – São Paulo: Globo, 1999.
- WOOLF, Virginia. **O sol e o peixe**: prosas poéticas. Seleção e tradução Tomaz Tadeu. – 1. ed.; 3. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

### Como citar:

RIBEIRO, Merissa; FERRAZ, Antônio Máximo. Autor e Ângela: por uma (não) filosofia da composição em Um sopro de vida. **Papéis**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (ISSN 2448-1165), Campo Grande, MS, vol. 24, n. 48, p. 89-103, jul-dez, 2020 [2023].