

ADRIANA MONTEIRO PIROMALI GUARIZO

**UMA POÉTICA DO ESCREVER E DA ESCRITA EM ÁGUA VIVA, DE
CLARICE LISPECTOR**

São José do Rio Preto – SP
2013

ADRIANA MONTEIRO PIROMALI GUARIZO

**UMA POÉTICA DO ESCREVER E DA ESCRITA EM ÁGUA VIVA, DE
CLARICE LISPECTOR**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura.)

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto - SP
2013

Guarizo, Adriana Monteiro Piromali.

Uma poética do escrever e da escrita em *Água viva*, de Clarice Lispector / Adriana Monteiro Piromali Guarizo. - São José do Rio Preto, 2013.

255f. : il.

Orientador: Arnaldo Franco Junior

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira. 2. Ficção brasileira – História e crítica. 3. Prosa brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Lispector, Clarice, 1920-1977. – *Água viva* – Crítica e interpretação. Franco Junior, Arnaldo. II. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869-31.09

ADRIANA MONTEIRO PIROMALI GUARIZO

**UMA POÉTICA DO ESCREVER E DA ESCRITA EM ÁGUA VIVA, DE
CLARICE LISPECTOR**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Márcio Schell
UNESP – São José do Rio Preto

Prof.^a Dr.^a. Diana Junkes Martha Toneto
UNESP – São José do Rio Preto

Prof.^a. Dr.^a. Aparecida Maria Nunes
UNIALFENAS – Minas Gerais

Prof. Dr.^a. Guacira Marcondes Machado
UNESP – Araraquara

São José do Rio Preto
29 de agosto de 2013

Ao Olavo, face humana de Deus em minha vida,
ao Arnaldo, pelo indizível,
e a esta outra que habita em mim, desde então...

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior pelo apoio e incentivo incansáveis ao meu trabalho, em especial na fase final de escrita. Sua orientação segura, competente, valorosa e precisa, bem como a confiança depositada em mim, fizeram com que pudesse finalizar este estudo de doutoramento. Não posso deixar de ressaltar o quanto a sua dedicação revela seu profissionalismo, companheirismo e, acima de tudo, respeito ao profissional que está sob sua orientação. Receba minha admiração e gratidão eternas.

Também não poderia deixar de agradecer ao Prof. Dr. Rogério Elpídio Chociay, por ter nos acompanhado, quando este trabalho ainda estava em processo embrionário, e por ter acreditado, um dia, no meu potencial. Com esse gesto, teve início minha história no IBILCE/Unesp, ainda como mestranda em Letras.

Ao IBILCE/Unesp, por ter me oferecido, durante esses longos sete anos (2006-2013), nos quais fui uma de suas alunas, a possibilidade concreta para que eu pudesse transformar minha realidade cultural, intelectual e, principalmente, humana.

Ao Prof. Dr. Márcio Scheel, pelas indicações bibliográficas e preciosas interferências críticas, por ocasião do Seminário de Tese em Andamento, bem como do meu Exame de Qualificação e Defesa.

À Prof^a. Dr^a. Diana Junkes Martha Toneto, por sua preciosa interferência poética, por ocasião de meu Exame de Qualificação e Defesa.

À Prof^a. Dr^a. Aparecida Maria Nunes, pela pertinência de suas considerações, em minha Defesa.

À Prof^a. Dr^a. Guacira Marcondes Machado, pela relevante contribuição poética, em minha Defesa.

À Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez, pela densidade de suas observações, por ocasião do Seminário de Tese em Andamento.

À Prof^a. Dr^a Giséle Manganelli Fernandes, à Prof^a. Dr^a. Susana Busato e ao Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta, pelas sugestões ao projeto, por ocasião do “X Seminário de Estudos Literários (SEL)” do IBILCE, em 15 de outubro de 2010.

Aos Professores Doutores Cláudia Maria Ceneviva Nigro, Aguinaldo José Gonçalves, Sérgio Vicente Motta, Norma Wimmer, pelas importantes considerações suscitadas por meio das disciplinas que ministraram, no meu doutorado.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), do IBILCE, que fizeram parte desta minha história, desde o mestrado.

A todos os funcionários do IBILCE, em especial aos da Seção de Pós-graduação e aos da biblioteca, pelos serviços prestados de forma competente e calorosa.

Ao meu marido, Olavo, por ter promovido todas as voltas (necessárias) à realidade.

Às minhas filhas, Gabriela e Maria Clara, por aguardarem, pacientemente, os abraços, as conversas e, até mesmo, os risos e sorrisos, sempre adiados; aos filhos, noras e netos, por suportarem a recorrente ausência, mesmo quando estive presente fisicamente.

Aos meus pais, Magali e Antonio (*in memoriam*), por me ensinarem a persistência e a dedicação.

Ao Magnífico Reitor do Unisalesiano, Centro Universitário Católico Salesiano *Auxilium* – Unisalesiano, Pe. Jair Marques de Araújo, pelo incentivo à formação, e aos Coordenadores de curso, em especial à Profª. Ma. Elaine Moreira da Silva, por todo apoio, nos momentos críticos, e, principalmente, pela paciência.

À Miyoko Tanji, Dirigente Regional da DER – Lins, por mais uma vez acompanhar um fechamento de ciclo, em minha vida profissional.

A todos os meus alunos, em especial aos do PIBID, Projeto de Iniciação à Docência, do curso de Letras do Centro Universitário Católico Salesiano *Auxilium*, pelo sofrimento compartilhado.

À amiga Paola de Carvalho Buvolini, que, com seu olhar atento, esteve ao meu lado no momento crítico de pôr “ordem no caos”.

prazer
da pura percepção
os sentidos
sejam a crítica
da razão

Paulo Leminski – *Distraídos venceremos*

SUMÁRIO

RESUMO	12
ABSTRACT	13
“À procura da própria coisa”	14
Capítulo I – Aspectos da prosa romanesca de Lispector	21
1.1 Romance: o “caldeirão” da feiticeira	27
1.2 Clarice Lispector e a recepção crítica	40
Capítulo II – Impressões, digressões, transgressões: reflexões claricianas sobre o escrever e a escrita	61
2.1 Escrever <i>versus</i> fazer literatura	65
2.2 Escrever e pintar: o diálogo interartes	77
2.3 Escrever <i>versus</i> não escrever: o silêncio que ronda a escrita	85
2.4 Operadores de leitura: o desentranhar de um projeto de escrever e de escrita	91
Capítulo III – Um <i>objeto gritante</i> : escrever, escrita e escrito em <i>Água viva</i>	96
3.1 Iniciando a travessia: o debater-se nas e com as palavras	112
3.2 Desficcionalização: o projeto desarticulador de <i>Água viva</i>	119
3.2.1 A fábula e o tempo de duração (a <i>durée</i>) em <i>Água viva</i>	120
3.2.2 Os personagens de <i>Água viva</i>	127
3.2.3 O mosaico <i>Água viva</i> : fragmentos de uma escrita-fala	134
3.2.4 A concorrência entre as funções metalinguística e poética em <i>Água viva</i>	151
Capítulo IV – <i>Água viva</i> : a linguagem em seu drama	154
4.1 O fluxo poético-metalinguístico de <i>Água viva</i> : as metáforas, variações de um (mesmo) tema	156
4.1.1 A tourada <i>Água viva</i> : o embate ser <i>versus</i> linguagem, ser <i>versus</i> outro	160
4.1.2 <i>Via crucis</i> e Páscoa no canto da “aleluia”: ser <i>versus</i> vida/morte e escrever/viver <i>versus</i> não escrever/morrer	172
4.1.3 A busca pelo <i>é da coisa</i> : sujeito de linguagem <i>versus</i> linguagem e seus efeitos e possibilidades	183
4.1.4 O jazz <i>Água viva</i> : o “instante-já” do “escuro uivo humano” em canto gregoriano	192
4.1.5 O improviso <i>Água viva</i> : variações de um (mesmo) tema	199
4.2 O fluxo metalinguístico-poético de <i>Água viva</i> : a linguagem em movimento	200
4.2.1 A “cadeia” sintática dos períodos	200
4.2.2 A inversão da sintaxe	206
4.2.3 A alusão	209
4.2.4 A repetição	210

4.2.5 Realismo novo: a “coisa-palavra” se fazendo	216
4.3 Sujeito escrevente <i>versus</i> sujeito escritor: função poética <i>versus</i> função metalinguística	219
Capítulo V – <i>Água viva</i> : pintando/escrevendo a tela-livro.....	221
Considerações finais	240
Referências bibliográficas	243
Bibliografia	249

LISTA DE FIGURAS

Figura nº 01: “Paysage aux oiseaux jaunes” – Paul Klee – 1923	78
Figura nº 02: “Paysage aux oiseaux jaunes” (dividida ao meio) – Paul Klee – 1923	80
Figura nº 03: Coluna “Clarice Lispector”, no <i>JB</i> – 1971	144
Figura nº 04: Fragmento “Escrever as entrelinhas”, na coluna do <i>JB</i> – 1971	144
Figura nº 05: “O silêncio dos portais”, na coluna do <i>JB</i> – 1972	145
Figura nº 06: Coluna do <i>JB</i> – 1972	147
Figura nº 07: Coluna “Clarice Lispector”, no <i>JB</i> - 1970	148
Figura nº 08: Fragmento “Chorando de manso”, na coluna do <i>JB</i> – 1970	149
Figura nº 09: “Gruta” – Clarice Lispector	228
Figura nº 10: “Raiva e reindicação” – Clarice Lispector	230
Figura nº 11: “Ecuridão e luz: centro da vida” – Clarice Lispector	230
Figura nº 12: “Luta sangrenta pela paz” – Clarice Lispector	230
Figura nº 13: “Tentativa de ser alegre” – Clarice Lispector	230
Figura nº 14: (sem título) – Clarice Lispector	230
Figura nº 15: “Cérebro Adormecido” – Clarice Lispector	230
Figura nº 16: “Eu te pergunto por que?” – Clarice Lispector	231
Figura nº 17: “Perdida na vaguidão” – Clarice Lispector	231
Figura nº 18: “Caos, Metamorfose, Sem sentido” – Clarice Lispector	231
Figura nº 19: “Pássaro da liberdade” – Clarice Lispector	231
Figura nº 20: “Ao amanhecer” – Clarice Lispector	231
Figura nº 21: “Volumes” – Clarice Lispector	231
Figura nº 22: “Explosão” – Clarice Lispector	232
Figura nº 23: “Sol da meia-noite” – Clarice Lispector	232
Figura nº 24: (sem título e sem data) – Clarice Lispector	232
Figura nº 25: (sem título e sem data) – Clarice Lispector	232
Figura nº 26: “Medo” – Clarice Lispector	232
Figura nº 27: “Montes de feno, Efeito de geada” – Claude Monet – 1889	235
Figura nº 28: “Montes de feno pela manhã, final de verão” – Claude Monet – 1890	235
Figura nº 29: “Montes de feno, Efeito de neve” – Claude Monet – 1890-1981	236
Figura nº 30: “Montes de feno, Sol enevoadado” – Claude Monet – 1891	236
Figura nº 31: “Montes de feno, Sol poente” – Claude Monet – 1890-1891	237
Figura nº 32: “Meda na neve de manhã” – Claude Monet – 1890	237

RESUMO

Este trabalho pretende investigar um elemento fundamental na obra de Clarice Lispector, que diz respeito às relações sujeito de linguagem e escrita, passando por suas implicações. Para tanto, intenta observar como tal relação está posta em alguns de seus romances, contos e crônicas e, por fim, em *Água viva*. Em virtude de portar, como texto, dois modos de escrita: uma mais conformada às convenções de gênero (que, consequentemente, são, também, convenções de crítica, de público leitor e, até mesmo, de mercado, pois livros também precisam ser vendidos) e outra mais rebelde a tais convenções, constituída por inovações, transgressões às exigências, não apenas de gênero, mas também de crítica, de público leitor e de mercado (pois a arte também vive da recusa a ceder a tais demandas), é que *Água viva*, cremos, se constitui como um núcleo privilegiado de reflexões e/ou a culminância da problemática temático-formal à qual estão vinculados os principais valores da poética clariciana – o que justifica o título “Uma poética do escrever e da escrita em *Água viva*, de Clarice Lispector”. A partir dessas considerações, o que se impôs ao nosso trabalho foi o estudo do projeto literário da escritora como algo marcado pela tensão entre dois modos de escrita: o fazer literatura e o escrever. O ápice da afirmação do segundo modo de escrita sobre o primeiro se dá, para nós, em *Água viva* devido tanto ao projeto literário afirmado no livro quanto aos procedimentos que serão estudados neste trabalho. Desse modo, a partir da leitura de *Água viva* é possível rastrear e pinçar, em outros textos da obra clariciana, fragmentos de reflexões de uma autora que, oscilando entre as posições de escritora e de escrevente, discute com o leitor sobre o que faz, convidando-o a participar de seu texto e a partilhar de sua paixão. Paixão, esta, de escrita.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Prosa. *Água viva*. Clarice Lispector. Projeto ficcional.

ABSTRACT

*This work investigates a fundamental element in the work of Clarice Lispector that addresses the relations between the subject of language and that of writing, as well as their implications. To do that, it studies the way these relations are established in some of her novels, short stories, chronicles and ultimately *Água viva*. *Água viva* follows two approaches to writing. On the one hand, it tends to abide by the conventions of genre, which are also conventions of criticism, reading, and even of the market. All in all, books have to be sold. On the other hand, it tends to subvert these conventions by innovating and surpassing the exigencies of genre, criticism, reading and market, for art also lives upon resisting such demands. Hence we believe that *Água viva* is at the very heart of a reflection and/or constitutes the culmination of the thematic and formal debate concerning Clarice's main poetic principle, which is encapsulated in the title of this work – "A poetics of writing in *Água viva*". Due to that, we had to tackle Clarice's literary project as being marked by the tension between the writing of literature and writing as such in that *Água viva* epitomizes the prevalence of latter over the former due to the literary project and procedures this work studies. Therefore, the reading of *Água viva* sheds light on Clarice's fragmentary reflections which are to be found in other texts of hers as well. These fragments reveal an author caught between the writer and that who writes, the one who discusses her craft with her reader and invites them to participate in her text and to partake her passion for writing.*

Keywords: *Brazilian Literature. Prose. *Água viva*. Clarice Lispector. Ficcional Project.*

“À procura da própria coisa”

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de “memória”, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva. Clarice Lispector – “Lembrar-se”.

Este trabalho pretende investigar um elemento fundamental na obra de Clarice Lispector, que diz respeito às relações entre o sujeito de e da linguagem¹, a escrita e a literatura, passando por suas implicações.

Nossa hipótese é a de que *Água viva* constitui um momento privilegiado na obra de Clarice Lispector por revelar-se como a culminância de uma problemática temático-formal reiteradamente abordada em sua obra literária. À esta problemática estão vinculados os principais valores da poética clariciana, o que justifica o título “Uma poética do escrever e da escrita em *Água viva*, de Clarice Lispector”. Nesse sentido, como parte da tensa e problemática relação entre o sujeito de e da linguagem, a escrita e a literatura, esta pesquisa dá relevo à investigação de um conflito nuclear na poética de Clarice Lispector: o daquela que escreve *versus* as demandas normativas dos gêneros que pratica, ou, sinteticamente: Clarice Lispector *escrevente versus* Clarice Lispector *escritora*.

Embora compreendamos que, na verdade, esse conflito nuclear se constitua no triângulo Clarice Lispector-*pessoa*, Clarice Lispector-*escrevente* e Clarice Lispector-*escritora*, consideramos que a própria Clarice Lispector escritora tenha suprimido a pessoa Clarice Lispector no produto final *Água viva* (o livro publicado), nosso objeto de estudo, quando suprimiu trechos autobiográficos do manuscrito *Objeto gritante*, por sugestão do crítico e professor de Filosofia José Américo Pessanha, o que delimita a nossa discussão entre, apenas, dois vértices desse triângulo: Clarice Lispector *escrevente versus* Clarice Lispector *escritora*, apesar de a pessoa Clarice Lispector estar, obviamente, implícita nas outras duas. Com esse (re)corte, constatamos o comando da Clarice Lispector escritora, que se sobrepôs às outras duas no produto final de seu trabalho de escrita, assim como em todos os seus demais livros e escritos. Entretanto, postulamos aqui a ideia de que é em *Água viva* que mais se evidencia a presença da Clarice Lispector *escrevente*, que reivindica um lugar e uma

¹ Nesta pesquisa, alguns conceitos operacionalizaram a nossa leitura. Sujeito de e da linguagem, neste trabalho, refere-se ao usuário da linguagem, que, como tal, está sujeito a ela. Em outras palavras, refere-se àquele que lida com a linguagem e, por meio dela, constrói-se como um sujeito.

voz própria ao longo das páginas de *Água viva*, o que o torna um objeto privilegiado no todo da obra clariciana.

Nossa hipótese foi formulada a partir do pressuposto de que *Água viva* registraria, predominantemente, dois modos de escrita: uma escrita mais conformada às convenções de gênero (que, conseqüentemente, são também convenções de crítica, de público leitor e, até mesmo, de mercado, pois livros precisam ser vendidos) e outra mais rebelde a tais convenções, constituída por inovações, transgressões às exigências, não apenas de gênero, mas também de crítica, de público leitor e de mercado (pois a arte também vive da recusa a ceder a tais demandas). Neste sentido, por congregarmos dois modos de conceber a escrita, *Água viva* se constitui, de nossa perspectiva, como um núcleo privilegiado para a observação do conflito instalado entre as duas instâncias, que, cremos, é nuclear à poética clariciana. Estes dois modos da escrita serão, aqui, considerados, respectivamente, como reflexões sobre *o fazer literatura* e sobre *o escrever*.

Para Barthes, até o século XIX, “na França, os proprietários incontestáveis da linguagem eram os escritores e somente eles” (BARTHES, 2007a, p. 30). No entanto, ao lado destes, surge um novo grupo, ao qual o crítico prefere nomear de escreventes. Ao comparar os dois grupos, que têm em comum a palavra, Barthes salienta que “O escritor realiza uma função, o escrevente uma atividade” (BARTHES, 2007a, p. 33). Mas ressalta:

Não que o escritor seja uma pura essência: ele age, mas sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem; o escritor é aquele que *trabalha* sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. A atividade do escritor comporta dois tipos de normas: normas técnicas (de composição, de gênero, de escritura) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição). O paradoxo é que como o material se torna de certa forma seu próprio fim, a literatura é no fundo uma atividade tautológica, como a daquelas máquinas cibernéticas construídas por elas mesmas [...]: o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*. [...] para o escritor, o escrever é um verbo intransitivo (BARTHES, 2007a, p. 33).

O escrevente, por sua vez, remete a um grupo de

[...] homens “transitivos”; eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio; para eles, a palavra suporta um fazer, ela não o constitui. Eis pois a linguagem reduzida à natureza de um instrumento de comunicação, de um veículo de “pensamento”. Mesmo se o escrevente concede alguma atenção à escritura, esse cuidado nunca é ontológico: não é preocupação. O escrevente não exerce nenhuma ação técnica essencial sobre a palavra; dispõe de uma escritura comum a todos os escreventes [...], na qual se pode, é verdade, distinguir dialetos (por exemplo, marxista, cristão, existencialista), mas muito raramente estilos (BARTHES, 2007a, p. 35-36).

Ainda para Barthes,

[...] a produção do escrevente tem sempre um caráter livre, mas também um pouco “insistente”: o escrevente propõe à sociedade o que a sociedade nem sempre lhe pede: situada à margem das instituições e das transações, sua palavra aparece paradoxalmente bem mais individual, pelo menos em seus motivos, do que a do escritor: a *função do escrevente é dizer em toda ocasião e sem demora o que ele pensa*; e esta função basta, acredita ele, para justificá-lo; de onde o caráter crítico, urgente, da palavra do escrevente: ela parece sempre assinalar um conflito entre o caráter irrepressível do pensamento e a inércia de uma sociedade que reluta em consumir uma mercadoria que nenhuma instituição específica vem normatizar. Vê-se assim [...] que a função social da palavra literária (a do escritor), é precisamente de *transformar o pensamento* (ou a consciência, ou o grito) *em mercadoria* (BARTHES, 2007a, p. 37).

Ainda que estejamos utilizando a mesma nomenclatura de Barthes para denominar os dois sujeitos de escrita de *Água viva*, esclarecemos que, em nossa análise, ambos não são exatamente iguais. Para Barthes, o escritor seria o sujeito que se utiliza de técnica para escrever e, por sua vez, o escrevente seria aquele que prescinde desta técnica. Não é essa a definição que postulamos para os sujeitos de linguagem manifestos em *Água viva*, pois, neste livro, apesar de o escrevente demonstrar sua intenção de escrever livremente, nem por isso prescinde da técnica; ao contrário, utiliza-se dela de modo, até mesmo, mais elaborado que o próprio escritor, como procuraremos demonstrar por meio de nossa análise. Por outro lado, o sujeito escritor de Clarice Lispector não concebe a escrita apenas como um fim, como os escritores definidos por Barthes.

Considerada essa distinção, podemos afirmar que *Água viva* é o ápice, na obra clariciana, da afirmação da segunda escrita sobre a primeira e, consequentemente, da afirmação do sujeito escrevente sobre o sujeito escritor, principalmente devido à tensão instalada entre as funções metalinguística e poética no texto. Essa tensão aliada à extrema rarefação fabular (vinculada, inexoravelmente, à máxima dilatação do tempo de duração – *durée*), à própria singularidade na concepção dos personagens (visto que temos, em *Água viva*, as três pessoas do discurso e o it, como personagens) e, também, à gênese de *Água viva* (por considerarmos que esta nos revela muito sobre o nosso objeto de estudo), torna *Água viva* singular no conjunto da obra de Lispector. Em *Água viva*, Lispector faz, cremos, a sua mais radical afirmação de uma escrita rebelde às convenções de escrita. Desse modo, a partir da leitura de *Água viva*, é possível identificar, na obra da escritora, traços e evidências das tensões conflitivas entre o sujeito da linguagem e as demandas normativas da escrita.

Sob esse ponto de vista, a leitura analítico-descritiva e analítico-interpretativa de *Água viva* pode permitir um estudo dos valores estéticos que caracterizam o projeto literário

clariciano, pois a referida ficção porta, privilegiadamente, como texto, traços importantes do projeto estético e poético clariciano, um projeto e uma poética marcados pela tensão entre o escrever segundo as convenções (o que denominamos, aqui, de *fazer literatura*) e o escrever rebelando-se contra normas e convenções (o que denominamos de *ato de escrever*).

Esse caráter de *catálogo*, digamos assim, de *Água viva*, permitiria o desenvolvimento de nosso estudo com base no conceito de Fragmento, de Novalis e Friedrich Schlegel, que representou, no campo do pensamento, uma drástica ruptura com ideais de completude nos campos do conhecimento e da reflexão. Sob esse prisma, julgamos ser relevante, para o nosso estudo, refletir sobre os possíveis vínculos da poética clariciana a certas ideias da Estética do Fragmento (mas não, necessariamente, ao programa estético-ideológico do romantismo alemão), a partir dos estudos críticos de Márcio Sheel, em *Poética do Romantismo* (2010). No tocante às ideias de inacabamento e de abertura da obra de arte, acreditamos que, para nossos fins, seja relevante a leitura de *Obra aberta* (2005), de Umberto Eco.

Considerar *Água viva* como o ponto de máxima afirmação do conflito *escrever versus fazer literatura*, o ápice de um projeto, perseguido pela autora, de construir uma escrita radicalmente livre das convenções e, portanto, avessa a classificações, implica abordar os conflitos ser *versus* linguagem ou palavra *versus* fundação de *algo*. Sob esse aspecto, será de extrema importância uma leitura atenta de Benedito Nunes, crítico que fez uma leitura heideggeriana da obra de Lispector, em especial em *O drama da linguagem* (1989) e *O dorso do tigre* (1969).

Feitas essas considerações, a questão que se impõe a este trabalho é o estudo do trabalho literário de Lispector como algo marcado pela tensão entre dois modos de escrita: o *fazer literatura* e o *escrever*, praticados, respectivamente, pela Clarice Lispector escritora e pela Clarice Lispector escrevente². A nossa hipótese é a de que *Água viva* é o ápice de *algo* que Clarice Lispector ambicionava como escrevente, e que, embora afirmado neste livro de um modo radical, teria também se manifestado, em sua obra, tanto em textos nos quais há reflexões sobre o narrar e o fazer literatura quanto naqueles em que há uma reflexão sobre o ato de escrever.

A fim de comprovar tal hipótese, um dos objetivos deste trabalho é, tendo por base a leitura de *Água viva* e de sua fortuna crítica, bem como de textos significativos da crítica clariciana, apontar, nos demais romances, crônicas, contos e nas reflexões de Lispector sobre

² Obviamente, nosso intuito, ao expor essa e outras dicotomias, é apenas didático, pois, para que se evidencie o processo, é necessário descrevê-lo. No entanto, no ato da leitura, todas essas dicotomias estão completa e complexamente entrelaçadas, dialogando entre si o tempo todo – o que gera tensão entre as distintas instâncias de escrita presentes, em maior ou menor grau, em todos os textos de Clarice Lispector.

arte e literatura, a existência de uma reflexão que problematiza as relações entre o sujeito da linguagem e a escrita, que distingue o fazer literatura do escrever, valorizando este último em virtude de ser esta modalidade aquela com a qual Lispector mais se identificava. Esta reflexão se faz presente no todo da obra de Clarice Lispector e, por afetar o resultado final do trabalho de escrita da autora (os textos publicados), inscreve, no sistema literário brasileiro, obras que discutem os limites e as limitações dos gêneros aos quais se vinculam (o romance, o conto, a crônica). Neste sentido, a Lispector escrevente acabará por integrar-se à Lispector escritora, afetando-a na construção de uma obra que se singulariza por portar aspectos inovadores e originais que ampliam, contestando-os, os limites e as limitações do sistema literário no qual se inscreve.

Para o desenvolvimento de nossa reflexão vamos, nos dois primeiros capítulos deste trabalho, partir de uma breve leitura dos romances de Clarice Lispector, bem como de uma seleção de suas crônicas e contos aliando a isso, uma abordagem de textos significativos de sua fortuna crítica de modo a, com isso, levantarmos elementos vinculados ao nosso principal objeto de investigação. Entendemos que é necessário, para a nossa perspectiva crítica, ler esse *corpus* com base nos conceitos e ideias que emergem da própria obra clariciana, cotejando-os, sempre que necessário, com o que a crítica já construiu. Este rastreamento é, para nós, fundamental, pois o dar voz ao autor permite reconhecê-lo no lugar de pensador cujas ideias ganham forma e expressão na obra que criou. Esta exploração dos escritos claricianos estará, em diversos momentos, entretanto, sob o escrutínio de outros críticos e teóricos, procedimento necessário para o estabelecimento de um contraponto entre as leituras da crítica e a da própria escritora.

Constitui-se, portanto, como *corpus* desta tese a ficção *Água viva* (1973). A leitura dos romances *Perto do coração selvagem* (1943), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G.H* (1964), *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres* (1969), *A via-crucis do corpo* (1974), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978); bem como a de suas crônicas, escritas para o *Jornal do Brasil* (doravante *JB*), de 1967 a 1973, compiladas em *A descoberta do mundo* (1984); a primeira edição de *A legião estrangeira*, de 1964³; a de *Outros escritos*⁴, de *Onde estivestes de noite*, coletânea de crônicas publicada em 1974, e, também, a de suas telas pintadas na década de setenta do século XX, serão, aqui, realizadas de modo incidental e, mesmo, pontual, com o propósito de introduzir (ou de complementar) a discussão proposta a

³Devido ao fato de esta primeira edição conter a primeira seção reservada aos contos e a segunda, denominada por Lispector de “Fundo de gaveta”, às crônicas.

⁴ Que reúne textos inéditos, dispersos ou que, por alguma razão, não foram divulgados, à época, bem como suas entrevistas e correspondências.

partir de nosso objeto privilegiado: a ficção *Água viva*. Tais leituras servirão de base para desentranhar o que consideramos fundamental do projeto de escrita (e de literatura, enfim) de Clarice Lispector, pois acreditamos como Barthes que a literatura é “um grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (BARTHES, 2007b, p. 16).

Ao refletir sobre a dicotomia vida *versus* obra, Barthes afirma que,

Em suma, é a obra que é seu próprio modelo; sua verdade não deve ser procurada na profundidade, mas em extensão; e se existe uma relação entre o autor e sua obra (quem o negaria? A obra não desce do céu: só a crítica positivista acredita ainda na Musa), não é uma relação pontilista, que somaria semelhanças parceladas, descontínuas e “profundas”, mas pelo contrário uma relação entre *toda* o autor e *toda* a obra, *uma relação das relações*, uma correspondência homológica e não analógica (BARTHES, 2007a, 153).

Água viva comporta a radicalidade de um projeto que ambiciona borrar (ainda que como efeito metaficcional) os limites entre o viver e o escrever. Sob esse prisma, no terceiro capítulo, “*Objeto gritante: escrever e escrita em Água viva*”, iniciaremos uma leitura detalhada de *Água viva*, que se estende ao capítulo quatro, “*Água viva: a linguagem em seu drama*”, de modo a demonstrar nossa hipótese, privilegiando a identificação e a leitura dos procedimentos de escrita que, sob o nosso ponto de vista, são responsáveis pela radicalização do projeto de escrita e ficção da escritora, a saber: a máxima rarefação fabular, a dilatação do tempo de duração (a *durée*), a concepção e a construção das personagens, a digressão metalinguística tensionada pela função poética, a prosa descontínua e fragmentada e, também, aspectos da própria gênese do texto.

Acreditamos que o caráter fragmentário de *Água viva* contribua para seu efeito de máximo inacabamento⁵, afirmando o ato de escrever como valor maior neste texto e, também, projetando-o como valor maior na obra de Clarice Lispector. Este livro, que, cremos, condensa valores fundamentais de uma poética clariciana, possui um discurso aberto. Discurso que, conforme Umberto Eco,

[...] é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio a um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevisível, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas (ECO, 2004, p. 280).

O último capítulo, “*Água viva: pintando/escrevendo a tela-livro*” (no qual faremos uma leitura incidental de algumas telas de Clarice Lispector, produzidas, concomitantemente,

⁵ Termo aqui utilizado com o sentido de algo incompleto, propositalmente não acabado.

à escrita de *Água viva*), põe em foco o diálogo interartes suscitado por *Água viva*, em virtude de Lispector valer-se desse diálogo e das aproximações interartes de modo mais contundente neste livro, e em algumas de suas crônicas, para tentar definir e explicar o que faz e/ou pretende fazer (ou simular) em sua escrita-literatura-representação-expressão artística. Portanto, para abordar desdobramentos importantes de *Água viva*, este trabalho recorrerá, quando necessário, e incidentalmente, à problemática da associação entre as artes, pois a autora se vale dela, sobretudo no tocante às artes plásticas, intentando tornar visível para o leitor aquilo que caracteriza seu projeto de escrita e, em decorrência, de literatura.

Este trabalho se conclui ao conceber que *Água viva*, à maneira de uma tela impressionista, flagra um momento: o escrevente escrevendo, ou o sujeito escrevente lidando com sua matéria-prima – a palavra – no ato de escrever. Neste sentido, por resistir a atender às convenções de gênero literário (e suas consequências), *Água viva* afirma uma poética do escrever, pois concretiza, de modo radical e singular, o ideal de escrita afirmado por Clarice Lispector, com diversas nuances, em toda sua obra. Isso nos permite, por fim, sugerir que *Água viva* pode ser visto como o esboço de um autorretrato do sujeito escrevente Clarice Lispector.

Capítulo I – Aspectos da prosa romanesca de Lispector

Gênero revolucionário e burguês, democrático por opção e animado por um espírito totalitário que o leva a romper obstáculos e fronteiras, o romance é livre, livre até o arbitrário e até o último grau da anarquia.
Marthe Robert – *Romance das origens, origens do romance*.

Clarice Lispector conquistou, em vida, o que tantos almejam, mas somente obtêm após a morte: o sucesso como escritora. Tal sucesso, alcançado pelo mérito de suas obras, também se deve, em parte, à personagem Clarice Lispector, escritora/mulher singular, de personalidade rara e ambígua, considerada por alguns como feiticeira⁶, misteriosa⁷, exótica⁸, entre outros adjetivos.

⁶ A fama de “feiticeira” teve início (segundo declarações da própria Clarice em entrevistas) com uma afirmação de um crítico latino-americano. Observe-se uma dessas entrevistas, que Clarice concedeu ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS): “Affonso Romano de Sant’Anna: Você sabia que a Clarice é uma tremenda bruxa? (risos)/ Clarice Lispector: Ah! Isso foi um crítico, não me lembro de que país latino-americano, que disse que eu usava as palavras não como escritora, mas como bruxa. Daí talvez o convite para participar do Congresso de Bruxaria da Colômbia. Me convidaram e eu fui” (MONTERO; MANZO, 2005, p. 158). Essa crítica também foi lembrada por Olga Borelli, em *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*: “Um crítico disse certa vez que Clarice não era propriamente uma escritora, pois não usava as palavras como tal, mas como uma forma de bruxaria. Ora, nessa condição fora convidada a participar do Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá, em 1976, Colômbia” (BORELLI, 1981, p. 56). O crítico a que Clarice e Olga se referem é E. Rodriguez Monegal, que, em “Clarice Lispector”, publicado originalmente em *Mundo nuevo* nº 06, em dezembro de 1966, afirma: “Clarice Lispector é o maestro do romance experimental dos anos 60. [...] A fenomenologia ajuda Clarice Lispector a pesquisar no que está sob a superfície da consciência humana. Sua tarefa se torna cada vez mais árdua e difícil. Mas mesmo se se teme que certos pressupostos filosóficos de seus romances são, às vezes, algo audaciosos, sua habilidade em criar um mundo totalmente fictício, esses poderes quase que hipnóticos que lhe permitem extrair das palavras mais simples todas as suas virtudes encantadoras, até à unilateralidade de sua visão trágica, tendem a operar no leitor como que um feitiço. [...] Devido ao seu enfoque sobre o todo mitológico, **ela é mais feiticeira do que uma escritora** (MONEGAL, 1989, p. 201 – grifos nossos).

⁷ Em torno de Clarice Lispector sempre houve uma aura de mistério, como podemos observar pelos adjetivos e epítetos com os quais era apontada: enigmática, esfinge, entre outros. A título de exemplificação, destacamos esta afirmação de Antonio Callado, por ocasião da morte da autora: “Sempre achei, e disse mesmo a Clarice, que ela era a pessoa mais naturalmente enigmática que eu tinha conhecido” (CALLADO *apud* GOTLIB, 2009, p. 22). De acordo com Gotlib, essa afirmação expressava a surpresa de Callado, “ao ficar sabendo, pelo ritual do enterro, que Clarice tinha origem judaica” (GOTLIB, 2009, p. 22).

⁸ Muitos apontam para o traço exótico de Lispector. Destacamos alguns fragmentos de depoimentos sobre ela, para apontar esse traço. Observe-se este, no qual Olga Borelli relata seu primeiro encontro com Clarice Lispector: “Fui atendida com gentileza por uma senhora. Ofuscada pela luz que vinha do terraço, não consegui ver de imediato o rosto de Clarice, só o recorte de seu vulto. [...] Em dado momento, atrevi-me a perguntar sobre seus livros e seus personagens; ela inquietou-se e, levantando-se bruscamente, perguntou se eu queria tomar um café. Passou a falar de sua vida, seus filhos, seu passado. Fez-me, é claro, contar um pouco de mim, o tempo corria e eu me decepcionava: não consegui arrancar-lhe a menor palavra sobre seu trabalho./ Ela veio à fundação, autografou os livros, mostrou-se incansável. Ao sair, pediu-me que a acompanhasse de volta para casa. Conversamos mais um pouco e nos despedimos. Dois dias depois, recebo um telefonema seu: pedia-me que fosse vê-la após o meu expediente./ Recebeu-me de forma calorosa. Fez-me sentar e entregou-me uma folha de papel datilografada./ Vi e fiquei atônita. Levantei os olhos e ela sorriu. Pedia-me, *por escrito*, para ser sua amiga” (BORELLI, 1981, p. 92). Este outro depoimento, coletado por Nádia Gotlib em *Clarice – uma vida que se conta*, revela o modo distante como é descrita por Antonio Callado, por ocasião do enterro da escritora: “Clarice era uma estrangeira. Não porque nasceu na Ucrânia. Criada desde menininha no Brasil, era tão

Olga Borelli⁹, em *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*¹⁰, intenta, como o título já explicita, *esboçar* alguns escritos para, por meio destes, traçar um perfil de Clarice Lispector. Publicado em 1981 (pouco tempo após a morte de Clarice, portanto), o livro alterna fragmentos de observações de Olga Borelli (que revelam *seu olhar* sobre a amiga Clarice Lispector) com fragmentos inéditos de textos da autora, bem como de trechos da intensa correspondência que Lispector mantinha com suas irmãs, Elisa Lispector e Tania Kauffman¹¹. Observe-se uma tentativa de definição, que figura logo nas primeiras páginas:

Defini-la é difícil. Contra a noção de mito, de intelectual, coloco aqui a minha visão dela: era uma dona-de-casa que escrevia romances e contos.

Dois atributos imediatamente visíveis [em Clarice Lispector]: integridade e intensidade. Uma intensidade que fluía dela e para ela refluía. Procurava ansiosamente, lá, onde o ser se relaciona com o absoluto, o seu centro de força – e essa convergência a consumia e fazia sofrer. Sempre tentou de alguma maneira solidarizar-se e compreender o sofrimento do outro, coisa que acontecia na medida da necessidade de quem a recebia. O problema social a angustiava.

Sabia o quanto doíam as coisas e o quanto custava a solidão.

São muitos os ‘mistérios’ que aos olhos de alguns a transformaram em mito. Simplesmente, porém, em Clarice não aparecia qualquer mistério. Ela descobria intuitivamente o mistério da vida e do ser humano; em compensação, era capaz de dissimular o seu próprio mistério (BORELLI, 1981, p. 14-15 – colchetes nossos).

brasileira quanto não importa quem. Clarice era estrangeira na terra. Dava a impressão de andar no mundo como quem desembarca de noite numa cidade desconhecida onde há uma greve geral de transportes. Mesmo quando estava contente ela própria, numa reunião qualquer, havia sempre, nela, um afastamento. Acho que a conversa que mantinha consigo mesma era intensa demais” (GOTLIB, 2009, p. 22). Neste último trecho destacado do prefácio de *Entrevistas: Clarice Lispector*, publicado pela Editora Rocco, Claire Williams (organizadora do livro) aponta para o traço exótico de Clarice ao entrevistar, de modo nada convencional, seus convidados. Como Williams aponta, suas entrevistas acabavam frequentemente convergindo para três perguntas “abstratas, profundas, filosóficas, estranhas: ‘Qual é a coisa mais importante do mundo?’, ‘Qual é a coisa mais importante para uma pessoa como indivíduo?’ e ‘O que é o amor?’ eram as favoritas” (WILLIAMS, 2007, p. 7). Segundo ela, “Nem sempre os entrevistados conseguiam responder” (WILLIAMS, 2007, p. 7). Observe-se o trecho a seguir (coligido no livro aqui citado), da entrevista concedida a Clarice por Hélio Pellegrino. Após essas três perguntas preferidas, ela pergunta ao entrevistado: “– *Hélio, você é analista e me conhece. Diga – sem elogios – quem sou eu, já que você me disse quem é você. Eu preciso conhecer o homem e a mulher.*” – Você, Clarice, é uma pessoa com uma dramática vocação de integridade e de totalidade. Você busca, apaixonadamente, o seu *self* – centro nuclear de confluência e de irradiação de força – e esta tarefa a consome e faz sofrer. Você procura casar, dentro de você, luz e sombra; dia e noite; sol e lua. Quando o conseguir – e este é trabalho de uma vida –, descobrirá, em você, o masculino e o feminino, o côncavo e o convexo, o verso e o anverso, o tempo e a eternidade, o finito e o infinito, o *Yang* e o *Yin*; na harmonia do Tao – totalidade. Você, então, conhecerá homem e mulher – eu e você: nós” (WILLIAMS, 2007, p. 65).

⁹ Amiga e “secretária particular” de Clarice, que conviveu com ela em seus últimos anos de vida.

¹⁰ Olga Borelli apresenta o livro ao leitor da seguinte forma: “Este é um depoimento onde procurei tornar explícitas certas características pessoais que não dizem respeito a uma biografia, mas a particularidades que constituem o que se poderia chamar de ‘trajetória espiritual’ de Clarice Lispector. É uma visão sintética do que seriam as linhas marcantes de sua vida, apreendidas através de episódios por vezes insignificantes, mas que se constituem em fonte de informação para aqueles que desejam conhecer um pouco mais de sua personalidade” (BORELLI, 1981, p. 5).

¹¹ Essas correspondências foram organizadas em *Minhas queridas* (livro publicado pela Editora Rocco, em 2007, com notas de Teresa Montero).

Nádia Battela Gotlib, logo no início de *Clarice* – uma vida que se conta¹², ao apresentar os “Perfis¹³” de Clarice, observa que as opiniões sobre ela são contrastantes. Para ela, além da visão dos que conviveram¹⁴ com a dona-de-casa, mãe, mulher “simples e sem mistérios, como Clarice, aliás, várias vezes afirmou ser e assim querer ser vista” (GOTLIB, 2009, p. 22) há a visão, que

[...] privilegia justamente um distanciamento respeitoso também de certa forma cultivado pela própria Clarice, que, ao isolar-se voluntariamente, cercava-se de uma aura de mistério, permanecendo intocável e favorecendo, quem sabe, certas mitificações: belíssima, sobretudo na mocidade; em qualquer época, sedutoramente atraente; antissocial, esquisita, complicada, difícil, mística, bruxa... (GOTLIB, 2009, p. 22).

Após apontar mais algumas “visões” de Clarice (do filho mais novo, Paulo; da irmã Tania Kauffmann; do crítico Tristão de Athayde; do jornalista, escritor e amigo Otto Lara Resende; do amigo, escritor e psiquiatra Hélio Pellegrino; do amigo, compadre e crítico Affonso Romano de Sant’Anna; do diplomata Lauro Escorel, de sua esposa Sara Escorel e do jornalista Paulo Francis), Nádia finaliza apontando para alguns traços dos diversos perfis de Clarice,

[...] diferentemente vistos pela empregada, pela vizinha, pelos parentes, amigos, jornalistas, críticos, escritores[:]. Próxima. Distante. Vaidosa. Terna. Sofrida. Lisérgica. Vidente. Visionária. Intuitiva. Adivinha. Estrangeira. Enigmática. Simples. Angustiada. Dramática. Judia. Insolúvel (GOTLIB, 2009, p. 24 – colchetes nossos),

mas adverte que,

[...] ao passar por eles, é preciso considerá-las apenas como vestígios de uma identidade, traços de um “ser quase” Clarice, lembrando o que ela mesma certa vez contou a respeito de uma amiga sua: “[...] uma amiga minha foi tirar retrato de uma baiana e ela não deixou: ‘Minha alma você não tira’” (GOTLIB, 2009, p. 24).

Tanto Olga Borelli quanto Nádia Gotlib captaram, como se pode observar, a impossibilidade de apreender apenas *uma* Clarice Lispector. Há *várias* Clarices. No esforço

¹² Publicado pela Editora Ática em 1995, o livro une uma extensa pesquisa sobre a vida da escritora à análise arguta de Gotlib sobre sua obra, em movimentos convergentes e dissonantes. Nesse livro, uma das ideias postuladas por Gotlib é a de que Clarice Lispector tenha se ficcionalizado, enxergando-se como uma personagem. Olga Borelli também parece chegar à mesma conclusão, neste trecho: “Pode parecer paradoxal, mas ela não vivia à cata do significado das coisas: este era puro resultado do texto. **Não seria exagero dizer, neste caso, que ela não escrevia seus livros; antes, era escrita por eles**” (BORELLI, 1981, p. 79 – grifos nossos). A título de exemplificação, pode-se ver a entrevista de Gotlib para a TV Cultura, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=-1eNXAmOHIM>.

¹³ Título desse primeiro capítulo da biografia.

¹⁴ Como Geni Rodrigues, uma das empregadas domésticas que trabalhou com Clarice Lispector (por cinco anos e sete meses, segundo Gotlib).

de Olga para *esboçar um possível retrato*, percebe-se essa dificuldade, que Nádia explicita ao revelar os vários *perfis* de uma mesma Clarice vista por vários ângulos.

Não apenas por sua personalidade complexa, mas principalmente pela singularidade de seu projeto ficcional (cuja marca, para a maioria dos críticos, consiste em uma rarefação dos eventos no plano fabular, o que lhe permitiu construir as diretrizes próprias de uma escrita pulsante, oblíqua, enviesada, que performatiza ou, nos termos de Benedito Nunes, dramatiza¹⁵ a própria linguagem), a obra de Clarice Lispector é reconhecida nacional e internacionalmente.

Desde a publicação de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, no início da década de 40, Clarice Lispector atraiu a atenção da crítica literária, devido à peculiaridade de sua escrita. Boa parte da primeira fortuna crítica da escritora (dos anos 40 aos 50) já a apontava como original. Dentre eles, podemos destacar Lúcio Cardoso e Sérgio Milliet.

Sérgio Milliet (sem dúvida o crítico que com maior entusiasmo se referiu à originalidade de Lispector) afirma, logo no início de seu *Diário Crítico*, em 15 de janeiro de 1944:

Raramente tem o crítico a alegria da descoberta. Os livros que recebe dos conhecidos consagrados não lhe trazem mais emoções. Já sabe o que contêm, seria capaz de sobre eles escrever sem sequer folheá-los. Quando porém o autor é novo, há sempre um minuto de curiosidade intensa: o crítico abre o livro com vontade de achar bom, lê uma página, lê outra, desanima, faz nova tentativa, mas qual! As descobertas são raras mesmo. Pois desta feita fiz uma que me enche de satisfação (MILLIET, 1987, p. 4).

A descoberta que o encheu “de satisfação” foi sua leitura de *Perto do coração selvagem*, iniciada aleatoriamente, pela página 160, conforme relata o crítico, porque além de o algarismo o agradar, “a disposição tipográfica era simpática” (MILLIET, 1987, p. 4). E, ao final do artigo, ratifica a originalidade de Lispector, ao afirmar: “Pela primeira vez um autor nacional [...] penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual” (MILLIET, 1987, p. 4).

Lúcio Cardoso, em resenha publicada em março de 1944, no *Diário Carioca*, sobre esse mesmo romance de estreia de Lispector, aponta para a originalidade de sua autora ao afirmar: “não há dúvida de que **estamos diante de uma singular personalidade**, que sabe

¹⁵ Benedito Nunes é o primeiro crítico a investigar o que seria o projeto escritural de Clarice Lispector. Por meio de uma avaliação clara e objetiva, sua leitura destaca os princípios opostos (complementares e radicais) que constituem o narrador e as personagens claricianos.

captar do mundo exterior e interior, e muitas vezes da sua fusão, uma visão perfeita” (CARDOSO, 1944, p. 3 – grifos nossos).

Segundo T.S. Eliot, em “Tradição e talento individual”,

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem (ELIOT, 1989, p. 39).

Em outras palavras, Eliot afirma que, em última análise, não existe talento individual capaz de criar sozinho o novo e o original desconsiderando a herança do sistema literário no qual se insere. Grandes obras, segundo ele, invertem a lógica usual: surgem como desafio de leitura, mas fundam seus antecessores à medida que iluminam algo que possa ter passado despercebido pelos críticos em outras épocas e obras, reavivando, desse modo, o sistema literário e artístico.

Situar Clarice Lispector no sistema literário é o que essa primeira crítica de seu trabalho teve como tarefa. O que, de certa forma, causou a essa crítica certo desconforto foi, porém, justamente o caráter inusitado do trabalho de escrita da autora, certamente reconhecido como uma novidade, mas, também, considerado problemático ou insuficiente em determinados aspectos¹⁶. A obra de Lispector funda um novo horizonte de recepção, impondo à crítica uma revisão de suas leituras, principalmente no que se refere ao gênero romance¹⁷.

¹⁶ A título de exemplo, veja-se o texto “A experiência incompleta: Clarisse Lispector”, de Álvaro Lins. Um dos mais importantes críticos dos anos 40, Lins afirma que Lispector fracassa na construção do gênero romance: “Ao que estou informado, a autora é ainda muito jovem, uma quase adolescente. E esta circunstância torna bem mais impressionante a **experiência de ficção tentada no seu livro**. [...] Há, neste livro, além da experiência que representa, dois aspectos a fixar: a personalidade de sua autora e a realidade de sua obra. **Li o romance duas vezes, e ao terminar só havia uma impressão: a de que ele não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção**” (LINS, 1963, p. 189 – grifos nossos). Antonio Candido, depois de reconhecer os méritos da escritora estreante em “No raiar de Clarice Lispector”, finaliza seu texto afirmando: “**Dêste estofos são feitas as grandes obras. O livro de Clarice Lispector certamente não o é**, mas poucos como ele têm, ultimamente, permitido respirar numa atmosfera que **se aproxima da grandeza**. E isto, em boa parte, porque a sua autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêm mais do que sons ou sinais. A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade de vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque **esta primeira experiência já é uma nobre realização**” (CANDIDO, 1970, p. 131 – grifos nossos).

¹⁷ Gênero cujo paradigma é o modelo do século XIX, o romance oitocentista, do qual José de Alencar pode ser citado como exemplar. Esse modelo de romance: a) privilegia a ação (contextualizada espacial e temporalmente); b) tem como centro uma personagem principal (ou um conjunto de personagens principais); c) encontra-se organizado em capítulos; d) possui um conflito como grande elemento estruturador da narrativa e e) pode possuir núcleos secundários de ação, sempre hierarquicamente vinculados à ação, ao tema e ao conflito principais.

A tarefa de situar o trabalho de Clarice Lispector num quadro de gêneros literários concebidos com certa rigidez normativa – o traço característico da crítica e do sistema literário brasileiro no século XIX e na primeira metade do século XX – não era simples, como apontam alguns críticos da década de setenta, entre eles Amariles Guimarães Hill, que afirma:

O romance continuava na marcha do novo realismo descoberto pelos autores nordestinos da década de 30. É bem verdade que nem tudo era seca, retirantes e engenhos. [...] Mas a popularidade alcançada pelo grupo nordestino – José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Amando Fontes, Graciliano – deixava apenas pequena faixa de leitores para outros tipos de romance que não o social. [...] Eis porque um texto como *Perto do coração selvagem* surge envolto na maior estranheza naquele ano de 1944. Ninguém preparara o terreno. Próximo dele só os romances de Cornélio Pena, os quais, apesar da extraordinária qualidade, **não conseguiam romper a popularidade do romance social e formar público** (HILL, 1976, p. 138-139 – grifos nossos).

De uma forma ou de outra, toda a primeira crítica do trabalho de Clarice Lispector aponta para, dentre outros traços característicos, um trabalho híbrido com o narrador e com a *durée*, o tempo da duração (que ganha força em razão da escassez fabular) – traços, estes, até então inexistentes na literatura brasileira, e cujo antecedente maior talvez seja, para alguns críticos – como para Silviano Santiago, em *Ora (direis) puxar conversa!* (2006), por exemplo –, a obra madura de Machado de Assis, a quem Clarice, entretanto, não foi vinculada nesse momento inicial de sua abordagem pela crítica. O que é observado mais intensamente por esta primeira crítica como algo inovador e original (mas nem sempre como algo positivo), é o hibridismo de gêneros¹⁸ e o inacabamento como traços constitutivos da escrita clariciana. Tais características podem ser encontradas em todos seus escritos, tanto nos romances, quanto nos contos, na crônica, na literatura infantil e, até mesmo, nas suas cartas. Apesar de consagrada, em 1960, com a coletânea de contos *Laços de família*¹⁹, é com o romance, gênero híbrido por natureza, que Lispector surge e se afirma no panorama literário brasileiro.

¹⁸ Apesar de esta primeira crítica não utilizar essa terminologia, já apontava para o fenômeno, mas quase sempre de modo negativo (como defeito). Vale, nesse ponto, ressaltar o fato de que essa primeira crítica não era formada, ainda, por pessoas com formação universitária em Letras, mas, sim, por intelectuais que possuíam formação erudita e, não raro, autodidata no campo dos Estudos Literários. Isso os impediu de constatar, por exemplo, que o romance é, por excelência, desde a sua origem, um gênero híbrido por articular o sublime e o prosaico dos gêneros Trágico e Cômico, respectivamente. Ou, ainda, que o gênero romance (justamente por não comportar uma forma fixa, ou um único modelo, mas, sim, variados modelos e formas) pode ser considerado como proteiforme, marcando-se pela possibilidade de hibridização desde a sua origem. Tal debate será instaurado, de fato, pela crítica literária, a partir dos anos 50 do século XX e incorporado, a partir daí, como dado em razão dos questionamentos ao normativismo e da progressiva substituição deste por uma abordagem mais científica.

¹⁹ Alguns críticos, como Eduardo Portela, por exemplo, chegaram a afirmar que a autora era melhor contista do que romancista. Observe-se que esta ideia de que Lispector é melhor contista do que romancista está, ainda, vinculada à crítica normativa, que elege determinados modelos de gênero como fôrmas cuja rigidez o trabalho de escrita clariciana questiona.

1.1 Romance: o “caldeirão” da feiticeira

Romance, segundo o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés, é uma palavra originada de *romans* (vocábulo provençal), “do latim *romanice*, em língua românica (por oposição a *latine loqui*, língua latina” (MOISÉS, 2004, p. 400). Este termo exhibe dois sentidos, em vernáculo:

1) composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, de autoria não raro anônima e de temática lírica ou/e histórica, geralmente em versos de sete sílabas, ou redondilhas maiores. O vocábulo “rimance” alterna com “romance” e corresponde, até certo ponto, à balada medieval; 2) composição em prosa (MOISÉS, 2004, p. 400).

De acordo com Moisés,

[...] podem-se assinalar características que tornam o romance distinto das demais fôrmas em prosa, notadamente o conto e a novela: a sua mobilidade não traduz indiferenciação, mas poliformia ou convergência de numerosas facetas na estruturação de um organismo vivo (MOISÉS, 2004, p. 400).

Ainda na Idade Média, o termo romance nomeava as composições literárias de cunho popular, folclórico. Em virtude de estas possuírem um caráter fantasioso e imaginativo, o termo romance passou a denominar narrativas em prosa e em verso. A partir do século XII, aproximadamente, passou a nomear narrativas de aventuras imaginárias e fantásticas.

Segundo Massaud Moisés (1979, p. 92), esse termo (como o entendemos, atualmente) surge apenas no século XVIII, com o romantismo. Sérgio Vicente Motta, em seu artigo “A viagem de Brás Cubas na lombada de um livro de ouro”, afirma entender “essa forma literária [romance] como um desdobramento moderno da antiga poesia épica” (MOTTA, 2006, p. 18 – colchetes nossos). Acrescenta, ainda, que o romance nascera

[...] do reencontro das vertentes da “História” e da “ficção”, cuja bifurcação, na árvore genealógica do gênero narrativo, deu-se a partir do tronco épico, na passagem da epopéia oral grega para a invenção da narrativa em prosa escrita. A partir do nó formado por esse reencontro de galhos, durante o período renascentista, surgem os embriões do romance em obras como *Lazarillo de Tormes* e *Dom Quixote de La Mancha*, para ficarmos no âmbito da literatura hispânica, mas a forma desenvolve-se e expande as suas fronteiras pela Europa nos séculos XVII e XVIII (MOTTA, 2006, p. 18).

No Brasil, o gênero, cujo precursor fora Antonio Gonçalves Teixeira e Souza (*O filho do pescador*, 1843), chegou tardiamente (MOISÉS, 1979). Ainda segundo Moisés (1979), foi

Joaquim Manoel de Macedo o responsável pela sua difusão, no romantismo. Na sequência, vieram José de Alencar, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, entre outros, representantes do romance oitocentista. O romance brasileiro atingiu, com o modernismo, sua maioria, ou uma maior autonomia, com autores como Jorge Amado, José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, entre outros.

Em *Teoria do romance*, Donald Schüler, ao refletir sobre uma possível morte do romance, afirma que este “está morrendo e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto [...]. Alimentando-se de muitas mortes, é que o romance se mantém vivo” (SCHÜLER, 1989, p. 9).

Para Marthe Robert, a única lei do romance “é a expansão indefinida” (ROBERT, 2007, p. 13), pois esse gênero, que rompeu com todos os paradigmas dos gêneros clássicos, apropriou-se “de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego” (ROBERT, 2007, p.13). E continua:

Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso: nem de ser a seu bel-prazer ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopéia; nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada em absoluto o obriga a observar o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua vocação prosaica: ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser “poético” (ROBERT, 2007, p. 14 – grifos nossos).

O romance se “mantém vivo” (SCHÜLER, 1989, p. 9), como “organismo vivo” (MOISÉS, 2004, p. 400), justamente por fazer “da literatura [...] rigorosamente o que quer” (ROBERT, 2007, p. 13). Robert chama a atenção, aqui, para uma questão importante: o romance pode comportar, como gênero, as transformações, ao longo da História, pelas quais passou a Literatura. Para Roland Barthes,

Não há linguagem escrita sem rótulo [...]. Também esta [a Literatura] deve assinalar qualquer coisa, diferente de seu conteúdo e da sua forma individual, e que é o seu próprio fechamento, precisamente aquilo que a faz impor-se como Literatura. Daí um conjunto de signos dados sem nenhuma relação com a ideia, com a língua ou com o estilo, e destinados a definir, na espessura de todos os modos de expressão possíveis, a solidão de uma linguagem. Esta ordem sacral dos signos escritos estabelece a Literatura como uma instituição e tende evidentemente a abstrai-la da História, porque não se estabelece nenhum fundamento sem uma ideia de perenidade; ora é no ponto em que a História é recusada que ela age mais claramente; portanto é possível traçarmos uma história da linguagem literária que não seja nem a história da língua nem a dos estilos, mas apenas a história dos signos da Literatura, e podemos prever que esta história formal manifestará a seu modo,

que não é o menos claro, a sua ligação com a História profunda (BARTHES, 2006, p. 7-8 – colchetes nossos).

Barthes está, aqui, em *O grau zero da escritura* (2006), iniciando sua análise sobre as profundas transformações pelas quais passou a Literatura, por meio dos questionamentos via escrita e os estados de sua “solidificação progressiva” (BARTHES, 2006, p. 8), através da História. Para isso, inicia apontando para o fato de a forma da escrita variar de acordo com a História. Na época dos românticos e clássicos, por exemplo, Barthes aponta para uma escrita única criada pela “unidade ideológica” da burguesia, pois, segundo ele, “nos tempos burgueses a forma não podia ser dilacerada, visto que a consciência humana também não o estava” (BARTHES, 2006, p. 8). A partir do momento, segundo o autor, que “o escritor deixou de ser uma testemunha do universal para se tornar uma consciência infeliz (por volta de 1850), o seu primeiro gesto foi escolher o compromisso de sua forma, quer assumindo quer recusando a escrita do seu passado” (BARTHES, 2006, p. 8). A partir daí, segundo o crítico, a escrita Clássica “explodiu [...] e **toda a Literatura**, desde Flaubert até os nossos dias, **tornou-se uma problemática de linguagem**” (BARTHES, 2006, p. 8 – grifos nossos), momento em que a Literatura consagrou-se como “um objeto” (BARTHES, 2006, p. 8). Assim, de acordo com ele,

[...] de há cem anos para cá, toda a escrita é um exercício de domesticação ou de repulsão face a esta Forma-Objeto que o escritor encontra fatalmente no seu caminho, que ele tem de encarar, enfrentar, assumir, e que não pode nunca destruir sem se destruir a si mesmo como escritor (BARTHES, 2006, p. 9).

Dando sequência ao seu raciocínio, Barthes afirma que a escrita passou por “estados de uma solidificação progressiva” (BARTHES, 2006, p. 10). São eles: a) “objeto de um olhar; b) um fazer e c) um assassinio, a ausência. Estes últimos, a que ele denomina de *O grau zero da escritura*, ou de “escritas brancas”, revelam o

[...] próprio movimento de uma negação e a incapacidade para o realizar numa duração, como se a Literatura, que desde há um século tende a transmutar a sua superfície para uma forma sem hereditariedade, só encontrasse a sua pureza na ausência de qualquer signo, propondo por fim a realização deste sonho órfico: um escritor sem Literatura (BARTHES, 2006, p. 10).

Não por acaso, Barthes aponta *Madame Bovary*, de Flaubert, como o texto que constituiu definitivamente a Literatura como “Objeto”. Neste romance, Flaubert realiza inovações, em relação à forma espacial, as quais serão encontradas, futuramente, no romance moderno. Ainda para Barthes, o que se inicia com Flaubert – a “construção da Literatura-

Objeto” (BARTHES, 2006, p. 10) – tem o seu coroamento com Mallarmé, que, para ele, concentrou seus esforços “numa destruição da linguagem, de que a Literatura seria apenas o cadáver” (BARTHES, 2006, p. 10). O que o leva a afirmar que

[...] **encontramos no Romance** esse **aparelho** [que proporciona a busca de uma Literatura impossível, dando início à Modernidade] **simultaneamente destrutivo e ressurrecional** próprio de toda a arte moderna. O que se trata de destruir é a duração, isto é, a ligação infável da existência: a ordem, quer seja a do contínuo poético ou a dos signos romanescos, a do terror ou a da verossimilhança, a ordem é um assassinio intencional. Mas o que reconquista o escritor é ainda a duração, porque é impossível desenvolver uma negação no tempo sem elaborar uma arte positiva, uma ordem que tem de ser outra vez destruída (BARTHES, 2006, p. 36 – grifos e colchetes nossos).

Por isso mesmo, o gênero romance, como bem apontou Schüler, “está morrendo e deve continuar a morrer” (SCHÜLER, 1989, p. 9).

Para Erwin Rosenthal, “O romance moderno veicula uma surpreendente imagem de realidades atuais, na medida em que, simultaneamente, focaliza e mistura estados de consciência e aspectos concretos do mundo em torno” (ROSENTHAL, 1975, p.1). Ele afirma, ainda, que os romances modernos transformaram-se em entes híbridos quando comparados aos romances tradicionais, fato que impede sua apreensão como um todo unitário. Como ente híbrido, o romance moderno expõe-se, segundo Rosenthal, como um “universo fragmentário”, à medida que busca, como toda obra literária, o “descobrimento da realidade”. Como a realidade moderna caracteriza-se de forma bem diversa “daquela que caracterizava tempos passados, intensificou-se a desconfiança em relação a obras escritas nos moldes de convenções superadas, induzindo finalmente à busca de novas possibilidades” (ROSENTHAL, 1975, p. 1), de romances que representem essa realidade multifacetada e moderna.

Uma das formas dessa representação de novas possibilidades é a moderna consciência linguística, que permitiu aos romancistas abordarem, por meio da linguagem e de seu trabalho de escrita, questionamentos, dúvidas, incertezas, indecisões próprios da modernidade e do homem que nela e sob ela vive. Justamente por isso, a linguagem tornou-se o cerne das cogitações no romance moderno (ROSENTHAL, 1975, p.1), traço, este, que se estende ao longo do século XX e, deste, para o século XXI.

O que é dizível ou não (e por que o seria ou não), o que é passível de ser expresso, ou não, por meio da linguagem, o que se depreende ou não desta, são reflexões compartilhadas, não raro fragmentariamente, por meio do romance moderno, com o leitor. Deste último, o romance exige uma coparticipação à medida que “estimula reflexões através de uma auto-

análise progressiva” (ROSENTHAL, 1975, p. 1). Além de fragmentário, o romance moderno coloca em primeiro plano o material linguístico, promovendo uma abordagem crítica da linguagem e de suas possibilidades e problemas.

A fim de discorrer sobre esse tema, Rosenthal realiza o seu estudo, que objetiva demonstrar em que consiste esse “universo fragmentário” do romance moderno, a partir de uma concepção moderna do mundo. O crítico afirma que

De um modo geral, o romance moderno não considera atribuição sua decifrar mistérios ou concretizar os fenômenos flutuantes da vida atual. **Antes de mais nada pretende mostrar o porquê de sua natureza enigmática e revelar os motivos pelos quais a realidade moderna precisa ser apresentada de forma “flutuante”**, isto é, imprecisa, coruscante, camaleônica (ROSENTHAL, 1975, p. 8 – grifos nossos).

Outra característica marcante do romance moderno é o diálogo interartes que ele, muitas vezes, propositalmente suscita. Em “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld apoia-se em três hipóteses para aproximar o romance moderno da pintura. A primeira, de que existe certo *Zeitgeist*, um espírito unificador comum a todas as manifestações culturais. A segunda, o fato da desrealização²⁰ na pintura, que deve ser considerado, segundo o autor, como de grande importância, devido à quebra da perspectiva e, conseqüentemente, do espaço tridimensional. E a terceira, de que as transformações sofridas pelas artes, de um modo geral, também passam pelo romance. Em suas palavras, “À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’” (ROSENFELD, 1985, p. 80).

Para Rosenfeld, “O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (ROSENFELD, 1985, p. 80). Conseqüentemente, para Rosenfeld, “espaço e tempo, formas relativas de nossa consciência, [...] são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas” (ROSENFELD, 1985, p. 81), tanto no romance quanto na pintura modernos. “A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira” (ROSENFELD, 1985, p. 81). Justamente daí, para o crítico, decorre a dificuldade na recepção dessa pintura e desse romance, em virtude de a

²⁰ Segundo o autor, esse termo se refere ao fato da pintura ter deixado de ser mimética e de negar-se a reproduzir ou recriar a realidade sensível.

[...] arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum (ROSENFELD, 1985, p. 81).

Rosenfeld aponta para um dado importante: ao duvidar da “posição absoluta da ‘consciência central’” (ROSENFELD, 1985, p. 81), a arte moderna promove a reflexão crítica sobre “as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente” (ROSENFELD, 1985, p. 81) não apenas temática, mas **estruturalmente**. Conforme ele salienta, “A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra” (ROSENFELD, 1985, p. 81). Conforme aponta o crítico, se o “homem não vive apenas ‘no’ tempo, mas [...] é tempo [...] não-cronológico” (ROSENFELD, 1985, p. 82), muitos “dos romances mais famosos [modernos] procuram assinalar não só tematicamente e sim na própria estrutura essa ‘discrepância’ entre o tempo no relógio e o tempo na mente” (ROSENFELD, 1985, p. 82 – colchetes nossos) e, para exemplificar, cita Virginia Woolf e *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos.

A partir de sua leitura de *Angústia*, Rosenfeld passa a explorar os possíveis vínculos entre romance e pintura, romance e metalinguagem, romance e fragmentariedade, romance e mundo/homem moderno. Destaquemos, pois, alguns pontos dessa leitura. Para ele, o leitor se perde no tempo e no monólogo interior da personagem e, nesse “movimento giratório [...] tem de participar da própria experiência da personagem” (ROSENFELD, 1985, p. 83). Essa confusão temporal, nessa tentativa de se reproduzir o “fluxo de consciência [...] leva à radicalização extrema do monólogo interior” (ROSENFELD, 1985, p. 83), fazendo com que o narrador de *Angústia* – “intermediário [...] que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome ‘ele’ e da voz do pretérito” (ROSENFELD, 1985, p. 83) – desapareça. Com esse desaparecimento, “A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 1996, p. 84). Além disso, conforme o crítico aponta, sem “o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos” (ROSENFELD, 1996, p. 84), o que, nos termos de Rosenfeld, “esgarça”, também, as relações de causa e efeito. Essas modificações, para ele, correspondem à abolição “do espaço-ilusão na pintura” (ROSENFELD, 1985, p. 84), que ele denomina desrealização.

Na verdade, essa desrealização projeta a expressão do artista, que passa a questionar a visão totalizante ou totalizadora do mundo: se a perspectiva, no Iluminismo, criara a ilusão do espaço tridimensional e projetara o mundo a partir de uma consciência, tornando absoluto o que é relativo, sua quebra demonstraria, na Modernidade, a precariedade desse absoluto, sua condição de ilusão de ótica seja no plano dos efeitos visuais, seja no plano ideológico e filosófico. Essa desrealização é comum a todas as artes do século XX.

Observe-se o quanto as considerações de Roesenfeld encontram paralelos em Erich Auerbach (1971), crítico que, ao refletir sobre o romance moderno (e alguns escritores contemporâneos), aponta para algumas de suas peculiaridades. Afirma que:

Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral (AUERBACH, 1971, p. 470 – grifos nossos).

Ao apontar para algumas das peculiaridades de estilo dos escritores modernos, Auerbach afirma que uma delas, a questão da “representação pluripessoal” reflete-se, como possibilidade, **no tratamento dado ao tempo**. Tais apontamentos são feitos com base na leitura de *To the Lighthouse (Passeio ao farol)*, de Virgínia Woolf, no capítulo intitulado “A meia marrom”:

Queremos descrever, primeiramente, este processo, com base ao exemplo que temos ante nós. Já dissemos acima que o processo da medição do cumprimento da meia e as palavras ditas em conexão com o mesmo só poderiam ter levado muito menos tempo do que um leitor atento, que nada deixa escapar, precisa para ler o trecho – mesmo admitindo que entre a medição e o beijo reconciliador na testa tenha havido uma pequena pausa. Mas o tempo da narração não é empregado para o processo em si – este é reproduzido com bastante brevidade –, mas para as interrupções; há intercaladas duas longas digressões, cuja relação temporal com o processo periférico parece, contudo, ser muito diferente. A primeira, a representação daquilo que acontece na consciência de *Mrs. Ramsay* durante a medição (mais precisamente, entre a primeira admoestação distraída e a segunda, acerba, dirigidas a *James*, para que fique com a perna firme), encaixa temporalmente no processo periférico e é meramente a sua representação o que requer mais segundos, ou talvez até mais minutos, do que a medição: porque o caminho percorrido pela consciência é completado, por vezes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir, pressupondo-se que se queira ser compreendido por um terceiro, e é isso que aqui se tenciona (AUERBACH, 1971, p. 471-472).

O crítico afirma, ainda, que

[...] a moderna representação do tempo interior une-se a uma concepção neoplatônica, segundo a qual o verdadeiro arquétipo do objeto estaria na alma

do artista; de um artista que, encontrando-se ele próprio no objeto, liberou-se como observador do objeto e enfrenta seu próprio passado (AUERBACH, 1971, p. 476 – grifos nossos).

Desde as primeiras abordagens do trabalho de Lispector, a crítica constata sua ênfase nos processos, explosões e descobertas interiores, nas relações entre personagens e coisas, nos alumbramentos e deslumbramentos impulsionados por fatos aparentemente insignificantes, banais e cotidianos. Tal procedimento é um dos principais elementos que faz com que sua obra seja, recorrentemente, comparada à de Virgínia Woolf. No último capítulo de *Mimesis*²¹, ao referir-se aos romances modernos, Auerbach aponta para essa tendência que, sob seu ponto de vista, é especialmente evidente em Woolf:

Ela se atém a acontecimentos pequenos, insignificantes, escolhidos ao acaso: a medição da meia, um fragmento de conversa com uma criada, um telefonema. Não ocorrem grandes mudanças, momentos cruciais exteriores da vida, ou catástrofes, e também, em geral, no romance do farol elas são mencionadas só rapidamente, sem preparação nem contexto, de forma aproximada e, por assim dizer, apenas informacional. A mesma tendência apresenta-se também com os outros escritores, muito diferentes entre si, como, por exemplo, em Proust e Hamsun (AUERBACH, 1971, p. 480).

Observe-se que, nesse trecho, Auerbach aponta para outra característica: a questão do tempo está intrinsecamente vinculada à rarefação fabular. Para Auerbach, houve uma “deslocação do acento”:

[...] muitos escritores apresentam os acontecimentos pequenos e, enquanto mudança exterior de destino, insignificantes por si próprios, ou antes, como pretexto para o desenvolvimento de motivos, de aprofundamento perspectivo num meio ou numa consciência ou no pano de fundo histórico. **Renunciaram a representar a história das suas personagens com pretensão a integridade exterior, sob a conservação do decurso cronológico e acentuando as mudanças exteriores e significativas do destino.** O grandioso romance de James Joyce [...] tem como moldura o decurso de um dia, exteriormente insignificante, de um professor de ginásio e de um corretor de anúncios; abrange menos de vinte e quatro horas de suas vidas, de forma semelhante ao farol de Virgínia Woolf, que descreve parte de dois dias muito distantes entre si (AUERBACH, 1971, p. 480 – grifos nossos).

A rarefação fabular (intrinsecamente ligada ao “esgarçamento” do tempo de duração) seria o correspondente, na narrativa, da desrealização (de Rosenfeld) na pintura. Se a fábula se rarefaz porque os eventos tornam-se mínimos, a vida subjetiva da(s) personagem(ns) ganha corpo e vai para o primeiro plano. Os escritos de Clarice Lispector evidenciam isso, e nosso

²¹ Obra em que Auerbach aborda a questão da representação da realidade. Seus estudos partem da *Odisséia*, em “A cicatriz de Ulisses”, para chegar à modernidade, com *To the Lighthouse*, de Virgínia Woolf, no capítulo “A meia marrom”, no qual também se refere a Flaubert e Proust, entre outros.

trabalho pretende defender a ideia de que é *Água viva* o texto mais radical nesse aspecto, trazendo para o primeiro plano, como drama (e conflito dramático), essa discussão, por meio das especulações do enunciador – um enunciador dividido entre as (e pelas) dimensões conflituais que estabeleceu com a escrita. E por trazer essa discussão de modo poético, expondo o leitor à linguagem *em* seu drama, convida-o a partilhar das “flutuações” e incertezas que animam tanto o enunciador como o texto que ele escreve/escreveu.

Não nos interessa, neste trabalho, apontar possíveis influências, na obra clariciana. Procuramos apenas evidenciar, em consonância com boa parte de sua fortuna crítica, alguns pontos confluentes às poéticas de alguns autores modernos, entre eles Virgínia Woolf, James Joyce, Marcel Proust e, ainda, Katherine Mansfield, a única autora que, de fato, Lispector admitiu haver lido com uma identificação total²².

Como o apontado por Auerbach, em relação à Virgínia Woolf, Lispector também opta pela rarefação da fábula, também realiza um trabalho de alongamento do tempo de duração (a *durée*) e, do mesmo modo, dá relevo a acontecimentos inscritos na ordem do cotidiano. Entretanto, tais acontecimentos, aparentemente banais e insignificantes, permitem um mergulho profundo de seus personagens, particularmente os narradores, na própria experiência. Ocorre, aí, o que Olga de Sá (2000) denominou epifania, em *A escritura de Clarice Lispector*. Entretanto, conforme a própria crítica constata, tal efeito já é percebido pela primeira crítica de Lispector, que, contudo, não tinha ainda condições de nomeá-lo como tal ou, mesmo, de valorizá-lo. Olga de Sá faz um passeio pela fortuna crítica clariciana, desde Álvaro Lins, que (embora jamais tenha utilizado esse termo) investiga o fenômeno ao tentar definir “romance lírico” ou romance de “realismo mágico” quando aponta para “a apresentação da realidade com um caráter de sonho” (SÁ, 2000, p. 164). Isso, entretanto, para ele, é uma deficiência, “como se a escritora apelasse para os recursos da poesia ao lhe faltarem os da estrutura romanesca” (SÁ, 2000, p. 164). Justamente por apreender tal procedimento como “defeito” do romance, o crítico aponta para o capítulo “O banho” (considerado magistral por Candido, por exemplo) como “ponto de desgaste do espírito do

²² Ao ser questionada por João Salgueiro (na entrevista concedida a ele, a Affonso Romano de Sant’Anna e a Marina Colasanti, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro) sobre o autor que teria influenciado sua escrita, Clarice responde: “Então, com o primeiro dinheiro que eu ganhei, meu primeiro mesmo, entrei, muito altiva, numa livraria para comprar um livro. Aí mexi em todos e nenhum me dizia nada. De repente eu disse: ‘Ei, isso aí sou eu.’ Eu não sabia que Katherine Mansfield era famosa, descobri sozinha. Era o livro *Felicidade*” (LISPECTOR *apud* MONTERO; MANZO, 2005, p. 159). Olga Borelli também faz uma referência a esse fato, em *Esboço para um possível retrato*: “Adulta, trabalhando como jornalista, levou um susto quando, ao receber o primeiro ordenado, entrou numa livraria e descobriu o livro *Felicidade*, de Katherine Mansfield. Exclamou então: ‘Isto sou eu!’” (BORELLI, 1981, p. 66).

romance” (SÁ, 2000, p. 164), visto que este “é uma das mais significativas epifanias do livro” (SÁ, 2000, p. 164).

Olga passa ainda por Sérgio Milliet, Roberto Schwarz, Massaud Moisés, Luiz Costa Lima, entre outros, até destacar o fato de que Benedito Nunes utiliza o sintagma “descortínio silencioso²³” para nomear o fenômeno descrito por praticamente toda a crítica que, de um modo ou de outro, deteve-se sobre a, então, estranha escrita clariciana. Mas é no apontamento crítico de Sá em relação a Affonso Romano de Sant’Anna que encontramos algo extremamente significativo para a nossa perspectiva, que considera *Água viva* como o momento máximo de, para usar do termo destacado por Sá, epifania no todo da obra clariciana, por considerá-lo como o resultado de um exercício radical (e sem concessões) do escrever e da escrita:

Para Affonso Romano de Sant’Anna, num trabalho publicado em 1973, a narração de Clarice Lispector converge para a tematização da linguagem, como um fenômeno de epifania. No ponto de maior intensidade de uma dualidade invariante, denominada por Romano: - *eu e o outro*, dualidade que se dissimula por sob disfarces vários, situa-se um estágio avançado da narrativa, onde ocorre a epifania, como momento necessário e insustentável de tensão. A narrativa tem seu momento de exceção para o indivíduo, que vislumbra o que poderia *ver e ter* e fica, para sempre, ferido nos olhos; exceção para o narrador, diante da linguagem (SÁ, 2000, p. 167).

E para ratificar o exposto, Sá transcreve de Sant’Anna o seguinte trecho: “A linguagem alude, é a possibilidade do impossível, o êxito do fracasso, a tentativa da fala diante do silêncio” (SANT’ANNA, 1973, p. 209). Segundo Olga de Sá,

Clarice [...] trabalha desgastando a linguagem, denunciando o ato de escrever, **alertando constantemente a consciência do leitor para o fato insofismável, mas esquecido, de que ele é leitor e ela escreve**, isto é, faz literatura, inventa universo de palavras. **Tanto o ato de escrever quanto o ato de ler são questionados, na ficção de Clarice, em agonia do confronto com o ser e o viver** (SÁ, 2004a, p. 16 – grifos nossos).

Como muito bem ressaltou Sá, o grande tema clariciano é o confronto entre a

²³ Para Nunes, o termo refere-se à experiência contemplativa e silenciosa provocada pela fascinação das coisas nos personagens claricianos, “um saber arraigado à percepção em estado bruto” (NUNES, 1995, p. 123), “independentemente do entendimento verbal e discursivo” (NUNES, 1995, p. 123). Para ele, “a náusea é o modo extremo” (NUNES, 1995, p. 122) desse descortínio contemplativo, pois “Manifestando-se como um mal-estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se transmite à consciência, por uma espécie de captação mágica emocional, a *náusea* (mais primitiva do que a *angústia* e como esta esporádica) revela, sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda” (NUNES, 1995, p. 117).

necessidade de dizer e a experiência de ser²⁴, ou a escrita (a linguagem e a representação, em última análise) como algo que se insere entre o ser e o mundo, o ser e sua constituição subjetiva. Em outras palavras, o grande problema posto pela obra de Lispector é a necessidade de dizer *versus* a necessidade de persuadir o leitor (de modos variados que vão da sedução à agressão, da fascinação ao ludíbrio, passando pelas identificações próximas ou distanciadas). Isso porque ao dizer, não diz nem apenas nem exatamente o que diz, aludindo, sempre, a outros sentidos num processo que se quer infinito. É como se a escrita clariciana fosse composta de uma lalíngua²⁵ por meio da qual o discurso “escapa”, revelando-se precário, jamais totalizado ou totalizável²⁶.

Para Barthes,

Uma maneira de ligar o leitor a uma teoria da Narração ou, mais amplamente, a uma Poética, seria **considerar ele mesmo como ocupante de um ponto de vista (ou sucessivamente de vários)**; em outras palavras, **tratar o leitor como uma personagem** (mesmo que não necessariamente privilegiada) **da ficção e/ou do Texto**. Demonstrou-se isso para a tragédia grega: o leitor é aquela personagem que está no palco (mesmo clandestinamente) e que sozinha ouve o que cada um dos parceiros do diálogo não ouve; **sua escuta é dupla** (e, portanto, virtualmente múltipla) (BARTHES, 2003a, p. 40-41 – grifos nossos).

Esse leitor de duplo estatuto de que fala Barthes é aquele que, mais do que decodificar o texto (ler as letras, palavras, sentidos, estruturas; ler os sentidos *dados*), é capaz de sobredecodificá-lo, interagindo com o texto. Em outras palavras, esse leitor “não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia” (BARTHES, 2003a, p. 41).

Esse leitor, que é a própria travessia, é o exigido pela obra clariciana. Como se pode ler em *A paixão segundo G.H.*,

²⁴ É justamente por essa temática que Heidegger se impôs à leitura de Clarice Lispector realizada por Benedito Nunes. Já em *O dorso do tigre* (1ª edição em 1969), Nunes aponta para o viés heideggeriano dessa obra. Nosso intuito, aqui, não é o de nos aprofundarmos nessa questão, tanto por considerarmos que tal leitura demandaria um tempo maior do que o que dispomos neste estudo de doutoramento (tendo em vista o viés crítico que adotamos neste trabalho) quanto pelo fato de que esta leitura já foi brilhantemente realizada pelo referido crítico da obra clariciana.

²⁵ Nos termos de Haroldo de Campos, tradutor responsável por esse significante lacaniano, “lalangue”. Para o crítico, longe de significar uma ausência de linguagem, como poderia sugerir o termo “alíngua” (que alguns tradutores de Lacan adotaram), lalíngua ou lalangue remete-nos ao domínio do onomatopaico, ou seja, não mais uma linguagem arbitrária, mas motivada, para ele “o oposto de não-língua, de privação de língua”. Uma língua tensionada pela função poética. (CAMPOS, “O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua”. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10437/42>. Acesso em 29/04/2013).

²⁶ Maria das Graças Fonseca Andrade, no artigo “Escrita e escuta de corpo inteiro”, estuda *Água viva* a partir da noção lacaniana de lalíngua.

Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. E é inútil procurar encurtar caminho e querer já começar sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. Pois existe a trajetória, e **a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos.** Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio (LISPECTOR, 1998b, p. 176 – grifos nossos).

O projeto ficcional de Clarice Lispector trabalha recorrentemente a falha na construção. Esse fracasso, como nos adverte Benedito Nunes (NUNES, 1976, p. 137), num sentido filosófico do termo, é o fracasso do Ser (que aceita a impossibilidade de alcançar a plenitude) e da linguagem (que se revela precária, à medida que expõe sua impossibilidade de exprimir o inexprimível, de dizer o indizível). Conforme ressalta o referido crítico,

De fato, a romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-os na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, **emprega um processo que denominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela desdescrevesse, conseguindo um efeito máximo de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o “aquilo”, o inexpressado** (NUNES, 1976, p. 137-138 – grifos nossos).

E esse é o drama da linguagem²⁷ que anima a escrita clariciana, a qual,

Jamais triunfante, [...] assombrada pelo silêncio porque assombrada pela presença mística da coisa, sempre ameaçando-a com o risco do emudecimento, **é uma escritura conflitiva, autodilacerada, que problematiza, ao fazer-se e ao compreender-se, as relações entre linguagem e realidade** (NUNES, 1995, p. 145 – grifos nossos).

Nosso trabalho concebe *Água viva* como obra singular na literatura clariciana por entendermos que, neste texto, Lispector radicaliza na apresentação, ao leitor, da linguagem *em* seu drama, pois se consideramos que há no texto uma luta entre sujeito escrevente e escritor (posições-funções ocupadas pela narradora identificada, em última análise, com Clarice Lispector), há aí, também e ocupando o núcleo da intriga, uma luta entre as funções metalinguística e poética.

Silviano Santiago, em palestra apresentada em um simpósio sobre Clarice Lispector, realizado a 17 de outubro de 1997, na *University of Texas at Austin*, intitulada “A aula inaugural de Clarice Lispector”²⁸, define o projeto literário da autora, logo na introdução, como aquele que, na história da literatura brasileira, “inaugura tardiamente a possibilidade de

²⁷ Expressão cunhada por Nunes no título de sua leitura crítica global do universo ficcional clariciano, *O drama da linguagem*, para nomear a tensão dessa escrita, que busca expressar o inefável.

²⁸ Texto originalmente publicado no jornal *Folha de São Paulo* em 07/12/1997.

uma ficção que, sem depender do desenvolvimento circunstanciado e complexo de uma trama novelesca oitocentista, consegue alcançar a condição de excelência atribuída pelos especialistas” (SANTIAGO, 1997, p. 5).

Em 2004, ao publicar, com modificações, esse texto como capítulo de *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*, intitulado-o de “A aula inaugural de Clarice Lispector: cotidiano, labor e esperança”, Santiago afirma que

A literatura de Clarice, na sua radicalidade, se alimenta da palavra, é “um mergulho na matéria da palavra”, ou seja, ela está na capacidade que tem a palavra de se suceder a uma outra palavra, sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias palavras que se sucedem em espaçamento. Basta-lhe o suporte da sintaxe (SANTIAGO, 2004, p. 233).

Há, portanto, um desligamento de significantes que esgarça o lastro de uma palavra a outra e, nesse sentido, a sintaxe estaria para o fazer literatura e a subversão desta estaria para o escrever. Santiago aponta, ainda, para o fato de que

A trama novelesca de Clarice não reflui da, nem conflui para a história literária escrita em moldes oitocentistas, para a história como entendida naquele contexto. É um rio que inaugura o seu próprio curso para, como a serpente uróboro, desaguar na nascente. A literatura é literatura – eis a fórmula mais simples e mais enigmática para apreender o sentido da aula inaugural de Clarice (SANTIAGO, 2004, p. 233).

Aula inaugural, esta, que teve o seu início não com o romance *Perto do coração selvagem*, mas sim com o conto “Triunfo”, de 1940, publicado no semanário *Pan*²⁹. No entanto, é com *Perto do coração selvagem* que Lispector estreia, de fato, no cenário da literatura, causando um verdadeiro alvoroço na crítica da época. Talvez porque, na esteira de nossa epígrafe, somente o gênero romance, dado o seu caráter “livre, livre até o arbitrário e até o último grau da anarquia” (ROBERT, 2007, p. 13) poderia permitir a liberdade exigida por essa escrita clariciana. Essa crítica

[...] apresentava duas características bastante definidas: ocupava as colunas fixas e rodapés dos jornais e de algumas revistas e era praticada em geral por profissionais liberais, os chamados homens de letras, que, formados muitas vezes no autodidatismo, escreviam em tom de comentário, num gênero bastante próximo ao da crônica. [...] A crítica literária de meados dos anos 1940 era obra de indivíduos que encaravam a atividade mais como uma missão do que uma profissão, e cujos principais expoentes eram Álvaro Lins, Alceu Amoroso Lima, Sérgio Milliet, Lúcia Miguel Pereira e Sérgio Buarque de Holanda, além [de] Otto Maria Carpeaux e do então novato Antonio Candido (VENTURA, 2011, p. 291).

²⁹ De acordo com diversos pesquisadores da obra de Lispector, dentre os quais destacamos Aparecida Maria Nunes (NUNES, 2006, p. 39) e Nádia Battela Gotlib (GOTLIB, 2009, p. 12).

A partir da década de 40, no Brasil, o campo da crítica literária atravessa uma profunda mudança de paradigmas em virtude do processo de institucionalização da universidade, que viria a deslocar o eixo de atuação e os lugares de manifestação da crítica. Tal processo teve início com a criação e disseminação, no país, dos cursos de Letras

[...] e se intensificou na segunda metade do século 20, com a formação de um grupo de profissionais oriundos do incipiente meio universitário, que passam a ser legitimados enquanto críticos em suas intervenções nos jornais. Deste modo, os críticos legítimos serão aqueles que, possuindo uma base de atuação na universidade, passam a defender uma atitude crítica distinta daquela que era exercida pelos críticos “impressionistas”. A partir do início da década de 1950, Afrânio Coutinho passou a fazer verdadeira campanha em favor da crítica enquanto disciplina científica, amparado na tese de que a verdadeira crítica literária tinha como ponto de apoio a cátedra e não mais a imprensa. Não esqueçamos que o momento refletia a influência poderosa do *New Criticism*, de quem Coutinho será o porta-voz no país (VENTURA, 2011, 292).

Diante desse novo quadro no país, essa nova crítica dará espaço para os acadêmicos que se dedicam à pesquisa e ao ensino da literatura. Ainda que o espaço de publicação continue o mesmo, o jornal e a revista, ambos de circulação ampla, este será ocupado pelo professor pesquisador, e não mais pelo antigo homem-de-letras. Conforme poderemos verificar a seguir, apesar de a primeira crítica de Lispector não entender exatamente o que a escritora faz em sua escrita, reconhece que esta é diferente de tudo o que havia até então no país. Há, nesta primeira crítica, esforços, no entanto, muito significativos no sentido de situar Lispector no panorama nacional e, até mesmo, internacional. Isso, é claro, de acordo com as limitações que estas primeiras leituras possuíam. Já a crítica posterior, formada pelos professores de literatura, tem mais condições de refletir, a partir de teorias e metodologias mais sistematizadas, sobre o trabalho de escrita da autora de *Perto do coração selvagem*.

1.2 Clarice Lispector e a recepção crítica

Antonio Candido (1943), ainda como crítico novato, fez, sem dúvida, uma das mais importantes reflexões sobre o romance de estreia, *Perto do coração selvagem*, no ensaio intitulado “No raiar de Clarice Lispector”³⁰, ensaio no qual afirma que o romance, para ele, é “performance de melhor qualidade” (CANDIDO, 1970, p.128). A primeira tarefa do crítico é tentar situar o romance na literatura brasileira. Ao vincular Lispector a nomes como Oswald de Andrade (de *Memórias sentimentais de João Miramar*) e a Mário de Andrade (de

³⁰ Vale destacar que, oficialmente, *Perto do coração selvagem* é datado de 1944, o que sinaliza para o fato de que o referido crítico teve acesso ao romance antes de sua efetiva publicação.

Macunaíma), ou seja, ao buscar um paradigma brasileiro, Candido estabelece um lugar para Clarice Lispector em nossa literatura. Em suas palavras,

Raramente é dado encontrar um escritor que, como o Oswald de Andrade de *João Miramar*, ou o Mário de Andrade de *Macunaíma*, **procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias**. Por isso tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim (CANDIDO, 1970, p. 126 – grifos nossos).

Além disso, ao comparar *Perto do coração selvagem* a *Memórias sentimentais de João Miramar* e a *Macunaíma*, um dos aspectos que Candido considera é o fato de que tais obras estruturam-se por fragmentos. O que há de radicalmente novo no trabalho de Lispector (e que é ressaltado já por Antonio Candido) é uma elaboração da linguagem romanesca como instrumento de perquirição, digamos, filosófico-existencial e de experimentação da linguagem, pontos fundamentais para se pensar no projeto ficcional da escritora.

O trabalho com fragmentos se deve, em grande parte, ao “método” de Lispector de deixar fluir o registro escrito, para, posteriormente, organizar o material daí resultante (algo que ela denominava de “fase de concatenação”)³¹. Entre outras coisas, isso nos evidencia que não havia planejamento prévio em suas produções. Entretanto, a partir da leitura de seus escritos e de suas entrevistas pode-se constatar que um plano se constrói à medida que os fragmentos escritos ganham volume, corpo, e, depois, passam a ser concatenados segundo uma determinada lógica interna a cada obra, que pode ser apreendida pelo leitor.

Como se pode perceber, alguns pontos importantes para se pensar no projeto ficcional clariciano são destacados já nessa primeira crítica de Candido. No entanto, talvez o mais significativo seja a percepção de que o trabalho com a linguagem, em *Perto do coração selvagem*, dramatiza o drama das personagens, o que será desenvolvido, posteriormente, pelo crítico Benedito Nunes, em *O drama da linguagem* com muita pertinência e propriedade.

³¹ Conforme “Clarice segundo Olga Borelli”. Entrevista de Olga Borelli a Arnaldo Franco Junior, *Suplemento Literário Minas Gerais*, n. 1091 dez. 1987, p. 8-9. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=22109112198708-22109112198709>. Acesso em: 07 de dezembro de 2012. Também se pode apreender seu “método” de algumas entrevistas concedidas por Lispector. Entre elas, destacamos a última, à TV cultura, de 1977 (disponível em vídeo em <http://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>) e ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1976 (MONTERO; MANZO, 2005, p. 143). Em *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*, Olga afirma: “Tomava nota de tudo que lhe ocorresse. Era a partir dessas notas que estruturava ou um conto ou um romance” (BORELLI, 1981, p. 82). E mais adiante: “Só trabalhava com o inesperado, o que podia acontecer até mesmo quando estava no cinema. Escrevinhava então, nas costas de um talão de cheques, em lenços de papel ou em envelopes vazios, frases inteiras ou textos inteiros [...]. Nisto consistia o seu método: ‘Tem gente que cose para fora, eu coso para dentro’” (BORELLI, 1981, p. 82-83).

Candido valoriza o trabalho de Clarice justamente porque, ao narrar, a escritora dá ênfase à expressão, ao próprio trabalho de narrar. Em suas palavras:

Em relação à *Perto do coração selvagem*, se deixarmos de lado as possíveis fontes estrangeiras de inspiração, permanece o fato de que, dentro de nossa literatura, é *performance* da melhor qualidade.

A autora (ao que parece uma jovem estreante) colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta (CANDIDO, 1970, p. 128).

Em outras palavras, destaca o fato de que a autora privilegia modos de narrar/dizer que possuem tanta importância quanto o que está sendo narrado. E, nesse ponto, tece uma crítica aos escritores brasileiros, ao situar *Perto do coração selvagem* como “um romance de tom mais ou menos raro em nossa literatura moderna” (CANDIDO, 1970, p. 127) e Lispector como uma escritora que “se arrisca a tentativas mais ousadas” (CANDIDO, 1970, p. 127), se comparada aos outros escritores brasileiros que “se contentam em geral com processos já usados” (CANDIDO, 1970, p. 127).

Lúcio Cardoso, em sua resenha sobre o romance, para o *Diário Carioca*, depara-se, assim como Candido, com a difícil tarefa de situar a estreante “Sra. Clarice Lispector” em sua geração: os demais escritores da década de quarenta. Ele a coloca ao lado de Breno Acioli, Lêdo Ivo, Fernando Tavares Sabino, Benedito Coutinho, João Cabral de Melo Neto, entre outros. Mas, ao compará-la a Virgínia Woolf e James Joyce, afirma, de certo modo, que não há paralelo para a autora nas letras brasileiras. Entretanto, nessa tentativa de dar um lugar, na literatura, para a escritora estreante, podemos perceber um dos pressupostos com os quais Lúcio opera ao tecer sua crítica: o fato de haver, entre o talento individual do artista e o meio literário, uma relação dialética. O artista só afirma algo novo porque relê, de alguma forma, a tradição. Uma grande obra funda a tradição, não a anula. Tal pressuposto tem no famoso ensaio “Tradição e talento individual”, de T. S. Eliot, a sua base.

Em outro trecho do artigo, podemos perceber que Lúcio Cardoso aponta para o aspecto de inacabamento do romance como uma das qualidades do livro, ao afirmar gostar “do ar mal arranjado, até mesmo displicente com que está armado” (CARDOSO, 1944, p. 3) e ressaltar que “este ar espontâneo e vivo, esta falta de jeito e dos segredos do ‘metier’ [...] dá a *Perto do coração selvagem* uma impressão de coisa estranha e agreste” (CARDOSO, 1944, p. 3). Lúcio valoriza a, digamos assim, precariedade constitutiva do romance de estreia de Lispector, apesar de demonstrar consciência de que este elemento será alvo de enfrentamento e resistência por parte da crítica tradicional. E isso, curiosamente, se dá a ver no fato de que Lúcio afirma ter “escutado várias objeções ao livro **inclusive a de que não é um romance**”

(CARDOSO, 1944, p. 3 – grifos nossos). Todos os críticos dessa primeira recepção do trabalho de Clarice Lispector apontarão para essa mesma questão, mas não do mesmo modo. Lúcio Cardoso, como se pode verificar, ressalta (mesmo prevendo que tal característica será tida como um problema para a crítica) seu aspecto positivo.

Álvaro Lins é, dentre os críticos da primeira recepção do trabalho de Lispector, aquele que mais concebe o inacabamento como defeito ou problema. Isso já se faz observar desde o título de seu ensaio “A experiência incompleta: Clarisse Lispector”, publicado em *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira*, em 1963³². Alguns trechos do ensaio não deixam dúvida sobre o seu posicionamento. Dentre eles, destacamos:

Já se disse da arte do romance que é um espelho, uma imagem da vida. No moderno romance psicológico, o espelho está partido, e a arte do romancista consiste em dar unidade aos fragmentos. **O romance da Sra. Clarisse Lispector está cheio de imagens, mas sem unidade íntima. Aqui estão pedaços de um grande romance, mas não o grande romance** que a autora, sem dúvida poderá escrever mais tarde (LINS, 1963, p. 191 – grifos nossos).

No entanto, Álvaro Lins, com seus apontamentos críticos (mesmo que, sob certo ângulo, preconceituosos), acaba por inaugurar, na crítica, uma corrente da fortuna crítica de Lispector: a que inscreve sua obra no campo da chamada literatura feminina.

Antonio Candido, habilidosamente, apenas aponta para o inacabamento, destacando-o como um dos aspectos que soará como inovador no romance de estreia:

Se não valesse por outros motivos, **o livro de Clarice Lispector valeria como tentativa, e é como tal que devemos julgá-lo, porque nele a realização é nitidamente inferior ao propósito**. Original, não sei até que ponto será (CANDIDO, 1943, p. 128 – grifos nossos).

O que essa primeira crítica aponta como problema – a abertura criada pelo inacabamento – será considerado, posteriormente, como uma das principais características das obras de arte modernas. Umberto Eco (2005), em seu estudo sobre as obras modernas, intitulado *A obra aberta*, afirma que “nenhuma obra de arte é realmente ‘fechada’, pois cada uma delas congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de ‘leituras’ possíveis” (ECO, 2005, p. 88), pois tal “abertura [...] funda-se na dúplici natureza da organização comunicativa de uma forma estética e na típica natureza transativa do processo de compreensão” (ECO, 2005, p. 88).

³² Republicação, revista pelo autor, do artigo “Romance lírico”, de fevereiro de 1944.

A palavra também é aberta porque convoca uma série de histórias de leitura: leituras de literatura e leituras que o sujeito faz de si pela literatura e, no caso de Clarice Lispector, leituras que o sujeito da escrita faz de si pela leitura que não é literatura, é *escrita*, e é esse o ponto de tensão, o ponto desencadeador da náusea³³ que esse sujeito experimenta e que o seu texto provoca, como se o leitor fosse tragado pela tensão entre a literatura e a escrita, que num jogo de duplos simétricos e invertidos, torna-se, enfim, a própria imagem da autora³⁴.

Neste outro trecho da resenha de Lúcio Cardoso sobre *Perto do coração selvagem* (1944), o autor, ao aproximar o romance da poesia, afirma:

Nesta estranha narrativa, **onde o romance se esfuma para se converter muitas vezes numa rica cavalcada de sensações**, a poesia brota como uma fonte nova e pura. Não são raros os momentos em que temos a impressão de que a história de Joana vai se deter para se transformar num canto, num hino, tal a magia irresistível que envolve o cenário, os sentimentos e as sensações (CARDOSO, 1944, p. 3 – grifos nossos),

Lúcio Cardoso aponta para algo que é constitutivo da escrita de Clarice Lispector: o hibridismo de gêneros. Na época da estreia de *Perto do coração selvagem*, tal aspecto não era visto pela crítica como algo positivo. Havia uma exigência normativa em relação à delimitação dos gêneros literários. Até os anos 60 do século XX, aproximadamente, por herança do século XIX, predominou a ideia, muito rigorosa, de que um gênero literário possui certos traços formais rígidos, compondo, a partir deles, modelos que seriam a expressão mais bem acabada de cada gênero. Tal ideia se constituiu em critério para a avaliação e a valoração de uma obra. É esta base que o trabalho de Clarice Lispector vai, como obra de arte moderna, contrariar.

Em “a poesia brota como fonte nova e pura”, Lúcio Cardoso percebe que a escritora suspende a ênfase romanesca conferida às ações, dado exterior à personagem, para se concentrar nos modos pelos quais a personagem apreende o mundo (sua ação interna, portanto), e que tal procedimento é caro à poesia, mais precisamente, à lírica. Tal percepção é, por ele, ressaltada como aspecto positivo, o que se expressa no trecho: “Tenho escutado várias objeções ao livro, inclusive a de que não é um romance. Concordo em que não seja um

³³ Benedito Nunes também lê a náusea clariciana já em *O dorso do tigre*, em 1969 (NUNES, 1976, p. 93-102).

³⁴ Como observa Benedito Nunes em *O dorso do tigre* (1969): “Assim o homem, na novelística de Clarice Lispector, qualquer que seja a inserção que se lhe dê numa determinada ambiência, doméstica ou social, está primeiramente situado como *ser-no-mundo*. Lá está, por sob todas as situações particulares, a situação originária do homem, do homem que existe perante si mesmo e perante outras existências. Nesse sentido, é sempre o mesmo homem, o mesmo *ser-aí* (Dasein), descobrindo a sua solidão e o seu abandono em meio às coisas, com que vamos deparar nos personagens de Clarice Lispector. Disse resulta a impressão de que todas as figuras humanas criadas pela romancista são sempre iguais. Os seus personagens resumem-se num só personagem” (NUNES, 1976, p. 118).

romance no sentido exato da palavra, mas que importância tem isso?” (CARDOSO, 1944). Ainda nesse trecho podemos perceber a clareza do escritor ao apontar para um fato: o de que Clarice não cumpria o modelo então idealizado de romance³⁵. Fica evidente o esforço de Lúcio para ler, em trechos como “estranha narrativa”, em que o termo narrativa aparece antes mesmo de o crítico se referir a romance, com muita boa vontade a novidade da escrita clariciana.

Tentativas como essa tornam evidente um fato: se essa primeira crítica ainda não consegue nomear ou, mesmo, valorizar os fenômenos com os quais se depara na leitura de Clarice Lispector, identifica-os com perspicácia, sinalizando caminhos para a crítica posterior.

Sérgio Millet, em seu *Diário Crítico*, como Candido, é generoso, pois não entra de modo normativo na questão do gênero. Conforme salienta Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector*, “é o primeiro dentre os documentos importantes para avaliar a receptividade da crítica brasileira à obra de Clarice Lispector.” (SÁ, 1979, p. 26). Em sua leitura aguda e perceptiva do drama íntimo de Joana, via psicanálise, Milliet aproxima o romance de Clarice do ensaio, o que caracterizaria, posteriormente, o romance moderno:

A obra de Clarice Lispector surge no nosso mundo literário, como a mais séria tentativa de romance introspectivo. Pela primeira vez um autor nacional vai além, nesse campo quase virgem de nossa literatura, de simples aproximação; pela primeira vez um autor penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, vira no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida erçada de recalques (MILLIET, 1987).

Roberto Schwarz (1965), em artigo de 1959, publicado em *A sereia e o desconfiado*, sobre *Perto do coração selvagem*, ao refletir sobre a personagem Joana, considera como defeito a indistinção narrador *versus* personagem principal/demais personagens, como se pode verificar neste trecho:

A serem corretas as relações que apontamos entre a figura de Joana e a concepção geral do romance, narrativa e psicológica, o livro contém uma falha grave de perspectiva: nalguns pontos, a visão interior usada para mostrar Joana é usada também para mostrar outros personagens, que se tornam então irremediavelmente semelhantes à figura principal; ao que esta, por sua vez, deixa de ter um plano narrativo especificamente seu (SCHWARZ, 1965, p. 41).

O que Schwarz lê como falha será considerado, posteriormente, pela crítica, como um procedimento estilístico responsável pela singularidade do narrador clariciano. Observa-se que, no mínimo, há uma dupla focalização: um narrador que narra sob uma perspectiva

³⁵ Novamente, vale ressaltar que tais críticas apontam para o modelo de romance oitocentista.

interna e externa, oscilando para nos colocar (nós, leitores) em contato com o próprio descobrir-se das personagens. É alguém que escreve e, simultaneamente, reflete sobre o que é escrever; alguém que narra e, ao mesmo tempo, reflete sobre o que é o narrar. Essa múltipla focalização é mais uma característica do romance moderno. Para Auerbach, essa

[...] intenção de aproximação da realidade autêntica [...] obtida mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o progresso moderno que estamos considerando. Diferencia-se nisto fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar e que só considera válida a sua visão da realidade (AUERBACH, 1971, p. 471).

No trecho abaixo, de *A paixão segundo G.H.*, podemos verificar tal procedimento. Já no início do livro, o leitor é apresentado à profunda desorganização interna da narradora-personagem G.H.:

— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda (LISPECTOR, 1998b, p. 11).

A frase nos revela a profunda inquietação da narradora. Por meio dos seis travessões que marcam a introdução da fala da narradora-personagem, revela-nos o quanto o que será relatado por ela fugirá ao domínio exclusivo das palavras, dependendo das entrelinhas, do não-dito, ou do que é indizível. Essa sensação de impossibilidade de registro do vivido por palavras, simultaneamente à extrema necessidade de realizá-lo, como único meio de organizar a experiência vivenciada por ela, perdura por todo o fragmento (ou “capítulo”), e assim vai em todo o livro. No capítulo seguinte, inicia-se o relato do vivido, o que evidencia os dois planos existentes em *A paixão segundo G.H.*: o vivido e o relatado. A sutil passagem entre esses dois planos se dá, prioritariamente, pela utilização de tempos verbais diferentes.

Contudo, Schwarz finaliza o artigo constatando a singularidade do romance, ao afirmar que, “Para além do detalhe crítico, entretanto, estamos diante de um livro que se impõe. Uma iluminadora reflexão artística sobre a condição humana, como queria G. Benn³⁶” (SCHWARZ, 1965, p. 41). O que, de fato, Schwarz percebe e valoriza, na leitura de *Perto do coração selvagem*, é exatamente o que caracteriza o projeto ficcional de Lispector: a ênfase

³⁶ Gottfried Benn (1886-1956) é um dos mais significativos poetas da lírica moderna alemã. Segundo Schwarz, Benn questiona sobre a necessidade de inventar nomes, pessoas, relações para os personagens se estes não existem mais. Apesar de não ser partidário das colocações de Benn, Schwarz recorre ao poeta para tecer sua crítica a *Perto do coração selvagem*.

no mundo interior de seus narradores e personagens, principalmente devido à falta de nexo causal explícito entre os episódios e à rarefação da fábula, procedimentos responsáveis pelo papel central dado ao substrato humano, “alheio à complicação novelesca e muito mais importante que ela” (SCHWARZ, 1965, p. 37). Para Schwarz, “A iluminação dêsse substrato seria a missão da literatura de nossos dias, missão para o qual está mais aparelhado o poema que a história narrada” (SCHWARZ, 1965, p. 37), pois, para o crítico, o modo existencial “seria o golpe de morte para o romance. A construção de engendragens literárias mais ou menos complicadas perderia a sua importância em face do mergulho às raízes e fontes de nossa humanidade” (SCHWARZ, 1965, p. 37). No entanto, ao ler o romance sob esse viés, Schwarz pondera que “são raros os escritores que, desprezado o circunstancial a bem de uma esfera que o preceda, tenham o que dizer” (SCHWARZ, 1965, p. 38) e, para ele, Clarice, com *Perto do coração selvagem*, estaria entre os que têm algo a dizer.

É Benedito Nunes que, em 1973, em *Leitura de Clarice Lispector*, avança a hipótese de que o inacabamento seria constitutivo do projeto de escrita de Clarice Lispector. O crítico, logo no primeiro capítulo afirma: “Três são os aspectos fundamentais que se conjugam em *Perto do coração selvagem*: o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa” (NUNES, 1973, p. 3). Do primeiro deles, aponta o crítico que

[...] a introspecção é o fadário de Joana. Por uma espécie de necessidade inelutável, quanto mais ela se observa, mais se distancia de seu próprio ser. A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida (NUNES, 1973, p. 3).

Sobre o segundo aspecto, afirma que

[...] investe a análise psicológica num movimento interior jamais completado, que tanto possui a aparência de evasão ou de fuga, como de errância espiritual não cumulativa, ao longo da qual a individualidade perde o que vai ganhando. Diferente em cada um de seus momentos, Joana dispersa-se por muitas vidas. [...] Essa dispersão no tempo, através da experiência interior, de uma vida que contém outras, como “círculos inteiros fechados”, é homóloga ao ritmo temporal entrecortado da narrativa que alterna [...] o passado com o presente (NUNES, 1973, p. 5-6).

Por fim, sobre o terceiro aspecto – o inacabamento – Nunes afirma que a personagem Joana “Continua [...] nessa viagem, que deixa a narrativa suspensa à possibilidade de uma busca que recomeça, a errância da personagem. **O inacabamento da narrativa reduplica a existência inacabada da protagonista**” (NUNES, 1973, p. 8 – grifos nossos).

O fato é que, de uma forma ou de outra, a crítica aponta para um dado: já se anuncia em *Perto do coração selvagem* algo que se constituirá como o cerne da poética de Lispector: o gosto da exploração formal, como um exercício em si, a palavra como um fim em si mesmo. Logo no primeiro capítulo, “O pai”, tomamos contato com tal aspecto, por meio das digressões de Joana:

Ela se afasta fazendo uma trancinha nos cabelos escorridos. Nunca nunca nunca sim sim, canta baixinho. Aprendeu a trançar um dia desses. Vai para a mesinha dos livros, brinca com eles olhando-os à distância. Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. “Nunca” é homem ou mulher? Por que “nunca” não é filho nem filha? E “sim”? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis. Podia-se ficar tardes inteiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca? (LISPECTOR, 1998d, p. 17).

Tais especulações permeiam o todo do romance. No diálogo da Joana adulta com o seu amante percebe-se que a brincadeira da Joana menina com as palavras continua. É como se o fio da infância se estendesse, ininterruptamente e em paralelo, aos demais aspectos da vida da personagem:

Ela contara-lhe certa vez que em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos.

– Diga de novo o que é Lalande – implorou a Joana.

– É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para o outro. Lalande também é mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a vibração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. E, breve você sentirá Lalande... Pode crer em mim, eu sou uma das pessoas que mais conhecem o mar (LISPECTOR, 1998d, p. 170).

Apesar do estranhamento causado pelo primeiro romance, este lhe rende o prêmio da Fundação Graça Aranha, em outubro de 1944, e um elogioso artigo de Lauro Escorel, “já com a certeza de que se tratava mesmo de um sucesso e apontando-lhe as razões” (GOTLIB, 2009, p. 212). Esta notícia chega a Lispector por telegrama, em Nápoles, onde se encontrava com seu marido, o diplomata Maury Gurgel Valente. De acordo com Gotlib (2009, p. 219), a essa altura, Lispector já terminara seu segundo romance: *O lustre*, que seria publicado somente em 1946, dois anos depois de seu término.

No mesmo ano, ao tecer suas considerações críticas sobre esse segundo romance, no 4º volume do *Diário Crítico*, Milliet afirma que neste se encontra “a mesma **procura de fixação do imponderável e do diferente** que caracteriza *Perto do coração selvagem*” (MILLIET, 1947, p. 40 – grifos nossos).

Em maio de 1946, Álvaro Lins reitera suas primeiras considerações críticas, feitas à época da estreia de *Perto do coração selvagem*. Para ele, *O lustre*, assim como o primeiro romance da autora, também é incompleto, “mutilado”, como se pode ler neste trecho:

Romance, porém, não se faz somente com um personagem, e pedaços de romance, romances mutilados e incompletos, são os dois livros publicados pela Sra. Clarisse Lispector, transmitindo ambos nas últimas páginas a sensação de que alguma coisa essencial deixou de ser captada ou dominada pela autora no processo de arte de ficção (LINS, 1963, p. 192).

Além disso, Lins o considera “com as mesmas consideráveis qualidades e as mesmas deficiências essenciais” (LINS, 1963, p. 192), ao se referir à “fisionomia psicológica de Joana”, para ele similar à de Virgínia. Lins está, nesse ponto, referindo-se à singularidade de Lispector na criação dos personagens, algo que será radicalizado em *Água viva*. Em suas palavras:

Virgínia tem a própria fisionomia psicológica de Joana; e Virgínia concentra todo o sentido deste novo romance como acontecera com Joana no livro anterior. Os demais personagens não são apenas secundários no desenvolvimento do enredo, o que seria um problema de livre solução por parte da autora, mas aparecem como simples sombras, esboços de gente, almas sem encarnação. E essa miragem de irrealidade não deixa de ser sentida também ao contacto da figura de Virgínia. Esta, contudo, para compensar a sua quase ausência do mundo de terra firme, dispõe de outra existência, que **a romancista sabe revelar com estranha agudeza e sensibilidade, a da consciência noturna, a dos impulsos incontrolláveis, a dos movimentos interiores que jogam as criaturas humanas fora da rotina e da normalidade** (LINS, 1963, p. 192 – grifos nossos).

No trecho destacado, Lins apreende o que caracterizaria os grandes narradores e personagens claricianos. Como bem salienta Olga de Sá, “a crítica de Álvaro Lins deixou um saldo, antes positivo que negativo. Capaz de intuir o novo, nem sempre conseguiu avaliá-lo como tal” (SÁ, 1979, p. 36). Cumpre ressaltar o esforço de Lins em descrever o fenômeno, pela tentativa de nomear, para definí-los, em vários trechos de seus artigos críticos, o romance *Perto do coração selvagem* como “romance lírico”, “romance poético”, “romance feminino”, “realismo mágico”.

Gilda de Mello e Souza, em 1946, em seu artigo intitulado “*O lustre*”, publicado em *O Estado de São Paulo*, também aponta para a singularidade da escrita de Lispector ao afirmar que a autora “Pertence ao grupo, entre nós mais limitado de romancistas que, **desprezando a história, se concentram nos reflexos dos acontecimentos no interior de cada personagem, dissecando** emoções, sentimentos e estados de alma, mecanismos de inteligência e agonias do espírito” (SOUZA, 1989, p. 171-175 – grifos nossos).

Nesse mesmo ano de 1946, Clarice Lispector muda-se com o marido para Berna, Suíça, onde permaneceria até 1949. É nesse período que ocorre a difícil gestação de *A cidade sitiada*, que seria publicado somente em maio de 1948. Segundo Gotlib, “Os momentos de pausa, em que não consegue escrever, provocam-lhe tortura [...]”. Mas uma coisa parece certa nesses tempos de Berna: quanto mais a escrita fica difícil, mais se certifica que ela é a razão da sua vida” (GOTLIB, 2009, p. 268). Ainda de acordo com Gotlib (2009), o livro não foi bem recebido pela crítica. Entretanto, alguns dos que não gostaram, em um primeiro momento, posteriormente se renderam ao livro, como Santiago Dantas, que o considerou, após releitura, como o melhor dos três romances publicados por Lispector (GOTLIB, 2009, p. 320-321).

Em 1963, no artigo publicado na revista *Comentário*, intitulado “O vertiginoso relance”, Gilda de Mello e Souza utiliza de uma imagem que servirá, posteriormente, de base para muitas reflexões críticas: o olhar míope de Clarice Lispector, uma referência à perspectiva feminina de apreensão do mundo, que, segundo Gilda, caracteriza o trabalho da escritora. Segundo a crítica, essa “miopia” clariciana seria responsável pela transferência “da apreensão do real para a apreensão das essências e do tempo.” (MELLO E SOUZA, 1980, p. 79). Logo no início do artigo, que tem como objeto o romance *A maçã no escuro*, finalizado em 1956 e publicado apenas em 1961, Gilda afirma não ser “difícil apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível da transcrição do real, características que, segundo Simone de Beauvoir, derivam da posição social da mulher” (MELLO E SOUZA, 1980, p. 79), a qual

[...] desenvolve um temperamento concreto e terreno, movendo-se como coisa num universo de coisas, como fração de tempo num universo temporal. A sua é uma vida refletida, sem valores, sem iniciativa, sem acontecimentos de relevo, e os episódios insignificantes que a compõem, de certo modo só ganham sentido no passado, quando a memória, selecionando o que o presente agrupou sem escolha, fixa dois ou três momentos que se destacam em primeiro plano. Assim, o universo feminino é um universo de lembranças ou de espera, tudo vivendo, não de um sentido imanente mas de um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos (MELLO E SOUZA, 1980, p. 79).

A partir dessas afirmações, Gilda passa a discorrer sobre o “tempo fracionado”, ou o fato de o fluxo temporal, para Lispector, constituir-se de uma “soma de instantes”, o que, para a crítica, torna a escritora uma “romancista do instante”. Acerta Gilda, ao considerá-la dessa

forma, pois essa insistência em plasmar o “instante-já”, expressão recorrente em *Água viva*, encontra-se não apenas nos romances, mas em todos os escritos claricianos. Para ratificar sua afirmação, Gilda transcreve o seguinte trecho de *A maçã no escuro*: “Você está pronto para saber que olhadas de perto as coisas não têm forma, e que olhadas de longe as coisas não são vistas? e que para cada coisa só há um instante? e que não é fácil viver apenas da lembrança de um instante?” (LISPECTOR, 1965, p. 438).

Segundo Gilda, é o “olhar míope” clariciano que propicia um “jogo de procura insaciável de ajustamento entre a expressão e o conteúdo”, no qual a autora

[...] acrescenta realmente à gama dos sentimentos humanos uma dimensão insuspeitada, uma sutileza quase nunca arbitrária, sempre reveladora. E como descreve as coisas pelo avesso, quando se volta para a realidade exterior **detêm-se de preferência, não no que os sentidos apreendem, mas no que deixam escapar, evitando as zonas de luz para se perder na imprecisa área de sombra onde os contornos submergem** (MELLO E SOUZA, 1980, p. 83 – grifos nossos).

Um dado bastante peculiar da poética de Lispector é que as obras, uma vez prontas, revelam o traçado de um projeto por meio dos procedimentos recorrentes que as animam. Um desses procedimentos recorrentes é a repetição. Ainda no texto aqui citado, Gilda toca nesse procedimento:

Para ela o fluxo temporal é apenas essa soma de intantes, e a preocupação em fixar o “tangente instante de agora”, traduz-se no próprio estilo, na consciência com que o termo “instante” volta de maneira obsessiva à sua pena e, sobretudo, com que se serve, exaustivamente, de todos os advérbios e locuções temporais que, não raro, enfeiam pela repetição contínua, a sua bela prosa: “então” – “agora” – “depois” – “subitamente” – “um instante a mais” – “imediatamente” – “após um instante” – “um passo a mais” – “em breve” – “por um breve segundo” – “no instante seguinte” – “nesse momento” – “enquanto isso” – “nesse ínterim” – “a essa altura” – “nesse intervalo” – “nessa fração de segundo” (MELLO E SOUZA, 1980, p. 80 – grifos nossos).

A um leitor desavisado, a repetição poderia criar uma espécie de ilusão de que a escrita clariciano flui de um modo livre, espontâneo, ou até mesmo, devido à sua utilização excessiva, em alguns textos, de que é uma escrita descuidada. Na verdade, conforme muito bem apontou Gilda de Mello e Souza, a insistência em repetir determinados termos e expressões faz parte de um procedimento estilístico da escritora e, portanto, é algo que intencionalmente se busca em toda obra (e em cada obra) reiteradamente. Efeitos como a expansão do sentido dos termos repetidos (que podem passar de sua camada semântica prosaica para a condição de metáfora, metonímia, alegoria e/ou símbolo), a criação de um ritmo e de certa musicalização do escrito, certo traço encantatório que emerge das palavras

repetidas – tudo isso compreende os efeitos da ênfase clariciana na repetição. De acordo com Paz, “A repetição rítmica é a invocação do tempo original. E mais exatamente: recriação do tempo arquetípico” (PAZ, 2012, p. 70).

Vale a pena destacar, aqui, *A paixão segundo G.H.*, quinto romance publicado por Lispector, em 1964, cuja própria tecedura potencializa tal procedimento – de “capítulo” a “capítulo”, dentro dos “capítulos”, na teia (ou no conjunto) das imagens – a fim de compor um efeito de circularidade. O traço que mais evidencia tal afirmação é a repetição da última frase de cada fragmento (ou “capítulo”) no início do “capítulo” seguinte.

Como muito bem observou Olga de Sá, em *A travessia do oposto*, apenas o décimo nono fragmento dos trinta e quatro do livro não contempla tal procedimento de reiteração. E também não podemos nos esquecer do início do livro que é reiterado, no fim, através da repetição dos seis travessões iniciais, “– – – – – estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda” (LISPECTOR, 1998b, p. 11). Temos no final: “Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. – – – – –” (LISPECTOR, 1998b, p. 179). Tal repetição encerra, em si mesma, um efeito de segmentação do texto, mas também cria um efeito de continuidade, que acaba integrando o texto, funcionando, simultaneamente, como uma linha divisória e uma espécie de linha de continuidade. No final, há a sugestão de que o que se viveu (e o que se relatou) continua, mesmo que as palavras não deem conta de registrar – tema clariciano recorrente.

Em *A paixão segundo G.H.* o jogo com a repetição e a circularidade gera um efeito de aprofundamento, que cria uma imagem associável à experiência protagonizada pela narradora: a ideia de uma espécie de vertigem ou experiência vertiginosa, marcada pela circularidade, na qual a perda do eu é o grande acontecimento-base para o que vem aludido/sugerido na sequência. Conforme ressalta Benedito Nunes, em *O drama da linguagem* (1995), “experiência como autoconhecimento vertiginoso” (NUNES, p. 73). Nunes, aliás, antecipando brilhantemente o conceito de *performance*³⁷, afirma que a linguagem em Clarice Lispector dramatiza o que é narrado.

O drama da linguagem, de Benedito Nunes, se divide em duas partes: a primeira, “Do romance ao conto”, e a segunda, “Da concepção do mundo à escritura”. Na primeira parte,

³⁷ A expressão “drama da linguagem”, consagrada por Nunes apresenta diversos dos traços característicos do conceito de *performance* que, mais recentemente, passou a integrar o repertório da crítica contemporânea.

Nunes apresenta ao leitor as correspondências existentes, no tocante à forma narrativa, entre os romances *Perto do coração selvagem*, *O lustre*, *A cidade sitiada*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.*, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, bem como as três coletâneas de contos *Laços de família*, *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*. Na segunda, com base nos motivos comuns, destacados por ele em sua leitura, busca extrair a *concepção de mundo* inerente à obra de Lispector como um todo, apresentando ao seu leitor o movimento próprio que caracterizaria a escrita de Lispector. Fazemos uma breve análise desse livro.

“Do romance ao conto” se inicia pela leitura de *Perto do coração selvagem*, que apresenta o que seria a “narrativa monocêntrica”. Desse romance, Nunes destaca três aspectos fundamentais: o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa (já observados em *Leitura de Clarice Lispector*, de 1973). Em seguida, analisa o segundo livro publicado pela autora, *O lustre*, apontando algumas diferenças entre ambos, mas destacando que a ação romanesca desse segundo livro é tão difusa quanto a do primeiro. Para ele,

Em *O lustre* desenha-se a figura nítida de uma errância exterior, no espaço, paralela à errância interior no tempo, que prepondera em *Perto do coração selvagem*. Abstraída essa diferença e a já referida, quanto à flexibilidade episódica, **os dois romances se ligam entre si, quer pela posição absorvente de suas respectivas protagonistas, quer pelo ritmo de procura³⁸ do curso da ação**, em ambos compondo a forma de uma trajetória: a errância das duas personagens centrais, que se perfaz como movimento de evasão ou fuga (NUNES, 1995, p. 27 – grifos nossos).

Ao observar a “posição absorvente de suas respectivas protagonistas”, Nunes está apontando para o que denominou de “narrativa monocêntrica”, ou seja, para o fato de que o papel das duas protagonistas “excede a função de um primeiro agente, que apenas conduz ou centraliza a ação” (NUNES, 1995, p. 28), pois as protagonistas de ambos os romances são “a origem e o limite da perspectiva mimética, o eixo através do qual se articula o ponto de vista que *condiciona a forma do romance como [...] narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa*” (NUNES, 1995, p. 28-29). Nunes, aqui, aponta para o trabalho híbrido do narrador clariciano: “a posição do narrador se confunde ou tende a fundir-se, nessa forma, com a posição da personagem. É o que podem mostrar-nos os *aspectos narrativos*” (NUNES, 1995, p. 29), processo ao qual denominou de *drama da linguagem*.

³⁸ Termo já utilizado por Antonio Candido, em *No raiar de Clarice Lispector* (para diferenciar “aprofundamento introspectivo” no romance de estreia da escritora das paixões do “romance psicológico”), e observado em nota pelo autor de *O drama da linguagem*.

A partir daí, Nunes passa a demonstrar *esse* drama, nos textos que selecionou como *corpus* de seu trabalho. Destaque-se que, para ele, é em *A maçã no escuro* que “O movimento da escritura autodilacerada de Clarice Lispector transparece no *drama da linguagem*” (NUNES, 1995, p. 150), elemento problematizador da forma narrativa deste quarto romance de Lispector. Conforme o crítico ressalta,

Está o personagem [...] submetido, do princípio ao fim de seu itinerário, à provação e à provocação da linguagem. Pelo silêncio a que recua, foge à força aliciante do dizer, à exorbitância do símbolo sobre a realidade, mas perde a sua individualidade numa vida sensitiva e animalesca; pela readmissão do dizer, as palavras que o pessoalizam, investem-no de uma *persona*, de uma máscara verbal – identidade evasiva que lhe propicia a fuga de si mesmo. [...] São as palavras que o formam e que o deformam, revelando-o e ocultando-o, fazendo-o ser uma pessoa e desapossando-o de sua identidade (NUNES, 1995, p. 53).

Ainda de acordo com Nunes,

Esse conflito do personagem, que define o caráter problemático de sua experiência interna, e que tematiza a linguagem no romance, é um conflito dramático, que se estende à própria forma narrativa de *A maçã no escuro*, sobre a qual pende o perigo da simulação e de ocultamento – o risco do discurso que cria a sua matéria e que não pode mostrar sem inventar. A contingência de narrar, transformada numa necessidade cautelosa que perpassa o romance, é a contingência desse conflito dramático, desse *drama da linguagem* que se incorpora à forma narrativa, minando-a internamente (NUNES, 1995, p. 53).

Nunes está se referindo à linguagem que não flui, por meio dos enunciados modais e da profusão de frases interrogativas, que marcam, no texto, as dúvidas, receios, hesitações e perplexidade do narrador, diante do encadeamento de suposições e conjecturas que faz. De acordo com o crítico, “Essas interrogações pontuam o comentário reflexivo que interioriza a matéria narrativa do texto, valorizando, inclusive, o apelo silencioso das coisas e os momentos inenarráveis” (NUNES, 1995, p. 53-53). Mas é na fusão das vozes do sujeito-narrador e do personagem que o drama se constitui, pois

[...] pelo comentário que interpreta a experiência narrada, o sujeito-narrador, continuamente presente, também a si mesmo interpreta. A serviço do personagem, **a sua voz, que fala dele e por ele, alça-se do espaço agônico, onde se representa o drama da linguagem e da expressão e que ambos ocupam** (NUNES, 1995, p. 54 – grifos nossos).

Nesse ponto, Nunes avança para a seguinte constatação: “as relações entre sujeito-narrador e o personagem [...] são relações mais íntimas no plano da própria ação romanesca” (NUNES, 1995, p. 54). O drama vivenciado pelo personagem e pelo sujeito-narrador também

é vivenciado pela romancista, pois “Ela participa, como agente da narração, do plano mesmo da ação romanesca que dirige. O autor se torna ator por desdobramento dramático” (NUNES, 1995, p. 54). Para Nunes, “A romancista, que fala do personagem e pelo personagem, também fala com ele e por ele” (NUNES, 1995, p. 54). Com o personagem Martim que fracassa, “fracassa o dizer da narrativa” (NUNES, 1995, 57). Nunes conclui a sua análise do romance constatando que, na verdade,

Todos os temas gerais, de ordem filosófica e religiosa [...] – que aparecem entrelaçados na prática meditativa de *A maçã no escuro* – podem ser reduzidos a um só problema, latente ao itinerário do herói e à trajetória da própria narrativa, e que dá a esse romance uma latitude metafísico-religiosa: o *problema do ser e do dizer* (NUNES, 1995, p. 57).

Mas, para o crítico, é em *A paixão segundo G.H.*, “onde a sondagem introspectiva se desagrega, levando ao esvaziamento da narrativa” (NUNES, 1995, p. 150) que se dá “a culminância do *drama da linguagem* e o extremo limite do movimento da escritura de Clarice Lispector” (NUNES, 1995, p. 150). Um dos pontos que ele destaca, para afirmar isso, é o fato de o romance ser narrado em primeira pessoa. Para ele,

[...] a experiência de G.H. [...] é uma experiência multívoca. A via mística, eixo dessa experiência em torno da qual a ação romanesca se esquematiza, é uma via aberta a múltiplos temas, como a linguagem e a arte, entremados ao da busca espiritual, e que são fundamentais ao desenvolvimento da narrativa (NUNES, 1995, p. 71).

Como o crítico ressalta, à medida que a experiência de G.H. progride, mais ela recorre ao silêncio, “impedindo-se de dar nome àquilo que sente e vê, a distância entre palavra e coisa” (NUNES, 1995, p. 71). Mas, se é “a narração que acompanha o processo de desapossamento do *eu*, e que tende a anular-se juntamente com este” (NUNES, 1995, p. 76), é esta narração que “constitui o ato desse mesmo *eu*, que somente pela narração consegue reconquistar-se” (NUNES, 1995, p. 76). Justamente por isso, para o crítico, *A paixão segundo G.H.* radicaliza o drama da linguagem:

[...] **a narrativa é o espaço agônico do sujeito e do sentido** – espaço onde ele erra, isto é, onde ele se busca –, o deserto em que ele se perde e se reencontra para de novo perder-se, juntamente com o sentido daquilo que narra, num processo em círculo, que termina para recomeçar, e cujo início não pode ser mais do que um retorno (NUNES, 1995, p. 76 – grifos nossos).

Concordamos com Nunes que todos os procedimentos estilísticos em *A paixão segundo G.H.* confluem para que visualizemos o drama vivenciado pelos personagens claricianos, mas com uma ressalva: para nós, a culminância *desse* drama da linguagem se dá em *Água viva*, pois este é o livro que, cremos, mais expõe a *linguagem em seu drama*, ou seja, é o texto em que o dilaceramento conflitivo entre o escrever, a escrita, o escrito e o sujeito a eles vinculado ganha, de modo quase absoluto, o primeiro plano da narrativa, afirmando, com isso, os valores mais caros de uma poética do escrever na obra de Lispector.

O relato sobre o vivido de G.H. é mais uma tentativa de narrar os “momentos que não se narram” dessa obra, como já apontara, ainda em 1963, Gilda de Mello e Souza, ao analisar o romance *O lustre*:

Para Clarice Lispector um instante será suficiente para toda a narrativa. **E a sua tarefa vai ser, justamente, a de narrar esses “momentos que não se narram”, de dar relevo aos “momentos que não se contam”** e que em geral deixamos escapar, porque acontecem enquanto estamos desprevenidos. – No entanto, só eles são significativos, pois revelam o que de mais profundo há em nós, o nosso “final acabado” (MELLO E SOUZA, 1980, p. 81 – grifos nossos).

Isso se dá em virtude de Lispector operar com a rarefação fabular decorrente de uma deliberada escassez de eventos a serem narrados. Para Gilda de Mello e Souza, essa rarefação está estreitamente interligada à insistência da autora na apreensão do tempo e, nesse sentido, para ela, “*A maçã no escuro* revela **uma tensão dilacerada entre uma aspiração (apreender o instante) e a impossibilidade de realizá-la (o instante é inacessível)**, revela a oscilação constante entre a tentativa e a renúncia” (MELLO E SOUZA, 1980, p. 82 – grifos nossos). Conforme salienta Benedito Nunes,

Depois de *A paixão segundo G.H.* e de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* – aprendizagem inconclusa do diálogo interrompido, da intersubjetividade dubitativa – o romance de Clarice Lispector passa a ser uma interrogação. Mas, com certeza, a narrativa continuará sendo aquilo que os contos confirmam: **o desdobramento do sujeito que se narra. Narrar é narrar-se: tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento, ao eu sem máscara, tendo como horizonte – existencial e místico, mas não mítico – a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa** (NUNES, 1995, p.155 – grifos nossos).

Para o crítico,

O silêncio³⁹, desistência da compreensão e da linguagem, é o termo final da aventura espiritual de G.H., que principia pela náusea e culmina no êxtase do Absoluto, indiscernível do Nada. Mas essa aventura, não o esqueçamos, é a *via crucis* de uma paixão (NUNES, 1976, p. 112).

Olga de Sá, ao tecer suas considerações sobre esse silêncio que emerge da poética clariciana, recupera um trecho de *A paixão segundo G.H.* que consideramos interessante, também, destacar:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (LISPECTOR, 1998b, p. 176).

Nesse trecho, podemos ver a busca de G.H. (que é a de todos os narradores e dos grandes personagens protagonistas claricianos), pelo que não se deixa designar, pelo indizível, pelo inominável. Desde seu primeiro texto, o conto “Triunfo⁴⁰”, publicado em 1940 no semanário *Pan*, até seu último livro, *Um sopro de vida*, publicado, postumamente, em 1979, o silêncio aparece reiteradamente, em todos os textos. Por vezes, de forma explícita; em outros casos, implicitamente. O narrador-autor de *Um sopro de vida* adverte o leitor, já no início: “Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo” (LISPECTOR, 1999b, p. 16). O traço metalinguístico aí presente é inerente ao processo criador de Clarice Lispector, desde seu primeiro conto até este livro publicado postumamente. Reflexões como estas são reiteradas, recorrentemente, como se pode observar nestes outros trechos:

Escrevo ou não escrevo?

Saber desistir. Abandonar ou não abandonar – esta é muitas vezes a questão para um jogador. A arte de abandonar não é ensinada a ninguém. E está longe de ser rara a situação angustiosa em que devo decidir se há algum sentido em prosseguir jogando. Serei capaz de abandonar nobremente? ou sou daqueles que prosseguem teimosamente esperando que aconteça alguma coisa? como, digamos, o próprio fim do mundo? ou seja lá o que for, como a minha morte súbita, hipótese que tornaria supérflua a minha desistência? [...] 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, 1999b, p. 14-15).

³⁹ A leitura do “silêncio” clariciano também foi realizada, por Nunes, em *O dorso do tigre* (1969), mais detidamente no capítulo “Linguagem e silêncio” (NUNES, 1976, p. 129-139), capítulo em que o crítico também interpreta a problemática do fracasso, para a obra de Lispector.

⁴⁰ O conto “Triunfo” será analisado no próximo capítulo, referente aos contos e crônicas de Clarice Lispector.

Eu sei que este livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me conheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço neste livro não sou eu. Não é autobiográfico, vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou. Eu sou vós mesmos. Tirei deste livro apenas o que me interessava – deixei de lado minha história e a história de Ângela. O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações – pensadas, e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua (LISPECTOR, 1999b, p. 20).

Será que criei Ângela para ter um diálogo comigo mesmo? Eu inventei Ângela porque preciso me inventar – Ângela é uma espantada [...] Ângela é minha tentativa de ser dois. Infelizmente, porém, nós, por força das circunstâncias, nos parecemos e ela também escreve porque só conheço alguma coisa do ato de escrever. (Apesar de que não escrevo: eu falo) (LISPECTOR, 1999b, p. 31-36).

Benedito Nunes, ao refletir sobre *Um sopro de vida*, afirma:

[...] é uma recapitulação – paráfrase e paródia – sob dois focos, o de Ângela e o do autor [...]. Ora como parte da linguagem da primeira, ora como parte do segundo, encontram-se disseminados e modificados na obra, frases, conceitos, maneiras de agir e de pensar, locuções e passagens, crônicas e romances da ficcionista (NUNES, 2004, p. 299-300).

“Recapitulação” que, para nós, pode ser observada não apenas nesse livro póstumo, mas também em todos os demais romances (e demais escritos) de Clarice Lispector, por meio do viés metalinguístico dessa obra. Em *A hora da estrela*, por exemplo, trechos como: “O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade?” (LISPECTOR, 1998c, p. 86) evidenciam a força questionadora da reflexão sobre o escrever e a escrita que já se manifesta desde “Triunfo” e desde *Perto do coração selvagem*. Observe-se outro trecho de *A hora da estrela*:

Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo (LISPECTOR, 1998c, p. 11).

Nota-se, já neste início do romance, as reflexões de um narrador que, ao narrar, se narra. São dois planos: narrar uma história e refletir sobre o que é narrar uma história e suas consequências.

Sob o prisma desse paradoxo do escrever/narrar silenciando, a obra clariciana pode ser considerada como algo marcado pelo que Barthes denomina de neutro⁴¹. Ela salta qualquer

⁴¹ O livro *O neutro* contém o curso de mesmo nome, ministrado por Roland Barthes, no Collège de France, no primeiro semestre de 1978. Para explicar o significado de neutro, Barthes, na orelha do livro afirma que: “É natural que a semiologia literária se deixe guiar, em suas pesquisas, por categorias implantadas pela lingüística.

possibilidade de clausura ao signo e, neste trabalho, consideramos que a radicalidade dessa obra paradoxal está em *Água viva*, que representaria um grito, mas um grito paradoxalmente silencioso, pois em nenhum outro escrito clariciano verifica-se com igual intensidade a colocação do *drama do escrever e da escrita* em primeiro plano. Em *O dorso do tigre* (1969), Nunes finaliza seu texto apontando que:

Clarice Lispector rompe com esse⁴² dever de silêncio. O fracasso de sua linguagem, revertido em triunfo, redundando numa réplica espontânea ao filósofo. Podemos formular assim a réplica que ela deu: “É preciso falar daquilo que nos obriga ao silêncio”. Resume-se nessa resposta o sentido existencial de sua criação literária (NUNES, 1976, p. 139).

E, para nós, *Água viva* é, na obra, a problematização do *como se escreve essa réplica*, pois é o grito inarticulado (silencioso) que *fala*.

A escrita clariciano, que se cria e se recria a cada livro, recusando-se a congelar-se em modelos de escrita ou de gênero literário, recusa-se à condição de obra acabada. Barthes, em *Crítica e verdade*, aborda a noção de acabamento, afirmando que

[...] somente a obra pode ser acabada, isto é, apresentar-se como uma pergunta inteira: pois acabar uma obra não pode ser outra coisa senão a deter no momento em que ela vai significar alguma coisa, no momento em que, de pergunta, ela vai transformar-se em resposta; é preciso construir a obra como um sistema completo de significação, e entretanto, que essa significação seja desiludida (BARTHES, 2007a, p. 75).

Olga de Sá chega mesmo a se perguntar: “Como escrever sobre uma escritura que lança tal apelo ao silêncio e ao inexpressivo?” (SÁ, 2004a, p. 18), ao considerar que Clarice “problematiza tão radicalmente a linguagem com relação ao ser, e o escrever com relação ao viver, que levantou sobre qualquer tentativa de análise crítica, a respeito de sua obra, uma espécie de interdito” (SÁ, 2004a, p. 18), ideia interessante no que aponta para um efeito recorrente nas leituras do trabalho de Lispector: sua resistência às totalizações, sua, enfim, irreducibilidade ao que quer que seja na ordem das explicações.

Do Neutro, gênero gramatical, foi inferida uma categoria muito mais geral, para a qual foi mantido o mesmo nome, mas com tendência a observá-la e descrevê-la não mais dentro dos fatos da língua, porém nos do discurso, visto entender-se que essa palavra se aplica a todo sintagma articulado pelo sentido: textos literários, filosóficos, místicos, mas também gestos, comportamentos e condutas codificados pela sociedade, moções interiores do sujeito. Sobre este último ponto, foi lembrado que toda pesquisa, em se tratando pelo menos dos problemas da discursividade, deve assumir sua originalidade fantasmagórica: as pessoas estudam o que desejam ou o que temem” (BARTHES, 2003).

⁴² O crítico se refere, aqui, à afirmação que fez anteriormente, de que devemos, para Wittgenstein, “silenciar a respeito daquilo sobre o qual nada se pode dizer” (NUNES, 1976, p. 139).

Tal questionamento também nos perseguiu, na tecedura deste trabalho, que pretendia e buscou dialogar com esse interdito, exposto maximamente, cremos, à observação em *Água viva*. Pensamos essa obra como algo que reflete sobre o dito “inter”, “entre”. Só desse modo nos foi possível romper com uma nossa paralisia inicial, causada por um estranhamento em grau máximo, efeito dessa ficção: porque decidimos que o lugar de nosso discurso crítico tentaria ser o do *entre*. Lugar que também ocupou a escritora Clarice Lispector. Mas ela, como também destaca Olga de Sá, nasceu “incumbida” (SÁ, 2004a, p. 127). Incumbida de criar uma obra que faz fracassar as ilusões de certeza e de verdade vinculadas à linguagem e à escrita.

Os traços singulares da escrita clariciana sinalizam para outro dado interessante: a necessidade de um novo leitor, que precisa prestar muita atenção ao plano da expressão. Um leitor que, segundo Eco, (re)educa-se a cada leitura, “para a contínua ruptura dos modelos e dos esquemas [...], não somente de obra para obra, mas dentro de uma mesma obra” (ECO, 2005, p. 148); que não seja “profano”, “infel”. Nos termos do narrador-autor de *Um sopro de vida*:

Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos. Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada. Estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os profanos que querem “gostar”. Mas um pequeno grupo verá que esse “gostar” é superficial e entrarão adentro do que verdadeiramente escrevo, e que não é “ruim” nem é “bom” (LISPECTOR, 1999b, p. 21).

E, não sendo “bom” nem “ruim”, sendo um **isto**, esses escritos se oferecem, desafiando-se e desafiando-nos. Uma travessia, que é de quem escreve e de quem lê. Iniciemos, pois, a nossa. E, para iniciá-la, desentranhemos dos próprios escritos claricianos os rastros e traços de seu projeto ficcional e de sua poética.

Capítulo II – Impressões, digressões, transgressões: reflexões claricianas sobre o escrever e a escrita

O artista nada tem a dizer sobre o processo de sua criação, todo situado no produto criado, restando a ele apenas nos indicar a sua obra; e de fato, só aí iremos procurá-lo.

Mikhail Bakhtin – *Estética da criação verbal*.

Se o que buscamos, neste trabalho, é procurar a Clarice Lispector escrevente *em sua obra*, não podemos deixar de lado seus *outros escritos*⁴³. Como aponta Aparecida Maria Nunes⁴⁴, Clarice Lispector desempenhou “múltiplas funções [...]: cronista, contista, tradutora, repórter, entrevistadora e colunista de página feminina” (NUNES, 2006, p. 23). Nesse processo, seus textos “migravam”, com certa facilidade, de um gênero a outro: crônicas “enxertadas” em romances (ou, mesmo, fragmentos de romances “vestidos” de crônicas), receitas que se transformavam em contos, que, por sua vez, geravam novos romances⁴⁵... Enfim, disseminadas por todos os seus escritos, há observações riquíssimas sobre algo que se poderia chamar de verdadeira obsessão na (ou da) obra clariciana: as reflexões sobre o escrever, a escrita e o escrito.

Conforme aponta Aparecida Maria Nunes,

É importante frisar que o trabalho de Clarice em jornal não se deu em momento isolado na vida da escritora. Desde 1940, quando publicou o conto “Triunfo” na revista *Pan*, até as entrevistas que realizou para outra revista, a *Fatos e Fotos/Gente*, em 1976 e 1977, a escritora marcou presença na imprensa brasileira, onde sua produção foi intensa. Nessas páginas havia uma Clarice que tentava se firmar e se comunicar com outro tipo de público que não o das obras literárias. Em algumas fases, a imprensa constituiu até um único canal de divulgação, já que as editoras se recusavam a publicar seus contos e romances (NUNES, 2006, p. 24 – grifos nossos).

Nunes, aqui, faz uma importante constatação: Clarice nunca se ausentou,

⁴³ Termo aqui empregado no sentido de textos publicados nos jornais e revistas, como: crônicas, fragmentos, entrevistas, receitas, etc.

⁴⁴ Em seu livro *Clarice Lispector jornalista – páginas femininas e outras páginas*, Nunes, logo na introdução ressalta seu objetivo: traçar a “trajetória de Clarice Lispector na imprensa brasileira” (NUNES, 2006, p. 23).

⁴⁵ Observe-se estes trechos da entrevista de Lispector no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro: “Marina Colasanti: Muitos trechos do teu trabalho no *Jornal do Brasil* eu reencontrei depois em *Água viva*. Você usava ali muitas das tuas anotações, não é Clarice?// Clarice Lispector: Claro! Eu estava escrevendo o livro e detestava fazer crônicas, então eu aproveitava e publicava. E não eram crônicas, eram textos que eu publicava.// Marina Colasanti: O *Children’s Corner* era o mesmo processo de você utilizar as tuas anotações, não é Clarice?// Clarice Lispector: Sim, as anotações *Children’s Corner* fazem parte do livro *A legião estrangeira*” (MONTERO; MANZO, 2005, p. 148).

completamente, dessas *outras páginas*⁴⁶. Por consequência, seus romances, contos e crônicas sempre conviveram, por assim dizer, com seus *outros escritos*. Se observarmos o longo intervalo entre *A cidade sitiada* (1949) e o seu quarto romance, *A maçã no escuro* (1961) – período em que Lispector se dedicou a escrever contos⁴⁷ e crônicas⁴⁸ – veremos, como ressalta Nunes, que alguns contos (que comporiam *Laços de Família*, por exemplo, publicado em 1960) foram publicados na revista *Senhor* (NUNES, 2006, p. 24). Como ressalta Nunes, esse foi, inclusive, um dos motivos pelos quais estes “ganharam maior prestígio e notoriedade” (NUNES, 2006, p. 24).

Muitas dessas “crônicas” passariam a compor “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira*, publicado em 1964⁴⁹. E, mais tarde, migrariam de “Fundo de gaveta” para as páginas do *Jornal do Brasil*, onde Lispector fora registrada como “colaborador”, em 1º de agosto de 1968, passando a assinar uma coluna semanal por sete anos: de agosto de 1967 a dezembro de 1973, como aponta Nádya Battela Gotlib em *Clarice – uma vida que se conta* (GOTLIB, 2009, p. 466).

Gotlib, como Nunes, destaca o fato de Clarice recorrer ao trabalho jornalístico “pressionada por questões de ordem financeira” (GOTLIB, 2009, p. 466). Apesar de insistir, como observa Olga Borelli, “na sua liberdade como escritora – recusava até o adjetivo ‘profissional’” (BORELLI, 1981, p. 75), pois, segundo a própria Clarice “*Profissional escreve todos os dias, porque precisa. Eu escrevo quando quero, porque me dá prazer*” (BORELLI, 1981, p. 75), havia certo descompasso, digamos assim, pois o fato é que havia o compromisso semanal, por muitos anos, de entregar esses *seus* outros *textos* para serem publicados. Isso nos faz observar um dado muito importante para nossa leitura: muito da singularidade de Lispector se deve a esse caráter híbrido de seus escritos. Tendo de manter essa intensa “produção”, digamos assim, Clarice tinha de publicar *o mesmo que já não era mais o mesmo*,

⁴⁶ Termo aqui utilizado para apontar as páginas de jornal e de revistas, e não as de livros.

⁴⁷ Seus contos seriam reunidos em dois livros: o primeiro, *Alguns Contos*, de 1952, e o segundo, *Laços de Família*, de 1960, responsável pelo seu estrondoso sucesso como contista.

⁴⁸ Algumas dessas crônicas e outros fragmentos diversos seriam publicados no jornal *Comício*, no período em que Lispector permaneceu no Rio de Janeiro (de maio a setembro de 1952).

⁴⁹ Optamos pela primeira edição de *A legião estrangeira*, de 1964, pois somente esta se mantém estruturada em duas partes: a primeira, reservada aos contos e a segunda, às crônicas, denominada, pela autora, de “Fundo de gaveta”. Nesta última, nota-se uma escrita voltada para a desestabilização dos lugares confortáveis de todos os envolvidos no processo da escrita/leitura: quem escreve, os personagens e aquele que lê. Apesar de até mesmo aprovar a separação de *A legião estrangeira*, pela Editora Ática, em dois livros (*A legião estrangeira* (contos) e *Para não esquecer* (crônicas)), o crítico Affonso Romano de Sant’Anna observa, na entrevista concedida por Lispector ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro: “quem quiser compreender melhor a possível teoria que você estivesse fazendo sobre a sua própria arte de escrever encontraria nesses textos uma série de elementos. Eles comentam a sua maneira de ver o mundo e a sua maneira de escrever” (MONTERO; MANZO, 2005, p. 149). A ideia de inacabado impera nessas crônicas, que serão, depois, publicadas por Clarice na coluna de crônicas que escreveu para o *Jornal do Brasil*, algumas com novos títulos e modificadas.

e, nesse processo, era obrigada a revisitar muitos desses escritos – processo de repetição recorrente em **todos** os seus textos. Mesmo porque, como enfatiza Olga Borelli, “nunca reescrevia, não mexia nas palavras” (BORELLI, 1981, p. 87), pois, conforme este fragmento inédito coletado pela amiga em *Esboço para um possível retrato*: “*Eu acrescento ou corto, mas não reescrevo*” (BORELLI, 1981, p. 87). Portanto, o que pode parecer uma obviedade, na verdade não é, pois, se concordamos com Benedito Nunes que,

Para Clarice Lispector, **a impossibilidade é de narrar qualquer coisa sem ao mesmo tempo narrar-se** – sem que, à luz baça de seu realismo ontológico, não se exponha ela mesma, antes de mais nada, ao risco e à aventura de ser, como o *a priori* da narrativa literária, como o limiar de toda e qualquer história possível (NUNES, 1995, p. 159 – grifos nossos);

e mais: se este fato é ponto pacífico para a grande maioria dos textos que compõem a fortuna crítica da autora, ou seja, de que esta escrita, ao narrar, se narra (e, do nosso ponto de vista, ao escrever *se escreve*), **deve haver pegadas dessa singularidade na própria tecedura da obra clariciana**. Por esse motivo, como o propósito deste capítulo é o de **mapear** essas pegadas, em busca de **marcas** da Clarice Lispector escrevente, teremos de, algumas vezes, buscar esses *outros escritos* nessas *outras páginas*⁵⁰.

Iniciaremos, pois, nossa discussão pela leitura do conto “O ovo e a galinha”⁵¹, (pertencente à primeira parte de *A legião estrangeira*). Em seguida, passaremos a uma breve leitura das duas versões do texto “Literatura e Magia”, de *Outros escritos*⁵², para, na

⁵⁰ Esse procedimento de *bricolagem* é apontado por muitos pesquisadores. Muitos críticos realizaram verdadeiros garimpos, por assim dizer, em busca de convergências desses escritos. Cabe salientar que nosso propósito, aqui, não é esse. Apenas faremos esse cotejo para observarmos de modo mais miúdo as marcas da Clarice Lispector escrevente, nesses escritos, quando necessário e de modo pontual.

⁵¹ Como aponta Olga Borelli, em *Esboço para um possível retrato*, o texto “Literatura e magia”, escrito por Lispector (que será lido, de forma breve, nas duas versões, ainda neste capítulo) para o Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá, em 1976, não foi lido. Para o Congresso Clarice “Traduziu para o inglês ‘O ovo e a galinha’ que ela considerava o conto mais hermético e, paradoxalmente, o mais compreensível e envolvente que deixou” (BORELLI, 1981, p. 57). A própria Clarice, na famosa última entrevista a Júlio Lerner, na TV Cultura, aponta para esse conto, como se pode observar: “Júlio Lerner: Você se considera uma escritora popular?// Clarice Lispector: Não.// Júlio Lerner: Por qual razão?// Clarice Lispector: Bom, me chamam até de hermética. Como é que eu posso ser popular sendo hermética?// Júlio Lerner: E como você vê esta observação que colocamos entre aspas, “hermética”?// Clarice Lispector: Eu me compreendo. De modo que não sou hermética para mim. Bom, tem um conto meu que não compreendo muito bem...// Júlio Lerner: Que conto?// Clarice e Lispector: ‘O ovo e a galinha’” (Fragmento da referida entrevista transcrita por nós do vídeo, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>. Acesso em: 28 de janeiro de 2013).

⁵² Coletânea de alguns textos inéditos de Clarice Lispector, de gêneros diversos, tais como: de sua época de faculdade, um caderno de notas sobre os filhos, o texto escrito para a abertura da conferência de magia e literatura, alguns contos e reportagens do período de sua juventude, além de entrevista. Mesmo que não façamos, neste capítulo, a leitura desses *outros escritos*, cabe, aqui, destacarmos alguns textos “críticos”, tais como: “Literatura de vanguarda no Brasil”, “Traduzir procurando não trair”, “Literatura e magia” (nas duas versões), bem como a entrevista, concedida a Affonso Romano Sant’Anna, João Salgueiro e Marina Colasanti, em 20 de outubro de 1976, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, à medida que contribuíram de forma significativa, para a nossa perspectiva de trabalho.

sequência, destacarmos algumas crônicas, tanto de “Fundo de gaveta”⁵³ quanto do *JB*, a partir da coletânea *A descoberta do mundo*⁵⁴. Nessas crônicas “incompletas”, encontramos reflexões sobre o figurativo e o abstrato, em especial, em alusão às artes plásticas, reflexões voltadas para os questionamentos sobre o que são o narrar e o escrever. Em seguida, retornaremos à primeira parte de *A legião estrangeira*, com o conto “A quinta história” e, também, a *Outros escritos*, com uma breve leitura de “Triunfo”, texto que de fato marca a “estreia” de Clarice

⁵³ Nunca é demais observarmos que, para este trabalho, será realizado um recorte das crônicas mais significativas, de acordo com os objetivos propostos. Por isso, registramos, aqui, as que, para nós, discutem essa temática: “Um pintor”, “Instantâneo de uma senhora”, “Paul Klee”, “Muito mais simples”, “Mas já que se há de escrever...”, “Romance”, “Era uma vez”, “Mentir, pensar”, “A pesca milagrosa”, “Lembrar-se”, “Escrever, humildade, técnica”, “Aventura”, “A catedral de Berna, domingo à noite”, “Esboço de um guarda-roupa”, “Literatura e justiça”, “Bandeira ao vento”, “Abstrato e figurativo”, “Um degrau acima”, “Estilo”, “A explicação inútil”, “Submissão ao processo”, “Crítica leve”, “Crítica pesada”, “Não soltar os cavalos”, “Desenhando um menino”, “Irmãos”, “Aproximação gradativa”, “Escrever, prolongar o tempo”, “Dois modos”, “Uma porta abstrata”, “A escritora”, “A geléia viva” e, por fim, “Escrevendo”.

⁵⁴ Assim como em “Fundo de gaveta”, deixaremos registradas, de *A descoberta do mundo*, as crônicas que, sob nosso ponto de vista, discutem essa temática apontada por nós: a) de 1967: “Brincar de pensar”, “Entrevista alegre”; b) de 1968: “A irrealidade do irrealismo”, “Ao linotipista”, “Anonimato”, “Sentir-se útil”, “Outra carta”, “Hermética”, “Declaração de amor”, “As três experiências”, “Ainda sem resposta”, “Ser cronista”, “De uma conferência no Texas”, “Mistério”, “Escrever”, “Os prazeres de uma vida normal”, “Estilo”, “Delicadeza”, “Intellectual? Não”, “O que eu queria ter sido”, “Aprofundamento das horas” (publicado previamente sob o título de “Escrever, prolongar o tempo”, em “Fundo de gaveta”), “Como é que se escreve?”; c) de 1969: “Perguntas grandes”, “A perigosa aventura de escrever”, “Temas que morrem”, “Medo da libertação” (publicada em “Fundo de gaveta”, com algumas alterações, como “Paul Klee”), “Mas já que se há de escrever...” (publicada anteriormente em “Fundo de gaveta”), “Autocrítica no entanto benévola”, “Atualidade do ovo e da galinha”, “Atualidade do ovo e da galinha II” e “Atualidade do ovo e da galinha III” (publicados em 1964, com o título de “O ovo e a galinha”, na seção reservada aos contos de *A legião estrangeira*), “Cinco relatos e um tema” (publicado em 1964, como “A quinta história”, nas seção reservada aos contos de *A legião estrangeira*), “Hindemith”, “Ao correr da máquina”, “Aventura” (publicada anteriormente em “Fundo de gaveta”), “Humildade e técnica” (também já publicada em “Fundo de gaveta”, sob o título de “Escrever, humildade, técnica”), “A explicação que não explica” (anteriormente publicada como “A explicação inútil”, em “Fundo de gaveta”), “Menino a bico-de-pena” (publicada anteriormente como “Desenhando um menino”, em “Fundo de gaveta”), “Brain storm”, “Da natureza de um impulso ou entre os números um ou computador eletrônico”, “Um momento de desânimo”, “Sobre escrever”, “Forma e conteúdo”; d) de 1970: “Ficção ou não” (publicado de forma embrionária em “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira*, como “Romance”), “Carta atrasada”, “Escrever ao sabor da pena”, “Tradução atrasada”, “Lembrança da feitura de um romance”, “Escrever”, “A inspiração” (publicada em “Fundo de Gaveta” como “A escritora”), “Divagando sobre tolices”, “Doar a si próprio”, “Loucura diferente”, “Uma experiência ao vivo”, “O ‘verdadeiro’ romance”, “Perguntas e respostas para um caderno escolar”, “Das vantagens de ser bobo”, “Abstrato é o figurativo” (também anteriormente publicada em “Fundo de gaveta”, sob o título de “Abstrato é o figurativo”), “Dois modos” (já publicada em “Fundo de gaveta”), “Palavras apenas fisicamente”; e) de 1971: “Duas histórias a meu modo”, “Ao correr da máquina”, “Máquina escrevendo”, “Sem título”, “Mentir, pensar” (publicado anteriormente em “Fundo de gaveta”), “Escrever as entrelinhas” (publicada como “A pesca milagrosa”, em “Fundo de gaveta”), “Lembrar-se do que não existiu” (publicado em *A legião estrangeira* como “Lembrar-se”), “Estudo de um guarda-roupa” (publicada em “Fundo de gaveta” como “Esboço de um guarda-roupa”; f) de 1972: “Exercício”, “Ainda impossível” (publicada anteriormente em “Fundo de gaveta” como “Era uma vez”), “O ato gratuito”, “Estilo” (publicada anteriormente em “Fundo de gaveta”), “Um degrau acima: o silêncio” (também já publicada em “Fundo de gaveta” como “Um degrau acima”), “Escrever para jornal e escrever livro”, “Dois meninos” (publicada anteriormente, em “Fundo de gaveta” como “Irmãos”), “Romance” (já publicada em “Fundo de gaveta” e também como trecho da crônica “Ficção ou não”, de 1970), “Escrever”, e, g) de 1973: “Desmaterialização da catedral” (publicada em “Fundo de gaveta”, sob o título de “A catedral de Berna, domingo à noite”), “Submissão ao processo” (publicada anteriormente, com algumas modificações, em “Fundo de gaveta”, sob o mesmo título), “Quase briga entre amigos”, “Carência do poder criador”, “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, “Um ser livre”, “Artistas que não fazem arte”, “Que nome dar à esperança?”, “Dificuldade de expressão” e “Por causa de um bule rachado”.

Lispector. Por fim, explicitaremos nossos operadores da leitura de *Água viva*, a ser realizada a partir do terceiro capítulo deste trabalho.

2.1 Escrever *versus* fazer literatura

Publicado em 1964, no mesmo ano de *A paixão segundo G.H.*⁵⁵, *A legião estrangeira* estrutura-se, originalmente, em duas seções: “Contos” e “Fundo de gaveta”. Por meio dessa estruturação, poder-se-ia supor que Lispector fez uma distinção entre os textos que considerava “acabados”, reunidos na primeira parte do livro, “Contos”, e aqueles considerados como “inacabados” ou, mesmo, malfeitos, que compõem “Fundo de gaveta”. Entretanto, tal estruturação aponta para algo constante na poética clariciana: a simulação, ou, nos termos de Franco Junior⁵⁶, a *encenação*.

Na década de setenta, *A legião estrangeira* é desmembrado em dois livros pela editora Ática: a primeira parte, “Contos”, é publicada sob o título de *A legião estrangeira*, e a segunda parte, “Fundo de gaveta”, sob o título de *Para não esquecer* (1978). Segundo Arnaldo Franco Junior, tal mutilação do projeto ficcional/literário original da autora afetou a recepção crítica de *A legião estrangeira* porque

Esta divisão [do livro em duas partes], afinal uma oposição binária, é, no entanto, ultrapassada e questionada, bem como a base conceitual que a sustenta, a saber, os valores canônicos do sistema literário, pela própria construção dos sentidos do livro. Ao organizar o livro em duas partes, Clarice *encena* uma divisão acentada no bom-senso, no senso de proporção e de medida, no sistema de valores que enforma o senso comum dos que participam do sistema literário para, numa reviravolta, questioná-lo, desestabilizá-lo, avaliando-o como “imposição muito limitadora” (FRANCO JUNIOR, 2003/2004, p. 126).

Por meio dessa estruturação do livro percebe-se, segundo Franco Junior, na verdade, uma discussão metalinguística, posta já na própria organização do livro, sobre o escrever para ser publicado – o fazer literatura ou o escrever segundo as convenções do sistema literário – e o escrever (ou o que seria a tentativa de pleno exercício da escrita como um fim em si mesma). Isso concorre para a nossa hipótese de que tais questionamentos convivem,

⁵⁵ De acordo com depoimento de Lispector, em entrevista no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, “inteiramente abafado” (MONTERO; MANZO, 2005, p. 148) por ele, por esse motivo.

⁵⁶ Esta organização do livro é abordada em sua tese de doutoramento “Mau gosto e *kitsch* nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan” (São Paulo, 2000), na qual Franco Junior explicita essa organização como algo marcado, via espelhamento, pela crítica: uma parte comenta e questiona a outra parte, visto que estão justapostas em tensão completiva. Também encontramos a referência à *encenação* em outro texto do autor: “Questionando a identidade da literatura: A Legião Estrangeira, de Clarice Lispector”. Belo Horizonte-MG, 2003/2004, p. 126. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_9-10/er09_af.pdf. Acesso em 28 de outubro de 2011.

simultaneamente, na literatura clariciana desde antes de *Água viva* (desde sempre, na verdade), mas é em *Água viva* que esta tensão conflitiva do escrever e da escrita ganhará maior corpo, densidade, espaço e expressão no texto clariciano.

À exceção, talvez, de “O ovo e a galinha”, os contos da primeira parte de *A legião estrangeira* são, aparentemente, mais acabados (se é que podemos utilizar esse termo) que os da segunda parte, nos quais predomina o caráter fragmentário e a indistinção no tocante ao gênero (nós os chamamos de crônicas porque foram, depois, publicados como tal e não, propriamente, porque atendam necessariamente às características desse gênero). Sob esse ponto de vista, prevaleceriam, na primeira parte, reflexões metalinguísticas sobre o fazer literatura e, na segunda, sobre o escrever. Portanto, “O ovo e a galinha”, em nossa reflexão, está mais para o que Lispector aborda como problemática própria do escrever do que para o fazer literatura (subordinação do escrever e da escrita à narração de uma história e a um determinado gênero literário).

Conceituemos, primeiramente, o escrever, a partir de “O ovo e a galinha”, para, em seguida, determo-nos em algumas das crônicas de “Fundo de gaveta”, mas não sem antes passarmos pelas duas versões de “Literatura e Magia”.

Em “O ovo e a galinha”, podemos verificar um procedimento constitutivo da poética clariciana, apreendido pela crítica desde sua estreia com *Perto do coração selvagem*: a rarefação fabular, que está intrinsecamente relacionada a um intenso trabalho para a dilatação do tempo da duração (*durée*), a ponto de esgarçar a experiência, permitindo ao sujeito que escreve (e posteriormente, ao que lê) uma profunda entrega ao exercício de escrever (e ao de ler). Há, neste “conto” uma escassez de fatos e um intencional prolongamento da duração, vinculada à dilatação do tempo psicológico da narradora protagonista: um fato que poderia transcorrer em alguns minutos – ver um ovo – perdura por páginas e páginas, o que revela uma preocupação não com o fato em si, mas, sim, com o impacto deste no indivíduo que vê.

Em “O ovo e a galinha”, esse esgarçar do tempo pode ser observado de modo mais evidente. Considerado por muitos como hermético, este conto, lido por Lispector em 26 de agosto de 1976, no Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria realizado em Bogotá, reflete sobre um acontecimento corriqueiro: uma narradora que, ao preparar seu café da manhã, vê, na cozinha, um ovo sobre a mesa. A partir desse evento, há toda uma reflexão de cunho filosófico, psicológico, antropológico, psicanalítico, até mesmo histórico, sobre o ovo. Um fato que duraria apenas alguns segundos ou minutos estende-se por muitas páginas, captado num intenso monólogo interior, reflexivo e autorreflexivo, protagonizado pela narradora.

Ver o ovo sobre a mesa, fato banal que desencadeia toda a série de reflexões da narradora protagonista, encontra-se já na abertura do conto:

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo.
Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente não existe (LISPECTOR, 1964, p. 55).

Os vinte e nove parágrafos do conto, distribuídos em onze páginas, permitem ao leitor uma série de reflexões, de natureza diversa, mas todas enfiadas pela problemática das relações entre linguagem, representação e seus efeitos sobre o sujeito que vê/lê/escreve. Todas essas reflexões se desencadeiam a partir do primeiro parágrafo, que se destaca visualmente dos demais, como a demonstrar, na própria materialidade do texto, que um pequeno fato, passível de caber em um único período, é capaz de desencadear todo o restante do acontecimento narrado no texto, constituído por fragmentos, iluminações, alumbramentos, *visões*.

Fato extremamente corriqueiro, como já nos revela a própria estruturação do período: temos uma sequência de três adjuntos adverbiais (um de tempo, “De manhã”, e dois de lugar: “na cozinha” e “sobre a mesa”), os quais estão encadeados, sem nenhuma vírgula a separá-los, antecedendo o “grande” acontecimento: “vejo o ovo”. Chama-nos a atenção o sujeito elíptico (eu), dando uma ênfase maior ao verbo, “vejo” – a grande ação do conto –, bem como a opção pelo artigo definido “o”, que determina o núcleo do objeto direto ovo. Não é qualquer ovo – é “o ovo”. Singular. Determinado. Entretanto, imediatamente na sequência, temos a seguinte reflexão: “No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. [...] Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe” (LISPECTOR, 1964, p. 55), o que nos revela a opção da autora pelo poético em detrimento do prosaico. Nos termos de Chklovski:

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade (CHKLOVSKI, 1971, p. 54).

O que se percebe, a partir deste trecho, é um convite, no conto, que o próprio objeto visto (ovo) faz àquele que o vê. O convite para ver a materialidade do objeto nele mesmo:

Só vê o ovo quem já o tiver visto. — Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. — Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. — Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. — Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo (LISPECTOR, 1964, p. 55).

Trazendo tal reflexão para o campo da criação literária, há toda uma discussão, no texto (e no trabalho de escrita de Lispector), sobre a desautomatização do olhar, pois não há nada mais trivial, banal e comum do que uma mulher ver um ovo sobre a mesa da cozinha. Entretanto, nada há de corriqueiro, banal e trivial na série de reflexões que tal fato, germinado pelas reflexões, percepções, sensações e saberes da narradora protagonista do conto realiza, passa a portar. Segundo Chklovski,

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte* (CHKLOVSKI, 1971, p. 45).

E o convite, no conto, se dá pelo olhar – o apreciar a matéria da obra de arte ou da vida de modo desautomatizado. E quem o faz dessa forma é o artista. Aquele que cria uma obra de arte deve ser capaz de ver o ovo, mergulhar nele, perder-se nele e no próprio exercício de vê-lo. Há todo um trabalho visual neste conto. Se há um mergulho, na matéria de **ver** o ovo, do próprio ser do escrevente, o efeito desse mergulho se reflete no leitor, que se vê forçado a também mergulhar no objeto visto e no ato de vê-lo. Há, no conto, todo um movimento para dentro do ovo. Um perder-se no ovo, que implica um perder-se de si mesmo. Simultaneamente a esse movimento *para dentro*, imposto ao leitor, que se vê obrigado a empreender a mesma travessia da narradora protagonista, existe outro, por meio da série de reflexões realizadas por uma narradora, *para fora* do ovo, pois este “não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe.” (LISPECTOR, 1964, p. 55). Ainda de acordo com Chklovski, “O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1971, p. 51). Ainda pensando no conto, podemos notar que o ovo nos remete, metaforicamente e num plano metalinguístico, à materialidade do

texto literário, que expõe o exterior. A imagem do ovo representa tanto o produto quanto o processo, pois seu exterior, a casca, é o que dá forma ao interior, que é líquido, aquoso, “geléia viva”⁵⁷. Nesse sentido, a casca estaria para a moldura, o trabalho pronto, a escrita acabada, o produto, o livro; gema e clara estariam para o processo, o disforme, o magma da criação em sua potencialidade plena.

No parágrafo seguinte, a narradora constata:

Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas vêem o ovo. O guindaste vê o ovo. – Quando eu era antiga um ovo pousou no meu ombro. – O amor pelo ovo também não se sente. O amor pelo ovo é supersensível. A gente não sabe que ama o ovo. – Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo. – Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo, o ovo é óbvio (LISPECTOR, 1964, p. 55-56).

O ovo, que pode, dentre muitas outras possibilidades, manifestar-se como objeto artístico, é óbvio pois tudo nele está ali, *per se*. O ovo é; o objeto artístico é – este parece ser um axioma afirmado no conto tanto no que diz respeito à fábula, como no que diz respeito à trama narrativa, à própria composição artística à qual o conto está intimamente vinculado. E essa existência, afirmada por meio de um “é” sem complementos que se oferece à apreciação, que exige o esgarçar do tempo. O ovo, figura plenipotente em si mesma, é um objeto que está em um determinado lugar (“na cozinha sôbre a mesa”), em um determinado tempo (“De manhã”), mas, simultaneamente, não está preso a nenhum tempo e a nenhum espaço. Ele é. Ponto. E essa afirmação plena daquilo que é em si mesmo, dispensando, por sua existência plenipotente qualquer complemento ou apoio constitui-se num dos ideais que a obra de Lispector afirma. Em alguns de seus textos, como “O ovo e a galinha” e *Água viva*, este ideal é afirmado em grau máximo.

Várias reflexões metalinguísticas são produzidas neste conto, reflexões que permeiam todo o projeto ficcional de Lispector: O que é arte? O que é representar? O que é escrever? O que é ser? O que é fazer literatura? Talvez por isso tenha sido o escolhido, pela autora, para ser lido no Congresso de bruxaria, após uma introdução intitulada “Literatura e magia”, que será transcrita abaixo, em suas duas versões. A original:

Tenho pouco a dizer sobre magia. E acho que o contato com o sobrenatural é feito em silêncio e [numa profunda] meditação solitária. A inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico porque a criação é absolutamente inexplicável.

⁵⁷ Título de uma crônica, publicada na seção “Fundo de Gaveta”, de *A legião estrangeira*.

Não creio que a inspiração venha do sobrenatural. Suponho que emerge do mais profundo “eu” de cada pessoa, das profundezas do inconsciente individual, coletivo cósmico. O que não deixa de certa forma ser um pouco sobrenatural. **Mas acontece que tudo que vive e que chamamos de “natural”, é em última instância, sobrenatural.** Como só tenho a dar às pessoas aqui presentes minha literatura, uma pessoa vai ler por mim um conto meu chamado “O ovo e a galinha”. Este meu texto é misterioso até para mim mesma e tem uma simbologia secreta. Peço que ouçam a leitura apenas com o raciocínio, senão tudo escapará ao entendimento. Se meia dúzia de pessoas realmente sentirem esse texto já ficarei satisfeita. E agora O ovo e a galinha (LISPECTOR, 2005, p. 121 – grifos nossos).

E a reescrita:

Tenho pouco a dizer para uma platéia exigente. Mas vou dizer uma coisa: para mim, **o que quer que exista, existe por algum tipo de mágica. Além disso, os fenômenos naturais são mais mágicos que os sobrenaturais.** Dois meses atrás aconteceu uma coisa comigo que chego a estremecer, só de pensar. Eu estava angustiada, sozinha, sem perspectiva nenhuma, vocês sabem como é. Quando de repente, sem nenhum aviso, uma chuvarada, seguida por uma ventania, começou a cair. Essa chuva súbita me liberou, liberou toda a minha energia, trouxe calma e me deixou tão relaxada que logo depois dormi profundamente, aliviada. A chuva e eu, nós duas tivemos um relacionamento mágico. No dia seguinte li no jornal, para surpresa minha, que a chuva que tinha me afetado como magia branca, afetara outras pessoas como magia negra. As reportagens diziam que tinha sido uma chuva muito forte, com granizo em alguns lugares, que tinha destelhado muitas casas, que quase provocara a queda de um avião.

Também considero mágico o sol inexplicável que aquece todo o meu corpo. **Mágico também é o fato de termos inventado Deus e que, por milagre, Ele existe. Eu mesma, pelo menos conscientemente, jamais lidei diretamente com mágica. No entanto, pintei um quadro, e uma amiga me aconselhou a não olhar para ele, pois poderia me fazer mal. Concordei. No quadro, que chamei de “Terror”, arranquei de mim, talvez atrás da magia, todo o horror que um ser sente no mundo.** A tela era pintada de preto, quase no centro havia uma terrível mancha amarelo escuro, e dentro dessa mancha algo vermelho, preto e amarelo vivo. Parecia uma mariposa sem dentes querendo gritar, sem conseguir. Perto da massa amarela, por cima do preto, pintei dois pontos completamente brancos que talvez fosse a promessa do alívio futuro. Olhar para esse quadro me faz mal.

Não acredito em nada. Ao mesmo tempo acredito em tudo. No dia primeiro de janeiro de 1974 estava parada nos degraus de uma escada perto da casa de um amigo, à espera dele. Fazia muito calor e tudo parecia deserto. Era um feriado e de repente fiquei completamente desesperada, sem perspectiva nenhuma. Cobri o rosto com as mãos e pensei: por favor, meu Deus, mande-me pelo menos algum símbolo de paz. Então abri os olhos e um minuto depois vi dois pombos perto de mim. Fiquei surpresa e um pouco assustada. Logo depois fomos ao cinema, meu amigo e eu. Perto do cinema havia uma loja fechada, porque era feriado, e vi através da vitrine uma espécie de pote com quatro pombos dentro. No dia seguinte fui até aquela loja e comprei o enfeite de porcelana. No outro dia uma pequena pena de pombo caiu em cima de mim. Eu a perdi. E o episódio com o pássaro aconteceu de forma dramática. Era mais uma vez um dia muito quente e eu estava completamente exausta. Voltava do centro da cidade num táxi. Usava óculos escuros. E tão cansada que apoiei a cabeça no braço, tentando descansar um pouco. Então senti alguma coisa me incomodando, entre a lente dos óculos e o meu olho esquerdo. Tirei os óculos e achei uma pena de pombo. Sem comentários. Dois dias depois fui consultar um médico amigo meu e novamente peguei um táxi. O motorista freou de repente. Perguntei para ele, o que houve? Ele respondeu, quase matei um pombo, mas graças a Deus, ele escapou. Cheguei ao consultório do meu amigo e contei para ele aquela história dos pombos desde o início. E perguntei, qual o significado dessas coisas estranhas? Ele respondeu sorrindo, coisas boas não precisam de explicações. E disse

mais, quer que eu lhe dê uma pena de pombo? Eu disse, claro que sim, se tiver uma. Ele se abaixou, pegou uma pena no chão e me deu. Ainda sem comentários. Um dia aconteceu outra coisa com um amigo meu. Ele tinha um lindo curió, pássaro raro de se encontrar no Rio, e especialmente em Copacabana. Uma manhã, quando foi alimentá-lo, viu com tristeza que o curió tinha morrido. Não havia nada que pudesse fazer além de lamentar a morte do passarinho. Uma hora depois a empregada gritou, vem cá depressa, vem ver uma coisa. Todos foram para os fundos da casa e viram, tremendo um pouco no chão, um curió. O passarinho não tentou escapar e foi posto na gaiola. Comeu e começou a cantar. Eu pergunto, por quê? Para quê? Também não existe resposta para o fato de haver, numa pequena semente, numa simples semente de árvore, essa promessa de vida, o fenômeno de uma semente que contém vida é totalmente impossível. Um escritor brasileiro disse que estar vivo é impossível, e eu acrescento que nascer é impossível. E para terminar, direi uma coisa que pode parecer absurda, porque o que vou dizer é alta matemática, mágica pura. A mágica em relação ao que se escreve chama a atenção para a palavra “inspiração”. Como explicar a inspiração? Às vezes, no meio da noite, dormindo um sono profundo, eu acordo de repente, anoto uma frase cheia de palavras novas, depois volto a dormir como se nada tivesse acontecido. **Escrever, e falo de escrever de verdade, é completamente mágico. As palavras vêm de lugares tão distantes dentro de mim que parecem ter sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma.** Os críticos consideram que escrevo o que chamam de “realismo mágico”. E um crítico, não me lembro de qual país da América Latina, escreveu sobre mim: ela não é escritora, é uma bruxa. E agora quero ouvir o que vocês sabem sobre bruxaria (LISPECTOR, 2005, p. 122-124 – grifos nossos).

Observe-se, nessas duas versões da reflexão introdutória de Lispector, os seguintes aspectos inquietantes: a) a consideração de que o “que chamamos de ‘natural’, é em última instância, sobrenatural” – formulação que parece desvelar, sob a percepção automatizada que temos do “natural”, uma condição real de sobrenaturalidade passível de ser “explicada” pela ideia de magia, que, por sua vez, repõe o mistério e o inexplicável no campo do real que insistimos, com resultados frágeis, em domesticar; b) a ideia de que Deus existe por efeito de invenção humana – o que, paradoxalmente – não o torna falso nem imaginário, mas real; c) a ideia de que, ao criar, o artista pode dotar sua obra de um poder capaz de fazer mal (ou bem) – poder, este, mágico em última análise; d) a ideia de que escrever vai muito além do trabalho realizado pela consciência individual do artista porque vem de lugares que transcendem os limites da consciência individual e a individualidade mesma do sujeito que escreve. Isso, sobretudo, no ato de escrever.

Entretanto, apesar desta riqueza de ideias sobre literatura e magia, nenhuma dessas duas versões para a introdução foi lida por Lispector no Congresso em Bogotá. Segundo Teresa Montero e Lícia Manzo,

A ideia inicial era usar uma das duas versões como texto introdutório à leitura de seu conto “O ovo e a galinha”. Na hora marcada para a apresentação, entretanto, Clarice desiste de qualquer introdução, limitando-se a pedir que alguém leia o conto por ela. Em entrevistas posteriores ao evento, Clarice declara ter tido a impressão de que a maioria das pessoas não compreendeu nada do que havia sido lido; ressaltando

contudo que um americano ficara tão encantado com o conto que a abordara no final, pedindo-lhe uma cópia (MONTERO; MANZO, 2005, p. 120).

O que nos interessa ressaltar é que o referido conto foi escolhido pela autora para demonstrar **na prática** o vínculo entre magia e escrita. Note-se que ela não usa o termo literatura nessas introduções. O que faz, sem concessões, é expor o conto aos ouvintes para que em vez de ouvirem-na falar sobre bruxaria, provem da magia que ela sabe fazer. Não estranha que a reação da maioria tenha sido a de não entender nada. Entretanto, sempre há aqueles que captam alguma coisa ou simpatizam com a experiência proposta.

Um dos procedimentos dessa magia de escrever, para esse sujeito escrevente, é dilatar maximamente o tempo da duração, conforme já ressaltamos no capítulo anterior. Em *A maçã no escuro*, por exemplo, a duração se estende longamente, o que torna a leitura do romance muito lenta, até mesmo arrastada. Este procedimento está registrado em algumas crônicas de “Fundo de gaveta”. Dentre elas, podemos destacar “Escrever, prolongar o tempo”:

Não posso escrever enquanto estou ansiosa ou espero soluções porque em tais períodos faço tudo para que as horas passem; e **escrever é prolongar o tempo, é dividi-lo em partículas de segundos, dando a cada uma delas uma vida insubstituível** (LISPECTOR, 1964, p. 226 – grifos nossos).

Em “Era uma vez”, republicada em 1972 no *JB* como “Ainda impossível”, notamos a mesma reflexão:

Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: “era uma vez...”. Para crianças? Perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com “era uma vez”; eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil de ver por quê. **Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também.** Mas desde então eu havia mudado tanto, quem sabe eu agora já estava pronta para o verdadeiro “era uma vez”. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? agora mesmo? Seria simples, senti eu. E comecei. **Ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito:** “Era uma vez um pássaro, meu Deus” (LISPECTOR, 1964, p. 140 – grifos nossos).

Observe-se nos dois trechos destacados, a reflexão do sujeito que escreve sobre sua impossibilidade de narrar os eventos. No primeiro trecho, ele reflete sobre a necessidade de prolongar o ato da escrita, estendendo a duração dos eventos – que, para ele, é muito mais importante do que a própria narração destes. No segundo, sua reflexão se aprofunda um pouco

mais, quando revela ao leitor sua tentativa de escrever narrando esses eventos e constata, ao final, sua impossibilidade, expressa em: “Era uma vez um pássaro, meu Deus”. A interjeição “meu Deus” revela a incapacidade daquele que escreve de dissimular seu espanto diante do objeto vivo (o pássaro). Por essa razão, pára, nesse ponto, para **mergulhar**, **via escrita**, nessa experiência de **ver** o objeto vivo. Esse, sim, é o objeto de sua escrita que, por isso, **é**, também, **um objeto vivo**, à medida que **é vida** que porta a **vida**. Sob nosso ponto de vista, portanto, a escrita desse sujeito é o modo como ele **investiga** o objeto vivo, o modo como ele mergulha maximamente nessa experiência de aproximação da coisa em si ou do objeto em si mesmo. Objeto este criado pela escrita e passível de ser investigado pelo (e durante o) ato da escrita. Justamente por isso, o sujeito que escreve **precisa** prolongar a duração desse evento: para que possa, **escrevendo**, **ver** o objeto e **refletir** sobre ele, em suas múltiplas possibilidades. Por meio dessa breve leitura, podemos vislumbrar discussões riquíssimas sobre o que é o escrever, para esse sujeito que escreve. Aí está a mágica.

Ainda de “Fundo de gaveta”, vale ressaltar: “Mentir, pensar”:

O pior de mentir é que cria falsa verdade. (Não, não é tão óbvio como parece, não é truísmo; sei que estou dizendo uma coisa e que apenas não sei dizê-la do modo certo, **aliás o que me irrita é que tudo tem de ser “do modo certo”, imposição muito limitadora.**) O que é mesmo que eu estava tentando pensar? Talvez isso: **se a mentira fosse apenas a negação da verdade, então este seria um dos modos (negativos) de dizer a verdade. Mas a mentira pior é a mentira “criadora”.** (Não há dúvida: **pensar me irrita, pois antes de começar a tentar pensar eu sabia muito bem o que eu sabia.**) (LISPECTOR, 1964, p. 143 – grifos nossos).

Nesse fragmento, podemos perceber o quanto esse sujeito não admite prender-se a quaisquer regras ao escrever (para ele, limitadoras de seu ato). Quer apenas exercitar o escrever, por isso, não admite pensar – coisa que o irrita. Não há como pensar, para ele, antes de escrever, pois só se escreve **escrevendo**.

Para a nossa leitura, também é interessante ressaltar “Escrever, humildade, técnica” (republicada, posteriormente, no *JB*):

Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de... de quê? procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse “estilo” (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. **Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o de concepção.** Quando falo em “humildade”, refiro-me à humildade no sentido cristão (como ideal a poder ser alcançado ou não); refiro-me à humildade que vem da plena consciência de se ser realmente incapaz. E refiro-me à humildade como técnica. Virgem Maria, até eu mesma me assustei com minha falta de pudor; mas é que não é. **Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente.** Descobri este tipo de humildade, o que não deixa de ser

orgulho. Orgulho não é pecado, pelo menos não grave: orgulho é coisa infantil em que se cai como se cai em gulodice. Só que orgulho tem a enorme desvantagem de ser um erro grave, com todo o atraso que erro dá à vida, faz perder muito tempo (LISPECTOR, 1964, p. 144 – grifos nossos).

Aqui, novamente é retomada a temática do fragmento anterior: aproximar-se com humildade da coisa, para que ela não escape totalmente, é tentar exercitar o ato de escrever com a plena consciência de que se é incapaz de “mentir”, “pensar”.

O texto “Sem heroísmo” aprofunda um pouco mais essa questão: “Mesmo em Camus – esse amor pelo heroísmo. Então não há outro modo? **Não, mesmo compreender já é heroísmo. Então um homem não pode simplesmente abrir uma porta e olhar?**” (LISPECTOR, 1964, p. 145 – grifos nossos). O desejo do sujeito, aí, enquanto ser que escreve, é *escrever sem heroísmo*, apenas pelo ato de escrever. Nesse sentido, ato de investigar, aqui, é análogo ao de “abrir uma porta e olhar”. O ato de escrever pode (desde que não seja realizado com heroísmo) permitir ao sujeito que o pratica “abrir uma porta e olhar”. Olhar para a coisa viva: o escrito no *escrito*. Por isso, o ato de escrever, para esse sujeito que escreve, é uma necessidade, o único modo de entender, como se pode ler em “Aventura”:

Minhas intuições se tornam claras ao esforço de transpô-las em palavras. É neste sentido, pois, que escrever me é uma necessidade. De um lado, **porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever**. Se tomo um ar hermético, é que não só o principal é não mentir o sentimento como porque tenho incapacidade de transpô-lo de um modo claro sem que o minta – mentir o pensamento seria tirar a única alegria de escrever. Assim, tantas vezes tomo um ar hermético, o que acho bem chato nos outros. **Depois da coisa escrita, eu poderia friamente torná-la mais clara? Mas é que sou obstinada. E por outro lado, respeito uma certa clareza peculiar ao mistério natural, não substituível por clareza outra nenhuma**. E também porque acredito que a coisa se esclarece sozinha com o tempo: assim como num copo d’água, uma vez depositado no fundo o que quer que seja, a água fica clara. Se jamais a água ficar limpa, pior para mim. Aceito o risco. Aceitei risco bem maior, como todo mundo que vive. E se aceito o risco não é por liberdade arbitrária ou inconsciência ou arrogância; a cada dia que acordo, por hábito até, aceito o risco. **Sempre tive um profundo senso de aventura, e a palavra profundo aí está querendo dizer inerente. Este senso de aventura é o que me dá o que tenho de aproximação mais isenta e real em relação a viver e, de cambulhada, a escrever** (LISPECTOR, 1964, p. 145-146 – grifos nossos).

Escrever equivale, em ato, à aventura de investigar, “abrir a porta e olhar”, sem a preocupação de explicar, pois o mistério que mantém a aventura da investigação não pode ser “substituível por clareza outra nenhuma”. Por isso mesmo, para esse sujeito que escreve, não há como voltar ao escrito para torná-lo mais claro, afinal, a aventura é inerente *ao processo* ao qual ele se vê submetido, como se pode observar em “Submissão ao processo”, crônica

publicada originalmente em “Fundo de gaveta” e republicada, posteriormente, com algumas alterações significativas, em *A descoberta do mundo*. Entre elas, vale a pena destacar a substituição do verbo “escrever” por “viver”, como se pode ler nas duas versões da crônica:

O processo de escrever é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver – e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência de que se é feito. O processo de escrever é difícil? mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita. (Mamãe, me disse o menino, o mar está lindo, verde e com azul e com ondas! está todo anaturezado! todo sem ninguém ter feito êle!) A impaciência enorme ao trabalhar (ficar de pé junto da planta para vê-la crescer e não se vê nada) não é em relação à coisa propriamente dita, mas à paciência monstruosa que se tem (a planta cresce de noite). Como se dissesse: “não suporto um minuto mais ser tão paciente”, “a paciência de relojoeiro me enerva”, etc. **O que impacienta mais é a paciência vegetativa, boi servindo ao arado** (LISPECTOR, 1964, p. 178-179 – grifos nossos).

O processo de viver é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” – era o próprio assustador contato com a tessitura de viver – e esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência de que se é feito. O processo é difícil? Mas seria como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita. (Mamãe, disse o menino, o mar está lindo, verde e com azul e com ondas! está todo anaturezado! todo sem ninguém ter feito ele!) A impaciência enorme (ficar de pé junto da planta para vê-la crescer e não se vê nada) e não é em relação à coisa propriamente dita, mas à paciência monstruosa que se tem (a planta cresce de noite). Como se dissesse: “não suporto um minuto mais ser tão paciente”, “essa paciência de relojoeiro me enerva”, etc.: é uma impaciente paciência. **Mas o que mais pesa é a paciência vegetativa, boi servindo ao arado** (LISPECTOR, 1999a, p. 445-446 – grifos nossos).

Como podemos depreender da crônica supracitada, o sujeito escrevente é submisso ao escrever ou ao ato de escrever. Nesse sentido, escrever é viver, pois é necessário, vital a este sujeito. O escrito, produto do ato de escrever, na crônica, é metaforizado na imagem da flor, que nasce (“é feita”) de um processo “extremamente caprichoso e natural” (LISPECTOR, 1964, p. 178). Essa mesma submissão pode ser constatada na crônica “Mas já que se há de escrever”, também de “Fundo de gaveta”: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem as palavras com as entrelinhas” (LISPECTOR, 1964, p. 137).

Em “Escrevendo”, também de “Fundo de gaveta”, encontramos uma reflexão que muito contribuiu para a nossa percepção de um possível conceito clariciano do ato de escrever:

Não me lembro mais onde foi o começo, foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou devia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano. **Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber.** Meu receio era de que, por impaciência com a lentidão que tenho em me compreender, eu estivesse apressando antes da hora um sentido. Tinha a impressão de que, mais tempo eu me desse, e a história diria sem convulsão o que ela precisava dizer. Cada vez mais acho tudo uma questão de paciência, de amor criando paciência, de paciência criando amor. – **Ele se levantou todo ao mesmo tempo, emergindo mais aqui do que ali. Eu interrompia uma frase no capítulo 10, digamos, para escrever o que era o capítulo 2, por sua vez interrompido durante meses porque escrevia o capítulo 18.** Esta paciência eu tive, e com ela aprendia: **a de suportar, sem nenhuma promessa, o grande incômodo da desordem. Mas também é verdade que a ordem constrange.** – Como sempre, a dificuldade maior era a da espera. (Estou me sentindo mal, diria a mulher para o médico. É que a senhora vai ter um filho. E eu que pensava que estava morrendo, responderia a mulher. A alma deformada, crescendo, se avolumando, sem nem ao menos se saber que aquilo é espera. Às vezes, ao que nasce morto, sabe-se que se esperava.) – **Além da espera difícil, a paciência de recompor paulatinamente a visão que foi instantânea. E como se isso não bastasse, infelizmente não sei “redigir”, não consigo “relatar” uma ideia, não sei “vestir uma ideia com palavras”. O que vem à tona já vem com ou através de palavras, ou não existe.** – Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: não usaria palavras. O que pode vir a ser minha solução. Se for, bem-vinda (LISPECTOR, 1964, p. 251-252 – grifos nossos).

Este conceito se manifesta na epígrafe da introdução deste trabalho:

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse, com um esforço de “memória”, como se eu nunca tivesse nascido. **Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva** (LISPECTOR, 1964, p. 143-144 – grifos nossos).

Exceto pelo título (“Lembrar-se do que não existiu”), essa crônica não sofreu qualquer alteração ao ser republicada, em 1971, na coluna de crônicas do *JB*. Para nós essa é, talvez, a crônica mais reveladora da conflituada luta entre Clarice Lispector escritor e escrevente: escrever é *expor a lembrança em carne viva*, sem se escrever (ou inscrever) como autor – “como se **eu** [autor] nunca tivesse nascido” (LISPECTOR, 1999a, p. 385 – grifo e colchetes nossos). E é de forma *contínua*, como podemos ler já a partir do título da crônica “Escrevendo”. A opção pelo verbo “escrever” no gerúndio revela o quanto o escrevente reivindica espaço, nessa obra, *concorrendo com o autor*, para exercitar o ato de *escrever* como fim em si mesmo, *continuamente*, sem começo, nem fim, *ininterruptamente*.

A partir dessas leituras, que constituem apenas um recorte significativo do todo da obra, depreende-se o conceito de escrever (ou ato de escrever), que, neste trabalho, significa o exercício pleno de entrega ao ato da escrita, o exercício de afirmação da existência de uma pausa (com todas as implicações disso) que se constrói, como sujeito da escrita e funda sua existência, como tal, neste ato. Escrever é viver, pois é, no trabalho de Lispector, escrever-se.

2.2 Escrever e pintar: o diálogo interartes

Outro traço dos textos que se referem às reflexões sobre o escrever é o de que nestes textos Lispector tem a necessidade de se referir a outras artes, como a pintura e a música, a fim de exemplificar, ao leitor, o que pretende com seu exercício de escrita.

Em “Um pintor”, crônica originalmente denominada de “Gastão Manoel Henrique”⁵⁸, publicada em “Fundo de gaveta”, temos uma reflexão sobre a repetição de alguns motivos pictóricos, cuja função é a de revelar suas várias nuances. À semelhança do pós-impressionista Paul Cézanne, considerado, por muitos, o pai da arte moderna justamente porque pintava várias vezes o mesmo (que já não será mais exatamente o mesmo) motivo em momentos diferentes, revelando seus diversos ângulos e gradações de cor e luz, o pintor comentado por Clarice também usa da repetição. Como se, ao revisitar, via repetição, determinados motivos, o artista revelasse, neles, a cada vez, mais um elemento de sua própria composição, dando-nos a ideia de camadas sucessivamente reveladas ou desveladas em um nível cada vez mais profundo – o que na crônica de Lispector se denomina de síntese:

Gastão Manoel Henrique

A surpresa de ver que o pintor começa por não recear inclusive a simetria. É preciso experiência ou coragem para revalorizá-la, quando facilmente se pode imitar o falso “assimétrico”, uma das originalidades mais comuns. A simetria é concentrada, conseguida. Mas não dogmática. É também hesitante, como a dos que passaram pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira? A síntese. Daí talvez **o ar despojado, a delicadeza de coisa vivida e depois revivida**, e não um certo arrojo dos que não sabem. Não é propriamente tranquilidade o que está ali. Há uma dura luta de coisa que apesar de corroída se mantém de pé, e nas cores mais densas há uma lividez daquilo que mesmo torto está de pé. Suas cruzes são entortadas por séculos de mortificação. São altares? Pelo menos o silêncio de altar. O silêncio de portais. O esverdeamento toma um tom do que estivesse entre vida e morte, uma intensidade de crepúsculo. Há bronze velho

⁵⁸ Pintor paulista, escultor, desenhista e professor, nascido em 1933, em Amparo, São Paulo. Sua trajetória de artista plástico se constitui numa fonte de conhecimentos para artistas, estudantes, estudiosos e apreciadores da arte concreta. Sua relação com a arte concreta inicia-se por volta da década de 1950, quando surgem seus primeiros desenhos, que revelam seu interesse pela geometria. O pintor também produz obras importantes com pigmentação em madeira (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_idiom_a=28555&cd_item=3&cd_verbete=1872. Acesso em 21 de junho de 2012).

nas cores quietas, e aço; e tudo ampliado por um silêncio de coisas encontradas na estrada. Sentem-se longa estrada e poeira antes de chegar ao pouso do quadro; de algum modo este é um pouso, enfim, e recebe. Mesmo que os portais não se abram. Ou já é igreja o portal da igreja, e diante dele já se chegou? Ainda há a luta para não transpô-lo. E em nenhum quadro está dito: igreja. São muros de um Cristo que está ausente, mas os muros estão ali, e tudo é tocável, finalmente tocável para quem chega de longe. Pois é pintura tocável: as mãos também a olham. **O pintor cria o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para um escultor de madeira. E o material criado é religioso: tem o peso de vigas de convento. É compacto, fechado como uma porta fechada. Mas nele foram esfoladas aberturas, rasgadas quase por unhas. E é através dessas brechas que se vê o que está dentro de uma síntese.** Cor coagulada, violência, martírio são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa (LISPECTOR, 1964, p. 128 – grifos nossos).

Observe-se, aí, uma espécie de jogo projetivo presente na especulação de Clarice sobre o trabalho do pintor: ver é ver-se; logo, ela, espectadora, se vê no que o pintor lhe dá a ver. Este traço projetivo é o que faz com que se possa, sem grande dificuldade, aproximar certos trechos como os que grifamos no texto do próprio trabalho de escrita de Lispector, sempre voltado, para, nos seus próprios termos, ver “o que está dentro de uma síntese”.

Além disso, a leitura de Lispector aponta para outro elemento constitutivo de sua poética: o propósito de desnudar o código, que será desenvolvido no capítulo subsequente, na análise de *Água viva*.

Em “Paul Klee”, também de “Fundo de gaveta”, cuja referência à pintura moderna já aparece no título, temos uma reflexão sobre o quadro “*Paysage aux oiseaux jaunes*”⁵⁹. Essa mesma crônica é publicada, em 1969, no *JB*, como “Medo da libertação”. Vale a pena, para os nossos propósitos, ler as duas versões. Na primeira, lê-se:

Paul Klee

Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux Oiseaux Jaunes*, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho. A prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos. Então reconheço que a liberdade é só para muito poucos. De novo coragem e covardia se jogaram: minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Pois sei que minha coragem é possível. Começo então a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. É que a possibilidade, que é verdadeiramente realizada, não é para ser entendida. E à medida que a pessoa quiser explicar, ela estará perdendo a coragem, ela já estará pedindo; *Paysage aux Oiseaux Jaunes* não pede. Pelo menos calculo o que seria a liberdade. E é isso o que torna intolerável a segurança das grades; o conforto desta prisão me bate na cara. Tudo o que eu tenho agüentado – só para não ser livre... (LISPECTOR, 1964, p. 135-136 – grifos nossos).

E na segunda:

⁵⁹ “Paisagem com pássaros amarelos.”

Medo da libertação

Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux Oiseaux Jaunes* (Paisagem com Pássaros Amarelos, de Klee), nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro. A covardia nos mata. Pois há aqueles para os quais a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos. Então reconheço que há poucos homens livres. Olho de novo a paisagem e de novo reconheço que covardia e liberdade estiveram em jogo. A burguesia total cai ao se olhar *Paysage aux Oiseaux Jaunes*. Minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Começo até a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. E que a possibilidade, a que é verdadeiramente, não é pra ser explicada a um burguês quadrado. E à medida que a pessoa quiser explicar se enreda em palavras, poderá perder a coragem, estará perdendo a liberdade. **Les Oiseaux Jaunes não pede sequer que o entenda: esse grau é ainda mais liberdade: não ter medo de não ser compreendido.** Olhando a extrema beleza dos pássaros amarelos calculo o que seria se eu perdesse totalmente o medo. O conforto da prisão burguesa tantas vezes me bate no rosto.

E, antes de aprender a ser livre, eu agüentava – só para não ser livre (LISPECTOR, 1999a, p. 198 – grifos nossos).

Ao observarmos a tela à qual Lispector se refere, podemos refletir sobre seus dois escritos.



Figura nº 01: “Paysage aux oiseaux jaunes”

Paul Klee – 1923

Fonte: www.museedesenfants.ch.

Esse dado, supostamente simples, de opção por outro título é revelador de como a repetição (nesse caso de, aparentemente, o mesmo texto) cumpre uma função específica, nos textos claricianos: tal procedimento nunca se dá para reafirmar algo, mas sim para expandir seus limites, testar suas fronteiras, ou até mesmo borrá-las, quando não as apaga completamente. É como se tais repetições ocorressem para revelar ao leitor, gradativamente, os limites de algo, suas diversas possibilidades, prismas, ângulos, planos, que, como já dissemos, se aproxima do trabalho cubista de revisitação de um mesmo objeto por muitos ângulos e planos. Repete-se para revelar algo que se revela, a cada repetição, em suas múltiplas possibilidades. Repete-se para potencializar algo que se revela, simultaneamente, o *mesmo* e o *outro*.

Tal procedimento pode ser depreendido da tela de Paul Klee, na repetição do pássaro amarelo captado sob diversos ângulos, em locais diversos, em diferentes posições, com variados tamanhos, como se o motivo pássaro se revelasse, ao espectador, em suas inúmeras possibilidades. Nessa tela temos, no aspecto formal, a disposição de cores e linhas que se unem para significar não um, mas vários temas. Nessa pintura, não é possível uma leitura linear, devido à ideia de movimento, criada através da disposição das formas e cores e dos ângulos que compõem a imagem multifacetada. O objeto torna-se subjetivo, relativo, pois depende da visão e percepção do criador, e não do modelo – o que se estende, sob a forma de abertura, para o leitor.

Se dividirmos a tela ao meio, veremos que seus dois lados são simetricamente opostos e complementares, o que cria um jogo de luz e sombras para o motivo pássaro ser observado em seus diferentes ângulos e posições: ora aparente, ora escondido, o pássaro se deixa ver/entrever em suas diversas possibilidades. Isso, na leitura de Lispector, representaria o jogo liberdade *versus* prisão, medo *versus* coragem.

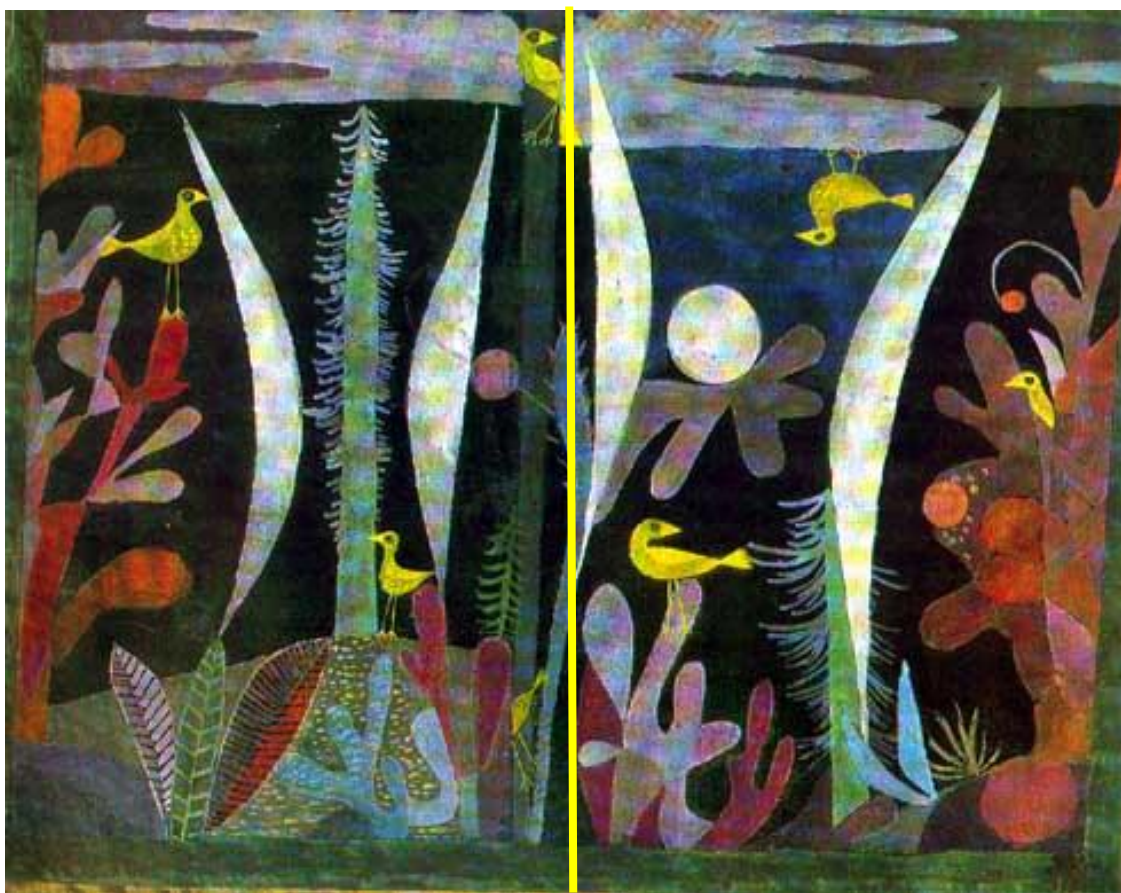


Figura nº 02: “Paysage aux oiseaux jaunes” (dividida ao meio)
Paul Klee – 1923

Nas duas crônicas em estudo, o que se narra? O ato de fruição de um leitor, que se coloca diante de um objeto (a tela de Paul Klee) e nos revela suas reflexões, seus sentimentos, suas sensações diante dele. Se recorrermos ao dicionário, veremos que fruição – ato, processo ou efeito de fruir – significa: “posse, usufruto de vantagem ou oportunidade”, ou ainda, em um sentido amplo, “aproveitamento ou utilização de uma coisa”, ou “ato de aproveitar satisfatória e prazerosamente alguma coisa”.

Nesse sentido, o narrador-leitor da crônica compartilha conosco, seus leitores, a sua experiência de leitor da tela de Klee a partir de sua escrita, o que nos revela que ele também ocupa um lugar de autoria. Esse narrador-leitor, ao aparentemente retomar a mesma crônica atribuindo-lhe um título diferente, já sinaliza, desde o título, que não teremos diante de nós a mesma crônica, mas ela mesma como outra. Em outras palavras, após a leitura da segunda versão, ilumina-se a primeira, que passa a ser lida, pelo leitor, sob um novo prisma, que se abre a novas possibilidades de leituras. Começemos pelo título: por que de “Paul Klee” para “Medo da libertação”? Somente após a leitura atenta das duas versões podemos sugerir uma possível leitura para a mudança. Passemos a ela, portanto.

Os primeiros períodos são idênticos nas duas versões: “Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux Oiseaux Jaunes*, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade” (LISPECTOR, 1964, p. 135-136), exceto pela tradução do título da tela, que aparece entre parênteses na segunda versão, de 1969: “Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux Oiseaux Jaunes* (Paisagem com Pássaros Amarelos, de Klee), nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade” (LISPECTOR, 1999a, p. 198).

Já no período seguinte, temos algumas alterações. Na primeira versão se lê: “O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho” (LISPECTOR, 1964, p. 136), enquanto na segunda: “O hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro” (LISPECTOR, 1999a, p. 198). Podemos perceber que, em “Paul Klee”, a narração é feita em primeira pessoa do singular, que fica evidente apenas no final do período, no trecho: “enquanto olho”. Até esse momento, temos a impressão de que o narrador se refere a algo (ao hábito e ao conforto) de modo geral. Nesse último trecho, percebemos que ele é quem possui o “hábito de olhar através das grades da prisão” e se sente confortável ao “segurar com as duas mãos as barras”. Tal opção delimita o seu relato a uma experiência individual.

Em “Medo de libertação”, a narração é realizada na primeira pessoa do plural, o que inclui o leitor, além de todos os outros – como se tal hábito e tal conforto fossem constitutivos de todos nós, seres humanos, o que aponta para o coletivo. Como se todos estivéssemos olhando “através das barras”, habitualmente, de modo automatizado, sem que nos apercebêssemos disso. E pior: tal hábito nos traria conforto. Há, nessa segunda crônica, uma constatação óbvia: para ser livre é preciso coragem. No entanto, ao lermos as duas crônicas, não há como não pensar em alguns questionamentos de Lispector: fazer literatura, que estaria voltado para o coletivo, é ser livre? Escrever, que estaria para o indivíduo, é ter coragem? Nesse sentido, “medo da libertação” apontaria para o desejo de prescindir das amarras do coletivo, privilegiando, desse modo, um ideal de liberdade individual que ambiciona ser livre de tudo. Essa liberdade no escrever só se radicaliza em *Água viva*.

Voltemos à segunda crônica: a adjetivação de barras parece, nela, cumprir a função de nos causar estranhamento. “Frias” e “de ferro” intensificam o substantivo barras, tornando-o mais apreensível, a nós, leitores, instando-nos a sentir a frieza do material de que são feitas as

barras da prisão, como se esse ato pudesse nos despertar de uma apatia e passividade inerentes a qualquer hábito automatizado. Esse despertar seria, num primeiro momento, o da consciência do indivíduo que se reconhece conformado e confortável na prisão que caracteriza o seu viver ordinário. Seu conforto é o signo de sua acomodação à prisão, à não-liberdade. É o traço oposto à coragem: sua covardia.

O trecho seguinte, “A prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos” (LISPECTOR, 1964, p. 136), da crônica de 1964, é retomado na crônica de 1969, no trecho: “A covardia nos mata. Pois há aqueles para os quais a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos” (LISPECTOR, 1999a, p. 198). Podemos perceber que o narrador mudou de posicionamento em relação ao que afirmara anteriormente. Para ele, assim como para todos os outros, a prisão era “a segurança” e “as barras um apoio para as mãos”, na primeira crônica. Entretanto, na segunda, percebemos que ele, de certo modo, se exclui ao fazer essa afirmação, apesar de reconhecer que a covardia é comum a todos nós e nos mata, dado que se infere da narração em primeira pessoa do plural: “A covardia nos mata.” Na opção pelo pronome demonstrativo “aqueles”, que integra a frase explicativa que se segue, podemos ler uma vez mais a intenção de se excluir, pois “aqueles” não contempla a primeira pessoa. Podemos notar um passo desse narrador em sua travessia para a libertação – da qual ele, entretanto, tem medo, como se lê no título: “Medo da libertação”, o qual esclarece o termo “covardia”.

Estamos diante de um narrador-leitor que escreve para relatar sua experiência como leitor do quadro e, principalmente, de si mesmo a partir de sua interação com o quadro. Este é um traço característico da poética clariciana: a meta-reflexividade que perpassa os atos de ler, escrever, pensar e ver. E esse narrador-leitor continua, constatando, na primeira crônica, que sabe que sua “coragem é possível” no trecho final de: “De novo coragem e covardia se jogaram: minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Pois sei que minha coragem é possível” (LISPECTOR, 1964, p. 136).

Na segunda crônica, essa constatação se amplia, tornando-se menos pessoal, pois o discurso passa a abranger: “Olho de novo a paisagem e de novo reconheço que covardia e liberdade estiveram em jogo. A burguesia total cai ao se olhar *Paysage aux Oiseaux Jaunes*. Minha coragem, inteiramente possível, me amedronta” (LISPECTOR, 1999a, p. 198). No trecho final, a constatação é um fato: “Minha coragem, inteiramente possível, me amedronta”. O narrador-leitor tem consciência de sua própria potência para a liberdade e, também, de sua covardia. Note-se, aí, um conflito nuclear a todas as grandes personagens claricianas, conflito que projeta a liberdade como valor maior em sua obra e faz dos processos de libertação a

matéria constitutiva dos dramas que se instalam entre personagens e entre a personagem e si mesma.

Diante de suas constatações, o narrador-leitor nos revela: a) na primeira crônica: “Começo então a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. É que a possibilidade, que é verdadeiramente realizada, não é para ser entendida” (LISPECTOR, 1964, p. 136) e b) na segunda crônica: “Começo até a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. E que a possibilidade, a que é verdadeiramente, não é pra ser explicada a um burguês quadrado” (LISPECTOR, 1999a, p. 198). Temos uma pequena alteração, no primeiro período: a substituição da conjunção conclusiva “então” pelo advérbio “até”, que significa “também, inclusive, mesmo, ainda”. Nessa substituição já está implícita a ideia de uma repetição que acrescenta um novo dado. Em outras palavras: o “então” equivale a dizer que o relatado até aquele momento permitiu que o narrador concluísse que “entre os loucos há os que não são loucos”. Na opção por “até”, temos um acréscimo, pois sua utilização sugere que o narrador-leitor constata, inclusive, dentre outras coisas, que “entre os loucos há os que não são loucos”. Isso põe uma significativa diferença: existe uma reflexão metalinguística sobre a conquista de novas possibilidades de leitura, de alargamento de fronteiras, digamos assim, de um texto para o outro. Em seguida, o narrador-leitor nos revela na primeira crônica: “É que a possibilidade, que é verdadeiramente realizada, não é para ser entendida” (LISPECTOR, 1964, p. 136). Tal frase é substituída, na segunda crônica, por: “E que a possibilidade, a que é verdadeiramente, não é pra ser explicada a um burguês quadrado” (LISPECTOR, 1999a, p. 198).

Alguns elementos merecem destaque: primeiramente, a substituição de “É” por “E”, que contém a mesma ideia já desenvolvida anteriormente: a conjunção “e” é aditiva, o que, metalinguisticamente, revela-nos o acréscimo na repetição. Outro dado que vale a pena destacar é a supressão do termo “realizada”, após o advérbio “verdadeiramente”, ambos referindo-se ao substantivo “possibilidade”. Da primeira para a segunda crônicas, ocorre uma transformação na “possibilidade realizada”, que, por efeito da retomada da referência ao quadro de Klee, traduz-se semanticamente pela ideia de *obra de arte*. Entretanto, por efeito da referência à loucura que a precede, traduz-se semanticamente pela ideia de vida (existência), de vida como obra de luta pela liberdade. E a afirmação dessa vida-obra se dá, na passagem de uma crônica à outra, na repetição que afirma um *outro* no *mesmo*, como possibilidade que *é* verdadeiramente – algo que prescinde de e rejeita as explicações à perspectiva burguesa da vida (e da arte).

“A possibilidade é” equivale a uma afirmação da vida, da obra, do ser em si mesmo, sem concessões de qualquer ordem ao que (ou quem) quer que seja. Mais um valor

característico da poética clariciana se reitera aí. “A possibilidade é” refere-se, nas crônicas, também à tela e ao ato de pintar – o que equivaleria a afirmar que o objeto é, a obra de arte é. *Per se*. Isso só é plenamente apreendido pelo narrador-leitor numa segunda leitura, distanciada da outra no tempo. Tal constatação põe em discussão um fato: aquele que escreve cria uma *persona*, o autor, que sofre mutações ao longo do tempo, de acordo com as necessidades, interesses, anseios, amadurecimentos, daquele que escreve. Convivendo com aquele que escreve, estão, no mínimo dois sujeitos: aquele que escreve e se realiza no ato da escrita (o escrevente) e aquele que é criado por aquilo que escreve (o escritor). Sob esse prisma, a segunda crônica apontaria para a vitória da literatura. A primeira, para a do exercício de escrever.

Uma reflexão sobre as relações arte e crítica, arte e recepção, se dá a ver nos trechos em que o narrador-leitor retoma o quadro de Klee para reconhecer, nele, algo que se afirma sem concessões. Na primeira crônica: “*Paysage aux Oiseaux Jaunes* não pede” (LISPECTOR, 1964, p. 136); na segunda crônica: “*Les Oiseaux Jaunes* não pede sequer que o entenda: esse grau é ainda mais liberdade: não ter medo de não ser compreendido” (LISPECTOR, 1999a, p. 198). Observe-se, aí, uma dupla reivindicação de autonomia: a) para a criação artística; b) para o criador.

Mas o final das duas crônicas reitera a condição de aprisionado do narrador-leitor, sua derrota diante da liberdade e da coragem afirmadas em *Paysage aux Oiseaux Jaunes* e por Paul Klee. A Clarice Lispector de 1964 e a de 1969 não se percebia, ainda e apesar de *A paixão segundo G.H.* e de “O ovo e a galinha”, suficientemente livre. A ambição por ela afirmada diante do quadro de Klee, cremos, só se concretizará plenamente em *Água viva*, alguns anos (e vários textos) depois.

2.3 Escrever versus não escrever: o silêncio que ronda a escrita

Ainda no tocante à repetição e seus efeitos no trabalho de escrita de Clarice Lispector, podemos pensar no famoso conto “A quinta história”, que integra a primeira parte de *A legião estrangeira*. Vamos, aqui, nos deter brevemente sobre este tão lido e analisado texto.

Como apontamos no início do capítulo, no período de maio a setembro de 1952 Lispector publica regularmente na *Comício*. Nesse período de colaboração, Clarice é responsável pela página feminina “Entre mulheres”, sob o pseudônimo de Tereza Quadros (GOTLIB, 2009, p. 340). E é nessa época que surgem suas famosas receitas, entre elas “Meio cômico, mas eficaz...”, cuja fórmula, ou seja, a receita de matar baratas, ganha dimensão

literária e sutilezas de construção em obras posteriores, como no conto “A quinta história” (GOTLIB, 2009, p. 344), como aponta Aparecida Maria Nunes (2006). Publicada, segundo Nunes, na revista *Comício*, do Rio de Janeiro, em 08 de agosto de 1952, essa receita diz o seguinte:

De que modo matar baratas? Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes. Passado algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa.

Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas.

Há ainda outros processos. Ponha, por exemplo, terebintina nos lugares freqüentados pelas baratas: elas fugirão. Mas para onde? O melhor [...] é mesmo engessá-las em inúmeros monumentozinhos, pois “para onde” pode ser outro aposento da casa, o que não resolve o problema (NUNES, 2006, p. 173).

Note-se, já na receita, diversos dos elementos que constituirão o conto de 1964, texto no qual o ato de matar baratas ganha sentidos e intensidade dramática insuspeitos (mas já presentes *em potência*) na receita de 1958.

Na verdade, e a partir das afirmações de Nunes (2006), sabemos que Clarice retoma essa receita de “matar baratas” ainda em outra página feminina, do *Diário da Noite*, em 1960; em 1962, na revista *Senhor*, para, somente em 1964 transformá-la no conto de *A legião estrangeira* e, de modo mais emblemático, incluí-la, sob a forma do ato de matar e comer, em *A paixão segundo G.H.*, romance também publicado em 1964.

Na tela de Klee, citada nas crônicas anteriormente analisadas, temos a repetição do motivo do pássaro em diferentes ângulos e paisagens, que equivalem a diferentes dramatizações na representação pictórica (veja-se, no quadro, os jogos de luz e sombra, os diferentes cromatismos e perspectivas de focalização de pássaro e paisagens). Em “A quinta história” temos a repetição do ato de matar baratas pela narradora protagonista que a ele retorna, nos planos de ação e da reflexão, reiteradamente. A cada novo retorno, os mesmos elementos factuais apresentados na primeira história contada se repetem⁶⁰, mas os pontos-de-vista que os organizam impõem distintos sentidos para estes mesmos fatos. Observe-se isso, por exemplo, na segunda e na terceira histórias, abaixo citadas:

A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o

⁶⁰ “A primeira, ‘Como Matar Baratas’, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram” (LISPECTOR, 1964, p. 91).

assassinato. A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também. Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranquila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existisse. Baratas sobem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha. E eis que a receita estava pronta, tão branca. Como para baratas espertas como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza. De minha cama, no silêncio do apartamento, eu as imaginava subindo uma a uma até a área de serviço onde o escuro dormia, só uma toalha alerta no varal. Acordei horas depois em sobressalto de atraso. Já era de madrugada. Atravessei a cozinha. No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara. Em nosso nome, amanhecia. No morro um galo cantou (LISPECTOR, 1964, p. 91 e 92).

A terceira história que ora se inicia é a das “Estátuas”. Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha. Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro. Em algumas, o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal olhar de censura magoada. Outras – subitamente assaltadas pelo próprio âmag, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! – essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te... Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão contavam. Enquanto aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: “É que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...” – de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo. Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme seca à brisa. Da história anterior canta o galo (LISPECTOR, 1964, p. 92-93).

A cada história, podemos notar que a fábula sofre um efeito de esvaziamento, tornando-se cada vez mais escassa, até que, por fim, na quinta história, quase desaparece completamente, deixando o leitor aturdido à medida que potencializa os elementos ficcionais, tornando-se praticamente uma cifra, um hieróglifo que se oferece à sua decifração. Deste se espera que, para ler, redija ele a quinta história a partir da leitura das anteriores e do dado novo que lhe é apresentado – o novo título: “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia” (LISPECTOR, 1964, p. 94).

Em *Metamorfoses do mal*, Yudith Rosembaum afirma, sobre a última das cinco “(?)”⁶¹ histórias, do conto “A quinta história” que:

A história parece abortada, interrompida em seu eterno recomeço. Deveremos buscar alguma significação na Teodicéia de Leibnitz, responsável pelo corolário estético no qual a balança entre o Bem e o Mal é necessária para a harmonia do Todo? Ou isso seria um desvio maldoso ao qual o narrador nos impele em perverso gesto? Aceitemos a pista falsa. Se para Leibntiz o chamado “Mal Metafísico” do homem, um defeito fatal de toda criatura de Deus, “falha irredutível” da criação [...], o exercício sádico se torna aqui parte integrante da dialética dos contrários [...]. E se, por outro lado, recusamos considerar a seriedade dessa frase quase cômica da última história é porque acreditamos, como a autora, que não há qualquer transcendência em jogo nesse conto. Tudo está aí contido na imanência do humano, que responde por si mesmo até o limite da incompreensão (ROSEMBAUM, 2006, p. 146).

Na verdade, essa, segundo Rosembaum, história “abortada”, por meio da referência a Leibnitz, ilumina o conto todo, obrigando-nos a retomar o ponto inicial (ou a primeira história), dessa vez percebendo que cada uma delas funciona como mônadas que recontam uma mesma e outra história, abrangendo a mesma temática (identidades *versus* alteridades), revelando/desvelando ao leitor suas modalidades, seus desdobramentos e complicações, representados pelos diversos ângulos de visão de cada uma delas e, dessa forma, do conto como um todo. Como nos alerta a autora de *Metamorfoses do mal*,

É preciso atentar, ainda, para o aspecto metaficcional do conto, já que se faz também, em meio ao enredo perverso, uma reflexão sobre a escritura (como, de resto, toda a obra clariciana). Como já vimos, o eterno retorno das baratas, em sua dimensão simbólica do próprio mal que habitaria a alma humana, é mimetizado nas voltas das histórias. **Mas a escrita, ela também, sofre a ameaça constante de um extermínio, a proximidade perigosa de seu silêncio** (ROSEMBAUM, 1999b, p. 141 – grifos nossos).

Proximidade perigosa e fascinante, diríamos, para Lispector. Já em “Triunfo”, publicado no semanário *Pan*, em 1940, (três anos, portanto, antes da publicação de *Perto do coração selvagem*), encontramos essa temática. Façamos, pois, uma breve leitura do conto. Temos, nele, uma matriz dramática clariciana: uma mulher e um homem que se relacionam (GOTLIB, 2004, p. 12). Até um determinado momento, este homem é superior à mulher – ou, pelo menos, é desse modo que ela o vê. A partir de algum acontecimento corriqueiro, esta mulher percebe que ela é que é superior ao homem, o que, de algum modo, faz com que ela perca o encanto por ele.

⁶¹ A autora, na verdade, se questiona se seriam apenas cinco, pois, por meio do procedimento de repetição, as histórias se multiplicariam a cada leitor.

No início do conto, à “pancada alta, sonora, seguida de uma badalada suave, um eco” (LISPECTOR, 2005, p. 11), segue-se o silêncio como uma senha para a entrada do sol no quarto de Luísa:

Depois, o silêncio. A clara mancha de sol se estende aos poucos pela relva do jardim. Vem subindo pelo muro vermelho da casa, fazendo brilhar a trepadeira em mil luzes de orvalho. Encontra uma abertura, a janela. Penetra. E apodera-se de repente do aposento, burlando a vigilância da cortina leve (LISPECTOR, 2005, p. 11).

A entrada do sol nos aposentos desperta Luísa: “O calor do sol e sua claridade enchem o quarto. Luísa pestaneja. Franze as sobrancelhas. Faz um trejeito com a boca. Abre os olhos, finalmente, e deixa-os parados no teto” (LISPECTOR, 2005, p. 11).

Temos a impressão de que a personagem vai se perder naquele silêncio. Entretanto, quando este está prestes a se impor como signo, é quebrado pelo não-silêncio: “Aos poucos o dia vai-lhe entrando pelo corpo. Ouve um ruído de folhas secas pisadas. Passos longínquos, miúdos e apressados. Uma criança corre na estrada, pensa” (LISPECTOR, 2005, p. 11). Nesse momento, o leitor infere que Luísa vai se deter nesse pensamento. Engana-se, pois, novamente, o silêncio emerge, impedindo que o não-silêncio também se instale como signo:

De novo, o silêncio. Diverte-se um momento escutando-o. É absoluto, como de morte. Naturalmente porque a casa é retirada, bem isolada. Mas... e aqueles ruídos familiares de toda manhã? Um soar de passos, risadas, tilintar de louças que anunciam o nascimento do dia em sua casa? (LISPECTOR, 2005, p. 11).

Nesses fragmentos, o silêncio é apenas exterior, pois internamente, a personagem se vê imersa em reflexões nada silenciosas, que a obrigam a ouvir o não-silêncio novamente, mesmo que se recuse a fazê-lo: “Lentamente vem-lhe à cabeça a idéia de que sabe a razão do silêncio. Afasta-a, contudo, com obstinação. (LISPECTOR, 2005, p. 11).

Luísa vê-se obrigada a constatar, sentando-se na cama, que está só: a outra cama do aposento está vazia. Observe-se:

O silêncio da casa estava explicado. Ela estava só desde a sua partida. Tinham brigado. Ela, calada, defronte dele. Ele, o intelectual fino e superior, vociferando, acusando-a, apontando-a o dedo. E aquela sensação já experimentada das outras vezes em que brigavam: se ele for embora, eu morro, eu morro (LISPECTOR, 2005, p. 12).

O silêncio da casa obriga Luísa a *se ouvir*. E, como não quisesse pensar, ela vai lavar roupa no fundo do quintal, onde havia um tanque, que presencia (assim como a banheira em

que Joana, em *Perto do coração selvagem*, se banha) o nascimento de uma outra mulher em Luísa, também forjada a partir do (e no) silêncio de um banho:

Olhou a torneira grande, jorrando água límpida. Sentia um calor... Subitamente, surgiu-lhe uma idéia. Tirou a roupa, abriu a torneira até o fim, e a água gelada correu-lhe pelo corpo, arrancando-lhe um grito de frio. Aquele banho improvisado fazia-a rir de prazer. De sua banheira abrangia uma vista maravilhosa, sob um sol já ardente. Um momento ficou séria, imóvel. O romance inacabado, a confissão achada. Mas a água escorria gelada sobre seu corpo e reclamava ruidosamente sua atenção. Um calor bom já circulava em suas veias. De repente, teve um sorriso, um pensamento. Ele voltaria. Ele voltaria. Olhou em torno de si a manhã perfeita, respirando profundamente e sentindo, quase com orgulho, o coração bater cadenciado e cheio de vida. Um morno raio de sol envolveu-a. Riu. Ele voltaria, porque ela era a mais forte (LISPECTOR, 2005, p. 15).

Como se pode observar, o silêncio porta, aí, uma reflexão sobre os efeitos que causa na personagem. Essa “ameaça constante” (ROSEMBAUM, 1999b, p. 141) é discutida reiteradamente por Lispector, em diversos outros escritos, como nas crônicas de “Fundo de gaveta”: “Muito mais simples⁶²” e “O segredo⁶³”, entre outras. Na literatura clariciana, a repetição dos *leitmotifs* é realizada de tal modo que, a cada ocorrência, algo lhes é acrescentado, expandindo, conforme já ressaltamos, suas fronteiras e ampliando, desse modo, o horizonte de recepção do leitor, permitindo-lhe perscrutá-los, sob diversos ângulos e, até mesmo, exigindo dele, muitas vezes, uma interação que beira a co-autoria. Há uma exigência de desautomatização do leitor, que, para captar os efeitos, muitas vezes sutis, dessa literatura, precisa mergulhar na leitura de forma até mesmo microscópica, conforme já ressaltado por Olga de Sá em *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (2004). Para se referir ao leitor exigido pela obra de Lispector, Sá recorre a Tristão de Athayde, que nos afirma que:

Precisamos nos colocar numa posição adequada para poder senti-los [esses efeitos finamente sutis, aos quais Sá se refere], compreender e apreciar como se precisássemos aprender a língua em que estão escritos, língua diferente da nossa. Como no caso de James Joyce guardadas as proporções. Se os lêssemos desprevinidos, na continuação da nossa lógica comum e do nosso diálogo corrente, não passaremos da primeira página (ATHAYDE *apud* SÁ, 2004a, p. 37 – colchetes nossos).

⁶² “Pois se em vida é um calado, por que havia de escrever falando? Os calados só dizem o que precisam; e isso impede os outros de ouvirem? Trata-se de uma pessoa silenciosa; daí o ar hermético” (LISPECTOR, 1964, p. 137).

⁶³ “Há uma palavra que pertence a um reino que me deixa muda de horror. Não espantes o nosso mundo, não esmurres com a palavra incauta o nosso barco para sempre ao mar. Temo que depois da palavra tocada fiquemos puros demais. Que faríamos da nossa vida pura? Deixa o céu à esperança apenas, com os dedos trêmulos cerro os teus lábios, não a digas. Há tanto tempo eu de medo a escondo que esqueci que a desconheço, e dela fiz o meu segredo mortal” (LISPECTOR, 1964, p. 136-137).

A repetição, ou esse princípio de retorno a um mesmo ponto, digamos assim, sob outras dimensões, permite que a reverberação dos fatos ganhe relevo no indivíduo, transformando-o. Dito de outro modo: cada vez que os mesmos fatos são revisitados, novas articulações de sentido e de efeito dramático se põem no horizonte da leitura e do leitor. No conto “A quinta história”, basta vislumbrar as baratas, que são representações da alteridade, morrendo. Isso, entretanto, não bastará em *A paixão segundo G.H.*. É necessário provar do “neutro vivo”, da barata. Não interessa negar a alteridade: é necessário *ser um com o outro* e reconhecer isso.

“A quinta história”, segundo Rosembaum (2006), com suas histórias construídas a partir de variações de um mesmo tema, pode representar toda a obra de Lispector – cada escrito (e toda sua escrita) é metaficcional, refletindo sobre o árduo processo de escrever/viver/ser. Acreditamos que esse procedimento também se manifesta e, mais, se potencializa em *Água viva*, conforme passaremos a explicar. Antes, no entanto, de iniciar a nossa leitura, faz-se necessário tentar definir com clareza alguns dos conceitos que a tornaram possível, e que foram “desentranhados” dos escritos claricianos.

2.4 Operadores de leitura: o desentranhar de um projeto de escrever e de escrita

O termo *literatura*, que, de acordo com o fragmento da crônica “De uma conferência no Texas”, para Lispector “é o modo como os outros chamam o que nós fazemos” (LISPECTOR, 1999a, p. 118) – trecho destacado também por Olga Borelli, em *Clarice Lispector* – esboço para um possível retrato (BORELLI, 1981, p. 71) – remete ao trecho da entrevista de Clarice Lispector, gravado em 20 de outubro de 1976, na sede do Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), concedida a Affonso Romano de Sant’Anna, João Salgueiro e Marina Colasanti: “literatura [...] é fora do ato de escrever” (MONTERO; MANZO, 2005, p. 165). *Fazer literatura*, consequentemente, para a autora, refere-se a todo o processo de produzir um livro para ser vendido, portando, inclusive, o ato de escrever que é inerente ao processo. Em consonância ao exposto, *produzir um livro é escrever literatura*, ou seja, este é o produto daquele que faz/escreve literatura, o sujeito escritor/autor. *Fazer literatura* ou *narrar*, neste estudo, portanto, refere-se a produzir uma história, um texto ou um livro para ser vendido, ou seja, um algo que atenda (ainda que de modo parcial) às expectativas do sistema literário.

Por outro lado, o *ato de escrever* ou, simplesmente, *escrever* refere-se à própria ação de escrever quando de sua manifestação fenomênica. Trata-se do momento exato em que este

está ocorrendo, ao exercício pleno da escrita, realizado por um sujeito da escrita. Essa definição pode ser ilustrada, aqui, por dois fragmentos destacados por Olga Borelli, em *Esboço para um possível retrato*. No primeiro, temos a visão de Olga sobre o escrever para Clarice:

Escrever era experimentar – assim como um cientista observa, testa, comprova ou refuta suas hipóteses quando as submete ao rigor de seu método e sua teoria. Nela, a matéria a pesquisar eram os sentimentos, as sensações, as intuições provocadas pelo simples fluir da vida. Seu único método: manter-se perplexa, em ‘estado de pergunta’, no oco da vida (BORELLI, 1981, p. 67).

Neste segundo, temos um fragmento inédito de Clarice, coletado por Olga: “*Na atividade de escrever o homem deve exercer a ação por desnudamento, revelar o mundo, o homem aos outros homens. E ao fazê-lo deverá escolher dizê-lo de um modo determinado, pessoal*” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 72). *Escrita*, nesse contexto, refere-se à matéria-prima tanto do sujeito que escreve literatura quanto do que se realiza, no ato de escrever, como sujeito da escrita. Ao passo que *escrito* (ou, mesmo, *texto escrito*) refere-se ao produto do ato de escrever. Essas definições serão, em nossa leitura, algo como conceitos operacionais. Sabemos, de antemão, que elas são rigorosas apenas até certo ponto, pois a própria obra de Lispector se encarrega de borrar, por vezes, os limites entre uma e outra definições. Ao risco de cairmos em reducionismos, temos, entretanto, de atender às demandas do trabalho que nos dispusemos a fazer e, por isso, operaremos, aqui, com tais definições sabendo que, eventualmente, elas se revelarão insuficientes ou frágeis. Dito isso, prossigamos.

Conforme se pode ler na crônica “Romance”, publicada em “Fundo de gaveta” (*A legião estrangeira*, 1964), escrever ou o ato de escrever vale a pena, mesmo que seja apenas para aquele que escreve (o sujeito escrevente):

Ficaria mais atraente se eu o tornasse mais atraente. Usando, por exemplo, algumas das coisas que emolduram uma vida ou uma coisa ou romance ou um personagem. **É perfeitamente lícito tornar atraente, só que há o perigo de um quadro se tornar quadro porque a moldura o faz quadro.** Para ler, é claro, prefiro o atraente, me cansa menos, me arrasta mais, me delimita e me contorna. **Para escrever, porém, tenho que prescindir. A experiência vale a pena, mesmo que seja apenas para quem escreveu** (LISPECTOR, 1964, p. 139 – grifos nossos).

Nessa crônica, Clarice aponta para uma das questões de nosso trabalho: escrever se destina a produzir um livro (fazer literatura) ou para constituir-se como sujeito no próprio escrever tomado como um fim em si?

Observe-se, no texto citado, a plena consciência de que, embora lícito, o escrito tornado atraente pode equivaler a um quadro criado pela moldura. Nesse sentido, sujeito escrevente se realiza no escrever e o sujeito escritor corre o risco de ser efeito do enquadramento da literatura. Como leitor, Clarice, aí, prefere o atraente, mas o rejeita como escrevente e, também, por efeito do que afirma no escrito, como escritor. Do que se conclui que o sujeito escrevente escreve um algo que tem valor na própria experiência de escrita – um “isto”, termo utilizado por Lispector para denominar a própria ficção *Água viva* –, um algo que é simultaneamente ato e efeito de escrita. O sujeito escritor, por sua vez, produz livro, escreve literatura, isto é, opera de acordo com as convenções literárias (mesmo que de modo parcial, como Lispector fez, de fato, em toda a sua obra). Do que se conclui que escritor, autor é aquele(a) que emerge do escrito e escrevente é aquele que mergulha no ato de escrever. Em decorrência, o “isto” que daí resulta não possui nem reconhece rótulos, pois, não raro, se situa fora e/ou contra as convenções da literatura. Entretanto, e por fatalidade dos efeitos de seus escritos, o escrevente é passível de enquadramento no e pelo sistema literário, que, nele, (e contra ele) identificará um escritor. Caso se queira, eis, aí, o que se poderia chamar de uma dialética da escrita e do escrever em Clarice Lispector, que, entretanto, nunca se estabiliza numa síntese definitiva.

De forma mais abrangente, *arte*, em nosso estudo, refere-se sempre a uma forma de comunicação, à linguagem; já *representação artística* refere-se ao exercício da expressão artística: no limite, à comunicação, considerando a composição em jogo. *Texto* refere-se à materialidade da linguagem organizada que constitui a representação. O conjunto de textos de um autor/escritor/escrevente/artista é sua *obra* e a *tecedura do texto* refere-se ao modo como o texto foi composto.

Sujeito da escrita, como já apontamos, refere-se tanto ao *escrevente* (aquele que se realiza no ato da escrita) como ao *escritor* (aquele que resulta do escrito) sempre lembrando que essas duas instâncias se articulam conflitivamente em Clarice Lispector. *Sujeito da leitura* refere-se ao usuário/leitor do escrito (texto; obra; representação), e ele pode se constituir como leitor num sentido convencional ou como leitor que se entrega a um exercício pleno da leitura (interagindo com o outro – escrito – que lê e, neste sentido, lendo-se no outro lido).

Poética, por sua própria definição, será o conjunto de valores temáticos e formais afirmados em uma obra artística. Já *poética do escrever*, neste trabalho, refere-se a uma ideia e um valor, implicando não uma preocupação com o fazer literatura, mas com a atribuição de valor literário ao ato de escrita (ao escrever). Fazer literatura, nos termos de Clarice Lispector, representa o esforço do sujeito escritor por “conformar” (no sentido de adequar a forma) o

escrito ao sistema literário vigente, ou seja, seu esforço para produzir um texto que atenda às convenções do sistema literário. Em contrapartida, dá-se o esforço empreendido pelo sujeito escrevente para entregar-se plenamente ao próprio exercício de escrever como fim em si mesmo, cujo resultado não se preocupa em atender ao sistema literário. O estatuto do escrito, aí, é no mínimo tenso, animado por contradições e paradoxos. E é do escrito que se pode desentranhar uma poética da escrita em Clarice Lispector, constituída por metalinguagem, meta-reflexividade, sujeito escrevente e sujeito escritor.

Logicamente, diante do exposto, o sujeito escrevente tende à produção de um escrito que reivindica a condição de valor em si mesmo. Já o sujeito escritor produz textos em conformidade, ainda que parcial, com o sistema literário e tudo aquilo que este sistema pressupõe.

Explicitados os termos e conceitos que operacionalizam nossa reflexão neste trabalho, cabe sublinharmos que todas as nossas reflexões só foram possíveis a partir de um enfrentamento da leitura de *Água viva*, pois concebemos este livro – um **isto** radical – como um escrito privilegiado em que se radicaliza a experiência do fracasso⁶⁴ na literatura em paralelo à experiência única de um sucesso estrondoso do sujeito escrevente que vive em Lispector. Se, conforme nos adverte Barthes, “O pretérito perfeito simples e a terceira pessoa do Romance não são mais do que esse gesto fatal pelo qual o escritor aponta a dedo a máscara que usa. Toda a Literatura pode dizer: *Larvatus prodeo*, eu avanço apontando com o dedo a minha máscara” (BARTHES, 2006, p. 37), escrever *Água viva* em primeira pessoa, no presente do indicativo, entre outros procedimentos, já nos revela o projeto, desse sujeito que (se) escreve, de discutir sobre o que (se) escreve. Não lhe interessa apenas apontar com o dedo a sua máscara, interessa-lhe expor a sua matéria-prima de modo a problematizar a necessidade de o escritor criar máscaras (não apenas as dos personagens, mas, antes de tudo, a do próprio escritor), e, também, reivindicar para si, como sujeito escrevente, o direito de negar-se a elas. Sabemos, entretanto e apesar disso, que *Água viva* não deixou de afirmar como escritor o sujeito escrevente que nele pretende ocupar o primeiro plano da escrita. Este é, mesmo, um efeito fatal do escrito inserido no sistema literário – coisa que *Água viva* também fez. Entretanto, isso não invalida nem resolve, por si, os problemas suscitados pelo

⁶⁴ Em *O drama da linguagem*, Benedito Nunes define a experiência do fracasso em Lispector nos seguintes termos: “Estamos diante do fracasso existencial, correlato ao fracasso da linguagem. [...] Na verdade, os dois fracassos, o da existência e o da linguagem, intimamente associados, iluminam a dialética interna do mundo imaginário de Clarice Lispector e a estrutura estelística que lhe corresponde” (NUNES, 1976, p. 137). Curiosamente, Nunes não a desenvolve em sua leitura de *Água viva*.

drama da linguagem e pela linguagem em drama que animam o “objeto gritante” que Lispector re-nomeou de *Água viva*.

Nossa leitura de *Água viva* é, de certo modo, uma tentativa de aceitação da súplica de sua narradora-escritora/escrevente-pintora – “Ouve-me, ouve o silêncio” (LISPECTOR, 1998a, p. 14) – e efeito da decisão de ouvir tal súplica, pois, sob nossa ótica, *Água viva* é, na obra clariciana, o grande grito do sujeito escrevente que vive na autora. Um grito desarticulado e desarticulador, paradoxalmente silencioso. Tal é o propósito do próximo capítulo: dar ouvidos a esse grito paradoxal que é *Água viva*, que se constitui como afirmação de uma poética da escrita e do escrever e da escrita de Clarice Lispector.

Capítulo III – Um *objeto gritante*: escrever, escrita e escrito em *Água viva*

Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe. Vim te escrever. Quer dizer: ser.

Clarice Lispector – *Água viva*.

Água viva é definido por alguns críticos como uma longa carta fragmentária, na qual um eu escreve para um outro; para a autora, é apenas *ficção*, por não possuir características de romance nem de qualquer outro gênero. Poderíamos, também, devido às reflexões metalinguísticas, existenciais, filosóficas, entre outras, que porta, considerá-lo como um texto ensaístico. Como nos previne sua narradora-escritora/escrevente-pintora: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998a, p. 12-13). No entanto, muitos concordam num ponto: este livro, se não é um divisor de águas na obra clariciana, constitui-se como algo único, o que justifica a sua escolha como *corpus* privilegiado de nosso trabalho.

Para Benedito Nunes (1989), *Água viva* é continuação e recomeço ao mesmo tempo. Continuação da experiência de esvaziamento do narrador e da narrativa, que se iniciara, segundo ele, em *A paixão segundo G.H.*, e recomeço por retomar o “realismo novo”⁶⁵ anunciado no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). Concordamos com tal afirmação, mas consideramos que, de certo modo, o início desse esvaziamento ocorra desde *Perto do coração selvagem*. *Água viva*, cremos, é a radicalização de algo perseguido por Lispector em toda a sua produção escrita inscrita sob o signo da literatura.

Se *Água viva* é continuação e recomeço, não possui propriamente um início nem um fim (apesar de sua materialidade como texto poder desmentir esta afirmação). *Água viva* ocupa um *locus* privilegiado: um *entre*, cujo efeito, no leitor, é a impressão de um

⁶⁵ A grande aprendizagem de Lóri, mediada por Ulisses (em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*) é a de que Eu *é*, pois “A consciência de si mesma no *outro*, finalmente alcançada pela entrega amorosa sem reservas, também abrange a consciência de sua condição social” (NUNES, 1995, p. 82). Há, para Nunes, “o eco de G.H. sobre Lóri: introspecção abismal, sensibilidade para o nada, envolvimento pelo silêncio, sedução do indizível e do ser impessoal, conceituações de Deus como pura identidade e totalidade cósmica” (NUNES, 1995, p. 81). Para o crítico, se G.H. representa uma “desaprendizagem das coisas humanas” (NUNES, 1995, p. 81), Lóri, por sua vez, representaria a “recuperação corajosa do sentido da existência individual” sem a abstração, no entanto, da experiência de G.H., pois “Mal pode Lóri imaginar como seriam as coisas sem as palavras” (NUNES, 1995, p. 81). E, se a “liberdade individual encontrada” (NUNES, 1995, p. 82) não pode deixar de ser mediada pela linguagem, pois esta “é a condição essencial de humanidade” (NUNES, 1995, p. 81), “A existência autêntica [...] dependeria da elaboração de palavras fluentes que incorporassem o real, que fizessem do dizer um modo de ser” (NUNES, 1995, p. 112), do que se pode depreender que “realismo novo”, para o crítico, refere-se à busca pela palavra plena, ou a tentativa de aproximar, maximamente, o objeto de seu significado, pela linguagem. Nos termos de Rosenthal (1975, p. 78), este realismo é denominado de “realismo moderno”, pois se refere a uma apreensão da realidade de forma fragmentária e flutuante.

*continuum*⁶⁶. Impressão responsável, por exemplo, pelo título do capítulo de Nunes, referente à *Água viva*, em *O drama da linguagem* (1995): “O improviso ficcional”. Nesse capítulo, Nunes afirma que *Água viva* representa

[...] **aprendizagem das coisas humanas pelo processo de escrever transformado em busca aleatória, ao mesmo tempo conquista e perda de tempo, criação de sobrevivência e aproximação da morte.** A *escritura* dilacerada, conflitiva, atingida como limite final de uma necessidade perturbadora, é agora a contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora, num escrito simplesmente qualificado de *ficção*, que já não ostenta mais as características formais da novela ou do romance (NUNES, 1995, p. 157 – grifos nossos).

Em nossa discussão, por se aproximar maximamente de uma poética do escrever, na qual se afirma como valor maior o ato de escrever, essa impressão de *continuum* contribui muito para o que se postula, temática e formalmente, neste escrito: o exercício pleno do escrever poderia prolongar-se *ad aeternum* para o sujeito escrevente ali afirmado. Justamente em decorrência disso, para esse escrevente, escrever *é* viver. Nunes também aponta para isso, ao afirmar que

À falta de melhor palavra, ***ficção é o nome equívoco desse texto fronteiro, inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida.*** Fluido quanto à matéria, *Água viva* não tem outra história senão a do fluxo de uma meditação erradia, apaixonada, ao sabor da variação de certos temas gerais. A maneira que a romancista chamara de “estilo de humildade” torna-se aqui um *improviso*, no sentido musical do termo⁶⁷. As primeiras e mais constantes variações incidem sobre o ato de escrever, trazendo ao primeiro plano o debate contínuo entre a escritora e a sua vocação, entre a escritora e as palavras (NUNES, 1995, p. 157 – grifos nossos).

Como o próprio Nunes afirmou, em *O drama da linguagem*, “Personagem de seus personagens, autora e leitora de seu próprio livro, que nele e através dele se recapitula, Clarice Lispector [é] ortônima de seus heterônimos” (NUNES, 1995, p. 171 – colchetes nossos). Nunes, a partir dessa constatação da heteronímia de Lispector, aponta para o fato de todas as máscaras de personagens e narradores esconderem, na verdade, um único rosto: o da autora, Clarice Lispector.

⁶⁶ A ideia do texto como um *continuum* já havia sido explorada por Lispector em *A paixão segundo G.H.* e em *Uma aprendizagem ou Os livros dos prazeres*. Em ambos, entretanto, uma história narrada ocupa o intervalo suspenso de seu fluxo sob a forma de texto. N’*A paixão segundo G.H.* há, mesmo, uma história com começo, meio e fim; em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* a história, embora termine em aberto, tem ao menos um antes, um durante e um prenúncio de depois no jogo amoroso dos amantes. Em *Água viva*, entretanto, a fragmentariedade das ações e, mesmo, sua heterogeneidade inviabilizam a constituição de uma *fábula*.

⁶⁷ De acordo com o *Dicionário Digital Houaiss*, improviso, no sentido musical do termo significa: “conjunto de modificações momentâneas introduzidas pelo intérprete numa composição, no momento da execução”.

Essa também é a proposta de Nádía Battela Gotlib, em *Clarice – uma vida que se conta* (2009). Para ela, Clarice Lispector ficcionalizou-se como mais uma das personagens de sua obra. Em suas palavras:

Assim também, à moda de Fernando Pessoa, é que reescreve o tema do diálogo eu/outro, à luz da imagem da procura de um “outro eu”: Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu⁶⁸ (GOTLIB, 2009, p. 444).

E é justamente a *Água viva* que Gotlib recorre, sob o título de “A desficcionalização: e agora, Clarice?”, para discutir essa questão. Para Gotlib,

Essa autora, Clarice, desfaz-se em autora implícita, que rejeita a identidade pessoal de narradora para mergulhar na realidade imaginária de personagem, que se torna impessoal, um ser: “O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser”. Nesse momento, a escolha está feita e é irreversível. Escreve sem ser escritora, não porque queira despojar-se desse papel, mas porque, quando escreve, passa pelo processo de um vir-a-ser e é. E a história cede, torna-se inviável (GOTLIB, 2009, p. 516).

Gotlib aponta, aqui, para a coexistência tensionada de duas Clarices: a escrevente e a escritora.

Carlos Mendes de Sousa⁶⁹ aponta para essas máscaras ao se referir às figuras que sobressaem da obra de Lispector. Para ele, todas as figuras, de todas as personagens e narradores, representam “figuras da escrita”, pois representam os questionamentos da autora sobre o que é escrever. Em suas palavras, “A busca da identidade pessoal conduz a um trânsito homogeneizador: todas as personagens tendem a equivaler a uma só” (SOUSA, 2000, p. 507). Esse argumento é um dos pilares de sua tese de que há um rosto e uma assinatura, por detrás de todos os personagens e narradores: o da Clarice Lispector escritora. A fim de discutir essa questão, Sousa nos apresenta o espaço onde se dá essa escrita: na noite. E passa a descrever a noite de G.H., a de Macabéia, a de Ana, a de Lóri, a de Martim, entre outros

⁶⁸ Nádía cita aqui a crônica “A experiência maior”, de “Fundo de gaveta” (*A legião estrangeira*, 1964).

⁶⁹ Crítico literário português e professor de literatura brasileira na Universidade do Minho, em Portugal. Em *Clarice Lispector: figuras da escrita*, Sousa percorre o seguinte caminho crítico: faz um apanhado de toda a obra de Clarice Lispector destacando o que, para ele, seriam essas imagens/figuras da escrita. Tais figuras, sob seu ponto de vista, se encaminhariam para mostrar o nome da escritora, e, por fim, o rosto da Clarice Lispector pessoa e escritora. Para ele, as mais emblemáticas são: a figura do domingo, a da maçã, a figura animal, do ovo e da galinha e a figura arquitetônica da cidade. Na verdade, Sousa aborda o mesmo fenômeno já apontado por Benedito Nunes: a heteronímia. De acordo com o autor: “A obra parece levar bastante longe a figura mesma do ensaio, da procura, termo que é, aliás, recorrente no interior dos textos. Uma das primeiras impressões de conjunto prende-se com a evidência desse caráter experimental. Procura-se, de livro para livro, novos procedimentos, novos meios de construção. Por conseguinte, a arrumação proposta na leitura crítica deverá sempre considerar-se provisória” (SOUSA, 2000, p. 31).

personagens e narradores claricianos. À exceção de um deles: Amptala (o eu narrador de *Água viva*). Esta última, para nós, é a que mais profundamente está mergulhada na noite da escrita. Isso, porque, sob nosso ponto de vista, *Água viva* representa a radicalização da busca pelo “realismo novo”, pois, na obra, é a tentativa máxima de “elaboração de palavras fluentes que incorporassem o real, que fizessem do dizer um modo de ser” (NUNES, 1995, 112). “A consciência de si [mesmo] no outro” (NUNES, 1995, p. 82 – colchetes nossos) só pode ser alcançada, por esse sujeito que escreve, pelo seu exercício de escrever, pois escrever, para esse sujeito, é investigação, uma aventura, uma paixão. *Água viva* borra os limites entre literatura e experiência vivida, e isso o aproxima, de modo radical, de determinadas características estéticas modernas.

O romance moderno, conforme ressalta Rosenthal,

[...] adaptando-se às condições de nossa vida e ao caos moderno, questiona a nossa posição perante a realidade, e a maneira de *como* se realiza o processo criador vem a ser mais importante do que a realidade visível; convenções vigentes, tacitamente aceitas em romances do passado, são agora submetidas a uma análise, e as fronteiras de nossa consciência ampliam-se progressivamente (ROSENTHAL, 1975, p. 70).

Como aponta Maingueneau, “O ato de escrever, de trabalhar num manuscrito, constitui a zona de contato mais evidente entre ‘a vida’ e ‘a obra’” (MAINGUENEAU, 2001, p. 47). Tal consideração nos permite postular a ideia de que a Clarice Lispector escrevente, neste texto, está presente de modo mais contundente. Não de forma direta, como o quereria certo biografismo. Nem tampouco se pensa, aqui, apenas em autoria implícita⁷⁰ (BOOTH, 1980, p. 85-103), como afirma Gotlib. Em *Água viva*, o que torna difícil definir os limites entre obra e vida, ou entre Clarice Lispector escrevente e escritora, é o próprio ato de escrever, performatizado, “dramatizado”⁷¹. Ainda nos termos de Maingueneau,

O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida. O escritor “vive” entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar, em que o

⁷⁰ Segundo Booth, esse autor implícito, *alter ego* do próprio escritor, posiciona-se segundo o mundo que conhecemos, respeitando valores, seguindo determinados conceitos, porém, preso na urdidura da ficção. Ele é utilizado pelo criador/autor para expressar sua voz, na obra. No caso de *Água viva*, apesar de o sujeito escrevente vincular-se à Clarice Lispector escritora, não se deixa absorver por ela, confrontando-a e, neste sentido, radicalizando-se como um seu *alter ego* (um ego *outro*, que não admite reduções). Este sujeito escrevente cria a sua própria voz, ainda que preso na urdidura da ficção, e duela com a voz da escritora. Acreditamos, portanto, que o conceito de autor implícito não dê conta da complexidade dessas conflituadas interrelações do triângulo Clarice Lispector pessoa, Clarice Lispector escritora e Clarice Lispector escrevente.

⁷¹ Que, nos termos de Benedito Nunes, significa o trabalho de linguagem posto em primeiro plano, no texto, dialogando com o que se propõe tematicamente.

espelho já se encontra na existência que deve refletir (MAINGUENEAU, 2001, p. 46).

Em *Água viva*, o embate sujeito escrevente *versus* sujeito escritor coloca em evidência justamente essa questão, por meio de um corpo: o escrito, que ganha vida, neste livro, como em nenhum outro escrito de Clarice. *Água viva* expõe a linguagem em seu drama que, por meio da escrita, revela um sujeito dilacerado: a Clarice Lispector pessoa (que vive implicitamente, tanto na escritora quanto na escrevente, inatingível, pois o que apreendemos dela é apenas um “instante”), a Clarice Lispector escritora, (que “vive” ao longo de toda sua obra) e a Clarice Lispector escrevente (que se escreve, ou nasce como sujeito, neste e deste ato de escrever). Tanto a escritora como a escrevente nascem da escrita da pessoa Clarice Lispector, ganham forma e corpo nesta escrita e nos escritos dela decorrentes. Nesse sentido, o escritor cria sua obra, e esta, por sua vez, cria um escritor – e, neste caso, também um escrevente, dado que este se recusa a ser anulado pelo escritor.

Ao analisar a diátese do verbo escrever (que designa a maneira como o sujeito do verbo é afetado pelo processo de “voz”: ativa, passiva, média), Barthes afirma que

[...] a voz média corresponde inteiramente ao *escrever* moderno: escrever é **hoje fazer-se o centro do processo de palavra**, é efetuar a escrita afetando-se a si próprio, é **fazer coincidir a ação e o afeto**, é **deixar o escritor no interior da escritura**, não a título de sujeito psicológico [...], mas **a título de agente da ação** (BARTHES, 2004, p. 22 – grifos nossos).

E, ao levar mais adiante sua análise, o semiólogo francês conclui que

[...] no *escrever* médio, a distância entre o escritor e a linguagem diminui assintomaticamente. Poder-se-ia dizer que as escrituras da subjetividade, como a escritura romântica, é que são ativas, pois que nelas o agente não é interior, mas anterior ao processo da escrita: quem escreve não escreve por si mesmo, mas ao termo de uma procuração indevida, por uma pessoa exterior e antecedente (mesmo que ambos tenham o mesmo nome), ao passo que, **no escrever médio da modernidade, o sujeito constitui-se como imediatamente contemporâneo da escritura, efetuando-se e afetando-se por ela**: é o caso exemplar do narrador proustiano, que só existe escrevendo, a despeito da referência a uma pseudolembrança (BARTHES, 2004, p. 23 – grifos e nossos).

É o caso, cremos, da narradora-autora/escrevente-pintora de *Água viva*, que expõe maximamente, para nós, a tensa e conflituada luta entre sujeito escritor e escrevente. Lispector, em *Água viva*, leva às últimas consequências a experiência de escrever escrevendo-se, e é o próprio (texto) escrito (ou o *corpo* dessa escrita), que torna esse fato evidente, pois é nesse ato que ambos os sujeitos de *Água viva*, à medida que são escritos, constituem-se como

sujeitos da e de escrita. Este é o exercício de *Água viva*: mergulhar maximamente nessa investigação, nessa aventura de escrever/viver. Nesse sentido, o livro discute a transitividade do verbo escrever para o escritor, que, sob esta perspectiva, é, no mínimo, bitransitivo.

Para Barthes,

Nenhum escritor, pertença ele a que época for, pode ignorar que ele escreve sempre alguma coisa; pode-se até dizer que, paradoxalmente, é no momento mesmo em que *escrever* parece tornar-se intransitivo que o seu objeto, sob o nome de *livro*, ou de *texto*, assume particular importância. Então **não é, ou pelo menos não é em primeiro lugar, do lado da intransitividade que se deve buscar a definição do escrever moderno** (BARTHES, 2004, p. 21-22 – grifos nossos).

O sujeito escrevente de *Água viva*, ao escrever, lida com o fluxo constitutivo de seu ato de escrita que revela a sua condição de sujeito em eterno devir. Não há como aprisioná-lo a uma identidade qualquer de sujeito, pois ele é fragmentado, cambiante, refletindo a realidade flutuante de seu mundo. Em *Água viva*, tempo, espaço, personagens e ação não estão rigidamente fixados, apresentando-se em movimento. Como salienta Rosenthal (1975) ao abordar o romance moderno,

[...] a estrutura linear foi destruída pelas descobertas dos estados de consciência; assim, a realidade apresentada atualmente já não corresponde à aparência exterior nem tampouco à percepção objetiva, e sim à realidade “flutuante”, na qual há muito reconhecemos o nosso verdadeiro meio ambiente existencial (ROSENTHAL, 1975, p. 69).

Por isso, consideramos que, aquilo que se encontra esboçado nos demais romances de Clarice Lispector, e ensaiado em certas crônicas e em alguns contos da obra clariciana, está definitivamente afirmado em *Água viva*.

Para Barthes,

[...] o problema central da escritura moderna coincide exatamente com aquilo que se poderia chamar de problemática do verbo em linguística: da mesma forma que a temporalidade, a pessoa e a diátese delimitam o campo posicional do sujeito, assim **a literatura moderna busca instituir, através das experiências várias, uma posição nova do agente da escritura na própria escritura**. O sentido ou, se preferirem, o escopo dessa busca é substituir a instância da realidade (ou a instância do referente), álbi mítico que dominou e ainda domina a idéia de literatura, pelo própria instância do discurso: **o campo do escritor é apenas a própria escritura**, não como “forma” pura, como foi concebida por uma estética da arte pela arte, mas de modo muito mais radical como único espaço possível de quem escreve (BARTHES, 2004, p. 24 – grifos nossos).

A linguagem original de *Água viva* perfila-se a uma busca recorrente dos escritores

modernos. Barthes, em *Crítica e verdade*, aponta para uma artimanha fundamental das obras modernas: “serem apenas seu próprio projeto” (BARTHES, 2007a, p. 18). Para exemplificar sua constatação, Barthes pergunta retoricamente se o sentido de *Em busca do tempo perdido* não seria apenas “o de apresentar a imagem de um livro que se escreve sozinho, procurando o Livro?” (BARTHES, 2007a, p. 18). Em seguida, oferece ao seu leitor uma ilustração, para que este compreenda a discussão empreendida pela Literatura moderna sobre a precariedade das palavras, ou dela mesma:

Um amigo acaba de perder alguém que ele ama e eu quero dizer-lhe minha compaixão. Ponho-me então a escrever-lhe espontaneamente uma carta. Entretanto, as palavras que encontro não me satisfazem: são “frases”: faço “frases” com o mais amoroso de mim mesmo; digo-me então que a mensagem que quero mandar a esse amigo, e que é minha própria compaixão, poderia em suma reduzir-se a uma simples palavra: *Condolências*. Entretanto, o próprio fim da comunicação a isso se opõe, pois essa seria uma mensagem fria, e por conseguinte *inversa*, já que o que eu quero comunicar é o próprio calor de minha compaixão. **Concluo que para retificar minha mensagem (isto é, em suma, para que ela seja exata) é preciso não só que eu a varie, mas ainda que essa variação seja original e como que seja inventada. Reconhecer-se-ão nessa seqüência fatal os constrangimentos da própria literatura (se minha mensagem final se esforça por escapar à “literatura”, isso é apenas uma última variação, uma artimanha da literatura).** Como minha carta de pêsames, **todo escrito só se torna obra quando pode variar, em certas condições, uma primeira mensagem** (que talvez seja boa: *amo, sofro, compadeço-me*). Essas condições de variações são o ser da literatura (o que os formalistas russos chamavam de *literaturnost*, a “literariedade”), e assim como minha carta, só podem finalmente ter relação como *originalidade* da segunda mensagem. Assim, longe de ser uma noção crítica vulgar (hoje inconfessável), e sob condições de pensá-la em termos informacionais (como a linguagem atual o permite), essa originalidade é ao contrário o próprio fundamento da literatura; pois é somente me submetendo à sua lei que tenho chance de comunicar com exatidão o que quero dizer; em literatura, como na comunicação privada, se quero ser menos “falso”, é preciso que eu seja mais “original”, ou se preferir, mais “indireto” (BARTHES, 2007a, p. 19 – grifos nossos).

Em *Água viva* há, em primeiro plano, a reflexão de um sujeito que escreve, no ato de escrever, sobre o ato de escrever, ou sobre o que pode realizar quando o pratica, como se pode ler neste trecho: “E isto que tento escrever é maneira de me debater” (LISPECTOR, 1998a, p. 43), ou mesmo neste, entre tantos outros:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penujentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmo desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas

ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. **E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou escrevo sobre ela** – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinte – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. **Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco** (LISPECTOR, 1998a, p. 14-15 – grifos nossos).

Observe-se, neste trecho, o jogo de identificação estabelecido entre aquele que cria por meio da linguagem – pintura ou escrita – e suas criações. O que se afirma ou se pretende afirmar por meio de uma identificação total entre uma e outra instâncias é a anulação de distância ou diferenças entre viver e criar, algo que é, entretanto, impossível. E Lispector tem consciência, demasiadamente até, dessa impossibilidade. O final deste trecho citado evidencia isso em “Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que [...] pinte – e não sei como” (LISPECTOR, 1998a, p. 15). A saída encontrada, então, é, diríamos com Barthes, fazer variar de modo original a mensagem, inventando as variações. Não por acaso, isso é como que exemplificado no trecho: “Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil” (LISPECTOR, 1998a, p. 15) – trecho em que as frases nominais se repetem com uma mesma função: pôr em palavras, sem descrição (no sentido usual do termo), a caverna. Repetição e nomeação, aí, criam a caverna porque em vez de descrevê-la por procedimentos usuais, dão-lhe existência ao registrarem o impacto que ela causa àquele que a criou.

Do mesmo modo, esse sujeito que escreve reflete sobre o que não pode realizar na experiência da escrita – e quais são as consequências deste ato, como se pode ler neste outro trecho:

Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos.

Mas **escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível.** Com o enigma da natureza. E do Deus. Quem não sabe o que é Deus, nunca poderá saber. Do Deus é no passado que o soube. É algo que já se sabe.

Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair. Meu anjo aleijado que se desajeita esquivo, meu anjo que caiu do céu para o inferno onde vive gozando o mal (LISPECTOR, 1998a, p. 66-67 – grifos nossos).

Ao escrever, o escrevente de *Água viva* lida “com o impossível”, porque sabe que não pode deixar de *se* escrever, quando escreve, por isso, fatalmente sabe que sua tentativa de escrever *sem se escrever* está fadada ao fracasso. No entanto, quer registrar a tentativa, por isso, avisa ao leitor: “não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair” (LISPECTOR, 1998a, p. 66-67). O que o escrevente revela, nesse trecho, é a consciência que tem de que, ao escrever, por mais que tente com seu “fluxo verbal” desfigurar(-se) ou desconstruir(-se), à medida que desconstrói e desfigura a Clarice Lispector escritora, está *se escrevendo*, no *escrito*. Por isso, repele, radicalmente, o enredo de vida, como se pode ler no trecho “Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver” (LISPECTOR, 1998a, p. 67) e, por analogia, poderíamos dizer que a história desse sujeito é *escrever*.

Neste outro:

Vou te dizer uma coisa: **não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto um “isto”. E escrevo um “isto” – é tudo o que posso.** Inquieta. Os litros de sangue que circulam nas veias. Os músculos se contraindo e retraindo. A aura do corpo em plenúrio. Parambólica – o que quer que queira dizer essa palavra. Parambólica que sou. Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo (LISPECTOR, 1998a, p. 67 – grifos nossos),

por meio da alusão à pintura, o escrevente tenta esclarecer, ao leitor, como é escrever do modo como escreve. Para ele, tudo o que pode fazer, ao escrever, é expor a matéria-prima viva, como se pode ler neste trecho: “Eu pinto um “isto”. E escrevo um “isto” – é tudo o que posso” (LISPECTOR, 1998a, p. 67). O “isto” *Água viva* é o próprio *corpo* do escrevente, inquieto e vivo – “Os litros de sangue que circulam nas veias. Os músculos se contraindo e retraindo. A aura do corpo em plenúrio” (LISPECTOR, 1998a, p. 67) –, *corpo* de (e da) *escrita*. Mais do que a consciência de que fracassará nesse projeto de escrita (algo que já se encontra em muitos outros textos, particularmente em *A paixão segundo G.H.*⁷²), *Água viva* é, na obra, a materialização desse fracasso, a busca proposital da “falha” na construção – daí o seu sucesso para o escrevente.

E mais: o escrevente explicita ao leitor seu prazer neste ato, ou o gosto que revela por

⁷² Trecho já apontado nesse trabalho: “Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (LISPECTOR, 1998b, p. 176).

sua exploração escritural, testando os limites e possibilidades da linguagem como um exercício em si, faz do jogo com a palavra um fim em si mesmo. Jogo, este, até mesmo erótico e já presente, por exemplo, em *Perto do coração selvagem*, como se pode verificar no trecho do diálogo de Joana com o amante, em que este lhe pede que invente palavras e ela acaba brincando com a palavra “Lalande”, definindo-a por meio de acontecimentos ou manifestações que produzem ou devem produzir sensações: “Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a vibração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande...” (LISPECTOR, 1998d, p. 170). Tais especulações estão presentes em toda a obra clariciana, como já foi explanado no primeiro capítulo. Também estão, de forma mais contundente, presentes em crônicas e em alguns contos, como dito no segundo capítulo. Entretanto, ganham corpo – e esse corpo é o próprio escrito – em *Água viva*. Conforme salienta Barthes,

[...] a própria literatura, se assim podemos dizer, é a ciência não mais do ‘coração humano’, mas da fala humana; a sua investigação, todavia, não mais se dirige para as formas e figuras segundas que eram objeto da retórica, mas para as categorias fundamentais da língua: assim como, na nossa cultura ocidental, a gramática só começou a surgir muito depois da retórica, também só depois é que a literatura pôde levantar para si mesma os problemas fundamentais da linguagem sem a qual não existiria (BARTHES, 2004, p. 25 – grifos nossos).

E é o escrito, como um corpo, que se mostra em seu drama para o leitor, pela palavra – o que é paradoxal. De acordo com Octávio Paz,

[...] o homem é inseparável das palavras. Sem elas, é intangível. O homem é um ser de palavras. E o oposto: toda filosofia que se serve de palavras está condenada à servidão da história, porque as palavras nascem e morrem, como os homens. Assim, num extremo, a realidade que as palavras não podem exprimir; noutro, a realidade do homem que só pode ser exprimida em palavras (PAZ, 2012, p. 38).

Em *Água viva* percebe-se que há um investimento na potencialidade das palavras em si mesmas. Antes de se constituírem em frases, períodos, parágrafos, fragmentos, certas palavras parecem querer se *aprofundar* em si mesmas, como se lê nestes trechos, dos parágrafos⁷³ nove e vinte e um, por exemplo:

[...] estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. [...] Quero como poder pegar com a mão a palavra.

⁷³ Como o texto é composto por fragmentos cujas unidades são períodos e frases, sua divisão se dá mediante parágrafos que podem ou não se agrupar em torno de determinados núcleos temáticos.

A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva (LISPECTOR, 1998a, p. 12).

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo (LISPECTOR, 1998a, p. 15).

Para Barthes, em *O grau zero da escritura*, a palavra, em seu grau zero, que só é possível no dicionário ou na poesia, é “enciclopédica”, pois “contém simultaneamente todas as acepções entre as quais é obrigada a escolher uma pelo discurso relacional. [...] A palavra tem uma força genérica, é uma categoria” (BARTHES, 2006, p. 44). Ou, nos termos de Paz, “a linguagem é poesia e cada palavra esconde [contém] certa carga metafórica disposta a explodir no momento em que se toque na mola secreta, mas a força criadora da palavra reside no homem que a pronuncia” (PAZ, 2012, p. 45 – colchetes nossos).

Constata-se, em *Água viva*, essa busca pelo grau zero, na escrita, pois “Cada palavra é [...] um objeto inesperado, uma caixa de Pandora [aguardando que se toque na mola secreta] donde saem todas as virtualidades da linguagem” (BARTHES, 2006, p. 44-45 – colchetes nossos). Observe-se a exploração da palavra “esplendidez”, neste trecho, como exemplificação:

A noite de hoje me olha com entorpecimento, azinhavre e visgo. Quero dentro dessa noite que é mais longa que a vida, quero, dentro desta noite, vida crua e sangrenta e cheia de saliva. Quero a seguinte palavra: esplendidez, esplendidez é a fruta na suculência, fruta sem tristeza. Quero lonjuras. Minha selvagem intuição de mim mesma. Mas o meu principal está sempre escondido. Sou implícita. E quando vou me explicitar perco a úmida intimidade (LISPECTOR, 1998a, p. 23).

Em *Água viva*, como na poesia moderna, “Esta forma da Palavra [...] faz da fala poética uma fala terrível e inumana” (BARTHES, 2006, p. 45), como se pode observar no trecho no qual a autora apresenta ao leitor seu inferno: a gruta/o de dentro. Ainda de acordo com o referido crítico, a fala da poesia moderna

Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção, e por isso tão oposto à função social da linguagem que o simples recurso a uma fala descontínua abre caminho a todas as sobrenaturezas (BARTHES, 2006, p. 45).

Ainda de acordo com Barthes,

A explosão da palavra poética institui então um objeto absoluto; a Natureza torna-se uma sucessão de verticalidades, o objeto ergue-se repentinamente, cheio de todos os seus possíveis: só pode delimitar um mundo não preenchido, e por isso mesmo terrível. Estas palavras-objetos sem ligação, enfeitadas com toda a violência da sua explosão, cuja vibração puramente mecânica atinge estranhamente a palavra seguinte mas logo se extingue, estas palavras poéticas excluem os homens: não há humanismo poético da modernidade; este discurso aprumado é um discurso cheio de terror, isto é, põe o homem em ligação não com os outros homens, mas com as imagens mais inumanas da Natureza; o céu, o inferno, o sagrado, a infância, a loucura, a matéria pura, etc (BARTHES, 2006, p. 46).

Observe-se, a propósito dessas afirmações de Barthes, os seguintes trechos de *Água viva*:

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como. Só repetindo o seu horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco (LISPECTOR, 1998a, p. 15).

Agora é dia feito e de repente de novo domingo em erupção inopinada. Domingo é dia de ecos – quentes, secos, e em toda a parte zumbidos de abelhas e vespas, gritos de pássaros e o longínquo das marteladas compassadas – de onde vêm os ecos de domingo? Eu que detesto domingo por ser oco. Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciono beber água na nascente da fonte – eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito. Estou numa expectativa estupefaciente, trêmula, maravilha, de costas para o mundo, e em alguma parte foge o inocente esquilo. Fico dormitando no calor estivo do domingo que tem moscas voando em torno do açucareiro. Alarde colorido, o do domingo, e esplendidez madura. E tudo isso pinteí há algum tempo e em outro domingo. E eis aquela tela antes virgem, agora coberta de cores maduras. Moscas azuis cintilam diante de minha janela aberta para o ar da rua entorpecida. O dia parece a pele esticada e lisa de uma fruta que numa pequena catástrofe os dentes rompem, o seu caldo escorre. Tenho medo do domingo maldito que me liquifica (LISPECTOR, 1998a, p. 16-17).

Sim, esta é a vida vista pela vida. Mas de repente esqueço o como captar o que acontece, não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o que: estou quase livre de meus erros. Deixo o cavalo livre correr fogoso. Eu, que trote nervosa e só a realidade me delimita (LISPECTOR, 1998a, p. 18).

E quando o dia chega ao fim ouço os grilos e torno-me toda repleta e ininteligível. Depois vivo a madrugada azulada que vem com o seu bojo cheio de passarinhos – será que estou te dando uma idéia do que uma pessoa passa em vida? E cada coisa que me ocorra eu anoto para fixá-la. Pois quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje. E que se derramem safiras, ametistas e esmeraldas no obscuro erotismo da vida plena: porque na minha escuridão enfim treme o grande topázio, palavra que tem luz própria (LISPECTOR, 1998a, p. 18).

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadadas de claridade, e eu, (sem ação) sangue da natureza – grutas extravagantes e

perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmo desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadores se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se libera em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá (LISPECTOR, 1998a, 19-20).

A Clarice Lispector escrevente está presente nas páginas de *Água viva* de forma única, pois seu ato de escrita volta-se para a especulação sobre o que é o escrever para o sujeito que escreve (e, em decorrência, o que é a leitura, para o sujeito que lê), para as implicações desse ato (pois o sujeito, ao escrever, se escreve), para a investigação de suas limitações e possibilidades ao se utilizar da palavra.

Nesse sentido, podemos afirmar, que há, em *Água viva*, na dupla relação vida-obra/vida *versus* obra, uma “negociação bio/gráfica”, nos termos de Maingueneau, que

[...] proíbe, portanto, de se confiar numa concepção simples das relações entre “a vida” e “a obra”, a de um indivíduo que faria experiências que teria depois o poder de exprimir pela escrita. **A vida não está na obra, nem a obra está na vida, e contudo elas se envolvem reciprocamente** (MAINGUENEAU, 2001, p. 61 – grifos nossos).

A observação final de Maingueneau está correta, e a autora de *Água viva* tem consciência da distância insuperável entre a vida e a obra, entre a vida e a palavra. Entretanto, isso não a impede de, pela escrita, tentar aproximar maximamente palavra e vida. Sabemos que isso, em última análise, só se dá no campo dos efeitos da figuratividade da linguagem (metafórico e/ou metonímico), mas o que *Água viva* almeja é, mais do que dar a ver ou pensar, *dar a sentir* o vínculo umbilical, digamos assim, que estabelece entre palavra e vida, insistindo em sua indissolubilidade.

Conforme já ressaltamos no primeiro capítulo, Benedito Nunes, em *O dorso do tigre*, ao tecer sua leitura heideggeriana, aponta para a existência de uma poética do fracasso na obra clariciana (NUNES, 1976, p. 137-138). Em nossa leitura, *Água viva* é, já o dissemos, a representação máxima desse fracasso. Cabe ressaltar, entretanto, que tal fracasso é valor e ideia, um efeito de sentido criado pelo sujeito escrevente, pois, se o livro, de certo modo, assume o risco do fracasso na recepção (pois defende o ato de escrever como um fim em si

mesmo), busca dar corpo e voz ao sujeito escrevente que pretende afirmar um escrever livre de coerções, sem preocupação com as demandas de leitor, crítica, mercado editorial e todas as demais convenções e exigências do sistema literário.

Escrevente e escritor duelam no texto, que expõe a tensão entre ambos do início ao fim. Nesse sentido, o escrever é algo que tem múltiplas dimensões e configurações em *Água viva*: há uma escrita livre, realizada pelo sujeito escrevente; há uma escrita submetida a controles, realizada pelo sujeito escritor; e, enfim, há uma escrita que resulta do embate desses sujeitos de e da escrita e de seus respectivos trabalhos, controles, ações.

Fracassar na recepção significa frustrar as expectativas do sujeito leitor que lê segundo as convenções literárias, o que significa dizer que são frustradas até mesmo as expectativas em relação à autoria de *Água viva*, que, dado o conflito escrevente *versus* escritor, é discutida e problematizada. Afinal, trata-se de uma autora que, nesse ponto de sua carreira, já havia construído – voluntária e/ou involuntariamente – uma *persona* de escritor.

Ao pensar sobre o movimento ou o fluxo de *Água viva*, em seu estudo de doutoramento, Alexandre Cezar Nascimento dos Santos afirma que esse narrador

[...] percorre o texto em um movimento de palavras que ensaia sempre fugir aos interstícios cronológicos e identitário-figurativos, ou seja, que tenta não se colocar sobre um plano espacial de deslocamento, mas antes, **atira-se para um deslizar estrutural em um fluxo verbal que o “des-figura”, “desconstrói” (o próprio narrador), promovendo assim semanticamente a possibilidade para sua abertura em uma alteridade cambiante em si mesma, e que torna, da mesma forma, eternamente virtual, sua identidade também não fixa**⁷⁴ (SANTOS, 2010, s/p – grifos nossos).

Santos toca na complexa relação entre Clarice Lispector escritor e escrevente ao apontar para o movimento do narrador de *Água viva*. Ao afirmar que esse narrador se atira “para um deslizar estrutural em um fluxo verbal que o “des-figura”, “desconstrói” [...], promovendo assim semanticamente a possibilidade para sua abertura em uma alteridade cambiante em si mesma, e que torna, da mesma forma, eternamente virtual, sua identidade também não fixa”, toca no que, cremos, é o ápice do projeto de escrita de Lispector. Essa “alteridade cambiante em si mesma” sem “identidade fixa” apontada por Santos, para nós, é o escrevente que se espraia em *Água viva*, buscando (mais do que, conforme aponta Santos, desfigurar ou desconstruir a *persona* do escritor Clarice Lispector) *retirar todas as máscaras*

⁷⁴ Texto coletado da internet sem paginação. Disponível em: http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/3/dliteratura/AGUA_VIVA_FLUXOS_E_DEVIRES.pdf. Acesso em 25/10/2012, às 08h05min.

utilizadas pelo escritor, para revelar, ao leitor, que *não há rosto por detrás da máscara*, pois tudo não passa de um jogo: o jogo da ficção.

O sujeito escrevente de *Água viva*, ao confrontar a *persona* de escritor, cria outra, exposta de forma inacabada, aberta, tentando não permitir, desse modo, o seu aprisionamento (e, também, o do escritor) em nenhuma máscara imposta pelo sistema literário ao qual pertence. O que o sujeito escrevente em *Água viva* cria é um esboço de *persona* autoral que repele violentamente qualquer possível enquadramento, ou, até mesmo, qualquer possível aproximação à(s) máscara(s) anteriormente criada(s). Em outras palavras, esse sujeito escrevente pretende dessignificar a *persona* Clarice Lispector escritora⁷⁵, gerando, até mesmo, desconforto naquele que lê:

Mas esses dias de alto verão de danação sopram-me a necessidade de renúncia. **Renuncio a ter um significado, e então o doce e doloroso quebranto me toma.** Formas redondas e redondas se entrecruzam no ar. Faz calor de verão. Navego na minha galera que arrosta os ventos de um verão enfeitado. Folhas esmagadas me lembram o chão da infância. A mão verde e os seios de ouro - é assim que pinto a marca de Satã (LISPECTOR, 1998a, p. 24 – grifos nossos).

Escuta: **eu te deixo ser, deixa-me ser então** (LISPECTOR, 1998a, p. 24 – grifos nossos).

De acordo com a reflexão de Barthes em “O silêncio como signo”, de *O neutro* (2003),

[...] o que é produzido contra os signos, fora dos signos, **o que é produzido expressamente para não ser signo é bem depressa recuperado como signo.** É o que ocorre com o silêncio: quer-se responder ao dogmatismo (sistema pesado de signos) com alguma coisa que burle os signos: o silêncio. Mas o próprio silêncio assume a forma de imagem, de postura mais ou menos estóica, “sábua”, heróica ou sibilina: é uma pose – **fatalidade do signo: ele é mais forte que o indivíduo** (BARTHES, 2003a, p. 58 – grifos nossos).

Talvez aqui encontremos uma pista para nossa leitura de que o eu narrador de *Água viva* não deseje significar, no sentido de tornar signo, o sujeito escrevente, mas apenas expor sua existência precária, cambiante, fragmentária e inacabada, a fim de não permitir que seja reduzido e enclausurado. Não é preciso dizer que a tentativa, a rigor, tem na base o seu fracasso. A nossa leitura neste trabalho, o fato de delimitarmos o nome “sujeito escrevente” para, a partir daí, estudá-lo em sua existência e funções em *Água viva* é, no mínimo, prova desse fracasso. Entretanto, como, segundo Olga de Sá (2004), no trabalho de Lispector os signos sempre se reverterem em seu contrário, este fracasso é também triunfo: jamais teríamos

⁷⁵ O que, por efeito fatal do escrito, não deixa de criar nova *persona* de escritor.

nos ocupado do escrevente se não lhe tivesse sido dada voz, lugar e expressão no escrito. Não nos teríamos ocupado com sua existência nem refletido sobre os problemas e questionamentos que ele põe ao ganhar voz e reivindicar lugar e valor no escrito e na literatura.

Permitir que o sujeito escrevente exponha a sua tentativa de burlar o silêncio, ou permitir-lhe apenas o grito, que é paradoxalmente silencioso, porque desarticulado (e desarticulador) é desenclausurá-lo, o que reservaria à *Água viva*, no todo da obra clariciana, o lugar que Barthes reconhece como próprio do neutro. Com base no Barthes de *O grau zero da escritura*, poderíamos pensar que o sujeito escrevente de *Água viva* experimentaria algo ainda maior do que Orfeu, “que só pode salvar aquilo que ama renunciando a ele, e que apesar de tudo se volta um pouco” (BARTHES, 2003a, p. 68); por conseguinte, *Água viva*, sob essa perspectiva, representaria algo mais do que “a Literatura levada às portas da Terra prometida, isto é, **às portas de um mundo sem Literatura, mas de que seriam os escritores a dar testemunho**” (BARTHES, 2003a, p. 69 – grifos nossos). *Água viva* concretizaria o próprio “esforço de libertação da linguagem literária [...]: [a própria tentativa de] uma escrita branca, livre de qualquer sujeição a uma ordem fixa da linguagem” (BARTHES, 2003a, p. 69 – colchetes nossos). Não é o produto disso o exposto, mas, sim, o próprio esforço (a própria luta) desse sujeito escrevente: seu ato de escrever e de inscrever-se no escrito *Água viva*. Como já dissemos, entretanto, ao escrever, esse sujeito escrevente reflete sobre o fracasso de sua tentativa. É como se intuísse que,

Se a escrita for verdadeiramente neutra, se a linguagem, em vez de ser um acto incômodo e indomável, atingir o estado de uma equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra face ao vazio do homem, então a Literatura é vencida, a problemática humana é descoberta e transmitida sem cor, o escritor é irremediavelmente um homem honesto (BARTHES, 2003a, p. 69).

Essa perspectiva é, também, assustadora, pois ela, se realizada, mataria o drama – humano e de linguagem – que anima e, em última análise, dá sentido ao escrevente. Observe-se, aí, pois, nova contradição que alimenta o trabalho de Lispector. O que restaria, então, a ele? Apenas registrar a sua tentativa. É justamente o que o escrevente faz em *Água viva*: registra a sua tentativa de afirmar uma poética do escrever a partir da sua voz e do seu lugar. Sob esse prisma, *Água viva* poderia ser considerado, na poética clariciana, como a mais radical tentativa de alcançar um grau zero de escritura, pois Clarice Lispector, que congrega sujeito escritor e sujeito escrevente, assim como o escritor consciente de Barthes, “tem agora de se debater contra os signos ancestrais e todo-poderosos que, do fundo de um passado

alheio, lhe impõem a Literatura como um ritual, e não como reconciliação” (BARTHES, 2006, p. 77).

De um modo redutor, mas didático, podemos dizer que o sujeito escrevente de *Água viva* reflete sobre o processo de escrita, ao passo que o sujeito escritor é aquele que se preocupa com o produto⁷⁶. Para isso, em *Água viva*, determinados procedimentos constitutivos da poética clariciana, são enfatizados para que, por meio deles, o escrevente explore o ato de escrever, colocando-o em primeiro plano no texto e valorando-o como um fim em si mesmo. Esses procedimentos são objeto de reflexão em nossa leitura de *Água viva*, que, por não perder de vista seu grande tema (a escrita como algo que se insere entre o ser e o mundo/o ser e sua constituição subjetiva por meio da linguagem), recorrerá a Émile Benveniste, teórico que se debruçou sobre a problemática da linguagem. Por conseguinte, em virtude de, fatalmente, essa leitura tocar, também, na problemática da comunicação e do discurso, faremos um contraponto com Roman Jakobson. Somado às contribuições de Roland Barthes, julgamos que tal aporte teórico-crítico nos ofereça subsídios valiosos para a construção de nossa leitura que, como já dito, operará também com conceitos e ideias desentranhados de *Água viva*.

3.1 Iniciando a travessia: o debater-se nas e com as palavras

Quanto ao título *Água viva*, se recorrermos a um dicionário⁷⁷, encontraremos, ao menos, duas possibilidades: pode referir-se a: “1. água que brota de uma fonte ou nascente e corre em grande quantidade”; ou “2. designação comum aos cnidários da classe dos cifozoários, marinhos e pelágicos, de corpo mole, gelatinoso e transparente, e tentáculos providos de células urticantes, capazes de provocar sérias queimaduras em seres humanos”. Se, no entanto, optamos apenas por buscar o significado simbólico de água, temos pelo menos “três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência [, que] se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias” (CHEVALIER, 2007, p.15 – colchetes nossos). Esses três temas sofrem variações, em diferentes culturas, as quais, se observadas, revelam “as dimensões e os matizes dessa simbologia água” (CHEVALIER, 2007, p.15). Para nossa leitura, interessa-nos destacar que

⁷⁶ Não nos esqueçamos de que *Água viva* é, também, livro – produto que se insere, a partir e depois de um trabalho da Clarice Lispector escritora, no circuito, e no sistema literário. Entretanto, tomar por base esta constatação seria, cremos, dar ouvidos apenas ao sujeito escritor afirmado no e pelo texto/livro, concorrendo para um silenciamento do sujeito escrevente que nele reivindica voz, lugar e reconhecimento de valor.

⁷⁷ Valemo-nos, aqui, do *Dicionário Digital Houaiss*.

“a água, como aliás todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (CHEVALIER, 2007, p.16), o que reverbera no segundo significado do *Dicionário Houaiss*. No entanto, *Água viva* pretende ferir sem matar.

Diante do exposto, já no título, *Água viva* comporta a ambiguidade vida/escrever *versus* morte/não escrever, pois, se por um lado remete a uma água que é viva (que purifica, lava, limpa e renova, pois essa é uma possível conotação que a água (como metáfora de uma escrita e/ou um escrito renovados) pode, por outro, referir-se à potência destruidora de uma água-viva, que possui o poder de “queimar”, de ferir àquele que toca (e que pode ser tanto aquele que a cria como aquele que a lê). Também não podemos nos esquecer de que, como um livro, resultado de um trabalho de escrita, *Água viva* encarna o próprio objeto artístico, que, no limite, é um signo. Nesse sentido, *Água viva* metaforiza o próprio signo, que não é, como bem o sabemos, o objeto (a coisa), mas não deixa de ser, de certo modo, um *objeto gritante*⁷⁸ (uma representação que grita a coisa, à medida que comporta seu significado e significante).

Água viva nos ensina que o sujeito escrevente luta com a palavra, que ganha vida e corpo, no texto. E esse combate, tal qual o que Carlos Drummond de Andrade desnuda em “O lutador”⁷⁹, é um duelo de vida e morte, pois o escrevente apenas se mantém vivo, a rigor, no ato de escrita. O produto representa o fim do processo, o que significa, normalmente, a morte do escrevente – por isso, em *Água viva* e para Clarice Lispector, não escrever é morrer⁸⁰. O

⁷⁸ Que, não por acaso, intitula um dos manuscritos que deu origem ao livro.

⁷⁹ “Lutar com palavras/é a luta mais vã./Entanto lutamos/mal rompe a manhã./São muitas, eu pouco./Algumas, tão fortes/como o javali./Não me julgo louco./Se o fosse, teria/poder de encantá-las./Mas lúcido e frio,/apareço e tento/apanhar algumas/para meu sustento/num dia de vida./Deixam-se enlaçar,/tontas à carícia/e súbito fogem/e não há ameaça/e nem há sevícia/que as traga de novo/ao centro da praça./Insisto, solerte./Busco persuadi-las./Ser-lhes-ei escravo/de rara humildade./Guardarei sigilo/de nosso comércio./Na voz, nenhum travo/de zanga ou desgosto./Sem me ouvir deslizam,/perpassam levíssimas/e viram-me o rosto./Lutar com palavras/parece sem fruto./Não têm carne e sangue.../Entretanto, luto./Palavra, palavra/(digo exasperado),/se me desafia,/aceito o combate./Quisera possuir-te/neste descampado,/sem roteiro de unha/ou marca de dente/nessa pele clara./Preferes o amor/de uma posse impura/e que venha o gozo/da maior tortura./Luto corpo a corpo,/luto todo o tempo,/sem maior proveito/que o da caça ao vento./Não encontro vestes,/não seguro formas,/é fluido inimigo/que me dobra os músculos/e ri-se das normas/da boa peleja./Iludo-me às vezes,/pressinto que a entrega/se consumará./Já vejo palavras/em coro submisso,/esta me ofertando/seu velho calor,/aquela sua glória/feita de mistério,/outra seu desdém,/outra seu ciúme,/e um sapiente amor me ensina a fruir/de cada palavra/a essência captada,/o sutil queixume./Mas ai! é o instante/de entreabrir os olhos:/entre beijo e boca,/ tudo se evapora./O ciclo do dia/ora se conclui/e o inútil duelo/jamais se resolve./O teu rosto belo,/ó palavra, esplende/na curva da noite/que toda me envolve./Tamanha paixão/e nenhum pecúlio./Cerradas as portas,/a luta prossegue/nas ruas do sono” (ANDRADE, 2002, p. 99-101).

⁸⁰ “Eu acho que quando não escrevo estou morta [...] Bom, eu, agora, eu morri. Vamos ver se renasço de novo. Por enquanto eu estou morta. Estou falando do meu túmulo”. (LISPECTOR *apud* NUNES, 2004, p. 73).

livro fechado, acabado, põe-se sob o signo da morte, ao passo que o ato de escrever simboliza a vida. Daí a necessidade de prolongar o ato da escrita maximamente.

O livro expõe à observação do leitor tanto o duelo do sujeito escrevente com a matéria-prima com a qual trabalha, a palavra, quanto suas reflexões sobre seu ato de escrever, que, por sua vez, expõe outro conflito: que ocorre entre sujeito escrevente e sujeito escritor, que pode pôr um fim ao processo a qualquer momento. Nessa luta, ambos os sujeitos necessitam de uma companhia: o leitor, pois necessitam dele para que permaneçam vivos, o que se dá no ato da leitura. Por isso mesmo, tomam-no pela mão e o convidam a acompanhá-los.

No conjunto da obra de Lispector, somente neste livro esse duelo entre escrevente e escritor é explorado, até suas últimas consequências, como o grande tema a ser discutido temática e formalmente. Em *Água viva*, não há uma história convencional em primeiro plano, para que, em segundo, ocorra essa discussão. Essa discussão sobre o escrever e a escrita é o que ocupa o primeiro plano do texto e, por conseguinte, a grande ação do texto coincide com o tema e a intriga: é o escrever em suas implicações e consequências.

Alguns procedimentos são fundamentais para que essa luta se trave no texto. Entre eles, podemos destacar a ênfase na linguagem conotativa, que sugere imagens por meio de imitações sonoras, melódicas e, até mesmo, rítmicas. Há em *Água viva* uma opção pela aproximação da poesia em detrimento da prosa narrativa convencional, fazendo deste livro, sob certo ângulo, um denso poema em prosa. Assim como um poeta, Lispector não descreve um objeto: coloca-o diante do leitor por efeito de evocação, sugestão, nomeação. Faz isso, para nos valermos, aqui, de Octávio Paz,

[...] com todas as qualidades contrárias e, no cume, o significado. Assim, **a imagem reproduz o momento da percepção e obriga o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido**. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, acorda, recria. Ou, como dizia Antonio Machado: **não representa, apresenta** (PAZ, 2012, p. 114-115 – grifos nossos),

Observe-se, a título de exemplo, os seguintes trechos:

Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. De dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente estreita para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Até que houve determinada rosa. Cor-de-rosa sem corante ou enxerto porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase erecta. Porque não ficava totalmente erecta: com graciosidade

inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço. Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto amor era observada que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida, fresca como flor nascida. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. E nunca a esqueci. O estranho é que a empregada perguntou-me um dia à queima-roupa: “e aquela rosa?” Nem perguntei qual. Sabia. Esta rosa que viveu por amor longamente dado era lembrada porque a mulher vira o modo como eu olhava a flor e transmitia-lhe em ondas a minha energia. Intuíra cegamente que algo se passara entre mim e a rosa. Esta – deu-me vontade de chamá-la de “jóia da vida”, pois chamo muito as coisas – tinha tanto instinto de natureza que eu e ela tínhamos podido nos viver uma a outra profundamente como só acontece entre bicho e homem (LISPECTOR, 1998a, p. 47).

Como se pode observar, a rosa é apresentada ao leitor não como uma mera flor, por isso é “determinada rosa”. Há, no texto, uma presentificação da rosa. Aos olhos do leitor, a “determinada rosa”, que lembra “os mistérios animais” passa a ser construída por meio do registro das percepções e sensações que o sujeito experimenta diante dela: sua cor “sem corante ou enxerto” é “do mais vivo rosa pela natureza mesmo”; sua beleza alarga o coração do sujeito que a apresenta, pela escrita, para que possa recebê-la; parece, ao sujeito que a escreve, uma rosa orgulhosa da “turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase erecta”. O leitor vê a “relação íntima” de “amor longamente dado” que ocorreu entre a rosa (de características humanas, singulares, o que a torna uma “jóia da vida”) e o eu que a escreve.

Observe-se este outro fragmento do livro:

Mas eu também quero pintar um tema, quero criar um objeto. E esse objeto será - um guarda-roupa, pois que há de mais concreto? Tenho que estudar o guarda-roupa antes de pintá-lo. Que vejo? Vejo que o guarda-roupa parece penetrável porque tem uma porta. Mas ao abri-la, vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada. Função do guarda-roupa: conservar no escuro os travestis. Natureza: a da inviolabilidade das coisas. Relação com pessoas: a gente se olha ao espelho da parte de dentro de sua porta, a gente se olha sempre em luz inconveniente porque o guarda-roupa nunca está em lugar adequado: desajeitado, fica de pé onde couber, sempre descomunal, corcunda, tímido e desastrado, sem saber como ser mais discreto, pois tem presença demais. Guarda-roupa é enorme, intruso, triste, bondoso.

Mas eis que se abre a porta-espelho - e eis que, ao movimento que a porta faz, e na nova composição do quarto em sombra, nessa composição entram frascos e frascos de vidro de claridade fugitiva.

Aí posso pintar a essência de um guarda-roupa. A essência que nunca é cantabile. Mas quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir. Só o errado me atrai, e amo o pecado, a flor do pecado (LISPECTOR, 1998a, p. 75).

Note-se que, do primeiro parágrafo para o segundo, há uma passagem do estudo do motivo a ser pintado – guarda-roupa – para uma presentificação de tal motivo construída por

meio do registro das percepções e sensações que o sujeito experimenta diante dos efeitos criados pela movimentação da porta-espelho do guarda-roupa. Se o estudo do objeto, no primeiro parágrafo, converte o que seria uma descrição objetiva em descrição poética, o registro dos efeitos da porta-espelho em movimento no sujeito que os experimenta busca construir no leitor uma *presença compartilhada*. Não à toa, é no segundo parágrafo que Lispector – escrevente e escritora – afirma: “Aí posso pintar a essência de um guarda-roupa. A essência que nunca é cantabile”.

Por outro lado, outros recursos são enfatizados para que esse sujeito possa refletir sobre o ato de escrever, por meio da linguagem poética e de frequentes digressões metalinguísticas, as quais não explicam, mas sim obliteram, tornando o mistério ainda mais “misterioso”.

Entre esses recursos, é de fundamental importância a utilização (por vezes até excessiva) do gerúndio, como se pode ler em: “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante-já em que ela é” (LISPECTOR, 1998a, p. 09).

Também não há como não destacar a ênfase no tempo presente, não só evidente nesse trecho, mas no livro como um todo. Segundo Candido (1992), o tempo adequado à ficção é o pretérito, o que evidencia mais um dado significativo, para nossa reflexão sobre a tentativa de deslitteratização ou desconvenção narrativa de *Água viva*.

Tanto a opção pelo tempo presente, como o uso intenso do gerúndio, aliados à primeira pessoa do discurso, fazem de *Água viva* uma narrativa fora das convenções. Para Barthes, a busca pela Literatura impossível (da qual *Água viva* pode ser um exemplo) representa o início da modernidade. Isso, de certo modo, caracteriza a busca insistente do enunciatador de *Água viva*, evidente em trechos como o citado anteriormente. Captar a quarta dimensão do instante-já é um objetivo que parece definir o que quer a autora, e sua impossibilidade. Logo, já que não se pode, pelo visto, captar essa quarta dimensão do instante-já (o presente do tempo presente – a substância mesma do tempo presente, o *é* da coisa no momento em que ela se manifesta) resta aludir a ele e fazer do escrever e da escrita uma tentativa de captação. A alusão é, pois, elemento-chave no processo e naquilo que ele implica ou exige. Isso, porque a palavra e a língua não são propriamente facilitadoras dessa busca; pelo contrário: elas são, simultaneamente, matéria com e contra a qual o escrevente e o escritor têm de lutar. *Água viva* é um texto em deriva, e o escrevente o vai *amarrando* continuamente.

A busca de que aqui falamos é empreendida principalmente pelo sujeito escrevente no ato da escrita, que, por sua vez, dramatiza o ato discursivo de um eu⁸¹ com um tu, pois

A linguagem é [...] a possibilidade da subjetividade, pelo fato de conter sempre as formas lingüísticas apropriadas à sua expressão; e o discurso provoca a emergência da subjetividade, pelo fato de consistir de instâncias discretas. A linguagem de algum modo propõe formas “vazias” das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua “pessoa”, definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como eu e a um parceiro como tu (BENVENISTE, 2005, p. 289 – colchetes nossos).

O que temos em *Água viva*? Lispector não cria personagens como representações acabadas de pessoas. Ela os apresenta ao leitor, em construção, ao longo das páginas escritas. Há um eu e um tu em diálogo ou, mais propriamente, um eu que se dirige a um tu, solicitando-lhe atenção, ouvidos, leitura. Eu e Tu, aí, são sujeitos em construção, em eterno devir, como os seres humanos que, na vida, se constroem vivendo. E se constroem, também, linguisticamente. Em discurso. Discurso “que é a língua enquanto assumida pelo homem que fala, e sob a condição de intersubjetividade, única que torna possível a comunicação lingüística” (BENVENISTE, 2005, p. 293). Ainda nos termos de Benveniste:

É na linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de “ego”. A “subjetividade” [...] é a capacidade do locutor para se propor como “sujeito”. [...] essa “subjetividade”, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É “ego” que diz ego. Encontramos aí o fundamento da “subjetividade” que se determina pelo status lingüístico da “pessoa” (BENVENISTE, 2005, p. 286).

O tema, explorado e abordado, em *Água viva*, em suas múltiplas dimensões e configurações, é o embate sujeito de linguagem *versus* linguagem e seus efeitos e possibilidades (ou sujeitos do escrever e da escrita *versus* escrever, escrita e escrito). Eis, aí, a intriga do texto, o conflito nuclear da narrativa. Logo, o conflito dramático (a intriga) de *Água viva* co-incide com seu próprio tema, que é desenvolvido na própria superfície textual, praticamente prescindindo de uma fábula. Há um sujeito que constrói uma voz, por meio da escrita, no ato da escrita, e que é construído como efeito fatal do ato de escrever. Isso nos remete a uma determinada concepção de linguagem: de que esta é um lugar de interação – é

⁸¹ “Eu” é o termo com que, por vezes, a narradora-autora de *Água viva* se representa no texto. Vale lembrar, entretanto, que esse “eu” congrega, no mínimo, as existências com que operamos em nosso estudo: a Clarice Lispector escritora, a Clarice Lispector escrevente.

na ação que este sujeito se constrói – e constrói a si e ao outro. E há o escrevente, que se recusa a ser *significado*, pela escrita, o que é impossível, pois, nos termos de Benveniste:

Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. **É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem**, e a linguagem ensina a própria definição do homem (BENVENISTE, 2005, p. 285 – grifos nossos).

Chamam a atenção em *Água viva* o tom de conversa e as referências à ação de falar para nomear o escrever, a escrita, o escrito.

O que te direi? te direi os instantes. Exorbito-me e só então é que existo e de um modo febril. Que febre: conseguirei um dia parar de viver? ai de mim, que tanto morro (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

O que diz este jazz que é improviso? diz braços enevolados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego (LISPECTOR, 1998a, p. 21-22).

Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então (LISPECTOR, 1998a, p. 24).

Isto te diz alguma coisa? A mim fala (LISPECTOR, 1998a, p. 26).
Tenho uma coisa importante para te dizer. É que não estou brincando: it é elemento puro. É material do instante do tempo. Não estou coisificando nada: estou tendo o verdadeiro parto do it. Sinto-me tonta como quem vai nascer (LISPECTOR, 1998a, p. 32).

Agora é um instante. Você sente? eu sinto (LISPECTOR, 1998a, p. 42).

Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para reino novo (LISPECTOR, 1998a, p. 52).

Estou com preguiça de falar da edelvais. É que se encontra à altura de três mil e quatrocentos metros de altitude (LISPECTOR, 1998a, p. 54).

Calo-me (LISPECTOR, 1998a, p. 59).

Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se vêem da janela do trem (LISPECTOR, 1998a, p. 67).

A linguagem, como afirma Rosenthal, “é muito mais do que um simples instrumento para a comunicação ou um meio para a representação de realidades conhecidas: ela própria torna-se realidade, vindo a ser ao mesmo tempo material de criação literária e a realização poética em si” (ROSENTHAL, 1975, p. 9). Essa concepção de linguagem está no cerne do projeto de escrita de *Água viva*, por isso mesmo esse sujeito escrevente escreve falando uma “lalíngua”, ou a língua tensionada pela função poética – um texto falante – em uma tentativa de fugir da clausura do signo. Mas ele não sabe o que vai fazer, e *Água viva* registra tanto o

processo de suas descobertas como o que ele descobriu. Portanto, além de ser um livro que expõe o processo de escrita do qual resultou, é, também, um resultado elaborado (revisado, composto) desse processo. Sujeito escrevente e sujeito escritor são apenas didaticamente expostos nesta nossa análise que os separa, pois, em movimento – tanto no escrever como na escrita e no escrito e, também, no da nossa leitura – ambos estão entrelaçados de tal modo que é, a rigor, impossível separá-los. É justamente nessa coexistência ou nessa simultaneidade que afloram a tensão e a fascinação do texto.

Esse sujeito escrevente explora seus conflitos e tensões com a escrita e a linguagem, em trechos como: “O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho?” (LISPECTOR, 1998a, p. 9); “Meu tema é o instante? meu tema de vida.” (LISPECTOR, 1998a, p. 10); “O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?” (LISPECTOR, 1998a, p. 11) e “Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão?” (LISPECTOR, 1998a, p. 25). E ele também exhibe algumas certezas, tais como: “Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso” (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

Nesse processo de questionamentos, reflexões, descobertas, esse sujeito escrevente busca aproximar maximamente o leitor do processo de investigação que realizou via escrita e que, por meio da ênfase conferida ao presente e do recurso ao gerúndio, pretende *presentificar* na leitura realizada pelo leitor. Por isso, sua escrita é performativa. Observe-se: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, uma convulsão de linguagem” (LISPECTOR, 1998a, p. 25). Ao definir o que escreve como “uma onomatopéia, uma convulsão de linguagem”, esse sujeito escrevente produz um texto voltado à desficcionalização, ou seja, reflete, no ato de escrever, sobre o que busca quando escreve: a liberdade de escrever uma escrita e um escrito que fujam aos moldes do sistema literário; é o ato de escrever como um fim – e valor – em si mesmo.

3.2 Desficcionalização: o projeto desarticulador de *Água viva*

Em nossa leitura, alguns procedimentos de escrita são responsáveis pela radicalização do projeto do escrever e de escrita de *Água viva*. São eles: a máxima rarefação fabular, a dilatação ao extremo do tempo da duração (a *durée*), a concepção e a construção das personagens, a prosa descontínua e fragmentária e a tensão função metalinguística *versus* poética, existente em *Água viva*. Passaremos, pois, a analisar esses procedimentos, com exceção do último que, dado a sua complexidade, requer um capítulo à parte (o capítulo IV).

3.2.1 A fábula e o tempo de duração (a *durée*) em *Água viva*

A máxima rarefação fabular é o maior responsável pela desficcionalização em *Água viva*, pois corresponde ao que, na pintura, de acordo com Rosenfeld (1993), denominou-se desrealização. Se o sujeito escrevente experimenta sua construção-desconstrução-reconstrução via escrita, no ato de escrever, na experiência que está sendo vivenciada por esse escrevente, de vida e morte (escrever e/ou não escrever), a rarefação fabular é responsável por oferecer essa mesma experiência ao leitor porque gera o efeito de que essa experiência que ele lê também acontece com ele, sujeito que lê, no ato da leitura de *Água viva*. Se nos demais escritos de Lispector a experiência desarticuladora se dá com os personagens, em *Água viva* se dá com o duplo escrevente/escritor e, por efeito de simetria projetado na ordem da leitura, com o sujeito que lê, instado a se desconstruir e reconstruir no ato da leitura. No caso dos demais personagens da obra clariciana, geralmente é a ação de observar que os desarticula. Em *Água viva*, é o próprio ato da leitura que permite ao sujeito que lê observar a experiência desarticuladora do sujeito escrevente (e do escritor) e, neste ato da leitura, ele também *vivencia* a mesma experiência. A própria constituição dos personagens de *Água viva* é condição *sine qua non*, para que se crie esse efeito, no sujeito que lê⁸².

Tanto o ato de escrever quanto o de ler *Água viva* permitem essa morte e esse renascimento, que ocorre também em outros textos claricianos, de uma forma ou de outra. Pois a escrita, em dado momento, termina. A obra acabada, finalizado o processo, se inscreve sob o signo da morte. Nesse sentido, o Deus Simptar, personagem de *Água viva*, pode também representar o sujeito autor/escritor, aquele que precisa finalizar o livro. E o sujeito escrevente, que tem plena consciência disso, procura prolongar sua vida/voz prolongando o ato da escrita:

E Deus é uma criação monstruosa. Eu tenho medo de Deus porque ele é total demais para o meu tamanho. E também tenho uma espécie de pudor em relação a Ele: há coisas minhas que nem Ele sabe. Medo? Conheço um ela que se apavora com borboletas como se estas fossem sobrenaturais. E a parte divina das borboletas é mesmo de dar terror. E conheço um ele que se arrepia todo de terror diante de flores

⁸² Em *Água viva* temos um *eu* (primeira pessoa do discurso), um *tu* (segunda pessoa do discurso) e um *ele* (terceira pessoa do discurso). Na verdade, temos uma concepção híbrida de personagem: tanto **persona** (máscara de pessoa – personagem no sentido convencional do termo) quanto **conceito** (encarnação de ideia no terreno da reflexão metalinguística sobre o escrever e o escrito). Para nós, a leitura de *Água viva* como um “diálogo” entre a primeira pessoa, a segunda pessoa e, incluída no processo, a terceira pessoa, permite que leiamos este sentido conceitual que dá ao livro uma característica que, apesar de aparentemente abstrata, é bem **concreta**, pois mobiliza a **materialidade** da palavra (e da linguagem) e, é claro, a reflexão que sobre ela realiza a Clarice Lispector escrevente e escritora. Não nos adiantaremos demais, aqui, pois, mais adiante, faremos uma análise dos personagens de *Água viva*.

– acha que as flores são assombradamente delicadas como um suspiro de ninguém no escuro. Eu que sou doente da condição humana. Eu me revolto: não quero mais ser gente. Quem? quem tem misericórdia de nós que sabemos sobre a vida e a morte quando um animal que eu profundamente invejo – é inconsciente sua condição? Quem tem piedade de nós? Somos uns abandonados? uns entregues ao desespero? Não, tem que haver um consolo possível. Juro: tem que haver. Eu não tenho é coragem de dizer a verdade que nós sabemos.

Há palavras proibidas.

Mas eu denuncio. Denuncio nossa fraqueza, denuncio o horror alucinante de morrer – e respondo a toda a infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a toda essa infâmia com a alegria. Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. Porque é cruel demais saber que a vida é única e que não temos como garantia a fê em trevas – porque é cruel demais, então respondo com a pureza de uma alegria indomável. Recuso-me a ficar triste. Sejam alegres. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina. E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser. Viver é isto: a alegria do it. E conformar-me não como vencida mas num allegro com brio.

Aliás não quero morrer. Recuso-me contra “Deus”. Vamos não morrer como desafio?

Não vou morrer, ouviu, Deus? Não tenho coragem, ouviu? Não me mate, ouviu? Porque é uma infâmia nascer para morrer não se sabe quando nem onde. Vou ficar muito alegre, ouviu? Como resposta, como insulto (LISPECTOR, 1998a, p. 85-86).

O que *Água viva* flagra é esse momento de embate, que é do eu, mas também é do tu. E, para isso, procura alongar, dilatar, ao máximo, a experiência:

Ah este flash de instantes nunca termina. Meu canto do it termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato involuntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro.

Este improviso é.

Quer ver como continua? Esta noite – é difícil te explicar – esta noite sonhei que estava sonhando. Será que depois da morte é assim? o sonho de um sonho de um sonho de um sonho?

Sou herege. Não, não é verdade. Ou sou? Mas algo existe (LISPECTOR, 1998a, p. 86).

Consubstanciado à problemática das relações ser *versus* linguagem, o tempo é uma grande questão em *Água viva*. Além de constituir os embates travados no e com o escrever e a escrita, ele é responsável por certo traço impressionista que perpassa todo o livro. A insistência em “captar o instante-já” é comparável às inquietações (fundamentos, idealizações) impressionistas, que romperam com os paradigmas da arte do século XIX sem, no entanto, prescindirem da tradição. Ao procurar romper com a referencialização

convencional, Clarice Lispector propõe uma metaliteratura, pois dialoga com o gênero e impõe, o tempo todo, a discussão: invenção de escrita *versus* sistema literário no qual está inserida.

Para Barthes,

[...] não há outro significado primeiro da obra literária senão um certo desejo: escrever é um modo do Eros. Mas esse desejo não tem de início à sua disposição mais do que uma linguagem pobre e banal: a afetividade que existe no fundo de toda a literatura comporta apenas um número reduzido de funções: *desejo, sofro, indigno-me, contesto, amo, quero ser amado, tenho medo de morrer*, é com isso que se deve fazer uma literatura infinita (BARTHES, 2007a, p. 20).

O sujeito escrevente em *Água viva* se aproxima do conceito de *escritor* definido por Barthes, que o concebe como aquele que consegue libertar-se dos automatismos de linguagem que recebe, em primeira instância e permanentemente, do mundo. Esse sujeito escrevente

[...] não tem absolutamente de arrancar um verbo ao silêncio, como se diz nas piedosas hagiografias literárias, mas ao inverso, e quão mais dificilmente, mais cruelmente e menos gloriosamente, **tem de destacar uma fala segunda do visgo das falas primeiras que lhe fornecem o mundo, a história, sua existência, em suma um ininteligível que preexiste a ele, pois ele vem num mundo cheio de linguagem e não existe nenhum real que já não esteja classificado pelos homens**: nascer não é mais do que encontrar esse código pronto e precisar acomodar-se a ele (BARTHES, 2007a, p. 22 – grifos nossos),

É contra essa acomodação, pois, que o escrevente (e, em última análise, o escritor) em *Água viva* se posiciona. Cabe ao escrevente, portanto, não acomodar-se a esse código – daí a supremacia do poético, em *Água viva*, como se pode ler em tantos trechos, como este:

Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma aria cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir? mas não: caminho encostada à parede, escamoteio a melodia descoberta, ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem. Às vezes escorro pelo muro, em lugar onde nunca bate sol. Meu amadurecimento de um tema já seria uma aria cantabile – outra pessoa que faça então outra música – a música do amadurecimento do meu quarteto. Este é antes do amadurecimento. A melodia seria o fato. Mas que fato tem uma noite que se passa inteira num atalho onde não tem ninguém e enquanto dormimos sem saber de nada? Onde está o fato? Minha história é de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. Quase não existe carne nesse meu quarteto. Pena que a palavra “nervos” esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre “outras coisas”, não mudam de assunto – são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia (LISPECTOR, 1998a, p. 73-74).

Essa escrita do escrevente, a que ele denomina “figurativo do inominável”, encontra eco naquilo que Barthes afirma ser a tarefa da arte: antes de exprimir o inexprimível, **inexprimir o exprimível**, ou seja, retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata (BARTHES, 2007a, p. 22).

Lispector, como um pintor impressionista, coloca-se como o eu-artista diante do cenário, com a pretensão (ou o projeto) de capturar o instante-já, de flagrar, na representação, o é da coisa. O que, em uma leitura superficial, se assemelharia a uma profusão aleatória de imagens (aparentemente desconexas e divergentes), constitui, na verdade, blocos temáticos que possuem estreita ligação com o tema central e seu temário: as relações entre sujeito, linguagem, escrever, escrita e escrito.

Essa insistência em flagrar o sujeito escrevente, em cada ato do escrever, no próprio ato de escrever, ou em cada instante-já, pode ser, de certo modo, explicada a partir da seguinte afirmação de Barthes (2004), que, recorrendo a Benveniste, considera que “o sujeito da enunciação nunca pode ser o mesmo que agiu ontem: o *eu* do discurso já não pode ser o lugar onde se restituiu inocentemente uma pessoa previamente guardada” (BARTHES, 2004, p. 20) e, a título de exemplificação, retoma o “início exemplar do romance de Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*: ‘Estou só aqui e agora’”(BARTHES, 2004, p. 20).

Se o sujeito está só “aqui e agora”, só se pode flagrá-lo ou encontrá-lo em cada instante-já, ou em cada ato (desse sujeito) de escrever(-se). Capturar o instante-já dessa escrita é a tentativa de capturar esse eu escrevente tornando-se um sujeito de escrita no escrever e da escrita no escrito. E, para isso, Lispector opta pelo tempo presente e estende maximamente o tempo da duração (a *durée*). O sujeito escrevente, entretanto, busca escapar a qualquer tipo de clausura ao signo. Por isso mesmo, em *Água viva* não há um tema; há temas diversos – o que reforça o caráter fragmentário do livro, dando, a ele, propositalmente, o máximo efeito de inacabamento, pois o sujeito escrevente de *Água viva* sabe que apenas existe *enquanto durar o ato de escrever*. Isso explica a relação escrita=vida *versus* não escrita=morte. O sujeito escrevente só existe no ato da escrita, como ele mesmo declara em trechos como estes:

E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. [...]
Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia reflete no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepiamento dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é a matéria de tempo e é por excelência o instante (LISPECTOR, 1998a, p.9-10).

Por isso, em *Água viva*, o ato de escrever é aproximado metaforicamente do ato de amor erótico, do sexo, pois este ato pode gerar, inaugurando-o, aquele que escreve, como se pode observar nos trechos abaixo:

Agora as trevas vão se dissipando (LISPECTOR, 1998a, p. 34).

Nasci (LISPECTOR, 1998a, p. 34).

Pausa (LISPECTOR, 1998a, p. 34).

Maravilhoso escândalo: nasço (LISPECTOR, 1998a, p. 34).

Estou de olhos fechados. Sou pura inconsciência. Já cortaram o cordão umbilical: estou solta no universo. Não penso mas sinto o it. Com os olhos fechados procuro cegamente o peito: quero leite grosso. Ninguém me ensinou a querer. Mas eu já quero. Fico deitada com olhos abertos a ver o teto. Por dentro é a obscuridade. Um eu que pulsa já se forma. Há girassóis. Há trigo alto. Eu é (LISPECTOR, 1998a, p. 34).

Estes trechos vêm, no texto, precedidos de fragmentos que constituem um bloco temático vinculado às ideias de gestação e de nascimento que entrelaçam vida e escrita:

Disseram-me que a gata depois de parir come a própria placenta e durante quatro dias não come mais nada. Só depois é que toma leite. Deixa-me falar puramente em amamentar. Fala-se na subida do leite. Como? E não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério (LISPECTOR, 1998a, p. 29).

Mas há perguntas que me fiz em criança e que não foram respondidas, ficaram ecoando plangentes: o mundo se fez sozinho? Mas se fez onde? em que lugar? E se foi através da energia de Deus - como começou? **será que é como agora quando estou sendo e ao mesmo tempo me fazendo?** É por esta ausência de resposta que fico tão atrapalhada (LISPECTOR, 1998a, p. 30 – grifos nossos).

Nascer: já assisti gata parindo. Sai o gato envolto num saco de água e todo encolhido dentro. A mãe lambe tantas vezes o saco de água que este enfim se rompe e eis um gato quase livre, preso apenas pelo cordão umbilical. Então a gata-mãe-criadora rompe com os dentes esse cordão e aparece mais um fato no mundo. Este processo é it. Não estou brincando. Estou grave. Porque estou livre. Sou tão simples (LISPECTOR, 1998a, p. 32).

Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria (LISPECTOR, 1998a, p. 32).

Às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. **Vim te escrever. Quer dizer: ser.** Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho vontade: estou pura. Não te desejo esta solidão. **Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez** (LISPECTOR, 1998a, p. 33 – grifos nossos).

Este instante é. Você que me lê é (LISPECTOR, 1998a, p. 33 – grifos nossos).

Sou um coração batendo no mundo (LISPECTOR, 1998a, p. 33).

Você que me lê me ajude a nascer (LISPECTOR, 1998a, p. 33 – grifos nossos).

A este encadeamento de fragmentos que enlaçam, nas ideias de gestação e nascimento, viver e escrever, acrescenta-se um jogo de claro-escuro que precede a afirmação “Nasci”, anteriormente citada. Na verdade, o jogo de luz vai do escuro para o claro, encenando, no texto, a gestação e o nascimento que dela decorre:

Espere: está ficando escuro. Mais (LISPECTOR, 1998a, p. 33).

Mais escuro (LISPECTOR, 1998a, p. 33).

O instante é de um escuro total (LISPECTOR, 1998a, p. 33).

Continua (LISPECTOR, 1998a, p. 33).

Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere – pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva (LISPECTOR, 1998a, p. 33-34).

O escrever e a escrita em *Água viva* insistem na tentativa de aproximar maximamente vida e palavra. Fundi-los é a ambição maior de Clarice Lispector.

Note-se, por fim, o peso dramático que ganha o tempo presente na performatização, pelo texto, do nascimento.

Conforme Benveniste,

[...] a linha de participação é uma referência ao “presente”. Ora, esse “presente”, por sua vez, tem como referência temporal um dado lingüístico: **a coincidência do acontecimento descrito com a instância de discurso que o descreve**. A marca temporal do presente só pode ser interior ao discurso. O *Dictionnaire general* define o presente como “o tempo do verbo que exprime o tempo em que se está”. Devemos tomar cuidado; **não há outro critério nem outra expressão para indicar o “tempo em que se está” senão tomá-lo como “o tempo em que se fala”**. Esse é o momento eternamente “presente”, embora não se refira jamais aos mesmos acontecimentos de uma cronologia “objetiva” porque é determinado cada vez pelo locutor para cada uma das instâncias do discurso referidas. **O tempo lingüístico é sui-referencial**. Em última análise, a temporalidade humana com todo seu aparato lingüístico revela a subjetividade inerente ao próprio exercício da linguagem (BENVENISTE, 2005, p. 289 – grifos nossos).

Talvez por esse motivo, haja, além da ênfase no presente, uma recorrente utilização do gerúndio em *Água viva*. O gerúndio é uma forma nominal que registra o acontecer do acontecimento no momento em que este se manifesta. Por meio do gerúndio, aproxima-se a linguagem escrita da fala, como se pode verificar neste trecho: “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante-já em que ela é”

(LISPECTOR, 1998a, p. 9). Como podemos verificar, o tempo da duração (a *durée*) rege boa parte das manifestações desse sujeito escrevente que (se) narra em *Água viva*, como está evidente, também, neste trecho: “Há uma linha de aço atravessando isto tudo que te escrevo. Há o futuro. Que é hoje mesmo” (LISPECTOR, 1998a, p. 35). Tanto a opção pelo tempo presente como pelo gerúndio são fundamentais à medida que representam essa busca de um de seus “personagens”, o sujeito escrevente – busca que afeta o escrito e, por isso, o sujeito escritor.

Ao refletir sobre o contemporâneo, Giorgio Agamben situa, com base em Nietzsche, a exigência de atualidade, a contemporaneidade “em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação” (AGAMBEN, 2009, p. 57). Para ele,

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 57-58).

Consequentemente, para Agamben,

A contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Ainda de acordo com o autor,

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

Para exemplificar sua reflexão, Agamben reflete sobre a moda:

Um bom exemplo dessa especial experiência do tempo que chamamos a contemporaneidade é a moda. Aquilo que define a moda é que ela introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade, o seu estar ou o seu não-estar-mais-na-moda (*na* moda e não simplesmente *da* moda, que se refere somente às coisas. Essa cesura, ainda que sutil, é perspicua no sentido em que aqueles que devem percebê-la a percebem impreterivelmente, e, exatamente desse modo, atestam o seu estar na moda; mas, se procuramos objetivá-la e fixá-la no tempo cronológico, ela se revela inapreensível.

Antes de tudo, o “agora” da moda, o instante em que esta vem a ser, não é identificável através de nenhum cronômetro. Esse “agora” é talvez o momento em que o estilista concebe o traço, a *nuance* que definirá a nova maneira da veste? Ou aquele em que confia ao desenhista e em seguida à alfaiataria que confecciona o protótipo? Ou, ainda, o momento do desfile, em que a veste é usada pelas únicas pessoas que estão sempre e apenas na moda, as *mannequins*, que, no entanto, exatamente por isso, nela jamais estão verdadeiramente? Já que, em última instância, o estar na moda da “maneira” ou do “jeito” dependerá do fato de que pessoas de carne e osso, diferentes das *mannequins* – essas vítimas sacrificiais de um deus sem rosto –, o reconheçam como tal e dela façam a própria veste (AGAMBEN, 2009, p. 66-67).

Ao refletir sobre a poesia na atualidade, Haroldo de Campos pondera que “a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica” (CAMPOS, 1997, p. 268). Nesse sentido, Campos concorda com Octávio Paz, ao se referir à poesia de hoje como a poesia do “agora”, mas salienta que prefere a expressão “agoridade”, cunhada por Walter Benjamin, que nada mais é do que

[...] uma poesia “do outro presente” e da “história plural”, que implica uma “crítica do futuro” e de seus paraísos sistemáticos. Frente à pretensão monológica da palavra única e da última palavra, frente ao absolutismo de um “interpretante final” que estanque a “semiose infinita” dos processos sógnicos e se hipostasie no porvir messiânico, o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia (CAMPOS, 1997, p. 268).

À semelhança do poeta contemporâneo, o sujeito escrevente de *Água viva* mantém o olhar fixo em seu tempo (o agora), o que justifica a sua insistência no tempo presente. A busca insistente do sujeito da escrita de *Água viva* pelo instante-já assemelha-se à busca do sujeito contemporâneo pelo “agora”. Busca inalcançável, para Agamben (AGAMBEN, 2009, p. 66), pois, simultaneamente ao “já” (para nós, proferido pelo sujeito escritor), há um “ainda não” (proferido, para nós, pelo escrevente). Por isso mesmo, cremos, sua busca é permanente e fadada ao fracasso.

3.2.2 Os personagens de *Água viva*

Como personagens em *Água viva* temos, sob a perspectiva de leitura que aqui adotamos, as três pessoas do discurso: a) o narrador/narradora, um *eu* que narra sua primeira experiência no mundo da literatura (ou seria no da pintura? no da música?) com a pretensão de escrever da mesma forma com que pinta “redondo, enovelado e tépido” (LISPECTOR, 1998a, p. 11) e que, em determinado trecho, é denominado de Amptala; b) o *tu*, a quem este

eu se dirige, que comporta todos os muitos outros do enunciador: um outro concreto, singular (que é, em primeiro lugar, o leitor), e também as outras alteridades; c) o *ele*, o referente, o de que se fala. E, aí, uma singularidade: esse *ele* é nomeado de *it*⁸³, que pode significar a fusão do humano com o não-humano, o clímax da existência. O triângulo fundamental da comunicação é constituído no texto: enunciador (a narradora), destinatário (leitor e outras alteridades) e referentes (dentre eles o *it*, reiteradamente perseguido).

Água viva resulta de um intenso diálogo entre tais instâncias. Isso, acrescido ao fato de que a instância da narradora, identificada com a autora, congrega, como já dissemos, um sujeito escrevente e um sujeito escritor que se harmonizam conflituadamente. Em nenhum outro romance, ou mesmo nas crônicas e contos, Lispector utiliza essa concepção de personagem, o que por si só já exigiria a nossa atenção. Ao conceber os personagens como pessoas do discurso, podemos perceber que há, nisso, uma intenção de despojamento (ou desnudamento) dos artifícios convencionais da ficção, que, entretanto, subjazem minimamente no *eu* que narra, no *tu* a quem se destinam a narração e o narrado, e, por fim, no *ele/ela* de quem se fala na narrativa. À rarefação da fábula, que dilata a duração, corresponde esse despojamento máximo das personagens, que são construídas sem caracterização física e, à exceção da narradora, sem psicologia. Em certos fragmentos do livro, por vezes, esses “personagens” quase se aproximam da noção usual de personagem, para logo retornarem à sua configuração de pessoas do discurso. Esse despojamento produz, em razão da metalinguagem, o esquema que nos permite identificá-los com os elementos básicos da comunicação. Note-se que, ao contrário do que poderia parecer, estamos lidando com algo bem concreto: a materialidade da linguagem.

Em *A personagem de ficção*, no ensaio “Literatura e Personagem”, Anatol Rosenfeld nos deixa claro que:

A estrutura de um texto qualquer, ficcional ou não, de valor estético ou não, compõe-se de uma série de planos, dos quais o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel. Mas este plano, embora essencial à fixação da obra literária, não tem função específica na sua constituição, a não ser que se trate de um texto concretista (ROSENFELD, 1992, p. 13 – grifos nossos).

⁸³ A palavra *it* é um anglicismo que, em português, designa: “encanto pessoal, um quê, um certo traço ou alguma coisa que fascina, encanta, atrai; magnetismo, charme” (valem-nos, aqui, do *Dicionário Houaiss*). Em *Água viva*, o termo é identificado com “o *é* da coisa” (LISPECTOR, 1998a, p. 9), ou seja, exprime ou representa uma coincidência do ser de algo (o que quer que seja a coisa) com o seu instante de manifestação – afirmação no aqui-agora. A ambição maior do enunciador de *Água viva* é captar, pelo trabalho com a palavra, o *it* no instante-já de sua manifestação. Não é difícil perceber que o que se ambiciona com isso é uma paradoxal fusão do sujeito observador com o objeto observado. Se tal fusão fosse possível, cessaria a necessidade da palavra e o sujeito angustiado dessa busca se dissolveria no silêncio.

Em *Água viva* é justamente este plano do real sensivelmente dado no texto que ganha o primeiro plano da narrativa. É esse real que, por meio do escrever e da escrita é projetado para primeiro plano do texto, contrariando uma convenção básica da literatura de ficção.

Rosenfeld afirma ainda que “Mercê dos contextos objectuais, constitui-se um plano intermediário de certos ‘aspectos esquematizados’ que, quando especialmente preparados, determinam concretizações específicas no leitor” (ROSENFELD, 1992, p. 13) e salienta que é de suma importância, na obra ficcional, um trabalho especial com tais “aspectos esquematizados”, visto que “desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador” (ROSENFELD, 1992, p. 14). Na sequência, aponta que

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto (ROSENFELD, 1992, p. 17).

E pondera que,

Ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou por qualquer valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objectuais, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. É paradoxalmente esta intensa “aparência” de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética (ROSENFELD, 1992, p. 20).

Parte importante deste jogo ficcional é a criação dos personagens. Segundo Rosenfeld, “É [...] a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 1992, p. 21). Em *Água viva* não há ênfase na mimese literária convencional, que tem presença mínima e episódica⁸⁴ no todo textual. Há ênfase nos aspectos materiais, lúdicos e poéticos da palavra e em suas implicações no escrever, na escrita e no escrito.

Há, minimamente, uma história narrada em *Água viva*, que é a de um sujeito *escrevendo*, lidando com toda a problemática implicada *no ato de escrever* enquanto escreve. Entretanto, Lispector, ao apresentar como personagens as três pessoas do discurso, violenta uma das convenções fortes da narrativa ficcional, o que contribui para o processo de

⁸⁴ Além de permear, minimamente, as três pessoas do discurso, manifesta-se nas pequenas histórias contadas aqui e ali ao longo do texto.

desficcionalização proposto por esse livro, pois, ainda com base em Rosenfeld, reiteramos que,

Em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independente das personagens. Todavia, o critério revelador mais óbvio é o epistemológico, através da personagem, mercê da qual se patenteia – às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício – a estrutura peculiar da literatura imaginária. Razões mais intimamente “poetológicas” mostram que a personagem realmente constitui a ficção (ROSENFELD, 1992, p. 27).

Na estranha fusão de diálogo e monólogo que constitui *Água viva*, o *eu* está identificado com a narradora, escrevente e escritora, o que dá ao texto características mais evidentes dos gêneros lírico ou dramático. Em nossa leitura, que se embasa nos escritos de Benedito Nunes, consideramos que este texto performatiza o drama da linguagem, expondo-o ao leitor de um modo inusitado na própria obra clariciana: radicalizando a colocação em primeiro plano, no texto, da linguagem em seu drama. E não podemos nos esquecer de que, para Jakobson (2011), a linguagem da poesia é performática. *Água viva* bordeja a poesia.

Um eu que se dirige a um outro, o tu, em situação de discurso. Essa é a nossa hipótese, a princípio, talvez, óbvia, mas não tão evidente (ao menos para nós) num primeiro contato com este texto estranho e singular na própria obra de Lispector: a grande questão de *Água viva* é o drama da linguagem e seus vínculos tensos, precários e conflitivos com o sujeito que o vivencia e realiza, porque escreve, e com a representação. É a partir de e em torno desse elemento conflitivo nuclear (sujeito *versus* linguagem) que se constrói e se desenvolve o texto, estabelecendo, figurativamente, vínculos entre a escrita e as artes plásticas, por exemplo, para tentar dar maior concretude à problemática nele investigada.

Já salientamos, com Barthes, que não cabe ao crítico interpretar a obra, mas sim “engendrar” um certo sentido”, a partir da tecedura da própria obra. Tal é o propósito de nosso trabalho, feito com a plena consciência de que é difícil escapar, por vezes, de uma leitura reducionista, visto que este livro, de modo radical, repele qualquer tipo de enquadramento ou explicação acabada. Entretanto, não há como não perceber essa discussão linguística posta literalmente em *Água viva* a partir de sua própria constituição: seus personagens como as pessoas do discurso (*eu* e *tu*) e a não-pessoa (*ele*), o tempo presente, a potencialização dos aspectos poéticos da palavra e da linguagem, o drama autoral encarnado no conflito escrevente *versus* escritor.

Ao reivindicar um lugar e uma voz⁸⁵ para si, esse eu que se constrói ao longo da escrita-fala de *Água viva* se dirige a um tu e, ao proceder dessa forma, instaura um lugar e uma voz para esse tu, pois, conforme afirma Benveniste,

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva de *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que eu me torne *tu* na alocação daquele que por sua vez se designa por *eu*. [...] A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a “mim”, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*. [...] **Essa polaridade não significa igualdade nem simetria: *ego* tem sempre uma posição de transcendência quanto a *tu*; apesar disso, nenhum dos dois termos se concebe sem o outro; são complementares, mas segundo uma oposição “interior/exterior”, e ao mesmo tempo são reversíveis. Procure-se um paralelo para isso; não se encontrará nenhum. Única é a condição do homem na linguagem** (BENVENISTE, 2005, p. 286-287 – grifos nossos).

Em *Água viva* podemos constatar essa constante relação entre o eu e o tu, que se constroem mediados pela linguagem (o que não exclui o silêncio). De acordo com Benveniste, o eu,

Paralelamente, porém, é também enquanto instância de forma *eu* que deve ser tomado; **a forma *eu* só tem existência lingüística no ato de palavras que a profere. Há, pois, nesse processo uma dupla instância conjugada: instância de *eu* como referente, e instância de discurso contendo *eu*, como referido.** A definição pode, então, precisar-se assim: *eu* é um “indivíduo que enuncia a presente instância de discurso que contém a instância lingüística *eu*”. Conseqüentemente, introduzindo-se a situação de “alocução”, obtém-se uma definição simétrica para *tu*, como o “indivíduo alocutado na presente instância de discurso contendo a instância de lingüística *tu*”. Essas definições visam *eu* e *tu* como uma categoria da linguagem e se relacionam com a sua posição na linguagem (BENVENISTE, 2005, p. 279 – grifos nossos).

Acompanhar essa “dupla instância conjugada”, o eu referente e o eu referido é, também, um convite feito em *Água viva*, como se pode ler neste trecho, do parágrafo trinta e oito, por exemplo: “Embora às vezes grite: não quero mais ser eu!! mas eu me grudo a mim e inextricavelmente forma-se uma tessitura de vida” (LISPECTOR, 1998a, p. 20). Esse convite não deixa de ser uma “iniciação” para aquele que lê, que também pode vir a viver a mesma experiência se, na leitura, a aceita. Como salienta Benveniste, “consequentemente [...] obtém-se uma definição simétrica para *tu*”, e este é também um duplo: o *tu* que lê e o *tu* lido. Daí o convite, na sequência: “Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é

⁸⁵ Já apontamos, anteriormente, para o fato de que essa voz resulta, digamos assim, do laço conflitivo estabelecido entre a voz do sujeito escritor e a voz reivindicada pelo sujeito escrevente.

sofrida mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras” (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Água viva é um diálogo-monólogo em que um eu se dirige a um tu, e no qual se refere a um ele figurado, no sentido forte da discussão proposta no e pelo texto, como it (*o* é da coisa em seu instante-já de manifestação), palavra que, dentre vários sentidos, encarna uma paradoxal ideia: é manifestação efêmera e eterna da substância que constitui a vida. Seu tempo é o instante que, por sua natureza, acaba tão logo se inicia e constitui a matéria do tempo. A título de exemplificação, podemos citar o trecho:

Sou-me. Mas também há o mistério do impessoal que é o it: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu it é duro como uma pedra-seixo (LISPECTOR, 1998a, p. 28),

Temos, aí, a seguinte afirmação, do sujeito escrevente: sou-me, sou eu mesmo, sou um eu. E, na sequência, a adversativa contrapõe-se à frase inicial, e ele constata: tenho o it dentro de mim. Do que se conclui que há um embate entre pessoal/eu *versus* impessoal/it. O it é o mistério do impessoal, que coexiste no e com o eu. Em *Água viva*, o ser é concebido como articulação do pessoal/eu e do impessoal/it. O escrevente identifica, como dissemos, it como eterno e pretende captá-lo, em seu escrito, por meio do escrever.

Ainda segundo Benveniste,

Uma segunda característica consiste em que “eu” e “tu” são inversíveis: o que “eu” define como “tu” se pensa e pode inverter-se em “eu”, e “eu” se torna um “tu”. Nenhuma relação paralela é possível entre uma dessas duas pessoas e “ele”, uma vez que “ele” em si não designa especificamente nada nem ninguém. Finalmente, devemos tomar plenamente consciência dessa particularidade: a “terceira pessoa” é a única pela qual uma *coisa* é predicada verbalmente (BENVENISTE, 2005, p. 253).

A terceira pessoa, em *Água viva*, o de que se fala, é, também⁸⁶, o próprio signo linguístico – a palavra/a linguagem – que está à disposição do eu e do tu, pois somente via linguagem ambos são construídos e *são um com ela*. Sujeito escrevente e escrita são, analogicamente, it e ele/ela.

No parágrafo quarenta e três, o sujeito escrevente reflete sobre sua existência como ser de linguagem:

⁸⁶ Melhor dizermos “também” porque em *Água viva* o it que figura como aquele de que se fala no diálogo-monólogo eu-tu/eu-eu, não é passível de redução ao signo linguístico. O it está *fora* da linguagem.

Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana. Transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão **vou me acrescentando em folhas**, eu, obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. E depois? depois tudo o que vivi será de um pobre supérfluo (LISPECTOR, 1998, p.21 – grifos nossos).

Esse sujeito somente vive/existe enquanto sujeito na linguagem, no que está sendo criado, por esse mesmo sujeito, no ato de escrever que está praticando. Por isso que, depois, tudo o que viveu “será de um pobre supérfluo”. O importante, para esse sujeito escrevente, é continuar escrevendo, pois assim vive: “Mas por enquanto **estou no meio do que grita e pulula**. E é sutil como a realidade mais intangível. **Por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento**” (LISPECTOR, 1998, p. 21 – grifos nossos). Note-se, aí, a habilidade de jogar com palavras em que se inscreve, ainda que minimamente, um traço metalinguístico. Na “realidade tangível”, ser, tempo e palavra, ainda que em grau mínimo, estão presentes.

Por sua vez, o tu, sujeito que lê, também só se constitui como sujeito na leitura. Embora não seja ele, leitor, quem escreve, é chamado a, nos termos de Clarice, dar a mão àquele(s) que com ele dialoga(m) na narrativa falada de *Água viva*. Embora seja, hoje, uma verdade óbvia que o texto só vive quando lido, em *Água viva* esta verdade e a relação leitura-vida que ela pressupõe é sutilmente posta ao leitor como um convite-súplica, um jogo que demanda do leitor que ele se reinvente para poder ler.

Água viva, como dissemos, resulta de um processo em que um eu (escrevente/escritor) fala a um tu (leitor). O verbo “falar”, aí, tem maior peso do que em sua acepção usual. Da verdade óbvia, Lispector extrai, a partir do destaque que confere à(s) problemática(s) de e da linguagem, uma série de dados, por vezes novos ou renovados poeticamente, sobre o escrever, a escrita e o escrito. Da forma como os personagens estão, no texto, apenas esboçados, podemos dizer que a própria escrita é mais uma personagem do livro. Sob esse prisma, a escrita fala de si, pois se expõe, no texto, em seu drama. É, pois, linguagem em drama.

Uma das maiores ambições de Clarice Lispector, apreendida no plano dos efeitos de sentido, é a de promover um apagamento das fronteiras entre vida e arte⁸⁷. Isso dá ao texto uma de suas grandes características: a assunção, de modo radical, do fragmento como elemento de base do processo de composição do texto e de seu produto final. Essa ambição convive com o fato de que *Água viva* não rompe, de fato, com a separação entre vida e arte, pois é um objeto artístico, mas isso não impede o reconhecimento de que procurou fazê-lo, via

⁸⁷ É este propósito que anima o que Nádia Battela Gotlib chamou de desficcionalização, em *Clarice Lispector: uma vida que se conta* (2009).

escrita, de modo radical.

3.2.3 O mosaico *Água viva*: fragmentos de uma escrita-fala

Até mesmo visualmente, há evidências de uma escrita fragmentária: intervalos, espaços entre uma frase/um período e outro, dispostos no papel que criam, por sugestão, um efeito de coisa orgânica que pulsa, alternando a fala (registrada via escrita) com o silêncio. Nos termos de Benedito Nunes, o livro dramatiza um diálogo entre um eu (que narra construindo uma voz que dialoga com um outro) e um outro, o tu (cuja constituição, aberta, oscila entre um indivíduo específico – possível interlocutor concreto – e a alteridade constitutiva do leitor, qualquer leitor). Esse eu, que tem a consciência de que é um “ser para a morte”, ensaia naquilo que escreve como seria o morrer (representado pelo não escrever), fragmentando, de forma proposital, o texto:

Vou parar um pouco porque sei que o Deus é o mundo. É o que existe. Eu rezo para o que existe? (LISPECTOR, 1998a, p. 28).

Vou parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto (LISPECTOR, 1998a, p. 31).

Voltei. Fui existindo (LISPECTOR, 1998a, p. 31).

Estou esperando a próxima frase. É questão de segundos. Falando em segundos pergunto se você agüenta que o tempo seja hoje e agora e já. Eu agüento porque comi a placenta (LISPECTOR, 1998a, p. 32).

Às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim te escrever. Quer dizer: ser. Agora são cinco e meia da manhã (LISPECTOR, 1998a, p. 33).

Parei para tomar água fresca: o copo neste instante-já é de grosso cristal facetado e com milhares de faíscas de instantes. Os objetos são tempo parado? (LISPECTOR, 1998a, p. 40).

Vou parar porque é sábado (LISPECTOR, 1998a, p. 87).

Continua sábado (LISPECTOR, 1998a, p. 87)

Estou prestes a morrer-me e constituir novas composições (LISPECTOR, 1998a, p. 37).

Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito (LISPECTOR, 1998a, p. 41).

O próprio silêncio, representado no texto pelos espaços entre as frases e os períodos em que o eu fala ao tu, ganha uma constituição paradoxal: é signo de morte, mas também de vida. Pode indicar a cessação da palavra e da fala (morte daquele que escreve-fala), mas,

também, um silêncio daquele que respira e/ou suspende o ato de escrever para depois retomá-lo. Essa alternância entre palavra escrita e espaço sem palavra, no texto, sugere que o processo que os enlaça – escrever-viver – se estende ao infinito.

Ao se referir ao fragmento literário, enquanto gênero discursivo, Márcio Scheel afirma que esta “não é uma tendência surgida necessariamente com os românticos, mas é com eles que essa tendência ganha sua forma de expressão definitiva” (SCHEEL, 2012, p. 72). Ainda com relação a esse assunto, Scheel aponta que

O fragmento literário como forma de exposição de ideias é sempre um devir, um vir-a-ser, um projeto de futuro. Cada fragmento tem valor por si e em si mesmo, na sua extrema pontualidade. Gênero da imediatez, o fragmento não pode ser confundido com o mero trecho, com aquele tipo de obra, póstuma ou não, que, por ventura, o autor não pôde concluir. Ao contrário, **o fragmento literário surge da crença dos românticos na reflexão como um ato contínuo, infinito, que não termina nem cessa, nunca, que não pode jamais ser acabado.** Assim, ele é uma forma de exposição que compreende a própria infinitude do gesto reflexionante (SCHEEL, 2010, p. 73 – grifos nossos).

Segundo Olga Borelli, em entrevista para o Suplemento Literário Minas Gerais (FRANCO JUNIOR, 1987, p. 8-9), Lispector criava seus textos por fragmentos. Estes eram, na última década de vida da autora, recolhidos por Olga, que os organizava em pastas, do modo que julgasse mais adequado. Trabalho extremamente complexo, pois, como a própria Olga observou, na referida entrevista, cada fragmento possuía vida própria, corroborando o fato de que os fragmentos claricianos são, enquanto gênero discursivo, fragmentos literários. Num primeiro momento de seu trabalho de recolha e agrupamento dos fragmentos escritos, Borelli estabelecia critérios temáticos ou referenciais para juntá-los: nome dos personagens, espaços (Jardim Botânico, por exemplo), etc.

Ainda de acordo com Olga Borelli, posteriormente, havia o momento da “concatenação” – algo de que Clarice não gostava. Assim nasceu *Água viva*, mas também, *A via crucis do corpo*, *Onde estivestes de noite*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, todos escritos simultânea e paralelamente a *Água viva*. É, justamente este, de toda a obra, o texto que mais explicita o processo de criação do qual resulta, problematizando-o. É na escrita desse texto que Lispector “descansava” (termo utilizado por ela em uma de suas entrevistas⁸⁸) daquilo que era realizado por obrigação: o escrever para ganhar (algum) dinheiro, atender a encomendas.

⁸⁸ De acordo com Olga Borelli: “[...] porque simultaneamente, ela estava fazendo *Um sopro de vida*, a Macabéia, “Um dia a menos”. Ela descansava de um construindo outros. [...] E *Água viva* seria a ante-sala da desagregação absoluta” (FRANCO JUNIOR, 1987, p. 9).

O livro projeta para o primeiro plano da narrativa o processo criador de Clarice Lispector. Ou melhor: simula fazer isso, pois o processo, em si, bruto, não é o que foi publicado. Se assim o fosse, *Água viva* seria, talvez, apenas uma série de fragmentos soltos e desconexos. Algum nexo, mesmo que precário, precisava ser estabelecido para que o escrever como ato de escrita ou como “trabalho” do escrevente, que alimenta e afeta o trabalho do escritor, resultasse em um livro e, sob esta forma, fosse publicado.

A profusão de imagens de *Água viva* está intimamente ligada à escolha de Lispector por compor um livro com fragmentos escritos intercalados por silêncios. E, em alguns trechos por uma justaposição de fragmentos. No entanto, cada fragmento possui estreita ligação com o tema central: as relações entre sujeito de linguagem, sujeito escrevente/escritor e seus resultados, pois outra ambição do livro é a de criar a ilusão de que oferece ao leitor o processo bruto do qual ele, livro, resulta. O texto registra a ambição da fixação, na escrita literária, de uma presença ativa da escrita livre e primeira identificada com e identificadora do escrevente que a realizou. E mais: na escritora (sujeito da escrita acabada) destacar, como valor maior, a presença da escrevente (sujeito da escrita primeira).

Em seu artigo “A vocação para o abismo”, Lúcia Helena, à busca de relações entre a cultura e a literatura na obra de Clarice Lispector, reflete sobre “o modo singular pelo qual, nos textos da autora, a auto-referencialidade é o recurso utilizado para se refletir sobre o limite, considerado um problema narrativo” (HELENA, 1999, p. 61). A crítica fará referência ao procedimento de *mise-en-abyme*⁸⁹, tanto em nível semântico quanto em sintático, por meio do qual, segundo ela, “as narrativas se encaminham na direção de um paradoxal ‘transbordamento para dentro’, manifestando-se sob a forma de um dizer movido pela compulsão de dobrar-se sobre si mesmo, ‘na tentativa sempre frustrada de capturar algo que ainda não foi dito’⁹⁰” (HELENA, 1999, p. 61). A aproximação que Lispector propõe com as artes visuais se dá justamente para demonstrar isso, tornar visível ao leitor esse processo⁹¹.

⁸⁹ Estrutura em abismo.

⁹⁰ Os dois trechos entre aspas fazem referência à Berta Waldman, em *A retórica do silêncio em Clarice Lispector*.

⁹¹ Vários estudos apontaram para essa correspondência interartes, nos textos de Clarice Lispector. Entre eles, podemos destacar: Tristão de Athayde (“Réquiem para Clarice, 1978), no qual aproximou Clarice do Surrealismo; Pontieri (1999), em seu estudo que demonstra a presença de plasticidade no texto de Clarice, no qual evidencia sua técnica descritiva, com grande apelo visual; Olga de Sá (2000), que chama a atenção para o seu talento visual plástico, e ainda aproxima Clarice do impressionismo e do expressionismo; Curado (2006), que enfatiza a surrealidade de Clarice, ao demonstrar os aspectos figurativos, paradoxais e insólitos presentes em seus textos; Joelma Santana Siqueira (2008), que enfatiza as palavras de Clarice ao apresentar “O ovo e a galinha”, no Congresso de Bruxaria, as quais fazem com que a autora estabeleça uma ligação com *Do espiritual na arte*, de Wassily Kandinsky e algumas declarações da própria Clarice, ao relatar sua afinidade com Chagall (ARGAN, 1992); Sousa (2013), que aponta para o diálogo interartes suscitado pela obra de Clarice Lispector, destacando *Água viva* como uma escrita abstrata.

Ao analisar *Água viva* à luz desse procedimento, Helena destaca duas expressões: “o intangível do real” e “o figurativo do inominável” (HELENA, 1999, p. 61-62). Para ela, as duas expressões são “Marcos que se organizam obedecendo a uma lógica de extrema simetria: aproximando-se os contrários e criam-se dois eixos semânticos distintos que resultam misturados: o do figurativo e real e o do intangível e inominável” (HELENA, 1999, p. 62). Ainda de acordo com Lúcia Helena,

Estamos diante de uma estruturação na qual a questão que sempre retorna é a da identidade. Mas por seu peculiar regime narrativo, baseado numa *mise-en-abyme* obsessiva, há tendência a fabricar-se o neutro, o *it*, a essência, formas de acenar para o permanente recolhimento em que se nubla e, em alguns momentos, anula-se a diferença entre sujeito e objeto (HELENA, 1999, p. 64).

Ao apontar para essa simbiose entre sujeito e objeto, Lúcia aponta para a confluência que há, para nós, entre sujeito escrevente e escrita. Nesse ponto, podemos afirmar que somente se pode aproximar maximamente do objeto, da coisa em si, por meio da busca empreendida pelo sujeito escrevente, via escrita.

Para Lúcia Helena, no entrechoque dos dois limites que seu texto expõe (“intangível do real” e “figurativo do inominável”), “há uma ressonância da alegoria platônica da caverna” (HELENA, 1999, p. 65), que somente pode ser clarificada ao se observar a crônica “Geléia viva” (embrião, segundo ela, de *Água viva*). Observemos a crônica:

Êste sonho foi de uma assombração triste. Havia uma geléia que estava viva. Quais eram os sentimentos da geléia? o silêncio. Viva e silenciosa, a geléia arrastava-se com dificuldade pela mesa, descendo, subindo, vagarosa, sem se derramar. Quem pegava nela? Ninguém tinha coragem. Quando olhei-a, nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento na sua vida. Minha deformação essencial. Deformada sem me derramar. Também eu apenas viva. Lançada no horror, quis fugir da geléia, fui ao terraço, pronta a me lançar daquele meu último andar da Rua Marquês de Abrantes. Era noite fechada, e isso eu via do terraço, e eu estava tão perdida de medo que o fim se aproximava, tudo o que é forte demais parece estar perto de um fim. Mas antes de saltar, eu resolvia pintar os lábios. Pareceu-me que o batom estava curiosamente mole. Percebi então: o batom era também de geléia viva. E ali estava eu no terraço escuro com a bôca úmida da coisa viva. Quando já estava com as pernas para fora do balcão, e pronta para me deixar cair, foi que vi os olhos do escuro. O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados. A escuridão, pois, também era viva. Aonde encontraria eu a morte? A morte era geléia viva. Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, interessado, tudo é primariamente imortal. Com uma dificuldade quase insuperável, consegui acordar-me a mim mesma, como se eu me puxasse pelos cabelos para sair do atolado vivo. Abri os olhos. O quarto estava escuro, mas era um escuro reconhecível, não o profundo escuro do qual eu me arrancara. Senti-me mais tranqüila. Tudo fora um sonho. Mas percebi que um dos meus braços estava para fora do lençol. Com um sobressalto, recolhi-o: nada meu deveria estar exposto, se é que eu ainda queria me salvar. Eu queria me salvar? Acho que sim: pois acendi a luz. E vi o quarto de contornos firmes. Havíamos endurecido a geléia viva em parede, havíamos endurecido a geléia viva em teto; havíamos matado tudo o que se podia matar, tentando restaurar a paz da morte em

torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geléia viva. Fechei a luz. De repente um galo cantou. Num edifício de apartamentos, um galo? Um galo rouco. No edifício caiado de branco, um galo vivo. Por fora a casa limpa, e por dentro o grito? assim falava o Livro. Por fora a morte conseguida, limpa, definitiva – mas por dentro a geléia viva. Disso eu soube, no primário da noite (LISPECTOR, 1964, p. 171-172).

Lúcia Helena afirma que, assim como um ovo dentro da galinha, vê de forma embrionária “A geléia viva” dentro de *Água viva*. Em suas palavras,

Numa cadência irônica e metonímica, o texto vai compondo e decompondo – entre o claro e o escuro, o acordar e o adormecer, o terraço e o quarto, entre a geléia viva e a mulher que pensa em morrer e quer salvar-se – um rosto desagregado e uma ambiência desagregante. A fronteira entre a vida e a morte vai ficando cada vez mais reluzente. Os valores se trocam e acontece, semanticamente, o inverso do que se deveria esperar. Quando a luz se acende, a geléia viva está transformada em parede, em teto e, diz o texto, vai-se “matando tudo que se podia matar, tentando restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geléia viva” (HELENA, 1999, p. 66).

Para nós, no entanto, *Água viva* não só está de forma embrionária em “A geléia viva”, como também em todos os escritos anteriores. E mais: ecoa nos escritos posteriores, pois em toda a obra clariciana há a luta do sujeito escrevente, que é o *it*, de *Água viva*, mas também é a geleia viva, o ovo, e tantas outras imagens que representam a essência, o de dentro, o que se espraia na obra de Clarice Lispector. Por isso, “Quando a luz se acende, a geléia viva está transformada em parede, em teto” (HELENA, 1999, p. 66), porque esse sujeito foi emoldurado, pela escrita do escritor.

Para nós, todos os escritos de Lispector *convergem* (de algum modo) para *Água viva*. Se quiséssemos, contudo, empreender a busca por algum texto que, na obra, mais se aproximasse de *Água viva*, optariamos pelo relatório-crônica “Um Anticonto – Objeto”, publicado em 1972, no *Jornal do Brasil*. Esse texto, que, conforme aponta Nádia Gotlib (2009), não faz parte da coletânea *A descoberta do mundo*, pode ser encontrado transcrito por Célia Regina Ranzolin, em *Clarice Lispector Cronista: no Jornal do Brasil (1967-1973)*. Gotlib afirma que:

O “relatório da coisa” **caracteriza-se pela misturada geral de assuntos à moda do patchwork**, incluindo alusões de caráter publicitário a produtos em circulação – “Coca-Cola é, enquanto Pespi-Cola nunca foi” –, e tende a acumular os objetos que circulam em torno desse cotidiano da narradora, detendo-se num questionamento a respeito da literatura e de sua atividade de escritora (GOTLIB, 2009, p. 391 – grifos nossos).

Assim como em *Água viva*, o hibridismo de gêneros, nesse texto, se vincula a essa escolha do fragmento como unidade (elemento-procedimento) de construção da escrita. A aproximação entre ambos se dá pelo mesmo caráter de *catálogo*: ambos são a “colagem” de textos de gêneros variados. Se há, digamos assim, um projeto de *Água viva*, para nós, está aqui nesse texto. Do mesmo modo que em *Água viva*, nele, cada fragmento caminha, de forma proposital, para o fracasso, parte fundamental desse projeto literário, como já ressaltamos anteriormente.

O caráter fragmentário do romance moderno, ainda de acordo com Rosenthal reflete o mundo e o próprio sujeito modernos, por isso recria uma realidade flutuante, pois o gênero romance, e sobretudo o romance moderno, “pretende ser mais do que um simples re-lembrar: procura recriar toda uma concepção de mundo” (ROSENTHAL, 1975, p. 22).

Dessa forma, este livro, construído como um mosaico de vários “instantes-já”, recolhidos e montados⁹², constitui-se de recortes de momentos e, num sentido plástico, de sua colagem. São trechos de crônicas já publicadas, textos dispersos, trechos de outros romances, reunidos, como numa espécie de bricolagem. Foram, num primeiro momento, organizados por Olga Borelli, mas passaram por supervisão, revisão e refazimento de Clarice Lispector⁹³.

A título de exemplificação, poderíamos citar os parágrafos trinta e nove, quarenta e quarenta e um, dos quais o quarenta é (com algumas alterações) a crônica “A pesca

⁹² Concatenados seria o termo empregado por Clarice Lispector, que, efetivamente usou do verbo “concatenar” para explicar uma das fases de seu processo de escrita: “Quando eu estou escrevendo alguma coisa, eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm. O que se chama inspiração, né? Agora, quando eu estou no ato de concatenar as inspirações, aí eu sou obrigada a trabalhar diariamente” (Fragmento da última entrevista de Clarice Lispector, a Júlio Lerner, na TV Cultura, transcrita por nós do vídeo, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>. Acesso em: 28 de janeiro de 2013). Essa concatenação, em *Água viva* assume as características da *montagem*, mas num sentido dramático, performático, e não cinematográfico, porque a ênfase recai sobre a ação interna que figura a vida interior e (auto) reflexiva do eu que fala a um tu.

⁹³ Como se pode observar nestes trechos da entrevista concedida por Olga Borelli a Arnaldo Franco Junior: “A: No nosso primeiro encontro, em 1986, você falou que a estruturação final de *Água viva* foi sua e coube a você a organização do livro. Gostaria que você falasse sobre isso.” O: Acontece o seguinte: acho que fazia uns cinco ou seis anos que eu conhecia a Clarice, ela começou a se queixar de uma preguiça que sentia para fazer este trabalho que era o mais penoso da escritura, o da estruturação. A Clarice escrevia por fragmentos, só depois de muito tempo é que ela se dispunha a estruturar seus livros. Ela não era uma mulher que se sentava e se dispunha a escrever. Ela até dizia que há dois tipos de escritores, uns que escrevem por inspiração e uns por transpiração. E ela era dos que escreviam por inspiração e inspiração nem sempre vinha. Depois de algum tempo é que ela reunia esses fragmentos todos escrevia um livro. Na época em que eu conheci Clarice, ela já estava nesse trabalho de inspiração, fazendo a *Água viva*. Só que ela não tinha coragem de estruturar esses manuscritos, esses fragmentos todos. Um dia, vendo todo aquele material, eu disse: – Clarice, por que você não escreve? O livro está pronto. Ela disse: – Não, eu tenho muita preguiça, deixa pra lá. Eu disse então: – Não, eu te ajudo. E aí comecei a estruturar o livro. Foi aí que eu peguei o pique de estruturação e que eu tive coragem, depois, de me atrever a fazer os outros.” A: Você disse, ontem, que *Água viva* foi estruturado por você, mas revisado por Clarice.” O: Exato. E *A Hora da Estrela* também. Quando Clarice escreveu *A Hora da Estrela* já não escrevia à máquina, era uma coisa de doido, os textos eram todos manuscritos e ela conseguiu fazer algumas páginas com seqüência porque é um livro de fatos” (FRANCO JUNIOR, 1987, p. 8).

milagrosa”, publicada em “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira* e republicada no *JB*, com o título de “Escrever as entrelinhas”⁹⁴, em 1971:

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evolva sutil do entrechoque das frases (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

O hibridismo de gêneros se impõe a *Água viva* porque este livro se pretende inclassificável, irrotulável, não aprisionável em gênero algum: Lispector o chama de “ficção” – termo que, se parece resolver o problema da classificação segundo as possibilidades da narrativa, cria novos problemas e desafios no campo das relações obra-vida-(auto)biografia. Podemos dizer que *Água viva* porta traços que o aproximam do hibridismo de gêneros característico do gênero romance, que é, talvez, aquele que mais se aproxima por sua abertura e proteiformidade, daquilo que *Água viva* realiza. Nos termos de Rosenthal, “a estrutura do romance [moderno] torna-se menos rígida, permitindo a penetração de grande quantidade de material alheio à esfera específica da literatura” (ROSENTHAL, 1975, p. 125 – colchetes nossos).

Nesse sentido, é de extrema importância ressaltar o quanto se afirma, em *Água viva*, um valor forte da literatura de Lispector: a libertação de todos os condicionamentos sociais, éticos, estéticos, etc. A radicalização do projeto literário de Clarice se dá em *Água viva* justamente porque, nele, a escrita simula uma liberdade sem concessões ao que quer que seja – público, editora, mercado, crítica, estilo de autor, etc. Como muito bem observa Marthe Robert,

Para o romancista, portanto, o romance tira sua força precisamente de sua absoluta liberdade; para o crítico, essa liberdade tem algo de escandaloso, não podendo aceitá-la sem nela introduzir pelo menos alguns limites, disposto a se basear neles para substituir as regras que lhe faltam sobre seus sentimentos, seus gostos, seu humor (ROBERT, 2007, p. 16).

⁹⁴ Conforme já apontamos no segundo capítulo, com apenas uma modificação: o “ler distraidamente” (LISPECTOR, 1964, p. 143) transforma-se em “escrever distraidamente”, na versão publicada no *JB*, mantida da mesma forma neste parágrafo.

Portanto, não é de se estranhar que o sujeito escritor, aquele que sabe que o *isto Água viva* será publicado, eleja o romance, gênero híbrido por natureza, para comportar *Água viva*, mesmo que o denomine “ficção”, pois, como diz no texto: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998a, p. 12-13).

Como muitos críticos salientam⁹⁵, há um viés metalinguístico, que perpassa toda a obra de Clarice Lispector, e que já se manifesta desde *Perto do coração selvagem*, como podemos ler neste trecho do diálogo de Joana com o pai:

- Papai, inventei uma poesia.
- Como é o nome?
- Eu e o sol. – Sem esperar muito recitou: – “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi.”
- Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?
- Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera...
- O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... – Pausa.
- Posso inventar outra agora mesmo: – “Ó sol, vem brincar comigo”. Outra maior:
“Vi uma nuvem pequena
coitada da minhoca
acho que ela não viu.”
- Lindas, pequena, lindas. **Como é que se faz uma poesia tão bonita?**
- **Não é difícil, é só ir dizendo** (LISPECTOR, 1998a, p. 14 – grifos nossos).

Apesar de presente em toda a obra de Lispector, somente em *Água viva* essa reflexão metalinguística ganha primeiro plano: temos um sujeito escrevente que, ao escrever (no ato da escrita) escreve-se como sujeito. E, ao escrever do seu modo, projetando a sua atividade especulativa para o primeiro plano da narrativa, afeta o escritor e o escrito, inaugurando, com isso, um novo autor e demandando um novo leitor. Entretanto, se escrever é ato e processo, se o escrito é o que resulta de escrever (um trabalho sobre o já escrito quando dos atos de escrita) o eu que se afirma no texto (obra acabada) tem mais de uma dimensão. Ele é uma tensa e conflituada fusão do sujeito que realiza o ato de escrever, o escrevente, e do sujeito criado pelo escrito, o escritor. Ele é princípio e fim do despojamento que caracteriza a paradoxal desficcionalização no trabalho de Clarice Lispector.

Conforme Nádya Gotlib, “Clarice parece, progressivamente, reconhecer-se dominada pelo próprio mundo da ficção em que aos poucos mergulhou, ao longo de sua experiência de quase 57 anos completos de vida” (GOTLIB, 2009, p. 16). Nesse sentido, é em *Água viva* que as fronteiras entre a Clarice Lispector escritora e a Clarice Lispector escrevente mais se

⁹⁵ Entre eles, Benedito Nunes, Yudith Rosembaum, Silviano Santiago, por exemplo.

encontram borradas⁹⁶. Isso é possível a partir do enfrentamento entre duas funções de linguagem: a poética e a metalinguística, que somente podem ser separadas para que a leitura, aqui, se torne mais didática, pois, no texto, ambas se encontram entrelaçadas.

Essa entrega plena desse sujeito escrevente encontra-se ensaiada⁹⁷ nas crônicas, principalmente nas publicadas no *JB*, entre 1967 e 1973, ano da publicação de *Água viva*. Como aponta Gotlib, “foi a atividade de cronista que teve importância nessa fase de vida da escritora” (GOTLIB, 2009, p. 466-467). Entretanto, vale lembrar que o primeiro manuscrito de *Água viva* – *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida – foi escrito em 1971⁹⁸, o que significa que, praticamente nesses anos de dedicação às crônicas, houve, concomitantemente, a gestação de *Água viva*, dado relevante para nossa reflexão, visto que o referido livro porta, em diversos de seus fragmentos, trechos dessas crônicas e de outras, publicadas em 1964, em *A legião estrangeira*, na parte intitulada “Fundo de gaveta”⁹⁹. *Água viva* é um livro que Lispector escolhe escrever simultaneamente à escrita de outros livros e crônicas, estes sim

⁹⁶ Poderíamos acrescentar, aí, também a Clarice Lispector pessoa. Entretanto não é nosso objetivo neste trabalho explorar os possíveis traços autobiográficos presentes em *Água viva*.

⁹⁷ Ensaiada apenas, pois, nas crônicas, apesar de haver, aparentemente, uma maior liberdade temática, há restrições muito maiores a serem respeitadas, tais como: delimitação do número de linhas, em função do espaço a ser ocupado no jornal, delimitação de assunto, de acordo com o conteúdo de cada página, entre outras tantas restrições. Contudo, como nos demais escritos, Lispector sempre procurava uma forma de “demolir” esse sistema, fazendo a seu modo o que lhe era encomendado. O que, por si só, revela a luta, sempre presente, desse sujeito escrevente para se afirmar, nos diversos escritos, ou até mesmo para “caber” nesse espaço, de diversas limitações. Portanto, apesar de, aparentemente, a escrita dessas crônicas se dar de forma mais “livre”, o que ocorre, de fato, é que, nestes escritos, talvez seja o “lugar” em que mais encontremos a Clarice Lispector escritora: aquela que recorta o número de linhas exigido, que delimita os textos a serem publicados, enfim, que realiza o trabalho de escritor, aquele que cumpre as exigências que lhe foram feitas, pelo jornal.

⁹⁸ Alexandrino E. Severino, em seu artigo “As duas versões de *Água viva*”, publicado na revista *Remate de Males*, revela que tomara contato com o primeiro manuscrito de *Água viva* através da própria Clarice, que lhe entregara uma cópia (na época, sob o título de *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida) para que ele a traduzisse para o inglês (SEVERINO, 1989, p.115-116). Severino esclarece que passou a ter um contato direto com a escritora para a discussão dos detalhes da tradução. Nesse momento, segundo ele, a autora considerava o texto como algo concluído e definitivo, considerando apenas a possibilidade de mudar seu título para *Objeto*. Sua intenção, ao acompanhar a tradução, era a de preservar a obra de modificações que a desfigurassem. Contudo, segundo o crítico, após um ano, Clarice mudou de opinião e não quis mais publicá-lo e, em carta dirigida a ele, a 23 de junho de 1972, escreve: “Ou eu não o publico ou resolvo trabalhar nele. Talvez daqui a uns meses eu trabalhe no Objeto gritante” (LISPECTOR *apud* SEVERINO, 1989, p.115). Portanto, essa última versão, que atualmente faz parte do acervo de Clarice Lispector na Fundação Casa de Rui Barbosa, nunca foi publicada. O livro, que recebeu o título de *Água viva*, é publicado após um ano, bem diferente do original, ao qual tivera acesso, ressalta o crítico. Segundo ele, “As duas versões diferem sobretudo na inclusão de aspectos biográficos. A versão de 1971 sofreu profundas alterações, para que dela fossem extraídas referências demasiado pessoais. O resto, o âmago do livro, já se encontrava na primeira versão. [...] Das 151 páginas originais somente as primeiras cinquenta e as últimas três têm algo em comum. Cem páginas foram simplesmente eliminadas; ou por conterem passagens demasiado subjetivas ou por terem sido anteriormente publicadas como crônicas” (SEVERINO, 1989, p. 116-117). Ao analisar comparativamente os dois manuscritos e a versão impressa *Água viva*, Severino (1989, p. 116) ressalta que, com esta obra, a escritora “atingiu um dos pontos mais altos de sua ficção.” Esclareçamos, aqui, um ponto: como já ressaltamos, esta pesquisa se atém ao livro publicado, reservando apenas um lugar introdutório aos manuscritos do livro. Os manuscritos não se constituem, aqui, como nosso objeto de estudo. Por isso, não nos interessamos em abordar as relações entre manuscrito e livro. Mesmo porque outros estudiosos já realizaram tais discussões, e será a eles que nos reportaremos quando necessário.

⁹⁹ Alguns destes até mesmo já apontados no segundo capítulo deste trabalho.

encomendados¹⁰⁰. Como se pode verificar neste trecho da primeira versão de *Água viva*,

Acontece o seguinte. Eu vinha escrevendo esse livro há anos, espalhados (sic) por crônicas de jornal, sem perceber, ignorante de mim que sou, que estava escrevendo o **meu** livro. Essa é a explicação para quem me lê e me reconheça: porque já leu anteriormente em jornal. Gosto da verdade (LISPECTOR, *apud* SEVERINO, 1989, p. 117).

Lispector mantém muitos fragmentos de textos publicados, principalmente de crônicas publicadas no *JB*. De certo modo, essas crônicas já portam algum inacabamento. Quando tais fragmentos são retomados em *Água viva*, aparecem sem as delimitações que tinham antes, a não ser, é claro, as delimitações impostas pela escrevente-escritora que os agencia na construção do texto-livro. Tal hibridismo acena para um ideal de escrita livre de rotulações, dado relevante para nossa leitura.

Aparecida Maria Nunes aponta para o fato de *Água viva* ter sido escrito em paralelo às crônicas do *JB*, e coleta um trecho da entrevista ao MIS, no Rio de Janeiro, em 20 de outubro de 1976, no qual Clarice afirma: “Este livro passei três anos sem coragem de publicá-lo, achando que ia ser ruim. Porque não tinha história, não tinha trama. Aí o editor Álvaro Pacheco, quando leu as primeiras páginas disse que ia publicar. E tudo saiu muito bem” (LISPECTOR *apud* NUNES, 2006, p. 95). Também ressalta que Lispector, ao ser entrevistada por ocasião do lançamento de *Água viva*, afirma: “Há anos este livro existe em mim, todo vago, confuso. E, de repente, senti os trabalhos de parto. A partir daí, comecei a entender melhor o que queria dizer. Mas foi um livro que me deu muito trabalho de introspecção” (LISPECTOR *apud* NUNES, 2006, p. 95).

Justamente por essa aparente “absoluta liberdade” de *Água viva*, e até mesmo por essa forma de Lispector criar seus diversos textos, de forma fragmentária, para, em um segundo momento, concatená-los, julgamos que a Estética do Fragmento poderia oferecer uma contribuição interessante, a este trabalho, pois entendemos que a criação, nesses moldes, permite ao sujeito escrevente fazer seu texto caminhar conforme os interesses que surgiram,

¹⁰⁰ De acordo com Olga Borelli, em entrevista concedida a Arnaldo Franco Junior: “O: [...] Eu acho que em *Água viva* ela se deu uma liberdade maior de colocar no texto toda essa sensualidade que era imanente na personalidade dela. O livro havia sido encomendado e o Álvaro Pacheco, depois, ele pediu o *De corpo inteiro*, *Onde estiveste de noite*, em que ela começa a abordar o tema erótico. Não sei se você leu. É de uma ingenuidade tão infantil a maneira pela qual ela aborda o erotismo... E em *Água viva* há uma sutileza, uma delicadeza... (...) Ele (Álvaro Pacheco) pediu para ela escrever um livro erótico. E ela escreveu *A via crucis do corpo*. Estava na moda na época (risos). Lembro-me que saíram umas gravuras eróticas do Picasso – tanto que ela ganhou um álbum e eu, outro. Foi aí que ele encomendou: “Clarice, faça um livro erótico” (interrupção). A Clarice era uma escritora de entrelinhas. O erotismo, a sensualidade, tudo isso está implícito no texto, sutilmente, está nas entrelinhas. Era essa a maneira de Clarice colocar no texto a sensualidade e o erotismo (FRANCO JUNIOR, 1987, p. 8-9).

no decorrer do processo de sua tecedura/escritura. Acreditamos, ainda, que se afirme, por meio destes fragmentos, algo que se poderia denominar de subjetividade porosa, cambiante, flutuante, não enrigecida (nem enrigecível) a quaisquer categorias, o que, sabemos, é uma das ambições do projeto literário de Lispector.

Lispector, como deixa claro Olga Borelli, na entrevista aqui já citada, concedida a Arnaldo Franco Junior, supervisionava todo o processo, reorganizando os fragmentos, recolhidos por Olga, e também os reescrevia (FRANCO JUNIOR, 1987, p. 8): no caso de *Água viva* foram três versões. Portanto, mesmo entendendo, obviamente, que não é o processo bruto o que se expõe no livro, podemos dizer que *Água viva* se aproxima maximamente desse ideal de escrita que de algum modo convivera, em sua atividade de escrita, com o narrar, que, nos termos desta tese, significa o escrever para ser publicado. Não queremos, com isso, afirmar que nos demais livros não haja “traços” dessa escrita mais livre. Conforme já salientamos nos primeiros capítulos, esses traços estão espalhados em toda sua obra. Mas, o que apenas se esboçava, ganha corpo, em *Água viva*, justamente pela absoluta liberdade como este foi concebido e por projetar-se para primeiro (e único) plano.

Desse modo, o caráter fragmentário de *Água viva*, contribui para seu efeito máximo de inacabamento. Em decorrência disso, este livro, como toda arte contemporânea, de “vanguarda”, possui um discurso aberto que, segundo Eco (2009), possui duas características: “Acima de tudo é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado” (ECO, 2009, p. 280) e “tem como primeiro significado a própria estrutura” (ECO, 2009, p. 280). *Água viva*, como um autêntico “discurso aberto”, nos “reenvia antes de tudo não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele diz” (ECO, 2004, p. 280).

Gotlib (2009) ratifica esse processo criador, ao refletir sobre os textos de “Fundo de Gaveta”:

Contos maiores ou crônicas mínimas, os textos aí reunidos resultam de um método “original” de Clarice – escrever em “folhas soltas” –, método praticado desde a elaboração de seu primeiro romance. Aqui, conservam a autonomia. E primam pela heterogeneidade de tamanho, assunto, tom. Talvez por essa via do fragmento não só solto, mas autônomo, sem o compromisso da conexão num conjunto, a narradora apareça aí na riqueza de seu talento de observadora voltada para direções múltiplas, sem superfícies discursivas geometricamente multifacetadas (GOTLIB, 2009, p. 442).

Apenas à título de ilustração, observe-se alguns fragmentos da coluna semanal do *JB* que foram incorporados a *Água viva*:

a) “Escrever as entrelinhas”, o parágrafo quarenta¹⁰¹, de *Água viva*:



Figura nº 03: Coluna “Clarice Lispector”, no *JB* – 1971

Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=43638.

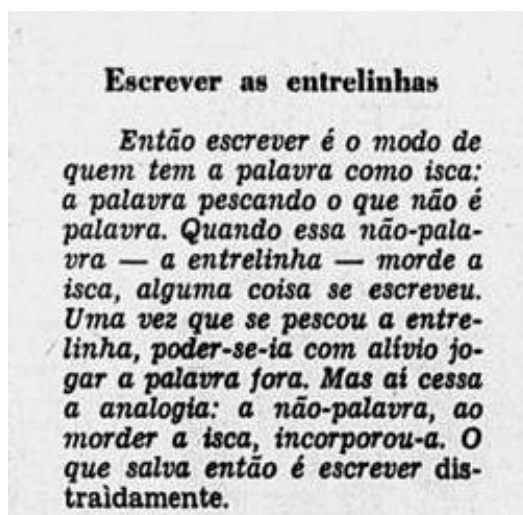


Figura nº 04: Fragmento “Escrever as entrelinhas”, publicado na coluna do *JB* – 1971

Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=43638.

b) Os parágrafos: duzentos e noventa¹⁰², duzentos e noventa e um¹⁰³, duzentos e noventa e

¹⁰¹ “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra — a entrelinha — morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente” (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

¹⁰² “Foi assim que vi o portal de igreja que pintei. Você discuti o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz. Perdi o medo da simetria, depois da desordem da inspiração. É preciso experiência ou coragem para revalorizar a simetria, quando facilmente se pode imitar o falso assimétrico, uma das originalidades mais comuns. Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese. Daí talvez o ar despojado dos portais, a delicadeza de coisa vivida depois revivida, e não um certo arrojo inconsequente dos que não sabem. Não, não é propriamente tranquilidade o que está ali. Há uma

dois¹⁰⁴ e o duzentos e noventa e três¹⁰⁵, fragmentos reescritos de “O silêncio dos portais” (que tem em sua base a crônica “Gastão Manoel Henrique, de “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira*, republicada no também *JB* como “Um pintor” – crônicas já apontadas no capítulo II):



Figura nº 05: “O silêncio dos portais”, na coluna do JB – 1972

Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=71464.

c) os parágrafos duzentos e noventa e quatro¹⁰⁶, duzentos e noventa e cinco¹⁰⁷, duzentos e

dura luta pela coisa que apesar de corroída se mantém de pé. E nas cores mais densas há uma lividez daquilo que mesmo torto está de pé. Minhas cruzeiros são entortadas por séculos de mortificação. Os portais já são um prenúncio de altares? O silêncio dos portais. O esverdeamento deles toma um tom do que estivesse entre vida e morte, uma intensidade de crepúsculo” (LISPECTOR, 1998a, p. 69-70).

¹⁰³ “E nas cores quietas há bronze velho e aço – e tudo ampliado por um silêncio de coisas perdidas e encontradas no chão da íngreme estrada. Sinto uma longa estrada e poeira até chegar ao pouso do quadro. Mesmo que os portais não se abram. Ou já é igreja o portal da igreja, e diante dele já se chegou?” (LISPECTOR, 1998a, p. 70).

¹⁰⁴ “Luto para não transpor o portal. São muros de um Cristo que está ausente, mas os muros estão ali e são tocáveis: pois as mãos também olham” (LISPECTOR, 1998a, p. 70).

¹⁰⁵ “Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor. E o material criado é religioso: tem o peso de vigas de convento. Compacto, fechado como uma porta fechada. Mas no portal foram esfoladas aberturas, rasgadas por unhas. E é através dessas brechas que se vê o que está dentro de uma síntese, dentro da simetria utópica. Cor coagulada, violência, martírio, são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa” (LISPECTOR, 1998a, p. 70).

¹⁰⁶ “Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuro um meio de pintá-lo ou falar dele com a palavra. Mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Espelho não é coisa criada e sim nascida. Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o

noventa e seis¹⁰⁸, duzentos e noventa e sete¹⁰⁹, duzentos e noventa e oito¹¹⁰, duzentos e noventa e nove¹¹¹ e o trezentos¹¹², reescritas do fragmento “Espelhos de Vera Mindlin”, fragmento publicado na mesma página de “O silêncio dos portais” (que tem como base o fragmento “Os espelhos de Vera Mindlin”, publicado em “Fundo de gaveta”, de *A legião estrangeira*):

reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos dessa dura água que é o espelho. Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que para o vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. E mal posso falar, de tanto silêncio desdobrado em outros” (LISPECTOR, 1998a, p. 71).

¹⁰⁷ “Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. Ver-se a si mesmo é extraordinário. Como um gato de dorso arrepiado, arrepio-me diante de mim. No deserto também voltaria vazia, iluminada e translúcida, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho” (LISPECTOR, 1998a, p. 71).

¹⁰⁸ “A sua forma não importa: nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo. Espelho é luz. Um pedaço mínimo de espelho é sempre o espelho todo” (LISPECTOR, 1998a, p. 71).

¹⁰⁹ “Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como água se derrama” (LISPECTOR, 1998a, p. 71).

¹¹⁰ “O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem - esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa. Para isso há de se surpreendê-lo quando está sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão levíssima, só imagem e não o corpo. Corpo da coisa” (LISPECTOR, 1998a, p. 71-72).

¹¹¹ “Ao pintá-lo precisei de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com minha imagem, pois espelho em que eu me veja já sou eu, só espelho vazio é que é o espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito” (LISPECTOR, 1998a, p. 72).

¹¹² “E descobriu os enormes espaços gelados que ele tem em si, apenas interrompidos por um ou outro bloco de gelo. Espelho é frio e gelo. Mas há a sucessão de escuridões dentro dele - perceber isto é instante muito raro - e é preciso ficar à espreita dias e noites, em jejum de si mesmo, para poder captar e surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele. Com cores de preto e branco recapturei na tela sua luminosidade trêmula. Com o mesmo preto e branco recapturei também, num arrepio de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor. É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água” (LISPECTOR, 1998a, p. 72).

Clarice Lispector

"Escrever ao sabor da pena"

Esta frase me ficou na memória e nem sequer sei de onde ela veio. Para começar, não se usa mais pena. E depois, sobretudo, escrever a máquina ou com o que seja, não é um saber. Não, não estou me referindo a procurar escrever bem: isso vem por si mesmo. Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos se torna — até vir como num parto a primeira palavra que a exprime.

Variação do homem distraído

Está de olhos e no entanto procura os olhos pela casa inteira. De vez em quando lhe ocorre com alegria: que sorte a minha, a de hoje ver tudo tão claro — isso me ajudará a procurar e achar meus olhos. As vezes, no meio da procura, chega a pensar: estou vendo tão bem que até é capaz de não precisar mais de olhos nem para ler. Só foi dar conta de que estava com os olhos no rosto quando, antes de dormir, ajoelhou-se para ler: sentiu com estranheza mais um trapo flutuando. E a verdade é que ficou muito decepcionado: era natural que eu pensasse não precisar mais de olhos.

O futuro já começou

Bem, em última análise trata-se do seguinte: nós já estamos no ano 2000. De tanto medo que temos desse ano-marco (o tempo mais uma vez revelado), nós precipitamos o acontecimento. Assim com não se aguenta alguma coisa prometida e se faz com que a coisa, mesmo dolorosa, venha antes, para passar logo o desespero. Não que o ano 2000 em que já estamos seja um ano de desespero. Ou é? O desespero da existência eterna do tempo, assim como o Universo, sempre existiu. Estou agora sem medo pensando no ano 8000. Que virá assim como o ano 2000. O tempo não é a duração de uma vida. O tempo antes de não é tão eterno quanto o tempo à nossa frente. No ano 8000, se houver gente, haverá uma religião nova — uma que admita que o imaterial se materializa, uma que não tenha medo da morte, pois este é um problema apenas pessoal.

Sim e não

Eu sou sim. Eu sou não. Guardo com paciência a harmonia dos contrários. Serei um eu, o que significa também eu.

Evolução

Com o passar do tempo ela ia se tornando mais habituada, como se aos poucos estivesse se habituando à Terra, à Lua, ao Sol, e, estranhamente à Marte sobretudo. Estava numa espécie de plataforma de onde, por alguns de segundos parecia ver a super-realidade do que é verdadeiramente real. Mais real do que a realidade.

Chorando de memórias

Eu, e vi de repente e era um homem tão extraordinariamente bonito e viú que eu sentia uma alegria de criação. Não que eu o quisesse para mim assim como não quero a Lua nas suas noites em que ela se torna leve e frígida como uma flor. Assim como não quero para mim um menino de nove anos que vi, com cabelos de anjo, correndo atrás de bola. Eu queria em tudo somente alçar. O homem olhou um instante para mim e sorriu calmo: ele sabia quanto era belo, e sei que ele sabia que eu não o queria para mim, ele sorria porque não sentia nenhuma ameaça. (Os seres excepcionais estão mais sujeitos a perigos do que o comum das pessoas). Atravessi a rua e o gêmeo um lázi. A brisa me arrebata: os cabelos da nuca e era outono mas parecia prenunciar uma nova primavera como se o verão estivesse merecendo a frescura do nascimento de filhas. Era no entanto outono e as folhas amarelavam nas amendoeiras. Eu estava tão feliz que me encolhi num canto da mão da mãe pois a felicidade também dói. E tudo isso causou pela visão de um homem bonito. Eu continuava a não querer para mim, mas ele de algum modo me dava muito com o seu sorriso de camaradagem entre pessoas que se entendem. A essa altura, perto do viaduto do Museu de Arte Moderna, eu já não me sentia feliz, e o outono me parecia uma ameaça dirigida contra mim. Tive então vontade de chorar de mano.



Uma cena de Opérette



Witold Gombrowicz

Paris (Via Varig) — "A ópera é uma das formas mais felizes que o teatro produz. Se a ópera é algo de irremediavelmente viciado, a pretensão, a ópera, em sua idiotice divina, em sua estereotipada, eleva-se graças ao canto, à dança, ao gesto, à música, e me parece ser o teatro perfeito, perfeitamente ideal".

Conhecido no Brasil por seu livro *Bakuni*, com praticamente toda sua obra traduzida para o francês, inglês e espanhol, vencedor do Prêmio Internacional dos Editores em 1967 — prêmio concedido a Beckett, Borges e Bellow entre outros — Witold Gombrowicz, falecido em 1969, tem no auge da atual montagem de *Opérette*, no Théâtre National Populaire, uma homenagem platina, confirmação de um reconhecimento que o exílio o impediu de usufruir durante toda a vida.

O PRÍNCIPE DO ABSURDO

Nascido na Polónia em 1904, Gombrowicz chegou a Buenos Aires no momento em que a II Grande Guerra se iniciava. Por 23 anos, residiu na Argentina, afilhado de sua língua, de sua pátria e de sua cultura, essencialmente europeia. No exílio, continuou a escrever — seu primeiro romance, *Ferdynand*, lhe deu já alguma reputação — mas várias dificuldades, principalmente as de tradução, fizeram com que apenas em 1963, com a publicação da versão francesa de *Ferdynand*, retornasse ao mundo literário (seus livros eram — e são — proibidos na Polónia). Em 1963, voltou à Europa, passando um ano em Berlim e vindo em seguida residir em Veneza, no sul da França, onde permaneceu até sua morte, em julho de 1969.

A obra de Gombrowicz é essencialmente baseada sobre um postulado por ele mesmo enunciado em entrevistas: "A realidade em si não existe e o tema central de meus romances é o esforço do sujeito para a constituição". O idealismo expresso nesta fórmula é acompanhado de um humanismo bastante céptico, que se explicita progressivamente em sua obra, chegando a um máximo em *Opérette*, que "não tem nada a ver nem com a direita, nem com a esquerda, nada a ver com a política... seu núcleo central é a oposição roubo-nudez, o homem aprisionado nas mais estranhas, almas, coações, e aninhando com a nudez".

É através do absurdo das posições, de uma consciência que tende intencionalmente ao ridículo e de uma verbosidade incontrolável assumida por quase todos seus personagens, que ele vai concretizar sua visão do mundo, começando porém por criticá-la tão duramente quanto todas as outras posturas. Daí a escolha de uma das mais irrisórias das formas do teatro para uma de suas mais ambiciosas tentativas: "Por um lado esta ópera deve ser do comêço ao fim apenas uma ópera, intocável e soberana em suas convenções; por outro lado, deve exprimir o drama patético da humanidade."

COMO NUMA ÓPERA

A qualidade duvidosa da música, o desempenho apenas razoável dos atores, o mau gosto dos cenários, tudo parece ter sido intencional (e gombrowiczianamente) usado pelo diretor, Jacques Ronser. No 1.º ato, que se passa antes da I Grande Guerra, o Conde Agnór, filho do Príncipe Himalaia, tenta seduzir a jovem Albertinette, sua 23.ª conquista. Porém, apesar da urgência com que deve fazê-lo (pois seu adversário, o Barão Píruet, está em sua 23.ª conquista), Agnór encontra um obstáculo — não ter sido formalmente apresentado a Albertinette. Para resolver este problema, contrata um jovem marginal, que deverá roubar algo de música. Intervindo brevemente e contrariando o objeto roubado, o Conde poderá se auto-introduzir sem obedecer à etiqueta.

Albertinette, porém, adormecida num báculo quando do roubo, não identificou a música que sentiu como tal, mas sim ao amor do Conde, e considerando não um simples broche de ouro, mas seu corpo. Deu em diante,

GOMBROWICZ, SÓ A NUDEZ NÃO SERÁ CASTIGADA

ela passará todo o tempo em semi-convulsão, sentindo com a nudez e desejando a rejeição das carícias.

Agnór, o Conde, capa, cartola e bengala, tem vergonha da nudez, adorando a roupa, a moda. Não é com sua nudez que ele conta seduzir a música, mas com a elegância de suas maneiras e indumentárias. Chega então de Paris, em visita ao castelo dos Himalaia, o mestre Fior, cidadão universal da moda masculina e feminina. Em sua homenagem, prepara-se um grande baile no castelo, durante o qual haverá um desfile com o lançamento da sua nova coleção.

Porém o mestre está ferido e insatisfeito — que moda lançar numa época em que não se sabe mais em que sentido vai a pressão da História? O Conde Hufnagel sugere então que o baile seja uma mascarada, e que parte dos convidados se ponha, com suas fantasias, dentro de sacos. A um sinal, eles se descobrirão, e Fior, fertilizado pelas sugestões, decretará a moda dos próximos anos.

O 1.º ato é o baile, no castelo dos Himalaia, e se inicia com a chegada dos convidados, parte dos quais vestidos em grandes sacos. Agnór chega também, trazendo consigo uma Albertinette sobrecarregada de vestimentas, pois, a cada grilo dela, pela nudez, ele lhe acrescenta mais uma peça de roupa e, assim como seu rival Píruet, fica fora de si com as palavras da música.

Hufnagel, o autor da ideia dos sacos, escondeu a um canto do salão, revelando-se como sendo não um conde mas sim Joseph, ex-morador do Príncipe Himalaia, agitado e militante revolucionário vindo ao palácio para subverter a corte de valetes e servidores que desde o início do 1.º ato engraxam sem cessar as botas e sapatinhas da aristocracia. A esta altura, Agnór e Píruet, inteiramente descontrolados pelos gemidos de Albertinette, libertam cada um sua marginal, parte de suas fantasias, e com elas completam se instala, enquanto os marginais então soltos roubam tudo de todos, de dentro dos sacos saem soldados nazistas; Joseph abre seu jôgo e galopa então pelos salões acompanhado dos domésticos, transformados de corte de engraxates em peritos e, em seguida, em milícia revolucionária.

É nas ruínas do castelo dos Himalaia que se desenrola o 2.º ato após a Grande Guerra e a revolução. Joseph, o falso Conde Hufnagel, agora liderando o partido, emprende a caça aos fascistas. Mestre Fior, demparado e só (pois o Príncipe está disfarçado de abajur, a Princesa de móia e o cura travestido) tenta situar-se nesta nova moda. Precede-se ao julgamento dos nazistas, no qual Fior tentará criar um procedimento legal e humano; em vão, pois não compreende nem a língua dos acusados nem a dos promotores.

Agnór e Píruet aparecem, carregando um imenso caixão negro; após o famoso baile, Albertinette desapareceu e eles só encontraram farrapos de sua guarda-roupa. Convidados de que se marginais a tinham despojado, violado e assassinado, correm o mundo à procura de seu corpo no para poderem enterrá-la. Então, todos, um por um, depositam no caixão seus próprios sofrimentos e dores, até que Fior, mudando as roupas humanas, a moda e as máscaras, deposita no caixão a nudez humana. E eis que Albertinette, inteiramente nua, levanta-se então do caixão.

"A idiotice monumental da ópera, aliada ao patetismo monumental da História — máscaras de ópera recebendo o rosto verdadeiro — de uma humanidade inutilmente enganada por dores tridimensionais — foi o que guiou a concepção de *Opérette*", é a conclusão do autor.



"SWING"

SEU NOME É BENNY GOODMAN

Rei do Swing, músico de grande sucesso na década de 40, Benny Goodman é, ainda hoje, um instrumentista respeitado. Em excursão que realiza pela Europa, reuniu, só em Bucareste, uma platéia de mais de 5 mil pessoas. Suas opiniões sobre a moderna música popular e sobre o jazz atual, se não são de apoio, pelo menos tentam ser de compreensão.

Bucareste (UPI-JB) — Benny Goodman está absolutamente certo de que os Beatles não têm o menor swing. Mas, mesmo assim, afirma que gosta muito de sua música. Para o músico considerado como o Rei do Swing, a música moderna, como um todo, é bem pobre de swing.

Os Beatles são muito agradáveis de serem ouvidos. Suas canções são atraentes, elas têm vitalidade. Mas, não têm o menor swing, como tinham Cole Porter, Rogers e Hart e outros.

Próximo dos 61 anos, Benny Goodman é ainda um clarinetista tão bom quanto em sua época áurea. E ninguém melhor do que ele para falar com autoridade sobre o tema swing. Como chefe de orquestra, o Rei do Swing dominou a música popular norte-americana entre a metade da década de 30 e os primeiros anos da II Guerra Mundial. Para muitos seu nome ainda é sinônimo de boa música.

O que os jovens fazem hoje em dia é uma música bastante pobre. Falam de coisas ruins, como se os existissem coisas ruins para serem cantadas. A primeira vez em que ouvi os Beatles não pude perceber quase nada. Tocavam tão alto que a audição era impossível. Depois, me acostumei, tanto que toco algumas de suas composições.

O IMPORTANTE É O "JAZZ"

Atualmente em excursão pela Europa, Benny Goodman visitará, ao todo, 17 países. No único país comunista que visitou, a Romenia, reuniu em duas apresentações mais de 5 mil pessoas. Foi na Europa que experimentou tocar música dos Beatles. A recepção não poderia ser melhor.

O importante é você se manter atual. Ache ótimo experimentar. Fora de meu país, posso experimentar, para depois lançar (se os experimentos tiverem êxito) nos Estados Unidos. Foi assim em 1962, quando fiz uma excursão de seis semanas pela União Soviética.

Nunca me canso. Apesar da idade, sei me cuidar. Este é o segredo de minha capacidade de trabalho.

Goodman preocupa-se também em manter atualizado com as novas correntes do jazz. Mesmo que não se aproveite, gosta de estar informado das novidades. Mas de que gosta realmente é ficar em uma de suas muitas casas — Nova Iorque, Stamford, Connecticut e West Indies — ouvindo seus velhos discos.

Ainda hoje estes discos são muito importantes para mim. Eles me levam de volta ao começo de minha carreira, na década dos 20, quando tocava na orquestra de Ben Pollack. Eu era terrível como músico naquela época.

A maioria dos instrumentistas de jazz do passado tem um belo som. Você pode falar ainda hoje de um Ben Bridger, de um Lester Young ou um Bunny Berigan. Acho que ouviam como seus instrumentos. Isso é o que acontece com músicos eruditos como Jascha Heifetz e Nathan Milstein.

Benny Goodman não destaca nenhum músico de jazz individualmente.

Acho que existe um grupo grande de músicos excepcionais, realmente inovadores e instrumentistas maravilhosos. Pessoas como Glenn Miller, Tommy Dorsey e eu próprio não somos excepcionais, mas com um trabalho muito disciplinado chegamos a resultados bem distintos do comum. Mas o importante é sentir-se vivo. Não importa a idade que tenha, o que quero é continuar ocupado. Tocando minha música.

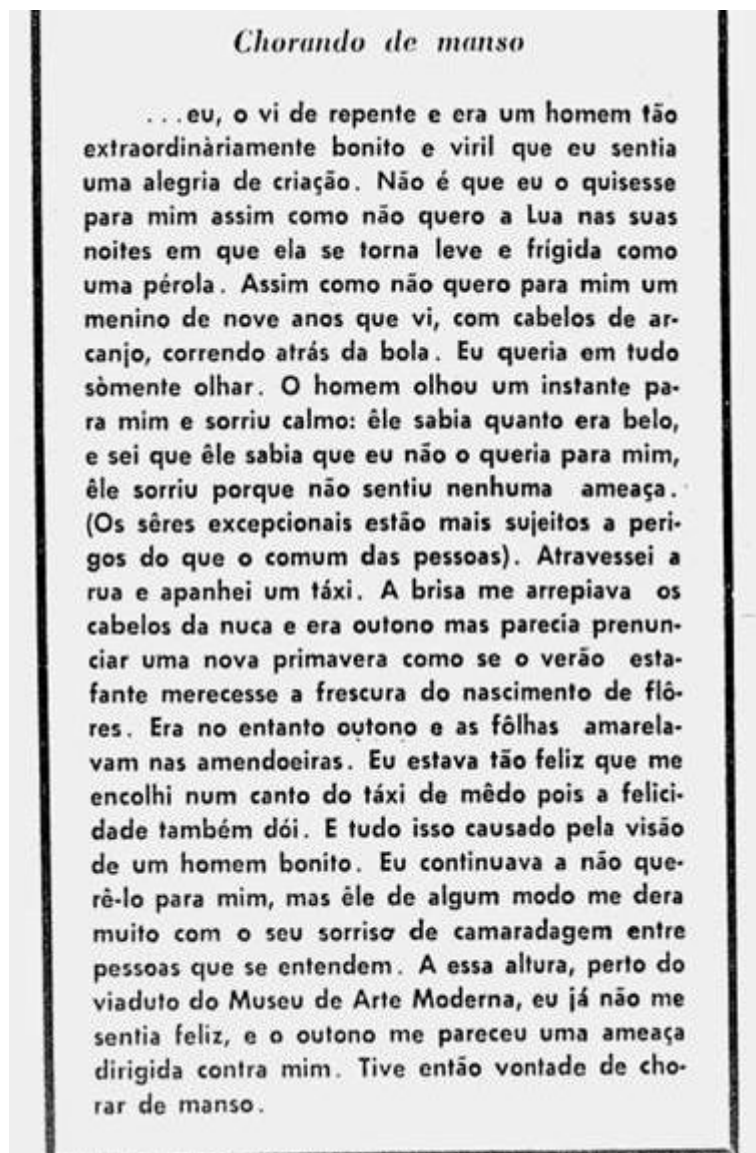


Figura nº 08: Fragmento “Chorando de manso”, publicado na coluna do *JB* – 1970
 Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=4088.

Cabe ressaltar que nosso interesse, aqui, é apenas o de ilustrar o que afirmamos anteriormente, e não o de apontar esses e os tantos outros fragmentos dessa coluna, que fazem parte da composição de *Água viva*, para analisá-los¹¹⁴. Segundo Nádía Gotlib:

Em princípio, era Clarice Lispector, que [...] assinava os seus textos. E que problematizava o “eu” que escrevia. Agora, envolvida por uma nova preocupação, a do risco da personalidade: “Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal”, afirmava ela em crônica. (GOTLIB, 2009, p. 467).

¹¹⁴ Mesmo porque tal empreendimento já foi realizado por outros estudiosos dessa obra, entre eles, vale destacar a tese de doutoramento de Maria das Graças Fonseca Andrade: “Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de *Objeto gritante* e *Água viva* de Clarice Lispector” (2007), disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-79ZE8S/tese_maria_das_gra_as_f_andrade.pdf?sequence=1.

Gotlib destaca um trecho interessante da crônica “Fernando Pessoa me ajudando”, a qual transcrevemos abaixo, na íntegra:

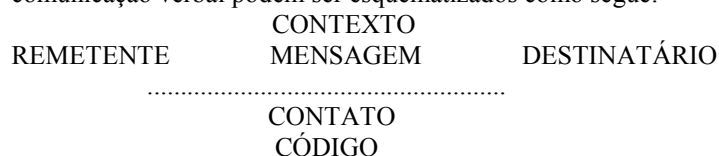
Noto uma coisa extremamente desagradável. Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagrada. **Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer.** Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? **É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha.** Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. Vou ver o que posso fazer, se é que posso. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos” (LISPECTOR, 1999a, p. 136 – grifos nossos).

Mas, por que terminaria sendo pessoal mesmo que escrevesse “sobre o problema da superprodução do café no Brasil”? Porque não está se denunciando ao registrar dados autobiográficos, mas, sim, talvez, pelos procedimentos de escrita de que se vale, inseparáveis da metalinguagem, da meta-reflexividade e das especulações do que (se) escreve. Não é, porém, a Clarice Lispector pessoa quem está presente nesses textos; é a escrevente-escritora Clarice Lispector, entranhada na tecitura de seus escritos.

3.2.4 A concorrência entre as funções metalinguística e poética em *Água viva*

Há em *Água viva* uma radicalização da escrita peculiar que já existia, latente, em toda a obra de Lispector. Entretanto, por mais que a autora tenha dado espaço à essa escrita, cria, ainda assim, uma escrita comunicável. Arte, afinal, é algo que atende aos elementos fundamentais da comunicação. Nada escapa a isso no universo humano. Para Jakobson,

A linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções. Para se ter uma idéia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo o processo linguístico, de todo o ato de comunicação verbal. O **remetente** envia uma **mensagem** ao **destinatário**. Para ser eficaz, a mensagem requer um **contexto** a que se refere, apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização, um **código** total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um **contato**, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação. Todos estes fatores inalienavelmente envolvidos na comunicação verbal podem ser esquematizados como segue:



Cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem (JAKOBSON, 2011, p. 122-123).

Vejamos o que Clarice Lispector faz com cada um desses elementos da comunicação em *Água viva*.

Quanto ao remetente, em *Água viva* há um eu que escreve narrando (narrando-se) e ensaiando suas especulações. Este eu, já aqui estudado em sua constituição paradoxal e conflitiva, se dirige a um tu – também já brevemente aqui estudado em sua configuração de alteridade. Em relação ao contato (ou canal), em muitos momentos observa-se que esse eu o testa, a fim de verificar se o interlocutor (o tu) o está ouvindo e/ou entendendo. Eis, porém, uma grande questão: o que se discute em *Água viva*? A vida? A escrita? O eu que se defronta com ambas?

Em relação ao código, obviamente este sujeito escrevente utiliza a língua portuguesa. Entretanto, há uma tentativa de desarticular o código a partir de construções sintáticas inusitadas, de violentas inversões, de comparações e metaforização originais, de alguns neologismos, da sugestão de criação de um novo universo semântico para as palavras. Isso, por um lado, ressalta o caráter metalinguístico do livro, mas, por outro, destaca o seu caráter poético (ênfase na mensagem). Essa coincidência garante que o foco esteja na mensagem. Segundo Jakobson, “O pendor (*Einstellung*) para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria” (JAKOBSON, 2011, p. 128) caracteriza a função poética da linguagem.

Ainda de acordo com Jakobson,

Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais de linguagem e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos (JAKOBSON, 2011, p. 128).

Em relação ao contexto (ou referente), temos, em *Água viva*, o próprio ato da escrita e a problemática ser *versus* linguagem.

Não há como negar o caráter ensaístico e metalinguístico de *Água viva*, decorrente do efeito da investigação sobre a linguagem realizada pelo sujeito da escrita. Não se trata, porém, de um ensaio concebido como texto acabado, mas de um ensaio que nasce da especulação fragmentária realizada em relação aos diversos aspectos que vinculam ser e linguagem.

Como se pode perceber, em *Água viva* a função metalinguística concorre, o tempo todo, para e com a poética. E é justamente o embate entre essas duas funções, no escrito/livro, o responsável pela tensão constante, em suas páginas, entre sujeito escrevente e sujeito escritor que as mobilizam para os seus fins, ora concordando, ora conflitando entre si.

Capítulo IV – *Água viva*: a linguagem em seu drama

E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que
são mais um gesto que voz.

Clarice Lispector – *Água viva*.

Para Jakobson, “Poesia e metalinguagem estão em oposição diametral entre si: em metalinguagem, a sequência é usada para construir uma equação, ao passo que em poesia é usada para construir uma sequência” (JAKOBSON, 2011, p. 130). Por outro lado, Haroldo de Campos (1997), ao tecer suas considerações críticas sobre a relação entre poesia e modernidade, via Octávio Paz, afirma que, na modernidade, essas duas funções (metalinguística e poética) estão em constante tensão para definir o poético, o que, para Jakobson seria impossível, pois, para este, quanto mais metalinguagem, menos poeticidade, visto que a metalinguagem explica e a poeticidade oblitera¹¹⁵. No entanto, de acordo com Campos, na poesia moderna a poeticidade vem acompanhada de uma metalinguagem cifrada, tornando mais fácil a leitura da poesia (que deveria servir para obliterar) do que a leitura da metalinguagem (que deveria servir para explicar). Justamente aí está um oxímoro, apontado por Haroldo de Campos, característico da poesia moderna, que, cremos, pode ser estendido para uma boa parte da literatura moderna. Em suas palavras:

Roman Jakobson, para efeitos meramente descritivos, sublinha uma “oposição diametral” entre “função metalinguística” e “função poética” da linguagem (“*Linguistics and Poetic*”). Na primeira, em sua mais simples acepção, de “função decodificadora”, a sequência sinonímica é usada para construir uma sentença equacional, tipo verbete de dicionário ou glosa; na segunda, a equação por similaridade e contraste dos constituintes formais do código verbal é empregada para a construção da sequência (o sintagma poético), que põe em relevo a sua própria “palpabilidade” sígnica. [...] Esta disjunção diametral de aptidões, no plano descritivo-funcional, não colide com o fato (também ressaltado por Jakobson) de que a “função poética” não é exclusiva nem excludente, mas sim “dominante” na arte verbal, coexistindo necessariamente no poema com outras funções da linguagem. **No momento em que a oposição funcional se converte em convivência de opostos, temos um oxímoro poetológico: o poema crítico. É assim que também se pode definir, com auxílio de operadores extraídos da teoria linguística, o conceito de “modernidade”.** A instância poemática que, por excelência, a tipifica é o poema constelar de Mallarmé (CAMPOS, 1997, p. 253 – grifos nossos).

Cabe ressaltar que Haroldo de Campos, no texto citado, está fazendo uma referência a *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, que, para ele, “não se presta a fragmentações”, pois “Seu

¹¹⁵ Obliterar, aqui, tem o sentido de, para nos valermos de Chklovski (CHKLOVSKI, 1971), tornar o sujeito opaco, jogar com a opacidade para, por meio dela, criar estranhamento, desautomatização e interesse no leitor, solicitando-lhe engajamento na “decifração do texto”.

coeso sistema de relações [...] é dos que mais dificilmente se prestariam a amostras inteligíveis de per si” (CAMPOS, 2010b, p. 187).

Para Jakobson, cada um dos seis elementos da comunicação determina uma função de linguagem e,

Embora distingamos seis aspectos básicos da linguagem, dificilmente lograríamos, contudo, encontrar mensagens verbais que preenchessem uma única função. A diversidade reside não no monopólio de algumas dessas diversas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções. A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante (JAKOBSON, 2011, p. 123).

Do mesmo modo que há essa hierarquia das funções nos textos, salienta Jakobson que sempre haverá a concorrência dessas funções tanto em um determinado trabalho poético, de um artista isolado, quanto em “um dado cânone poético ou entre as normas de determinada escola poética, mas também na arte de uma época, então encarada como um *todo* particular” (JAKOBSON, 1971, p. 514). A essa função que se sobressai, em relação às demais, Jakobson se refere como o **dominante**. Para ele, fica claro, “por exemplo que na arte da Renascença o dominante, o cume dos critérios estéticos do tempo, estava nas artes visuais” (JAKOBSON, 1971, p. 514). Ainda de acordo com o referido autor, cabe ressaltar que “na medida em que tomamos o conceito de dominante como ponto de partida, a definição de um trabalho artístico em comparação com outras séries de valores culturais sofre modificações substanciais” (JAKOBSON, 1971, p. 514).

Como já salientamos, em *Água viva*, há duas funções que se sobressaem às outras e que são concorrentes, como dominantes: a função poética e a função metalinguística, o que põe o livro sob a rubrica paradoxal identificada como própria da modernidade. Em *Água viva*, o oxímoro poético se dá a ver na tensão recorrente entre as funções metalinguística e poética que, entrelaçadas, revelam tensões, conflitos e, também, acordos do sujeito escrevente e do sujeito escritor que constituem o livro.

A radicalização de escrita, em *Água viva* advém das tensões e articulações entre os planos metalinguístico e poético que concorrem para a criação de uma linguagem cifrada à qual não é estranha a presença de dados do inconsciente da autora (que reúne em si escrevente e escritor) passíveis de serem percebidos como uma espécie de “lalange”: uma linguagem tensionada por jogos metafóricos e por jogos metalinguísticos (LACAN *apud* CAMPOS, 2005).

A atitude do poeta em greve mallarmeano, parece encontrar eco na narradora-escritora-pintora de *Água viva*, pois é a recusa a uma linguagem que não pode dizer o que o

poeta/escrevente/escritor deseja dizer o que o faz buscar outra forma de linguagem. Nessa busca, divide-se em escritor e escrevente para captar o “instante-já”. Para lidar com essa crise, uma das saídas encontradas pelo enunciador de *Água viva* é o recurso ao *enjambement* na prosa narrativa, modo de criar ou sugerir a criação de um texto-rio que flui ininterruptamente. Em *Água viva*, o drama da linguagem constitui a própria fábula, é o que se projeta, em primeiríssimo plano, de forma descontínua e fragmentária, fazendo-nos ver a linguagem em seu drama por meio das imagens, da sonoridade e do ritmo, bem como da digressão metalinguística. Didaticamente, o ideal seria que “desembaralhássemos” as funções metalinguística e poética do fluxo *Água viva*. No entanto, a articulação é tão intensa entre ambas que isso não é possível: o fluxo poético encaminha-se para o metalinguístico; este, por sua vez, retorna ao poético. Por isso, optamos, aqui, por registrar essas ocorrências seguindo o fluxo do texto. Antes, contudo, elencamos alguns eixos temáticos nos quais se agrupam algumas das metáforas e imagens de *Água viva*.

4.1 O fluxo poético-metalinguístico de *Água viva*: as metáforas, variações de um (mesmo) tema

Sob o título de “O improviso ficcional”, capítulo composto por apenas quatro páginas, Benedito Nunes (1995) reflete criticamente sobre *Água viva*, em *O drama da linguagem*. Para ele,

Água viva é uma continuação e um recomeço: continuação da experiência de esvaziamento consumada em *A paixão segundo G.H.* – **esvaziamento do sujeito narrador, que se desagrega, e da narrativa, que conta a errância desse mesmo sujeito** – e também recomeço, porquanto **o texto parece retomar o “realismo novo”** anunciado em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, **mas como aprendizagem das coisas humanas pelo processo de escrever transformando em busca aleatória, ao mesmo tempo conquista e perda de tempo, criação de sobrevida e aproximação da morte. A escritura autodilacerada, conflitiva, atingida como limite final de uma necessidade perturbadora, é agora a contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora**, num escrito simplesmente qualificado de *ficção*, que já não ostenta mais as características formais da novela ou do romance (NUNES, 1995, p. 156-157 – grifos nossos).

Nunes é sintético e certo na identificação dos traços fundamentais de *Água viva*, texto que, cremos, explora como nenhum outro o drama da linguagem que, segundo o crítico, é marca singular da literatura de Clarice Lispector. A errância é, de fato, o que caracteriza o movimento do eu que fala (narra) em *Água viva*. Desagregação e despojamento das

convenções literárias são, simultaneamente, base e resultado do escrever, neste texto. Ainda para Benedito Nunes,

Fluido quanto à matéria, *Água viva* não tem outra história senão a do fluxo de uma meditação erradia, apaixonada, ao sabor da variação de certos temas gerais. A maneira que a romancista chamara de “estilo de humildade” torna-se aqui um *improviso*, no sentido musical do termo. **As primeiras e mais constantes variações incidem sobre o ato de escrever, trazendo ao primeiro plano o debate contínuo entre a escritora e sua vocação, entre a escritora e as palavras** (NUNES, 1995, p. 157 – grifos nossos).

O ato de escrever em *Água viva* é, nas palavras do crítico, “maximamente agônico, antecipadamente fadado ao silêncio – ao fracasso existencial que o detém à beira do indizível” (NUNES, 1995, p. 159). Concordamos com tal afirmação, pois, em nossa leitura, este livro marca o ápice, ou a radicalização, desse fracasso também em relação às expectativas usuais de tudo o que se situa no pólo da recepção, o que significaria, ao menos num primeiro momento, um fracasso da máscara Clarice Lispector-escritora. Controversamente, entretanto, o livro seria a evidência maior do triunfo do processo implicado em sua gênese: um grito do escrevente, que afirma a sua voz em momento “maximamente agônico”, transformando o escritor, o escrito e o leitor. E mais: expõe esse momento de extrema agonia, discutindo sobre ele, que implica, para esse sujeito, o construir-se no e pelo escrever, na e por meio da escrita. Por isso, Nunes conclui seu capítulo afirmando que

Para Clarice Lispector, a impossibilidade é de narrar qualquer coisa sem ao mesmo tempo narrar-se – sem que, à luz baça de seu realismo ontológico, não se exponha ela mesma, antes de mais nada, ao risco e à aventura de ser, como *a priori* da narrativa literária, como o limiar de toda e qualquer história possível (NUNES, 1995, p. 159).

Reflitamos um pouco sobre essa afirmação. Seria essa uma impossibilidade apenas de Clarice Lispector? Acreditamos que essa seja uma impossibilidade para qualquer um que escreve. Mas o sujeito escrevente de *Água viva* explicita essa impossibilidade ao leitor, simultaneamente à sua descoberta, que se realiza no próprio ato da escrita: não há como escrever sem escrever-se, registrar algo sem registrar-se. Isso, entretanto, torna-se um problema angustiante quando aquele que escreve busca a sua singularidade existencial e linguística para além das máscaras sociais, culturais, literárias disponíveis para a sua conformação.

O que temos em *Água viva*? Um eu dividido em escritor e escrevente que escreve uma ficção problematizando o como se escreve ficção. Nesse processo, problematiza, também, as

relações entre escrever, escrita, escrito e sua constituição de ser e sujeito de linguagem. Não por acaso, este eu (narradora) se dá o nome de Amptala, como se pode verificar no parágrafo cento e sessenta e quatro do livro: “Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it” (LISPECTOR, 1998a, p. 42). A operação destacada neste trecho é um dos fundamentos da linguagem: nomear. O eu, aí, dá nome a Deus, além de tratá-lo por meio de um artigo masculino definido no singular, e dá nome a si mesmo. Há uma identidade sonora (homofonia) entre os nomes do eu e do Deus que ele nomeia: Simptar e Amptala. O elemento comum aos dois nomes é “mpta”, com o mesmo “p” mudo precedido de uma nasal (m) e uma dental (t) seguida de “a” aberto. Entretanto, insinua-se em Amptala a proximidade com o verbo “amputar”. Essa insinuação produz um questionamento sobre o Deus Simptar e suas possíveis relações com o verbo “amputar”. Seria Ele (Deus), o responsável por uma amputação constitutiva de Amptala? Seria Ele parte nuclear de Amptala (como, aliás, o elemento comum de seus nomes evidencia)? Se ambos os nomes são codificados em “língua it”, inscrevem-se no campo semântico de “it” no texto: elemento mágico, centelha divina, elemento-base da criação e da vida. Um nexos entre linguagem e criação se dá a ver aí, não desprovido da substância mí(s)tica. Os nomes de Amptala e do Deus (Simptar) nascem do gesto fundador de nomear, que fenomenicamente implica uma amputação: selecionar e agrupar um determinado número de fonemas e letras para, agrupando-os, criar um nome (signo), deixando de fora todas as outras possibilidades de seleção e composição. Da nomeação nasce o ser nomeado, que, paradoxalmente, pode pré-existir à nomeação, mas só existirá para os homens se for passível de nomeação. Nomear, via fala e/ou escrita, equivale a um gesto demiúrgico: é dar existência àquele que é nomeado – mágica que aproxima o escritor/escrevente de Deus. Note-se, por fim, um dado importante. Simptar e Amptala são nomes inventados, que não existem no repositório comum da língua. O texto de *Água viva* performatiza o que sugere no jogo associativo criado entre os nomes do eu (narradora) e o Deus: **cria** Amptala e Simptar, dando-lhes existência irreduzível em sua singularidade. Eis, aqui, um bom exemplo da tensão e da articulação entre os planos metalinguístico e poético na criação da força poética singular de *Água viva*.

Como se constitui o eu que narra/escreve *Água viva*? Ele é identificável com a autora, mas é um narrador de feição especial: um sujeito que se sabe sujeito de escrita (escrevente/escritor) e que explora as implicações disso em suas relações com o escrever e a escrita (e o que isso implica e o que disso resulta). Escrever é amputar-se? Seria esse o motivo

de a narradora de *Água viva* adjetivar sua escrita como “dura”? Por que seria uma escrita “fria”? Por que nos revelaria a nós, leitores? Por que nos representaria? Por que nos desacomodaria? Porque nos desnudaria? Ou por que desafia as máscaras de autor e escritor à medida que desafia as convenções literárias às quais tais máscaras estão presas? O nono parágrafo de *Água viva* discute essa questão, como podemos verificar:

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevralgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. **Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra.** A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva (LISPECTOR, 1998a, p. 12 – grifos nossos).

A primeira afirmação deste trecho não é de todo verdadeira. A criação de nomes como “Simptar” e “Amptala”, assim como outros neologismos (“parambólica”, por exemplo) evidencia que, como na pintura, é possível, às vezes e em escala mínima, fabricar artesanalmente uma palavra. Entretanto, é verdade que não se pode escrever apenas com neologismos. A ambição da narradora é, entretanto, maior: escrever com o corpo todo.

De que forma escreve essa “dura escritura”? Chegando ao cerne, ao it, que nada mais é do que o “ponto tenro e nevralgico da palavra”, elemento paradoxal que implica inextrincavelmente palavra e vida. E é na sequência que nos revela o que necessita fazer para escrever dessa forma: “Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida.” O que seria, aí, “me destituir”? Seria destituir-se de algo? Seria destituir-se de si? A ambiguidade da formulação parece sugerir as duas possibilidades. A destituição, entretanto, é afirmada como valor, núcleo valorizado dessa experiência. E ela parece constituir-se de despojamento, desapossamento, privação, perda, abandono, eliminação do que quer que seja obstáculo “para alcançar cerne e semente de vida”, captar o instante.

Se cerne é a parte central ou essencial de algo, é o âmago, o núcleo, o íntimo, podemos propor a leitura de que, para alcançar o cerne da vida, esse eu que (se) escreve precisaria se despojar de convenções de linguagem e de certas convenções literárias, a máscara de escritor e de seu lugar convencional. Escrever “dura escritura” é, então, demolir o sistema de dentro, estratégia recorrente na obra de Clarice Lispector.

Justamente nesse trecho, já se pode perceber a tensão existente entre as Clarices que

escrevem *Água viva*¹¹⁶. A Clarice escrevente propõe à Clarice escritora que, na aventura de escrita de *Água viva*, se destitua da máscara e do lugar de escritora já conquistados e se entregue a um pleno exercício de escrita livre de quaisquer amarras, por meio do qual aflorará o texto em poesia e meta-reflexividade. Ao escrever, esse sujeito escrevente-escritor registra, em sua escrita, uma intensa discussão sobre o que faz, investigando o escrever, a escrita e o escrito em suas relações com o escrever-se. A luta no escrever é, pois, antes de tudo, interna. E a linguagem, em suas diversas instâncias, é a arena na qual se dá o embate.

Já salientamos que a ação (no sentido de acontecimento) maior deste livro é o escrever. E essa ação é simbolizada por diversas metáforas¹¹⁷. Para Paz, “a metáfora é o principal instrumento da poesia, já que por meio da imagem – que aproxima e torna semelhantes os objetos distantes ou opostos – o poeta pode dizer que isto é parecido com aquilo” (PAZ, 2012, p. 71). No entanto, à medida que tais metáforas somente podem ser lidas se nos detivermos na intensa discussão metalinguística que trazem em seu bojo, cabe ressaltar que o “fluxo dessas águas (vivas)” segue o movimento poético-metalinguístico-poético. Feita a ressalva, passemos, pois, a elas.

4.1.1 A tourada *Água viva*: o embate ser versus linguagem, ser versus outro

Dentre as metáforas de *Água viva*, talvez a mais didática seja a da tourada, que nos é apresentada já nos três últimos períodos do primeiro parágrafo. Por esse motivo, iniciaremos a nossa leitura por ela:

É com alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar, pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena (LISPECTOR, 1998a, p. 9).

Chama-nos a atenção a forma como esse parágrafo dá início ao livro, com a ausência de um sujeito gramatical marcado. Lemos a próxima frase em busca de um sujeito, e deparamo-nos com: “É uma tal aleluia”, o que acirra a dificuldade de sabermos quem está

¹¹⁶ Vale lembrar uma vez mais: não exploramos, aqui, a Clarice pessoa. Incluir os aspectos biográficos em nosso estudo demandaria um trabalho que extrapolaria, cremos, o tempo de um doutoramento.

¹¹⁷ O caráter imagético da obra clariciana é alvo de reflexão de muitas leituras críticas, entre elas, gostaríamos de destacar a de Carlos Mendes de Sousa, *Clarice Lispector: Figuras da escrita*, livro que resultou de sua tese de doutoramento, publicado em 2000.

falando, nessas duas frases. Ambas se iniciam com o verbo “ser”, que, nesse caso, pode ser tanto pessoal quanto impessoal. Se considerarmos que esse verbo esteja indicando uma circunstância (o modo como o sujeito escreve), de modo coloquial, este será impessoal. Se, por outro lado, considerarmos que o verbo “ser” se refira a um estado de um sujeito elíptico “ele”, estaremos lendo-o como pessoal. Exploreemos ambas as possibilidades.

No caso da primeira, é como se esse sujeito afirmasse que “É com alegria profunda” que “grito eu”. O que nos remete à terceira frase do período, que é quando julgamos ter encontrado o sujeito: “eu”. Justamente por não representar um personagem específico (como poderemos perceber ao longo da leitura), por sabermos que é um eu afirmado pela estrutura das frases, tendemos a ligar esse eu à autora que assina o texto. E é fato que esse, obviamente, é um dos objetivos da autora, pois, por meio desse recurso, pode problematizar tal relação. O que nos leva a afirmar que, desde o início, pela própria estruturação frasal, a autora leva o leitor a se perguntar: quem é o sujeito que escreve esse texto? O que é intencional, pois esta é uma grande questão problematizada no livro: quem escreve, ou quem está se escrevendo, quando (se) escreve? Como se pode perceber, a metáfora é entretecida, no texto, pelo viés metalinguístico.

Água viva é a história de alguém que escreve: uma narradora (que somente no parágrafo cento e sessenta e quatro se nomeia como Amptala) que também é pintora. Se esse eu é o sujeito que escreve o texto, somente podemos encontrá-lo expresso no trecho “grito eu”, o que nos permite conjecturar que este sujeito, que ainda não existe senão quando se põe a escrever (como nos sugere o início do parágrafo), construir-se-á como tal no próprio ato da escrita (a partir da terceira frase – quando já está escrevendo). Consequentemente, podemos inferir que este sujeito, ao escrever, constrói uma voz (a voz do eu), constrói um lugar (o lugar do eu), no discurso, pois essa informação nos é dada no terceiro período: “Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica”.

Nesse período, ressaltamos que há uma inversão da sintaxe (marcada por duas vírgulas) muito significativa, para nossa primeira leitura, pois, como já afirmamos, a metalinguagem entretecida ao viés poético cumpre a função de ressaltá-lo. A partir dessa inversão sintática, podemos ler dois “eu” – um elíptico, contido na conjugação verbal (pois o verbo gritar está conjugado na primeira pessoa do singular – grito), e outro expresso, após o verbo: “[Eu] grito eu”. Sob essa perspectiva, não teríamos, como se poderia pensar à primeira vista, “Eu grito aleluia”, mas sim “Aleluia, [Eu] grito eu, aleluia.” Em outras palavras: de uma primeira impressão, como objeto direto, o termo aleluia passaria a ser lido como uma

interjeição, o que demonstraria a extrema felicidade (diabólica) que sente o eu (implícito no verbo, portanto, no ato da escrita) de gritar eu. Possibilidade sugestiva, pois propõe que o eu tanto pode ser um sujeito quanto um objeto. O que nos remeteria, novamente, aos dois primeiros períodos, que, sob esse enfoque, ganham uma nova leitura: ambos explicitam a forma como esse sujeito escrevente se sente, ao gritar eu, ou ao reivindicar uma voz, por meio da escrita, pois

[...] eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. **A realidade, à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância de discurso na qual eu designa o locutor que este se anuncia como “sujeito”.** É portanto verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua (BENVENISTE, 2005, p. 288 – grifos nossos).

Esse eu cindido dá espaço às vozes que o cindem, deixa que acedam ao texto. *Água viva* afirma e esgarça os limites entre o escrevente e suas representações. Como escreve, esse eu constrói-se no exercício da língua escrita postulando (ou dramatizando) um lugar de fala – discurso –, pois

Eu só pode definir-se em termos de “locução”, não em termos de objetos, como um signo nominal. Eu significa “a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém eu”, instância única por definição, e válida somente na sua unicidade. Se percebo duas instâncias sucessivas de discurso contendo eu, proferidas pela mesma voz, nada ainda me assegura de que uma delas não seja um discurso referido, uma citação na qual eu seria imputável a um outro. É preciso, assim sublinhar este ponto: eu só pode ser identificado pela instância de discurso que o contém e somente por aí. Não tem valor a não ser na instância na qual é produzido (BENVENISTE, 2005, p. 278-179).

Isso explicaria, em nossa leitura, a existência de um eu implícito à conjugação verbal e outro expresso, em “grito eu” e em outros trechos em que o pronome “eu” é utilizado no texto. Este sujeito escrevente somente pode gritar eu (ou constituir-se como sujeito) no próprio exercício da escrita, por isso o faz no terceiro período do primeiro parágrafo, quando já está escrevendo, o que nos remete, uma vez mais, aos estudos de Benveniste, quanto este afirma que:

A linguagem está de tal forma organizada que permite a cada locutor apropriar-se da língua toda designando-se como eu. Os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para essa revelação da subjetividade na linguagem. Desses pronomes dependem por sua vez outras classes de pronomes, que participam do mesmo status. São os indicadores da dêixis, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do “sujeito” tomado como ponto de referência: “isto, aqui,

agora” e suas numerosas correlações “isso, ontem, no ano passado, amanhã”, etc. Têm em comum o traço de se definirem somente com relação à instância do discurso na qual são produzidos, isto é, sob a dependência do eu que aí se enuncia. É fácil ver que o domínio da subjetividade se amplia ainda e deve chamar a si a expressão da temporalidade. [...] Sempre [...] é uma referência ao “presente”. **Ora, esse “presente”, por sua vez, tem como referência temporal um dado lingüístico: a coincidência do acontecimento descrito com a instância de discurso que o descreve. A marca temporal do presente só pode ser interior ao discurso** (BENVENISTE, 2005, p. 289 – grifos nossos).

As afirmações de Benveniste nos ajudam a compreender a insistente busca pelo instante-já em *Água viva*, porque o que o sujeito escrevente busca, com essa insistência em escrever (n)o presente, nada mais é do que a tentativa radical de subjetivar sua escrita, de escrever-se, como sujeito, nela. A linguagem, representada pelo escrever e pela escrita, é seu céu-inferno, pois comporta todas as suas possibilidades e os seus impedimentos. Daí decorre, talvez, a ênfase em imagens e referências ao divino e ao profano, disposta, não raro, de modo entrelaçado ou, como é próprio em Lispector, invertido. Se interpretarmos, agora, o verbo ser das duas primeiras frases do primeiro parágrafo, como pessoal (nossa segunda leitura possível), teremos um sujeito elíptico “ele”, a terceira pessoa do discurso (o de quem ou de que se fala), que nos remete a uma segunda pergunta: de que (ou de quem) se fala, em *Água viva*? Se afirmamos que, neste livro, o grande tema é o árduo processo de criação (escrita), podemos postular a ideia de que esse “ele” possa estar se referindo ao signo. O que nos levaria, novamente, à primeira leitura: o eu que está se escrevendo é, também, um signo criado pelo escrito. Nesse sentido, “ele” e “eu” são convergentes, no texto: o “eu” que fala também é o “eu” de que se fala, o que o torna, também, um objeto da escrita – um “ele”. Mas, um “objeto que grita” (ou um “objeto gritante”), pois, ao escrever, denuncia e problematiza essa questão, insistentemente. O “grito de felicidade diabólica” é o modo desse “eu” rebelar-se a se tornar mais um objeto da escrita, de sua escrita. Por isso, escreve de modo a não se constituir um signo, postulando o lugar do neutro barthesiano.

A partir dessas duas leituras possíveis do início desse primeiro parágrafo, podemos antecipar duas aprendizagens de *Água viva*: uma primeira, como a de Lóri, de *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*, a de que eu é; e uma segunda: a de que ele (o signo) é. E mais: o signo é **com** e, em decorrência, a enunciação só é “com”: com o eu, com o tu e, também, consigo mesma.

A construção do eu escrevente-escritor é acompanhada pelo leitor de *Água viva* em cada parágrafo-fragmento. Construção dolorosa, por vezes angustiante, como se pode ler nos parágrafos cento e quarenta e sete e cento e quarenta e oito, a título de exemplificação:

Nasci a alguns instantes e estou ofuscada.

Os cristais tilintam e faíscam. O trigo está maduro: o pão é repartido. Mas repartido com doçura? É importante saber. Não penso assim como o diamante não pensa. Brilho toda límpida. Não tenho fome nem sede: sou. Tenho dois olhos que estão abertos. Para o nada. Para o teto (LISPECTOR, 1998a, p. 39).

Retornando ao primeiro parágrafo do livro, temos, ali, a constatação de que o instante não é feito isoladamente nem pelo sujeito que escreve, nem por si mesmo, mas conjuntamente: “Fazemo-lo juntos com a respiração.” Esta afirmação, iniciada pela ação de fazer, é a primeira ocorrência, no livro, da primeira pessoa do plural. Entretanto, como nos adverte Benveniste (2005, p. 255), “sabemos bem que, nos pronomes pessoais, a passagem do singular para o plural não implica apenas uma pluralização”, logo,

Esse “nós” é algo diferente de uma junção de elementos definíveis; a predominância do “eu” é, aí, muito forte, a tal ponto que, em certas condições, esse plural pode substituir o singular. A razão está em que “nós” não é um “eu” quantificado ou multiplicado, é um “eu” dilatado além da pessoa estrita, ao mesmo tempo acrescido e de contornos vagos. (BENVENISTE, 2005, p. 258).

O que nos leva a pontuar que, apesar de seus “contornos vagos”, sabemos que em “nós” podemos ter, em *Água viva*, contempladas as três pessoas do discurso: o eu (primeira), o tu (segunda) e o ele ou ela (terceira). *Água viva* parece, por vezes, embaralhar as pessoas que constituem essa primeira pessoa do plural, as quais remetem às três pessoas do discurso, (os elementos que constituem a enunciação): a pessoa que fala (eu), a pessoa com quem se fala (tu) e o assunto de que se fala ou o referente (ele/ela), bem como às modulações de cada uma dessas pessoas: os vários “eu” presentes no eu, por exemplo, bem como os vários “eu” presentes no tu, as possíveis dimensões do “ele”. É efeito inevitável do ato de enunciar o sujeito construir-se em interação com o outro no próprio ato da enunciação. E “com a própria respiração”, ou seja, como um ato natural, mas realizado “com uma desenvoltura de toureiro na arena”, o que sugere a luta a que se expõe quem se dedica a enunciar, escrever, criar, metaforizada pela tourada.

Na verdade, quando relemos esse primeiro parágrafo, temos a sensação de que perdemos alguma coisa, o que popularmente se denomina de “pegar o bonde andando”. De fato, temos essa impressão como leitores. Chegamos até mesmo a ter “aquela” vontade de voltar algumas páginas... algo impossível, pois estamos no início do livro. No entanto, o leitor de Clarice Lispector sabe que, recorrentemente, seus narradores e personagens geralmente atravessam uma situação que os desarticula e, muitos deles, como G.H, por exemplo, buscam uma possível rearticulação por meio do relato do vivido. Em *Água viva*, entretanto,

desarticulação e rearticulação pretendem se dar – via escrever e escrita – como que simultaneamente.

Observemos o final do livro: “Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo [...] O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (LISPECTOR, 1998a, p. 87). Este final nos leva a perceber que, de fato, não houve um final, assim como não houvera, propriamente, um início. Do que se conclui que o sujeito se construiu na própria experiência de e na escrita que protagoniza. É no ato da escrita que esse sujeito se escreve como sujeito, construindo uma voz para si, que passa pela separação, em primeiro lugar, de suas outras máscaras escriturais e, por simetria, ao tu a quem esse eu se dirige ao longo de todo o monólogo-diálogo que constitui a sua fala-narração enformada em livro.

O sujeito da enunciação em *Água viva* é alguém que, a partir de uma perda ou ruptura talvez amorosa (perda de/ruptura com um tu), mergulha em si mesmo, intentando apossar-se de seu *it* – o que torna significativa a opção pelo nome Amptala para esse sujeito que nasce da e na escrita. Esse nome, que sugere o verbo amputar, por meio do jogo sonoro Amptala/amputá-la parece enfatizar a dicotomia escrevente *versus* sujeito escritor – ambos constitutivos do sujeito de linguagem afirmado no livro.

O enunciador em *Água viva* identifica-se como escrevente-“pintante” na produção de uma escrita-pintura, explorando os diversos aspectos de sua busca, marcada pelos conflitos que ele estabelece com a linguagem. Este conflito – ser *versus* linguagem – implica tanto o plano existencial (ser e existência; ser e tempo; ser e morte; ser e vida) como o plano escritural-pictórico (ser e representação; ser e linguagem). A partir de uma perda que permanece não de todo elucidada, esse enunciador mergulha, cindido, em uma experiência de desagregação do eu em busca do *it*, e registra o que vive e descobre neste processo, recompondo-se na experiência.

Se houve uma luta, uma tourada (e houve), considerado o início do texto, podemos perceber que alguém venceu, alguém se libertou, como se pode ler, ainda no primeiro parágrafo, em: “Porque ninguém me prende mais”. Pressupomos que, neste livro, de forma única e radical, quem acede predominantemente ao texto é a Clarice Lispector escrevente. Com toda certeza, o livro, como produto escrito, passou pelo crivo da Clarice Lispector escritora, no entanto, acreditamos que quem venceu a tourada *Água viva* foi a Clarice Lispector escrevente. É ela que alcança a liberdade no ato de escrever e escrever-se, libertando a escritora e seu escrito das amarras que os prendiam.

Na metáfora da tourada insinua-se o jogo de vida e morte da e com a linguagem. O ato de escrever é concebido como uma luta. É corporal porque pressupõe e implica o corpo tanto

no plano físico como no plano simbólico (como representação). Segundo Octávio Paz,

[...] a arte é o equivalente moderno do rito e da festa: o poeta e o romancista controem objetos simbólicos, **organismos que emitem imagens**. Fazem o que faz o selvagem: convertem a linguagem em corpo. As palavras já não são coisas, **sem deixar de ser signos, se animam, ganham corpo** (PAZ, 1979, p. 18 – grifos nossos).

Água viva se pretende, de um modo radical, um “organismo que emite imagens”. Seu enunciador investe no *dar corpo* às palavras. Isso, sob o risco de que, ganhando corpo, elas vivam por si mesmas¹¹⁸.

Mais do que signos, o que esse sujeito escrevente realiza é “mais um gesto que voz”, conforme se lê na epígrafe deste capítulo, porque a escrita é um corpo que se movimenta e, na metáfora da tourada, luta. Para que compreendamos essa luta, faz-se necessário explorar a metáfora da tourada, um espetáculo violento e tradicional a alguns países da Europa e da América Latina. De acordo com o *Dicionário da Real Academia Espanhola*, a tauromaquia é um espetáculo antigo cuja origem secular é controversa. Este espetáculo consiste em se lidar com touros bravos, através de técnicas para tal fim. O toureiro desafia o touro, chamando sua atenção e livrando-se dele, enganando-o, instigando-o e sacrificando-o. E sabe que é perigoso fazer isso. Ele tem o poder de ferir, mas pode sair grave ou mortalmente ferido. Mas aceita o risco.

Na Espanha, o toureiro principal, conhecido como matador, possui técnica e uma indumentária: panos vermelhos de forro amarelo, geralmente, reluzentes com suas roupas de seda e bordados de ouro. Artifícios para desafiar o touro. Somente touro e toureiro permanecem na arena. O toureiro traz consigo um pano vermelho e uma espada. Não nos esqueçamos do tradicional olé!, que é o momento em que o toureiro engana o touro, várias vezes, com o objetivo de cansá-lo, para que, ao final do espetáculo, com um movimento certo, finque a espada no animal, e nesse momento a plateia vibre. O touro morto deixa a arena arrastado por cavalos, o que deixa um rastro de sangue. Portanto, o objetivo do toureiro é matar o touro, não sem antes cansá-lo e distraí-lo com seus gestos e seu “bailado”, para o momento fatal. Se não o mata, corre o risco de morrer. E tudo isso compõe o espetáculo que, se bem observado, tem ao menos uma dupla dimensão: a) aquela que se constitui do todo da tourada, com touro e toureiro como protagonistas da luta de vida e morte que os une; b) aquela que se constitui do toureiro consigo mesmo, implicando seu corpo, mente e espírito em

¹¹⁸ Esse parece ser um dos riscos da metalinguagem que, se levada ao extremo, esvaziaria o texto do interesse humano que ele deve suscitar.

suas respectivas possibilidades e habilidades. E, por fim, há, também, a dimensão do touro, que não se resigna à condição de objeto da ação do toureiro ou objeto do agenciamento do espetáculo. Associemos a tourada à escrita e já teremos, agora, chaves para ler a metáfora. Como a leitura, aí, abre-se em várias possibilidades, vamos, então, desenvolver uma que aqui nos interessa. Perguntamo-nos: Quem é o touro? Quem é o toureiro? E o que é a arena? Cabe projetar ideias e valores nessas componentes da metáfora.

Eu *versus* tu (nós) estamos em interação, tecendo o próximo instante, com a desenvoltura do toureiro, aquele que doma – que instiga, que distrai, que cansa – o touro. Quem é figurativizado pelo touro? O signo. Precisamos domar o signo, mas isso não é plenamente possível. Por isso, o narrador de *Água viva* declara: “escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível.” (LISPECTOR, 1998a, p. 66). Neste outro trecho, originalmente publicado (com algumas alterações, conforme já apontamos) em “Fundo de gaveta” (a crônica “A pesca milagrosa”), também nos deparamos com a mesma impossibilidade:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Voltando à tourada: se esta é bem sucedida, mata-se o touro. Matar o touro, nesse sentido, simbolizaria “pegar a não-palavra”, a entrelinha, o dito entre linhas, o sentido, o *é* da coisa. Isso, entretanto, é impossível. “Escrever distraidamente” é o que salva, mas isso é algo que só o sujeito escrevente pode, em parte, fazer. Neste sentido, afirma-se o que salva, mas também sua impossibilidade. O título *Água viva*, sob esse prisma, metaforiza o que nele se persegue: a própria vida do signo, que queima, e que, ao mesmo tempo, é fonte que sempre se renova.

Se atribuirmos ao touro o valor de signo, é ele quem deverá ser instigado, atraído e sacrificado na tourada, que é simultaneamente processo e produto da ação do toureiro em interação com o touro. Eis, aí, uma representação simbólica possível em *Água viva*. E com todas as reverberações de vida e morte que potencialmente se inscrevem em cada elemento integrante do espetáculo (o texto).

A concepção do texto como um espetáculo de vida e morte, um jogo em que os elementos se afetam mutuamente, intercambiando as posições de sujeito e objeto aparecerá em outros trechos e metáforas de *Água viva*. É o caso da metáfora da acrobacia circense em:

A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. **Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar.** Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio (LISPECTOR, 1998a, p. 12 – grifos nossos).

Se o eu que fala quer “o que tortuosamente se faz”, quer o que está sendo construído por ele tortuosamente: sua voz. Escreve, pois, “por profundamente querer falar”. Observe-se, nessa formulação, um dado que ilumina a própria performatividade constitutiva de *Água viva*: a palavra escrita é, em si mesma e por sua natureza, desprovida de som, que, por sua vez, é substância natural da fala. O que Lispector ambiciona fazer em *Água viva* é, de fato, paradoxal e da ordem do impossível: construir uma escrita-fala viva que, mesmo interrompida pelos limites do texto, não cessa (não morre).

Para melhor compreendermos o conceito de performatividade, recorramos mais uma vez a Benveniste:

Ao descrever, há alguns anos, as formas subjetivas da enunciação linguística, indicávamos sumariamente a diferença entre *eu juro*, que é um ato, e *ele jura*, que não passa de uma informação. Os termos *performativo* e *constantivo* não apareciam ainda, mas era essa apesar de tudo a substância da definição (BENVENISTE, 2005, p. 298-299).

Em “eu juro”, pois, temos, segundo Benveniste, um enunciado e uma ação. Palavra, aí, é ação – o que responderia a uma das questões importantes postas por Lispector em mais de um texto.

Lispector, em *Água viva*, constrói enunciados performativos, que “são enunciados nos quais um verbo declarativo-jussivo na primeira pessoa do presente se constrói como um *dictum*” (BENVENISTE, 2005, p. 300). Ainda de acordo com Benveniste,

Um enunciado é performativo na medida em que *denomina* o ato *performador* pelo fato de *Ego* pronunciar uma fórmula que contém o verbo na primeira pessoa do presente: “Declaro encerrada a sessão”. – “*Juro* dizer a verdade.” Assim um enunciado performativo deve nomear a *performância* de palavra e o seu *performador* (BENVENISTE, 2005, p. 303).

É o que Lispector intenta fazer em *Água viva*, e que se dá a ver em: “Fazemo-lo juntos com a respiração”, mas também em “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já” (LISPECTOR, 1998a, p. 9), ou mesmo em “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser” (LISPECTOR, 1998a, p. 10), ou ainda “Quero como poder pegar com a mão a palavra” (LISPECTOR, 1998a, p. 12), ou em tantos outros trechos que poderiam ser citados

como exemplos, pois, como ainda enfatiza Benveniste,

Um enunciado performativo, não o é por poder modificar a situação de um indivíduo mas na medida em que é *por si mesmo* um ato. **O enunciado é o ato; aquele que o pronuncia cumpre o ato denominando-o. Nesse enunciado, a forma lingüística é submetida a um modelo preciso, o do verbo no presente e na primeira pessoa** (BENVENISTE, 2005, p. 303 – grifos nossos).

Não por acaso, Lispector opta, em *Água viva*, pelos verbos que pretendem performatizar a ação que significam, como se pode verificar no segundo parágrafo:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante-já em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia reflete no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é a matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia (LISPECTOR, 1998a, p. 9-10).

“Eu te digo”, que inicia o parágrafo, performa o ato de dizer. O trecho “Cada coisa tem um instante já em que ela é” revela um projeto que se constrói, entretanto, apenas nos enunciados performativos, pois, neles, o enunciado é o ato que enuncia. A escrita de *Água viva* pretende performar (por meio do escrever/da escrita): eu sou. Como? Podemos salientar o procedimento de saturação, com relação à utilização do verbo “querer”, sempre utilizado na primeira pessoa do singular: eu e no presente, modelo que lhe confere um caráter de enunciado performativo. Como tal, o querer do sujeito escrevente “é *por si mesmo* um ato”. Se “O enunciado é o ato”, o sujeito escrevente de *Água viva* “cumpre o ato denominando-o”. (BENVENISTE, 2005, p. 303). Do que se pode concluir que escrever é, desse modo, querer¹¹⁹. E o que quem enuncia quer? “Quero apossar-me do é da coisa.[...] Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. [...] Quero captar o meu é” (LISPECTOR, 1998a, p. 09-10).

¹¹⁹ Isso, entretanto, não significa que o enunciador atinja o que quer. As próprias formulações em que o verbo “querer” aparece registram, também, o fracasso e a impossibilidade de o enunciador obter o que quer. Não há apenas tensão ou paradoxo aí: há uma assumida contradição.

O trecho “Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente viva”, do nono fragmento-parágrafo (citado no início deste capítulo), amplia essa reflexão. Nesse trecho, temos um período composto por subordinação, formado por uma oração principal “Quero” e por uma oração subordinada adverbial comparativa reduzida de infinitivo, “como poder”, e por uma substantiva objetiva direta, “pegar com a mão a palavra”. Além de obedecer à fórmula exposta por Benveniste, pois temos o verbo no presente e na primeira pessoa, “Quero”, o que mais salta aos olhos nesta estruturação é que nem o objeto direto (que deveria ser direto) é, de fato, direto, neste texto, pois vem “cortado”, mediado por outra oração, que expressa uma comparação. Comparação, esta, que demonstra não ser possível sequer nomear diretamente o que se quer fazer, quanto mais realizar o ato de pegar a palavra. Como indica, também, na comparação, algo aproximado, uma imitação ou aproximação. Logo, instala-se no campo da representação. O enunciador sabe que não pode “pegar a palavra com a mão”, mas insiste em querer fazer *algo como* isso. A opção por “quero como poder pegar”, em detrimento de quero pegar, muito exprime, material e estruturalmente, sobre o próprio assunto discutido, o que, mais uma vez, reforça o caráter poético do texto pelo viés metalinguístico. O enunciador de *Água viva* está, formalmente, evidenciando o que afirma tematicamente: a impossibilidade de pegar diretamente a palavra. E, também, informando o seu projeto de construir uma escrita-pintura.

Na sequência, temos uma clássica pergunta clariciana: “A palavra é objeto?”. Nessa frase interrogativa encontra-se uma das chaves de todo questionamento da obra em estudo. Praticamente todos os grandes personagens claricianos realizam, de alguma forma, esse questionamento sobre o signo linguístico. Desse modo, *Água viva* problematiza a escrita no ato de escrever, o que significa que o sujeito escrevente identifica-se visceralmente com o ato de escrever que realiza.

Conforme Benveniste,

[...] um enunciado performativo não tem realidade a não ser quando autenticado como *ato*. Fora das circunstâncias que o tornam performativo, esse enunciado não é mais nada. [...] **O enunciado performativo, sendo um ato, tem a propriedade de ser único.** [...] Isso leva a reconhecer no performativo uma propriedade singular, a de ser *sui-referencial*, de referir-se a uma realidade que ele próprio constitui, pelo fato de ser efetivamente enunciado em condições que o tornam ato. [...] O ato identifica-se, pois, com o enunciado do ato (BENVENISTE, 2005, p. 301-302 – grifos nossos).

E é o ato de escrever que permite ao escrevente tornar-se sujeito. Esse sujeito nasce

nas páginas de *Água viva*, como se pode ler no fragmento-parágrafo onze: “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’, ou ‘nós’ ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu.” (LISPECTOR, 1998a, p.12). Formulação de sentido difícil, mais, talvez, pela extensão dos problemas filosófico-linguísticos que implica do que propriamente pelos problemas existenciais. O enunciador diz “eu”, apequenando-se e restringindo-se, mas com a consciência de que extrapola os limites da personalização implicada no uso de “eu”, a consciência de ser “o és-tu”, dado que problematiza a redução do sujeito a um eu desprovido do tu (o outro).

Em *Água viva*, a opção pelo fragmento como base da composição do texto impõe a descontinuidade também à leitura, que se vê obrigada a partilhar da errância que caracteriza a trajetória do eu que fala/narra. Esse eu, cindido, como já evidenciamos, é o fio que liga os fragmentos, mas isso não garante uma continuidade no desenrolar do temário abordado no livro. De certo modo, essa estrutura calcada em fragmentos faz do livro uma espécie de constelação que pode ser abordada linear ou aleatoriamente pelo leitor. Desse modo, o texto resiste às leituras que pretendam esgotá-lo.

O escrever descontinuamente por fragmentos (que é, também, escrever-se) põe no horizonte do trabalho de escrita realizado pelo eu enunciador a atração e o risco do afastamento da lógica ou das maneiras rigorosas de raciocinar. O enunciador reflete sobre essas implicações de sua escrita, já anunciadas nos primeiros parágrafos quando ele se refere à matemática como “a loucura do raciocínio” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). Afastar-se da maneira rigorosa de raciocinar implica afastar-se das operações intelectuais dominantes que visam à determinação do que é verdadeiro ou não, e certa ideia de coerência ou do que deva ser o encadeamento coerente afeito a certas convenções ou regras. Este afastamento é um risco, mas também impõe àquele que o realiza que sinta. E o sentir é corporal, visceral, orgânico, e não está apartado das operações intelectuais, que, em *Água viva*, se dão como um sentir-pensar.

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro: a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro. Desde já é futuro, e qualquer hora é hora marcada. **Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento.** Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. **Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo.** Parece com momentos que tive contigo, quando te amava, além dos quais não pude ir pois fui ao fundo dos momentos. **É um estado de contato com a energia circundante e estremeço. Uma espécie de doida, doida harmonia.** Sei que meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega

toda ao mundo, primitiva como os deuses que só admitem vastamente o bem e o mal e não querem conhecer o bem enovelado como em cabelos no mal, mal que é o bom (LISPECTOR, 1998a, p.12 – grifos nossos),

Observe-se a ambiguidade da frase “Estou atrás do que fica atrás do pensamento”, que registra um duplo traço característico do escrever e da escrita em *Água viva*: a busca do eu narrador e a posição que ele assume para efetuar-la. Vale, também, lembrar que “atrás do pensamento” fazia parte de um dos primeiros títulos que Lispector cogitou dar a *Água viva*: *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida.

A quinta frase desse parágrafo, iniciada por uma locução verbal: “Estou lidando”, retoma a luta do sujeito escrevente, esse eu, que está lutando/lidando com a matéria-prima, que é a palavra. Na tauromaquia, lidar é enfrentar o touro, tourear, o que reitera a metáfora da tourada. Escrever do modo como o sujeito escrevente escreve é assumir, na lida com a palavra, todas as implicações decorrentes de ousar estar “atrás do que fica atrás do pensamento”, o que, mais uma vez, enfatiza o poético pelo viés metalinguístico de *Água viva*.

Escrever desse modo, livre, é não ceder às convenções. Daí a pista – oferecida ao leitor em: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”. E, na sequência, temos: “Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo”. Interessante observar que esse estado muito novo e verdadeiro “é” curioso de si mesmo. Nesse desvio da concordância há, ao menos, duas possibilidades de leitura. O estado muito novo é curioso de si mesmo, atribuindo, desta forma, vida ao próprio estado em que o sujeito se encontra, mas também pode ser que esse desvio demonstre o modo como o sujeito se enxerga: como outro de si mesmo. O próprio sujeito se vê como outro de si. Em termos do escrever, poderíamos dizer que o eu que escreve experimenta o nascimento do sujeito escrevente que o anima no ato de escrever, pondo isso em destaque.

Mais adiante, no fragmento-parágrafo quinze, o primeiro período afirma: “Esta é a vida vista pela vida” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). Nós poderíamos parodiá-la, dizendo: “Esta é a escrita vista pela escrita”.

4.1.2 *Via crucis* e Páscoa no canto da “aleluia”: ser *versus* vida/morte e escrever/viver *versus* não escrever/morrer

O eu enunciator de *Água viva* pretende afirmar no texto algo como uma indistinção entre vida e escrita. E ele dissemina pistas que tanto iluminam os seus propósitos como

buscam concretizá-los. Observe-se: “Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). A veia que pulsa tem função no organismo ao qual se integra, mas não tem sentido em si. É um observador externo, capaz de apreender a veia e suas relações funcionais com o organismo ao qual se integra que poderá lhe atribuir sentido. No entanto, a vida do organismo depende da pulsação da veia, e não de que ela tenha ou faça sentido. Esse jogo imagético, metafórico, é utilizado para representar o projeto escritural e estético de *Água viva* e, também, sua realização (reforçando, mais uma vez, nosso pressuposto de que, neste livro, entrecruzam-se, a todo o momento, as funções metalinguística e poética). Por efeito de associação, reconhecemos na composição fragmentária que alterna escrita e espaço em branco nas páginas do livro algo passível de assemelhar-se à pulsação de uma veia¹²⁰.

O pulsar da veia é evidência de vida ou, noutros termos, só há vida enquanto a veia pulsar. Eis o que “explica” (entre aspas porque, na verdade, é uma explicação que não explica de modo convencional¹²¹) que em *Água viva* a alternância entre palavra escrita e silêncio seja, em razão dos jogos metafóricos que vinculam escrita e vida, apreendida como uma alternância de vida e morte. O escrevente somente vive no ato de escrever. Uma vez realizado esse ato, ele cede a vez (e a voz) ao escritor, que pode ou não acolhê-lo e à sua manifestação. Isso explica a relação escrever/viver *versus* não escrever/morrer e seus retorcimentos e ambiguidades em *Água viva*.

Como no ato sexual (no “ato de amor”), o ato de escrever comporta a vida – a do sujeito escrevente – em potência. Por isso, a insistência do escrevente em captar o instante-já. E, nessa busca, esse sujeito constata: “Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia.” (LISPECTOR, 1998a, p.10), e nós nos deparamos com mais uma metáfora: a da “aleluia”.

¹²⁰ Não podemos nos esquecer de que *A veia no pulso* (cogitado por Lispector para intitular *A maçã no escuro*) fazia parte do repertório clariciano de possibilidades de títulos.

¹²¹ “A explicação que não explica” é o título de uma crônica de Clarice Lispector que versa, exatamente, sobre o mistério de sua criação literária, que, entretanto, permanece misterioso apesar de explicado no texto. Observe-se: “A explicação que não explica/ Não é fácil lembrar-me de como e por que escrevi um conto ou um romance. Depois que despegam de mim, também eu os estranho. Não se trata de transe, mas a concentração no escrever parece tirar a consciência do que não tenha sido o escrever propriamente dito. Alguma coisa, porém, posso tentar reconstituir, se é que importa, e se responde ao que me foi perguntado./ O que me lembro do conto ‘Feliz aniversário’, por exemplo, é da impressão de uma festa que não foi diferente de outras diferentes de aniversário; mas aquele era um dia pesado de verão, e acho até que nem pus a idéia de verão no conto. Tive uma *impressão*, de onde resultaram algumas linhas vagas, anotadas apenas pelo gosto e necessidade de aprofundar o que se sente. Anos depois, ao deparar com essas linhas, a história inteira nasceu, com uma rapidez de quem estivesse transcrevendo cena já vista – e no entanto nada do que escrevi aconteceu naquela ou em outra festa. Muito tempo depois um amigo perguntou-me de quem era aquela avó. Respondi que era a avó dos outros. Dois dias depois a verdadeira resposta me veio espontânea, e com surpresa: descobri que a avó era a minha mesma, e dela eu só conhecera, em criança, um retrato, nada mais [...]” (LISPECTOR, 1999a, p. 238).

Como salienta Barthes, em “Da escritura à obra”, parte de *Roland Barthes por Roland Barthes*,

A contradição se situa exatamente entre a escritura e a obra (o Texto é uma palavra magnânima: ele não faz acepção dessa diferença). **Gozo continuamente, sem fim, sem termo, da escritura, como de uma produção perpétua, de uma dispersão incondicional, de uma energia de sedução que nenhuma defesa legal do sujeito lançado sobre a página pode mais deter. Mas, em nossa sociedade mercantil, é preciso chegar a uma “obra”: é preciso construir, isto é, *terminar* uma mercadoria. Enquanto escrevo, a escritura é assim a todo instante esmagada, banalizada, culpabilizada pela obra para a qual precisa concorrer.** Como escrever, através de todas as armadilhas que me prepara a imagem coletiva da obra? – Pois bem, *cegamente*. A cada instante do trabalho, perdido, assustado e empurrado, só posso dizer a mim mesmo a palavra final de *Huis-clos* de Sartre: *continuemos* (BARTHES, 2003b, p. 153-154 – grifos nossos).

Por isso mesmo, o gozo implícito no ato de escrever é um gozo sofrido. Gozo de quem vive, enquanto escreve, mas que sabe que vai morrer – pois os atos de viver e de escrever não podem se prolongar *ad aeternum*. O eu enunciator de *Água viva*, entretanto, pretende que o impossível se torne potencialmente possível em seu escrito.

Se retomarmos o primeiro parágrafo de *Água viva*, o trecho “É uma tal aleluia”, notaremos que ele, ambigualmente, apresenta-nos mais uma metáfora: o próprio signo, a palavra, é aleluia. No *Dicionário Digital Houaiss*, temos os seguintes significados para o substantivo feminino aleluia:

1. Rubrica: termo eclesiástico: cântico de alegria ou de ação de graças, que do judaísmo passou para a liturgia cristã e ficou ligado especialmente ao tempo da Páscoa; 2. Derivação: por metonímia. Rubrica: termo eclesiástico: tempo da Páscoa, da Ressurreição; 3. Rubrica: liturgia: trecho da missa que se segue ao gradual e antecede o Evangelho [...]; 7. Rubrica: entomologia. Regionalismo: Brasil: design. comum aos indivíduos alados e sexuais das diversas spp. de cupins; arará, cupim, formiga-do-natal, rebibiu, sarassará, sililuia, siriri, sirirua [...]; 9. exclamação de alegria, de júbilo.

Observe-se que o campo semântico da palavra “aleluia” ratificado em *Água viva*, pode sugerir a ideia de ressurreição vinculada ao tempo da Páscoa. Ressurreição é uma ideia (e um valor) constante em toda obra clariciana. Temos um exemplo paradigmático disso no final de *Perto do coração selvagem*: “de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (LISPECTOR, 1998d, p. 202), diz, de si para si, Joana. É comum as personagens ou narradores claricianos vivenciarem um alumbramento, sempre a partir de acontecimentos corriqueiros e ordinários (inscritos na ordem do cotidiano e da normalidade). Tais momentos representam, metaforicamente, uma morte desses personagens ou narradores e, simultaneamente, sua ressurreição ou seu despertar para uma nova forma de ser e de viver.

É como se houvesse uma *via crucis* do sujeito e sua *Páscoa*. Fato é que, após esse acontecimento, eles jamais serão os mesmos. É o caso, para darmos mais um exemplo, de G.H. que, em *A Paixão segundo G.H.*, relata-nos sua experiência “na caverna/gruta” em que se metaforiza o quarto de sua empregada doméstica, Janair. Ao entrar no quarto, espera encontrá-lo sujo, bagunçado e às escuras. Ao contrário, ele está limpo, organizado e o sol invade o ambiente, enchendo-o de uma luz que incomoda ao mesmo tempo que fascina G.H. Neste quarto/caverna/gruta, G.H. viverá a sua *via crucis*, sua Paixão e sua Páscoa, pois, nele, diante da alteridade, o sujeito experimenta sua morte e uma ressurreição que o transforma.

E o eu enunciator afirma: “Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica” (LISPECTOR, 1998a, p. 9). Aleluia, aí, é símbolo de vida e morte, elementos entrelaçados na separação que remete à ideia de nascimento – outro símbolo forte, além de constituir todo um núcleo temático, em *Água viva*. Aleluia, em *Água viva*, é, também, interjeição que evidencia uma celebração do eu enunciator, que nasce e se re-inaugura em vida e palavra, criando um texto inovador. Aleluia louva, pois, o instante-já em que vida e escrever constituem o acontecimento daquele que vive e escreve e tenta captar essa experiência no momento mesmo em que ela se dá. Trata-se, pois, de busca que prescinde dos limites e limitações da razão (entendimento), tentativa de entrega plena a um viver e a um escrever radicalmente livres.

Aleluia, por fim, tem reverberações religiosas e se aproxima das noções de rito e adoração. Adorar é cantar aleluia; *Água viva* é um canto de aleluia: “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante” (LISPECTOR, 1998a, p. 10). A narradora, o eu que escreve, escreve a um tu e, ambigualmente, *escreve* esse tu. O outro, aí, parece ser, simultaneamente, alteridade em si (irredutível e impermeável ao eu enunciator) e alteridade construída (projetada, identificada ou desdobrada do eu enunciator). Note-se que Lispector não se limita à noção discursiva de “tu” como apenas, nos termos de Benveniste (2005), “outro de si”, ela problematiza as relações eu *versus* outro e as instâncias que constituem tal relação.

Tal problematização se dá na leitura. Escrever torna o sujeito pleno – e é para o outro. No limite, comunicar-se torna o sujeito pleno, completo. Só há completude, porém, na relação eu-outro mediada pela linguagem, que, entretanto, é fragmentária, precária. Escrever é prazeroso, mas não elimina a dor, implicando-a. É entregar-se, é fundir-se ao outro, com os riscos aí implícitos. E, como o instante, o ato de escrever é, em si, fugidio.

Ao enfatizar a linguagem poética, *Água viva* promove a radicalização de uma escrita

aparentemente “abstrata”¹²². Entretanto, a abstração, aí, implica o mergulho do eu enunciator nas materialidades da vida e da escrita. Esse mergulho, que implica a articulação das funções poética e metalinguística, aproxima *Água viva* do gênero poema em prosa. A matéria-prima da escrita, do escrito e – por que não dizer, do próprio escritor – está toda exposta no texto. Isso não ocorre nas escritas mais, digamos, “figurativas”, ou conformadas às demandas e pressões do sistema literário. Nestas, há um pacto regrado pelas convenções de escrita (e de leitura), nas histórias narradas reconhecíveis, que podem ser acompanhadas e interpretadas com maior facilidade. É por isso que, para nós, *Água viva* é a afirmação maior do fracasso como valor paradoxalmente positivo na obra de Clarice Lispector.

Água viva ou se lê ou não se lê. O leitor que não aceita a desestabilização promovida e suscitada pelo livro tende a não ir até o final. Em termos jakobsonianos, *Água viva* radicaliza a projeção do “princípio da equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 2011, p. 130). Isso significa que este texto leva ao limite a função poética: há em toda a sua matéria-prima uma exposição do processo de criação a ela inerente. Como um poema em fluxo, não há nada no texto que motive o leitor a aceitar ou manter a aceitação do desafio. O leitor pode aceitar entrar ou não entrar no jogo. É como se o texto enfatizasse o desafio: “leia-me, se for capaz”, que nos lembra o enigma da esfinge: “decifra-me ou te devoro”.

E é cruel no sentido de que é um livro que comporta certo didatismo, pois a narradora finge guiar o leitor pela mão, ensiná-lo a ler, levando-o a experimentar as armadilhas que o texto oferece. Nesse aspecto, é metalinguístico, pois problematiza, também, o chamado pacto ficcional. Em *Água viva* (ironicamente denominado de ficção), o leitor não tem a mesma comodidade do pacto ficcional convencional. Tal constatação já pode causar um desconforto inicial no leitor, pois é mais cômodo (e, de certo modo, mais fácil) ler a história de Joana, de G.H, de Lóri, de Macabéa... do que, propriamente, ouvir a fala-narração de um eu enunciator que o tempo todo ameaça a distinção eu *versus* tu, perturbando os lugares de conforto nela pressupostos. Ouvir a fala-narração de *Água viva* parece ser mais difícil e sofrido porque a voz (ou as vozes), neste texto, é (são) também a do leitor. Se ele aceita entrar no jogo até o fim, não há como fugir. E o que esse leitor ganha, ao final da leitura? Nada. Mas também tudo, porque esta leitura o desestruturará e ele, como todos os personagens claricianos,

¹²² Alguns críticos apontam a linguagem de *Água viva* como abstrata, como, por exemplo, Carlos Mendes de Sousa, em *Clarice Lispector: pinturas* (2013). Para ele, “O pendor essencialmente abstrato fica bem vincado em passagens de *Água viva* que se reportam à *fixação do incorpóreo*; refira-se a insistência nessa vertente abstracionista quando se leem expressões como ‘pinto ideias’, ‘pinto o indizível’, ‘pinto pintura’, ou quando da remissão ao geometrismo abstrato que se percebe na alusão a círculos e a ‘linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros’” (SOUSA, 2013, p. 99).

experimentará morte e ressurreição – desautomatização, enfim, de seus hábitos.

Em *Água viva*, é o próprio ato de escrever e, posteriormente, o ato de ler que implicam morte e renascimento. O que, nos outros textos de Lispector, se dá com personagens construídos de modo mais afeito às convenções, em *Água viva* se dá com um eu narrador complexo e com o leitor. Essa é uma das consequências da desficcionalização máxima promovida neste texto. Em *Água viva*, autor e leitor se veem sós. Por meio da desautomatização, o livro comenta os hábitos de escrita e de leitura condicionados pela tradição literária e cultural. Se sua escrita exigiu novos modos de comportamento da autora, sua leitura também requer novos modos de comportamento do leitor, deseducando-os e reeducando-os como que simultaneamente.

Outra metáfora reiterada em *Água viva* é a do amanhecer. Esta metáfora, antes de tudo, indica a noite e o escuro como a ambiência dominante do texto, ambiência que marca o presente do eu narrador e de suas ações como ser vivente, escrevente e escritor. O jogo escuro *versus* claro estabelecido entre noite *versus* amanhecer liga-se, também, à ideias de criação, parto, nascimento. Como já dissemos, a reiteração de determinadas imagens compõe uma espécie de cadeia metafórica em *Água viva*. Vejamos, então, agora a imagem do amanhecer, que se vincula, também, à da madrugada.

Agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia. Tudo é meu, então. Mal toco em alimentos, não quero me despertar para além do despertar do dia. Vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol. A ventania sopra e desarruma os meus papéis. Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo voo. E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores. Mas o esqueleto é livre de vida e enquanto vivo me estremeço toda. Não conseguirei a nudez final. E ainda não a quero, ao que parece (LISPECTOR, 1998a, p. 13).

Composto por dez períodos, predominantemente compostos, esse fragmento-parágrafo nos revela uma cena que inunda nossos olhos. O amanhecer, simbolicamente, contém o claro/escuro, como a madrugada. Tanto o amanhecer quanto a madrugada serão retomadas insistentemente, em vários fragmentos do texto, como se pode ver no parágrafo duzentos e oitenta e dois: “São quase cinco horas da madrugada. E a luz da aurora em desmaio, frio aço azulado e com travo e cica do dia nascente das trevas. E que emerge à tona do tempo, lívida eu também, eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou it” (LISPECTOR, 1998a, p. 67). Madrugada e amanhecer, simbolicamente, são sugestivos, porque indicam um momento que não é nem claro nem escuro, mas um misto dos dois, um entre, um quase. É neste entre, neste quase que se situa o eu narrador de *Água viva*. A insistência num tempo e num espaço

indefinidos, difíceis de fixar porque caracterizados pela indistinção entre polaridades extremas (luz *versus* sombra; claro *versus* escuro; vida *versus* morte; palavra *versus* silêncio, etc...) é um modo de identificar este eu narrador com valores usualmente desprezados pela ordem de valores dominante: o informe, o não-acabado, o indefinido, o neutro.

E quando o dia chega ao fim ouço os grilos e torno-me toda repleta e ininteligível. Depois vivo a madrugada azulada que vem com o seu bojo cheio de passarinhos - será que estou te dando uma idéia do que uma pessoa passa em vida? E cada coisa que me ocorra eu anoto para fixá-la. Pois quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje. E que se derramem safiras, ametistas e esmeraldas no obscuro erotismo da vida plena: porque na minha escuridão enfim treme o grande topázio, palavra que tem luz própria (LISPECTOR, 1998a, p. 18).

Às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim te escrever. Quer dizer: ser. Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho vontade: estou pura. Não te desejo esta solidão. Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez (LISPECTOR, 1998a, p. 33).

Estou sentindo o martírio de uma inoportuna sensualidade. De madrugada acordo cheia de frutos. Quem virá colher os frutos de minha vida? Senão tu e eu mesma? Por que é que as coisas um instante antes de acontecerem parecem já ter acontecido? É uma questão da simultaneidade do tempo. E eis que te faço perguntas e muitas estas serão. Porque sou uma pergunta (LISPECTOR, 1998a, p. 36).

Agora é de novo madrugada (LISPECTOR, 1998a, p. 39).

Mas ao amanhecer eu penso que nós somos os contemporâneos do dia seguinte. Que o Deus me ajude: estou perdida. Preciso terrivelmente de você. Nós temos que ser dois. Para que o trigo fique alto. Estou tão grave que vou parar (LISPECTOR, 1998a, p. 39).

O claro-escuro que marca a ambiência do momento presente do eu narrador em *Água viva* metaforiza a ideia de criação fortemente reiterada no texto/livro. Este eu narrador sabe ser capaz de criar – o que o aproxima de Deus, instância máxima da potência de criar. Entretanto, este eu narrador é mortal – o que o distancia de Deus, revelando-lhe limites que não afetam a plenipotência divina. Vem daí a tensão conflitiva e, mesmo, a rebeldia do eu narrador em relação a Deus, expressa em trechos como: “Aliás, não quero morrer. Recuso-me contra ‘Deus’. Vamos não morrer como desafio?” (LISPECTOR, 1998a, p. 85).

O eu narrador de *Água viva* ambiciona tornar-se um demiurgo, e tal ambição transcende os limites do criar dentro dos limites do que faz normalmente um escritor: quer, literalmente, criar uma palavra viva.

Mas esses dias de alto verão de danação sopram-me a necessidade de renúncia. **Renuncio a ter um significado, e então o doce e doloroso quebranto me toma. Formas redondas e redondas se entrecruzam no ar.** Faz calor de verão. Navego na minha galera que arrosta os ventos de um verão enfeitado. Folhas esmagadas

me lembram o chão da infância. **A mão verde e os seios de ouro – é assim que pinto a marca de Satã. Aqueles que nos temem e à nossa alquimia desnudavam feiticeiras e magos em busca da marca recôndita que era quase sempre encontrada embora só se soubesse dela pelo olhar pois esta marca era indescritível e impronunciável mesmo no negrume de uma Idade Média** – Idade Média, és a minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade: mesmo nas missas brancas usa-se o sangue e este é bebido (LISPECTOR, 1998a, p.24 – grifos nossos),

Note-se, neste trecho, que há uma identificação entre aquele que cria e as ideias de magia e feitiçaria. Este vínculo é usado por Lispector em *Água viva*, mas não para reforçar estereótipos ou preconceitos. Ele serve, antes de tudo, para iluminar os paradoxos que caracterizam a criação e os riscos e perigos a ela vinculados.

As referências “mão verde”, “seios de ouro” e “marca de satã” remetem-nos ao ritual do *aquestrarre*. Um *aquestrarre* é o lugar onde as bruxas se reuniam, para realizar seus rituais. A bruxaria foi historicamente algo atribuído às mulheres, daí a referência aos seios de ouro. Nesse ritual, costumava-se cultuar um bode negro, animal associado ao satanismo. Antropologicamente, os *aquestrarres* eram reminiscências de rituais pagãos celebrados clandestinamente em decorrência das perseguições religiosas. Na Antiga Grécia, muitas mulheres cultuavam o deus Dionísio em rituais que ficaram conhecidos como os Mistérios Dionisiacos. Pouco se sabe sobre esses ritos, além de que se centravam na temática da morte-renascimento e que eram praticados, em sua maior parte, por mulheres que entravam em transe, executando danças frenéticas, muitas vezes em volta de sua imagem, ao som de uma música rítmica, e até mesmo gritando como animais selvagens. Também praticavam o sacrifício, neste ritual, de cabras, gado e cordeiro. É na Idade Média que se forja a imagem da bruxa. Dizia-se, à época, que o diabo marcava suas discípulas com uma marca, que era procurada nas mulheres acusadas de bruxaria capturadas pela Inquisição: a marca de Satã (RUSSEL, 2008).

Água viva, nesse sentido, oferece ao leitor mais uma metáfora: a do escrever e da escrita como um *aquestrarre* da narradora-escritora-pintora. Há, no texto, diversas imagens que remetem à ideia de criação como bruxaria. Observe-se:

E na minha noite sinto o mal que me domina. O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está. Sei que também não gostas de arte. Nasci dura, heróica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza. A feiúra é o meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual. E desafio a morte. Eu – eu sou a minha própria morte. E ninguém vai mais longe. O que há de bárbaro em mim procura o bárbaro cruel

fora de mim. Vejo em claros e escuros os rostos das pessoas que vacilam às chamas da fogueira. Sou uma árvore que arde com duro prazer. Só uma doçura me possui: a convivência com o mundo. Eu amo a minha cruz, a que doloridamente carrego. É o mínimo que posso fazer de minha vida: aceitar comiseravelmente o sacrifício da noite (LISPECTOR, 1998a, p. 36).

Agora de madrugada estou pálida e arfante e tenho a boca seca diante do que alcanço. A natureza em cântico coral e eu morrendo. O que canta a natureza? a própria palavra final que não é nunca mais eu. Os séculos cairão sobre mim. Mas por enquanto uma truculência de corpo e alma que se manifesta no rico escaldar de palavras pesadas que se atropelam umas nas outras – e algo selvagem, primário e enervado se ergue dos meus pântanos, a planta maldita que está próxima de se entregar ao Deus. Quanto mais maldita, mais até o Deus. Eu me aprofundi em mim e encontrei que eu quero vida sangrenta, e o sentido oculto tem uma intensidade que tem luz. É a luz secreta de uma sabedoria da fatalidade: a pedra fundamental da terra. É mais um presságio de vida que vida mesmo. Eu a exorcizo excluindo os profanos. No meu mundo pouca liberdade de ação me é concedida. Sou livre apenas para executar os gestos fatais. Minha anarquia obedece subterraneamente a uma lei onde lido oculta com astronomia, matemática e mecânica. A liturgia dos enxames dissonantes dos insetos que saem dos pântanos nevoentos e pestilentos. Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos – tudo nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas. E minha fome se alimenta desses seres putrefatos em decomposição. Meu rito é purificador de forças. Mas existe malignidade na selva. Bebo um gole de sangue que me plenifica toda. Ouço címbalos e trombetas e tamborins que enchem o ar de barulhos e marulhos abafando então o silêncio do disco do sol e seu prodígio. Quero um manto tecido com fios de ouro solar. O sol é a tensão mágica do silêncio. Na minha viagem aos mistérios ouço a planta carnívora que lamenta tempos imemoriais: e tenho pesadelos obscenos sob ventos doentios. Estou encantada, seduzida, arrebatada por vozes furtivas. As inscrições cuneiformes quase ininteligíveis falam de como conceder e dão fórmulas sobre como se alimentar da força das trevas. Falam das fêmeas nuas e rastejantes. E o eclipse do sol causa terror secreto que no entanto anuncia um esplendor de coração. Ponho sobre os cabelos o diadema de bronze (LISPECTOR, 1998a, p. 38-39).

Mas conheço também outra vida ainda. Conheço e quero-a e devoro-a truculentamente. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. Nela as cobras se enlaçam enquanto as estrelas tremem. Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta. Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim feérico e úmido. Eu sou a feiticeira dessa bacanal muda. Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade. E vejo que sou intrinsecamente má. É apenas por pura bondade que sou boa. Derrotada por mim mesma. Que me levo aos caminhos da salamandra, gênio que governa o fogo e nele vive. E dou-me como oferenda aos mortos. Faço encantações no solstício, espectro de dragão exorcizado (LISPECTOR, 1998a, p. 64-65).

Note-se, aí, uma estreita relação entre criação e bruxaria/magia, pois assim como a imagem da bruxa remete ao que subverte a ordem, essa escrita pretende prescindir de toda a ordem. Em sua tese de doutoramento, Maria da Conceição Soares Beltrão Filha, com formação profissional na área da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung, somada à prática de psicoterapeuta, oferece-nos importante discussão sobre a recorrência de símbolos, na poética clariciana, pertencentes à antiga Filosofia Alquímica. Desde o início da discussão, a referida autora nos deixa claro que pretende, com sua formação, observar o processo de criação da escritora. Em suas palavras,

[...] o estudo das estruturas estético-formais presentes em um texto literário somado a uma atividade psicológica subjacente constituem a amálgama da Literatura e da Psicologia Analítica. Nesse sentido, essas duas áreas do conhecimento podem e devem se auxiliar, a fim de ampliar seus respectivos campos do saber. É no diálogo para a construção do conhecimento e de como se dá o processo de criação em Clarice Lispector que nos aproximamos de seu texto, dirigindo o nosso foco e interesse para sua compreensão. Jung em seu livro *O espírito na arte e na ciência* percebe quão enriquecedora é a aproximação dessas duas áreas do conhecimento (BELTRÃO FILHA, 2004, p. 11).

A autora explicita que, para Jung, “a psique é fonte de todas as nossas produções, e o artista é uma dualidade ou uma síntese de qualidades paradoxais, pois se, por um lado, ele é um *eu* humano, por outro, ele é um *eu* impessoal, o qual nomeou de *si-mesmo*¹²³” (BELTRÃO FILHA, 2004, p. 12¹²⁴). Há, de fato, na obra clariciana, a nítida percepção desse duplo: eu pessoal e eu impessoal. A busca pelo it, insistentemente declarada em *Água viva*, nada mais é do que a busca pelo impessoal, pelo centro desse sujeito: aquele que não tem nome nem rosto. O sujeito escrevente almeja para si a eternidade, a vida em potência: vida larvar. Ao escrever, investiga suas limitações, seus anseios, medos e inquietações, sua própria constituição como sujeito de linguagem *enquanto* escreve. O ato de escrever proporciona ao sujeito o retorno ao centro originário da vida.

Escrever, neste sentido, é viver. Mas é viver de modo aterrador, pois permite a esse sujeito (que tem o poder de criar, via escrita) tocar no cerne da vida. Entrar em contato com o cerne da vida é adentrar na noite – no desconhecido do inconsciente – como apontou Carlos Mendes de Sousa (em *Clarice Lispector: Imagens da escrita* (2013)). A noite dos personagens e narradores dessa escrita. Daí decorre, para nós, a aproximação entre magia e criação. Sob este ponto de vista, concordamos com Carlos Mendes de Sousa que a noite seria o espaço para o confronto dessas personagens e narradores com seus “opostos”. A noite da escrita (de Sousa) é uma “travessia dos opostos” (para Olga de Sá). Para nós, é nessa noite que se encontra imersa Amptala, o eu narrador de *Água viva*, como se pode ler nos trechos destacados.

Em sua noite, esse eu enunciador cindido empreende um encontro com *o de dentro*. O *outro de si* que nasce no exercício da escrita desse eu enunciador somente vive na linguagem, mas ambiciona, paradoxalmente, ter vida *fora da linguagem*. A noite, aqui, em *Água viva*, é vivenciada pela própria Clarice Lispector escritora (com todos seus desejos, anseios,

¹²³ De acordo com a autora, a partir de seus estudos, o *si-mesmo* é o centro do inconsciente e, simultaneamente, o da personalidade global, isto é, toda a psique. “E é para esse centro originário do eu que ele deseja retornar” (BELTRÃO FILHA, 2004, p. 12).

¹²⁴ Deixemos claro que nosso interesse, neste estudo, não é o de nos debruçarmos sobre essa questão. No entanto, diante de nossa análise, não há como não destacarmos que tais inquietações faziam parte do universo clariciano e, dessa forma, não apontar para elas seria não tocar no cerne desse projeto de escrita.

problematizações, história de vida, pertinentes a todos os seres humanos) que precisa dar conta de todas as demandas de um escritor, que vive do trabalho de escrever para publicar.

Sousa, que aponta para o caráter imagético dessa obra, não aponta para esse enfrentamento que é o do próprio ser criador com o que cria: seu outro eu. *Água viva explicita*, como nenhum outro texto clariciano, *esse* processo. Nisso reside a magia da escrita. Justamente por isso, podemos dizer que em *Água viva* o eu enunciator mergulha, maximamente, em sua noite: noite da escrita/noite da vida. *Água viva* expõe, em carne viva, esse processo. Mesmo sem chegar a essa constatação, esse é o movimento de leitura de Sousa – dos demais romances e escritos para *Água viva* e deste para os demais textos.

Podemos ver, ao final do livro, a “desorganização dos papéis”¹²⁵ desse sujeito Clarice Lispector pessoa-escritora-escrevente e a derradeira constatação: não há lugar, em uma obra, para o escrevente, pois este não possui face, nem tampouco nome e, conseqüentemente, uma assinatura. Mas possui um corpo, que é o da escrita – uma com esse sujeito. Corpo vivo. *Água viva*. Nessa viagem/travessia, há um propósito: o sujeito escrevente quer tocar naquilo que está pulsando, em potência, vivo, quer chegar *perto da coisa e brincar* com ela. Chegar maximamente próximo ao objeto vivo, tentando tocá-lo, como sabemos, é algo inapreensível pela escrita, bem como por qualquer arte, pois, no limite, arte é representação. No entanto, tentar tocar nesse objeto, por uma nova forma de escrita, o “novo realismo” e violentar radicalmente a personificação do sujeito que escreve, via escrita, é um modo de libertação do sujeito escrevente. Por isso, ele inicia o livro *Água viva*, com seu “grito de felicidade diabólica” (LISPECTOR, 1998a, p. 9).

Outra imagem importante em *Água viva* é a da gruta (ou caverna), que se vincula, por efeito de associação, às imagens (e ideias) de gestação/parto, noite/dia, criação. Vejamos alguns exemplos:

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer (LISPECTOR, 1998a, p. 14).

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, (sem ação) sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos

¹²⁵ Como se pode ler em: “A ventania sopra e desarruma os meus papéis” (LISPECTOR, 1998a, p. 13).

morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmo desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadores se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se libera em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá (LISPECTOR, 1998a, p. 14-15).

Representar/criar por meio de tintas e palavras é ter a possibilidade de nascer dessa arte como sujeito. Não há espaço definido em *Água viva*. Há o *de dentro*: daí, no texto, a referência à caverna, ao útero, à gruta, à ostra. *Água viva* representa o caos magmático, o núcleo da vida. O escrevente está dentro: *nascendo no ato de escrever* do eu enunciator. E é *de dentro* que reivindica o direito de nascer no e do escrito. E o direito de gritar diabolicamente, via escrita-fala, que ninguém o prende mais.

4.1.3 A busca pelo *é* da coisa: sujeito de linguagem versus linguagem e seus efeitos e possibilidades

Escrever com base em um despojamento radical fascina o sujeito escrevente que nos relata a sua busca e a sua aventura:

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evolui-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e que as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra com fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é o *it* (LISPECTOR, 1998a, p. 44).

A busca pelo halo/*it*/plasma/átomo, metáforas que se referem ao mergulho na vida e no escrever desse sujeito escrevente, pode ser lida no segundo parágrafo:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do *é* da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no *já*. Só no ato do amor – pela límpida abstração da estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepiio dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que

imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia (LISPECTOR, 1998a, p. 9-10).

Nessa busca, o sujeito escrevente de *Água viva* afirma a existência de um âmago da linguagem para, em seguida, descobrir que este âmago não existe como substância. Sua descoberta é a de que o “é da coisa” (o núcleo, o átomo, o it) só existe/é porque é para alguém que o (re)conhece. A partir da busca do sujeito escrevente, podemos afirmar que *Água viva* dá ênfase a uma certa investigação fenomenológica da linguagem que é característica da obra e da poética de Clarice Lispector. Isso ressalta o seu caráter metalinguístico, convergindo, nesse aspecto particular, para as investigações estético-filosóficas empreendidas pelos impressionistas na pintura. O que o sujeito escrevente descobre, em sua busca, é que a linguagem, em sua materialidade (o signo), não tem dentro ou substância. O signo só existe para um leitor/usuário: o escrevente-escritor e, diante do escrito, o leitor.

Buscar refletir sobre o ato da escrita no momento exato em que se escreve é mais uma característica aproximável ao Impressionismo, que a partir da introdução do movimento na pintura, flagrou mais propriamente o acontecimento da imagem do que sua fixação em contornos rígidos e definitivos. Essa ênfase no movimento e em suas vinculações com o acontecimento é o que se pode ler em trechos como: “estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 1998a, p. 9). O gerúndio (“estou tentando”), aí, articula-se com outros elementos temporais – “não é mais”, “agora”, “tornou-se” – para explicitar o projeto que anima o sujeito escrevente e sua tentativa de realização via escrita. Há, aí, uma nova reverberação da metáfora da tourada: temos o toureiro, sua tentativa de domar o touro e a frustração por não conseguir porque o touro/palavra escapa. O toureiro, na tourada, se entrega a um jogo de vida ou de morte. Ele é associado ao escrevente em *Água viva*. O toureiro, na tourada, quer ter o domínio do touro, manipulá-lo, construir um espetáculo com ele (e matá-lo faz parte do espetáculo). Habilidade comparável à do toureiro é o que o escrevente (e o escritor) de *Água viva* quer ter. Entretanto, a linguagem não é exatamente um touro, mas algo mais difícil e, talvez, mais perigoso.

Signos são, em si, mudos. Quem lhes dá corpo, sentido, voz? “grito eu”, nos responde a narradora logo no primeiro parágrafo: é o sujeito quem dá corpo, sentido e voz aos signos. Quem os reconhece e organiza é o sujeito da linguagem (na enunciação e/ou na recepção).

Mas esse sujeito não os domina; daí a tentativa de apossar-se. Em *Água viva*, entretanto, a ambição é maior: não se restringe ao apossar-se dos signos, pretende, paradoxalmente via escrita, prescindir deles para pegar o “é da coisa”, o “it”, que fatalmente escapa.

Em “espocam mudos no espaço”, ação que define o instante-já perseguido pelo eu narrador, temos uma metáfora e um paradoxo. A definição do que fazem os instantes lhes dá *substância* – o que significa dotar o tempo, que, embora físico, é incorpóreo, de substância material. Que substância material é essa? O som, que tem uma constituição material que se pode ouvir (sentir), mas não pegar. Esse som (espocar), entretanto, é adjetivado como “mudo”, ou seja, está desprovido de sua materialidade sonora, manifestando-se no espaço. Ora, esta manifestação associa-se – por meio da metáfora paradoxal (“espocam mudos”) – ao campo da visualidade. Trata-se, é claro, de uma sugestão: o instante-já, que é partícula mínima do tempo, se dá a ver no espaço para o eu narrador (e quem se disponha a partilhar de sua experiência). *Água viva* se apoia, no que diz respeito à função poética, em metáforas paradoxais cujo efeito é produzir um estranhamento em relação à automatização do ser/estar no mundo. Um olhar por vezes microscópico para o tempo, o espaço, a linguagem, o ser faz emergirem dados poéticos porque paradoxais e, no limite, inexplicáveis. Eis, aí, a tentativa de captar pela palavra o “atrás do pensamento”. E é essa tentativa o que o sujeito escrevente, recorrentemente, registra.

O livro registra diversos fragmentos em que o eu enunciador afirma seu objetivo de pegar o “é da coisa”, o “it”, o instante no momento mesmo de sua manifestação. Observe-se: “Quero possuir os átomos do tempo” (LISPECTOR, 1998a, p. 9); “quero capturar o presente que pela própria natureza me é interdito” (LISPECTOR, 1998a, p. 9); “Quero captar o meu é” (LISPECTOR, 1998a, p. 10).

Querer apossar-se do “é da coisa”, dos átomos do tempo é almejar transcender uma condição de submissão ao tempo à qual todos os seres, à exceção, talvez, dos divinos, estão sujeitos. Átomo, aí, é conotativamente um intervalo mínimo de tempo, um instante, um átimo. Átomo do tempo é, portanto, o “instante-já”. O escrevente quer possuí-los, mas descobre que isso é interdito. Possuir o “é da coisa” está fora do alcance humano, e parece pertencer à esfera do divino, que, note-se, não se restringe às ideias de Divindade codificadas pelas religiões. Há um plano místico implicado na busca realizada pelo eu narrador de *Água viva*, e esse plano põe em questão os limites entre o humano e o divino, identifica nas convenções maniqueístas uma função proibitiva a ser desafiada e transgredida. Ligam-se a esse plano as vinculações, por vezes desconcertantes, entre criação e magia (incluindo magia negra) cuja função, no texto, é metaforizar o projeto do eu narrador. Observe-se:

Nesse âmago tenho a estranha impressão de que não pertenço ao gênero humano (LISPECTOR, 1998a, p. 27).

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodozas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnavais desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está protegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação (LISPECTOR, 1998a, p. 19).

Minha noite vasta passa-se no primário de uma latência. A mão pousa na terra e escuta quente um coração a pulsar. Vejo a grande lesma branca com seios de mulher: é ente humano? Queimo-a em fogueira inquisitorial. Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. E saio dessas torturas de vítima com a marca indescritível que simboliza a vida. Cercam-me criaturas elementares, anões, gnomos, duendes e gênios. Sacrifico animais para colher-lhes o sangue de que preciso para minhas cerimônias de sortilégio. Na minha sanha faço a oferenda da alma no seu próprio negrume. A missa me apavora – a mim que a executo. E a turva mente domina a matéria. A fera arreganha os dentes e galopam no longe do ar os cavalos dos carros alegóricos (LISPECTOR, 1998a, p. 35).

Talvez a metáfora mais complexa de *Água viva* seja o “it”. Como já vimos, “it” é um anglicismo cuja origem é a palavra inglesa *it*, pronome utilizado, nesta língua, para designar o neutro – gênero em que se situam os seres não-humanos (animais, plantas, coisas, assuntos de que se fala ou se ouve). Em português, entretanto, *it* indica magnetismo pessoal, charme, um traço de singularidade indefinível que, no entanto, se dá a perceber. Em *Água viva* esses traços semânticos são mobilizados para que a metáfora ganhe corpo. *It* é neutro, é substância ou propriedade misteriosa, inexplicável, elemento de fascinação e magia que não pode ser reduzido às explicações lógicas porque escapa delas. *It* é, também, partícula mínima do tempo, que, no texto, é identificada com o “instante-já” que o eu narrador quer captar ao tentar fundir palavra e vida, palavra e ação no momento em que elas se manifestam. O eu narrador de *Água viva* quer escrever em “língua *it*”, abolindo a separação entre vida e escrita. Trata-se, como esse eu narrador mesmo reconhece, de um projeto impossível, mas do qual ele, escrevente-escritor, não desiste.

Paradoxalmente, o ideal de escrever em língua *it* desindividualizaria o eu enunciator de uma maneira radical. Ele se aproximaria da condição de Demiurgo, mas ao custo da morte de sua persona individual.

Não é confortável o que te escrevo. Não faço confidências. Antes me metalizo. E não te sou e me sou confortável; minha palavra estala no espaço do dia. O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo. Só pegarei inutilmente uma sombra que não ocupa lugar no espaço, e o que apenas importa é o dardo. Construo algo isento de mim e de ti - eis a minha liberdade que leva à morte (LISPECTOR, 1998a, p.16).

Nesse ideal de escrita it, não haveria indivíduo (pessoa), o que implica dizer que o eu enunciador não se refere a um eu no sentido usual do termo. O paradoxo vem do fato de que não há como o eu, no discurso, não referir-se ao eu (eu referente *versus* eu referido). Não há como, pois o sujeito só se constitui *na* linguagem e *para* o outro – mesmo que seja para o outro de si – o que leva o eu narrador de *Água viva* a afirmar que só pegará “inutilmente uma sombra que não ocupa lugar no espaço, e o que mais importa é o dardo”, ou seja, seu ideal seria o de realizar o ato de escrever como um fim em si mesmo, o que equivaleria, no universo de *Água viva*, a viver como um fim em si mesmo. Daí, talvez, a ênfase na linguagem poética realizada em *Água viva*, pois ela se revela o meio de obtenção de maior aproximação entre escrever e viver, inclusive, por vezes, incorporando a falta de sentido como recurso. Talvez por isso, o eu narrador afirme que só pode falar “pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido” (LISPECTOR, 1998a, p. 11).

Sua frustração é a frustração da escrita: não se consegue “a sombra”, na escrita, porque por mais que o projeto de *Água viva* seja o de “pronunciar sílabas cegas de sentido”, não são sílabas cegas de sentido o que esse escrevente produz o tempo todo, pois *Água viva* também é um livro e, como tal, será publicado. Há um fio condutor, há blocos temáticos, o leitor pode construir um percurso de leitura (por mais árduo que seja). Daí, também, a frustração do eu enunciador, pois a escrita tem como matéria-prima a palavra, o signo linguístico, que não lhe oferece a possibilidade de escrever sem significado – o que equivaleria à captação da ausência de sentido que caracteriza a vida em si.

Nesse sentido, a referência ao dardo pode ser lida como a tentativa de escrever palavras plenas de si em si mesmas. Dardo e flecha, metáforas também presentes no texto, representariam o que se lança na enunciação: o signo, a palavra, aquilo que é emitido pelo sujeito no gesto da enunciação. O que importa é o gesto de lançar e o que se lançou. O que se captou é apenas sombra do lançado. Tudo em movimento. Tudo numa “doida harmonia” (LISPECTOR, 1998a, p. 13), para nos utilizarmos das palavras do eu enunciador. De acordo com Octávio Paz, “Deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens” (PAZ, 2009, p. 12). Ainda segundo o crítico, “o prosista busca a coerência e a claridade conceptual. Por isso resiste à corrente rítmica que, fatalmente, tende a manifestar-se em imagens e não em conceitos” (PAZ, 2009, p. 12). Sob esse aspecto, podemos perceber que um dos pontos tensos da dicotomia sujeito escrevente e sujeito escritor é a forma como *Água viva* é escrito: em linguagem poética cujo ritmo se dá por pulsação (alternância entre palavra e silêncio).

Na verdade, o que o eu enunciador postula é uma forma de escrever:

Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é. Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe. Mas pelo menos não estou imitando artista-de-cinema e ninguém precisa me levar à boca ou tornar-se aeromoça (LISPECTOR, 1998a, p. 30).

Essa nova forma se marca pelo despojamento das convenções literárias, pela despersonalização do eu que escreve (e reúne em si escrevente e escritor), pela desreferencialização e pela desficcionalização cara à trajetória da obra de Clarice Lispector.

Escrever em língua it, captando “o é da coisa” em seu “instante-já” não é representar as coisas referencialmente, mas, sim, apresentá-las (ou presentificá-las) em sua potência. E é somente no instante-já que se encontra o it, pois nesse átimo de tempo ainda não há sujeito, pois “no instante está o é dele mesmo” (LISPECTOR, 1998a, p. 10). E o desejo do eu enunciador é, também, captar o seu *é*, como se pode ler neste trecho: “Voltei. Agora tentarei me atualizar de novo com o que no momento me ocorre - e assim criarei a mim mesma. É assim.” (LISPECTOR, 1998a, p. 77).

No entanto, esse eu que (se) cria recorre à metalinguagem para “explicar” o que experimenta: “Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que não sei aonde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta” (LISPECTOR, 1998a, p. 31), e por isso, adverte ao leitor: “De vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantábil para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (LISPECTOR, 1998a, p. 30-31).

Observe-se, em trechos como este, o traço auto-explicativo que marca a metalinguagem em *Água viva*. E note-se, nesta explicação, a estratégia de composição do texto/livro: oferecer ao leitor (o tu) histórias breves e /ou episódios alternados com exercícios poéticos e metalinguísticos. Trata-se, aí, de estratégia de investigação e de manutenção do interesse do leitor, mas, também, de armadilha e logro. Aquele que superprivilegiar, na leitura, o figurativo (as histórias breves), não lerá o que de fato o livro aborda e discute com e por meio delas.

Água viva nasce tendo, na base, uma dupla paixão sofrida em dor e amor: paixão de viver, paixão de escrever. Quando o eu narrador de *Água viva* afirma que está “tentando captar a quarta dimensão do instante-já”, remete-nos a um projeto que anima a obra de Clarice Lispector e que já se dá a ver em algumas das vivências e percepções-reflexões de Joana, a protagonista de *Perto do coração selvagem*. Observe-se:

Entre ela e os objetos havia alguma coisa mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava – mesmo tomando cuidado para que nada escapasse – **só encontrava a própria mão, rósea e desapontada**. Sim, eu sei, o ar, o ar! Mas não adiantava, não explicava. Esse era um de seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar “a coisa”. **Tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar** (LISPECTOR, 1998e, p. 16 – grifos nossos).

Para Joana, tudo o que há de mais importante não pode ser dito. Há uma frustração no reconhecimento da impossibilidade de a palavra ser a coisa, dado que ecoa no “quero apossar-me do é da coisa” de *Água viva* e na luta do eu narrador para apossar-se da palavra-it, que é fugidia como o instante. Assim, torna-se compreensível a afirmação: “A palavra é a minha quarta dimensão” (LISPECTOR, 1998a, p.10).

A palavra é a quarta dimensão porque é algo tão fugidio quanto o tempo. E vem daí, talvez, o fascínio do eu narrador em lidar com elas. Sua luta é “pescar a entrelinha” (LISPECTOR, 1998a, p. 20), e ele gostaria de, então, “com alívio jogar a palavra fora” (LISPECTOR, 1998a, p. 20) – o que, na escrita, é impossível. Daí a luta com a palavra ter de ser, para esse eu enunciador, uma luta corporal equiparável a uma tourada. “Escrever distraidamente” (LISPECTOR, 1998a, p. 20) não é, portanto, fácil como se poderia pensar. Ao menos, não para aquele que, além do escrevente, abriga em si o escritor. E tem de abrir-se às demandas de ambos. A “quarta dimensão” está “atrás do pensamento”. E se há possibilidade de captar diretamente essa quarta dimensão, o que a narradora-pintora-escritora sugere? Uma palavra poética e metalinguística, que, simultaneamente, remete ao “é da coisa” em seu “instante-já” e se (auto)explica. E, também, uma palavra-ação de natureza performativa. Daí a insistente aproximação do escrever ao pintar e ao fazer música (cantar, tocar) em *Água viva*.

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como num flash fotográfico (LISPECTOR, 1998a, p. 21).

Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão de linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim: (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

“Tronco luxurioso” (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra. Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e animais”. Isto te diz alguma coisa? A mim fala (LISPECTOR, 1998a, 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 plateia (LISPECTOR, 1998a, p. 21).

O eu enunciador de *Água viva* revela seu propósito de destacar, no signo, camadas de matéria que, nos processos usuais de leitura (automatizados, aqueles que instrumentalizam a palavra), são ignoradas e desconsideradas. Esse eu enunciador, entretanto, se dá conta da inevitabilidade do sentido e de seus efeitos (historicização, vinculação aos contextos social e cultural, representação do enunciador no próprio enunciado). Eis, portanto, o que compõe o drama da linguagem e afeta o impulso lúdico e a liberdade que ele desejaria concretizar. No entanto, ao optar pela ênfase no poético, o que denominamos de expor a linguagem em seu drama, o escrevente busca romper com suas amarras e obstáculos, pois, como afirma Octávio Paz,

A poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, ser imagens, e o estranho poder que elas têm de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, fazem de todas as obras de arte poemas. [...] **Sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão de sentido –, o poema é o que está além da linguagem** (PAZ, 2012, p. 30-31 – grifos nossos).

Por isso, ao escrever, o escrevente flerta com outras artes, como a pintura e a música. A pintura impressionista, sob esse ponto de vista, pode ser vista como uma metáfora do que se realiza, como procedimento, no livro. Essa metáfora, entretanto, será explorada no capítulo reservado ao diálogo interartes.

Em *Água viva* há uma saturação na utilização do verbo querer. Essa saturação, em si mesma, reveladora dos objetivos do eu narrador e de sua irrealização ou, pelo menos, de sua impossibilidade de realização de um modo absoluto. De certo modo, a própria existência do escrever que constitui a matéria do texto, e, enfim, do texto que resulta do ato de escrever e da elaboração da escrita, depende dessa impossibilidade de realização plena (que é o que instiga o eu narrador a, incansavelmente, tentar obter, via escrever e escrita, o que ambiciona).

Observe-se:

Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já (LISPECTOR, 1998a, p. 09).

Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciono beber água na nascente da fonte – eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico

destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito (LISPECTOR, 1998a, p. 16-17).

No segundo parágrafo de *Água viva* (o primeiro trecho destacado acima), observamos uma clara definição dos objetivos impossíveis insistentemente perseguidos pelo eu narrador. Há uma referência a algo que compõe uma experiência comum – o gozo. Este é utilizado como figura para aproximar o sujeito que lê *Água viva* (o tu) daquilo que eu narrador diz. Essa afirmação de um rigozijo comum precede as afirmações de que “alegria é matéria de tempo”, de que “no instante-já está o é dele mesmo”, que, depois, afetam o sentido de “Quero captar o meu é”. Há uma gradação e uma reiteração de ideias vinculadas a um mesmo propósito: a) cada coisa tem um instante-já em que ela é; b) Quero apossar-me do é da coisa; c) Quero possuir os átomos do tempo; d) E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito; e) No instante-já está o é dele mesmo; f) Quero captar o meu é. O eu narrador afirma, desse modo, que a existência é maior do que o eu individual do sujeito existente. O escrevente de *Água viva* não quer ser ou construir-se como um indivíduo. Um eu, no sentido convencional, ele já é, e pretende se livrar dessa construção social e culturalmente agenciada e controlada. Ele quer o que vislumbra como algo anterior e maior do que essa máscara: o é da coisa, partícula de vida, que ele vincula ao instante (partícula mínima do tempo – o presente). Atualidade plena de si em si mesma e, por isso, radicalmente livre.

O outro trecho destacado revela ao leitor o seu projeto (o que quer) e a frustração de não realizá-lo plenamente (a impossibilidade):

Agora é dia feito e de repente de novo domingo em erupção inopinada. Domingo é dia de ecos - quentes, secos, e em toda a parte zumbidos de abelhas e vespas, gritos de pássaros e o longínquo das marteladas compassadas – de onde vêm os ecos de domingo? Eu que detesto domingo por ser oco. Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciono beber água na nascente da fonte – eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito. Estou numa expectativa estupefaciente, trêmula, maravilha, de costas para o mundo, e em alguma parte foge o inocente esquilo. Plantas, plantas. Fico dormitando no calor estivo do domingo que tem moscas voando em torno do açucareiro. Alarde colorido, o do domingo, e esplendidez madura. E tudo isso pinteí há algum tempo e em outro domingo. E eis aquela tela antes virgem, agora coberta de cores maduras. Moscas azuis cintilam diante de minha janela aberta para o ar da rua entorpecida. O dia parece a pele esticada e lisa de uma fruta que numa pequena catástrofe os dentes rompem, o seu caldo escorre. Tenho medo do domingo maldito que me liquifica (LISPECTOR, 1998a, p. 16-17).

No ato de escrever, no qual experimenta momentos de não escrever, representados no texto pelo espaço em branco, vive-se, morre-se e renasce-se, como sujeito a cada tentativa de

captação desse instante-já, que é fugidio. O gozo no ato de escrever é, portanto, um prazer sofrido. Mas não há como fugir disso, se a opção é escrever.

A metáfora do cantar aleluia aproxima a busca do é da coisa do gozo no amor-sexo. Há uma sugestão de que o instante-já em que se manifesta o é da coisa equivalha a um estado de gozo pleno. Esse estado, entretanto, é percebido como interdito ao ser humano. O eu narrador quer, por meio do escrever e da escrita, da linguagem, enfim, captar isso. E vai registrando o que faz, o que tenta, o que descobre *no* processo e, também, avaliando *o que* consegue em termos de produto (texto escrito):

Corto a dor do que escrevo e **dou-te a minha inquieta alegria.**

E neste instante-já vejo estátuas brancas espreiadas na perspectiva das distâncias longas ao longe – cada vez mais longe no deserto onde me perco com olhar vazio, eu mesma estátua a ser vista de longe, eu que estou sempre me perdendo. **Estou fruindo o que existe. Calada, aérea, no meu grande sonho. Como nada entendo – então adiro à vacilante realidade móvel. O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade. E te ouço como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos. Estou no âmago da morte? E para isso estou viva? Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho doloroso do sangue.** Com o direto e por isso mesmo inocente erotismo dos índios da Lagoa Santa. Eu, exposta às intempéries, eu, inscrição aberta no dorso de uma pedra, dentro dos largos espaços cronológicos legados pelo homem da pré-história. Sopra o vento quente das grandes extensões milenares e cresta a minha superfície (LISPECTOR, 1998a, p. 68 – grifos nossos).

Observe-se, neste trecho, como os verbos no presente e as frases performativas cumprem a função de atualizar o eu narrador no momento mesmo da leitura de seus enunciados pelo leitor. Essa atualização, que pode ser compreendida como tentativa de captação do é da coisa em seu instante-já de manifestação é, na verdade, um efeito de sentido construído no texto – efeito, este, que depende do leitor para a sua concretização. Noutros termos, a performatização da escrita, em *Água viva*, visa convencer o leitor de que ele participa do ato criador do texto no momento mesmo em que este se manifesta. O grande signo deste propósito é, no texto, o ato de escrever, identificado como próprio do escrevente, e tudo o que sobre ele o eu enunciador diz.

Por isso, o escrever e a escrita, mais do que meros exercícios, são um grito, um “uivo humano”, que representa o ser diante daquilo que cria com a linguagem: o sujeito escrevente-escriptor diante do ato de escrever e de sua escrita e diante de si, constituído como ser vivo (e, portanto, mortal) pelo escrever e pela escrita.

4.1.4 O jazz *Água viva*: o “instante-já” do “escuro uivo humano” em canto gregoriano

Ao cantar aleluia, o eu enunciador vincula outras metáforas musicais que visam “explicar” o seu escrever, a sua escrita e o seu escrito (e tudo o que, aí, está implicado). Seu canto que, segundo o eu enunciador, assemelha-se a um jazz, metáfora musical que se apresenta em vários fragmentos-parágrafos do livro. Entre eles, destacaremos o quarenta e sete (já dado como exemplo anteriormente), formado apenas por dois períodos, no qual lemos: “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” (LISPECTOR, 1998a, p. 21). Essa temática do improviso, associada ao jazz, é recorrente, e em alguns trechos, vem associada, também, ao canto gregoriano.

Improvisar como no jazz é, em *Água viva*, uma tradução possível para o “escrever distraidamente” ao qual o eu enunciador recorre para salvar(-se) do impasse estabelecido entre o desejo de captar a *não-palavra* e a impossibilidade de livrar-se, depois, da palavra usada para tal fim.

Escrever desse modo, que para o eu enunciador é “o que salva”, pode ser uma forma de escrever de improviso como no jazz. O termo improviso, aí, na verdade refere-se a uma criação livre, baseada em uma técnica elaborada. Para tocar jazz, o músico precisa possuir conhecimento de música muito maior. A expressão “escrever distraidamente”, portanto, não pode ser lida como escrever sem técnica ou conhecimento da matéria com que se trabalha, pois escrever de modo a confrontar a impossibilidade fatalmente instalada entre não-palavra e palavra exige grande conhecimento do escrever e da escrita e uma técnica muito mais elaborada. O improviso, no contexto do jazz, é exatamente o ato de compor a música simultaneamente ao ato de sua execução. Ou seja, improviso no jazz significa exatamente captar as notas musicais no momento em que elas vêm à mente e ao corpo, de modo a tentar imortalizar o que é fugidio por natureza: captar a música na sua manifestação mais orgânica e, portanto, mais plena de sua própria matéria viva (som + ritmo + melodia + emoção). Portanto, o improviso é o instante-já da música e, nesse aspecto, pode ser considerado um momento quase transcendental no qual o que é transcendido é a consciência sobre a técnica, que, embora exista e seja vital para a concretização da música, parece desaparecer, cedendo lugar à ideia de espontaneidade avessa a planejamento e cálculo. Os procedimentos literários de *Água viva* visam criar um efeito próximo dessa fluidez do instante na construção da narrativa. Daí, a necessidade que tem o eu enunciador de *Água viva* de tentar representar a escrita no exato momento do seu acontecimento.

A metáfora do jazz, no livro, soma-se, como dissemos, à do canto gregoriano. No caso do canto gregoriano, temos que esse gênero musical é caracterizado pela monotonia,

entendida, aqui, como um único movimento que se repete inúmeras vezes ao longo do canto. Em outras palavras, é um tipo de música que recusa todo e qualquer tipo de dinâmica musical – notas mais intensas ou menos acentuadas – e preza pela unidade vocálica daqueles que o executam – normalmente, monges que cantam em uníssono – sempre com os mesmos tons de voz. A metáfora do canto gregoriano é utilizada para referência ao substrato da palavra, não ao seu sentido, mas, antes disso, à sua materialidade sonora, sua vibração:

E eis que percebo que **quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano**. Estou consciente de que **tudo que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido**. E se tenho aqui que **usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última**. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. **Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba**, lê o que agora se segue: “com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e sua sombra”. **Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já** (LISPECTOR, 1998a, p.11 – grifos nossos).

Observe-se, na frase colocada entre aspas o jogo aliterativo construído com ênfase nos sons de –r, –l, –n, –s, articulado com a tonicidade das palavras encadeadas na frase, esse jogo aliterativo cria um efeito de movimento que se associa, no som, ao próprio movimento do eu enunciador que escreve “distraidamente” a sua frase-improviso.

A captação do substrato vibrante das palavras parece constituir-se numa proposta de “leitura” que aproximaria maximamente o escrevente daquilo que escreve, captando a síntese de ambos – como massa sonora viva e, em si, desprovida de sentido (como, afinal, a vida em si) – no ato de escrever. É isso o que explicaria o querer “o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano”, a busca por construir “um sentido quase corpóreo” com palavras. Neste sentido, o escrito registraria de fato um “desenho eletrônico” de seu instante-já. Tal efeito também pode ser observado neste trecho, do fragmento-parágrafo sessenta:

Mas eternamente é palavra muito dura: tem um “t” granítico no meio. Eternidade: pois tudo que é nunca começou. Minha pequena cabeça tão limitada estala ao pensar em alguma coisa que não começa e não termina – porque assim é o eterno. Felizmente esse sentimento dura pouco porque eu não agüento que demore e se permanecesse levaria ao desvario. Mas a cabeça também estala ao imaginar o contrário: alguma coisa que tivesse começado – pois onde começaria? E que terminasse – mas o que viria depois de terminar? Como vês, é-me impossível aprofundar e apossar-me da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

Por meio da aliteração das consoantes linguodentais “t” e “d”, opostas por serem, respectivamente, oclusivas surdas e sonoras, percebe-se o quanto esse sujeito do escrever problematiza sua luta, por meio do seu escrito. Isso é o que o sujeito do escrever, identificado como eu escrevente, pretende. No entanto, o recurso à palavra traz em si o drama da linguagem: é fatal que sentidos sejam reconhecidos ou então atribuídos às frases construídas e, do mesmo modo, é fatal que o mesmo ocorra com aquele que está se construindo como sujeito de linguagem no ato de escrever e em seus resultados. Não há como fugir disso.

Por meio do som dos “t” e “d” podem-se ouvir os estalos da “pequena cabeça tão limitada” do eu narrador, cindido nessa escrita “que não começa e não termina”, perpassada, também, pelo seu oposto. Desse modo, o eu narrador revela tanto sua impossibilidade de se aprofundar e apossar-se da vida/escrita quanto sua tentativa de captar o é da coisa, efeito gerado pelo som dos “t” e “d”, permitindo à escrita que dramatize os estalos do eu narrador no escrito. Sob esse prisma, reitera-se a tensão conflitiva entre sujeito escrevente e sujeito escritor no interior do eu enunciador (ou eu narrador). E essa luta, em *Água viva*, é, também, para decidir qual deles se assujeita ao outro nas várias dimensões e resultados que o escrever e a escrita atingem. Nessa luta, recorre-se ao outro – o interlocutor (o tu) –, para que os efeitos e a problematização do escrever e da escrita sejam compreendidos e alguma solidariedade se estabeleça entre o eu enunciador que expõe ao outro seus dramas e esse outro a quem ele se dirige.

Observe-se este outro exemplo:

Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim:

“Tronco luxurioso.”

E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra. Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais”. Isto te diz alguma coisa? A mim fala (LISPECTOR, 1998a, p. 26).

A onomatopeia é it porque é uma dança poética. Nela há convergência entre o som e o seu significado. Por isso é it, é poética, é palavra que coincide com a coisa nomeada – palavra capaz de captar o é da coisa. A onomatopeia é outro dos recursos de linguagem mobilizado em *Água viva* para evidenciar o projeto do eu enunciador de captar o é da coisa em seu instante-já. Neste sentido, ela se alia ao uso dos verbos e frases performativos e à ênfase no tempo verbal presente. Observe-se: “Ouço o tique-taque do relógio: apresso-me então. O tique-taque é it” (LISPECTOR, 1998a, p. 42). Ora, o tique-taque é tanto a imitação

do som do relógio quanto, em certa medida, o próprio som do relógio. A onomatopeia reduz a distância entre a representação e a coisa representada – o que se coaduna às ambições do sujeito escrevente de *Água viva*.

Em *Água viva*, as palavras dançam, contorcem-se, como podemos constatar no parágrafo sessenta e um, por exemplo:

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

Em *Água viva*, vislumbra-se, por meio da tensão entre as funções metalinguística e poética, que o sujeito escrevente tenta sobrepujar o sujeito escritor (e suas implicações e comprometimentos). Tenta, portanto, assujeitar o escritor e, deste modo, escapar aos compromissos, constrangimentos e usos que pesam sobre este dada a sua vinculação à ordem sociocultural, política e econômica. É o que presenciamos neste trecho, entre tantos outros:

“X” é o sopro do it? É a sua irradiante respiração fria? “X” é palavra? **A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim.** Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. **Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos.**

Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantábil? **Não, não se pode cantar o que escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir?** mas não: caminho encostada à parede, escamoteio a melodia descoberta, ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem. Às vezes escorro pelo muro, em lugar onde nunca bate sol. **Meu amadurecimento de um tema já seria uma ária cantábil – outra pessoa que faça então outra música – a música do amadurecimento desse meu quarteto. Este é antes do amadurecimento. A melodia seria o fato.** Mas que fato tem uma noite que se passa inteira num atalho onde não tem ninguém e enquanto dormimos sem saber de nada? Onde está o fato? **Minha história é de uma escuridão tranquila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável.** Quase não existe carne nesse meu quarteto. Pena que a palavra “nervos” esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. **Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre “outras coisas”, não mudam de assunto – são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia** (LISPECTOR, 1998a, p. 73-74 – grifos nossos).

Note-se, neste trecho, que o eu narrador insiste em tentar explicar ao tu a quem se dirige o que está fazendo com o escrever e a escrita em seu escrito. Prepondera sobre as concepções usuais e dominantes do que é e para que serve o escrever, a escrita e o que daí resulta (texto, livro) uma persistência vigorosa na exploração dos aspectos fenomênicos e

materiais de tais ações e de seus resultados. Vem daí a dificuldade de entendimento que, também, caracteriza *Água viva*. A recusa à figuratividade convencional (escrever uma história dentro das convenções literárias de produção-recepção dominantes) marca o mergulho do eu enunciador na matéria-prima com que lida – a palavra –, e, deste modo, é a própria representação, como propriedade da linguagem, o que é investigado pelos sujeitos escrevente e escritor que se detêm sobre ela. Trata-se, aí, de fato, de um “novo realismo” (NUNES, 1995) – um realismo que, paradoxalmente, esgarça e decompõe o que convencionalmente se reconhece como realismo/naturalista, revelando-o como, afinal, um artifício composto com mentira e fantasia.

O eu enunciador procede por acercamentos daquilo que pretende dizer, pois tem a consciência que não pode dizer o que pretende de modo direto. O acercamento é, pois, um procedimento fundamental em *Água viva*. A utilização de metáforas, que, recorrentemente, retomam o que se quer dizer, é uma forma de acercar o tema, o temário e, enfim, o conflito dramático presentes no texto e de aludi-los, pois a alusão, vinculada a esse acercamento é a figura por meio da qual um signo remete a um sentido que não está enunciado. A alusão é uma forma de lidar com a linguagem em seu drama, um modo de não dizer, mas dizer; ou de dizer mas não dizer. Esses procedimentos, aliados à repetição, permitem ao sujeito escrevente reiterar algumas mesmas ideias por meio de imagens distintas, mas que, quando bem observadas, revelam-se como imagens variadas para tentar veicular algumas mesmas ideias e alguns mesmos sentidos que esse sujeito escrevente pretende insistentemente afirmar ao tematizar a linguagem em seu drama e o problema das relações entre sujeito, linguagem e representação. Como se pode perceber, o viés metafórico (poético) é o tempo todo perpassado pelo metalinguístico, não havendo como separá-los no texto.

Sob esse prisma, a metáfora do canto gregoriano está incorporada, estruturalmente, nas constantes idas e vindas do texto, na insistência em voltar sempre ao mesmo ponto: os embates dos sujeitos que escrevem com a linguagem, no ato de escrever e em seus resultados e efeitos. Repetição de procedimentos, reiteração do(s) mesmo(s) tema(s), circularidade nos planos formal e temático – tudo isso explica a metáfora do canto gregoriano como uma das imagens de *Água viva*. Tudo isso explica a monotonia, tomada, aqui, em seu sentido literal (e positivo) que integra o texto.

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. **Sou um objeto.** Objeto sujo de sangue. **Sou um objeto que cria outros objetos** e a máquina cria nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: **se tenho que ser um objeto, que**

seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é o grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente (LISPECTOR, 1998a, p. 79 – grifos nossos).

É interessante observar que algumas das auto-definições do eu narrador em *Água viva* servem ou funcionam como definições do escrever, da escrita e do escrito em *Água viva*. Um “objeto que grita” é, afinal, uma boa definição do que Lispector constrói com o “novo realismo” em que investe neste texto/livro.

Esse “novo realismo” dá ênfase e valor à materialidade constitutiva da linguagem e explora as relações entre o sujeito cognoscente e os fenômenos que ele presencia (e experimenta):

Quando se vê, o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de “liberdade”, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar. Não quero dizer com isso que é vagamente ou gratuitamente. Acontece que o pensamento primário – enquanto ato de pensamento – já tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria pessoa que o está pensando; e tem por isso – por ter forma – um alcance limitado. Enquanto o pensamento dito “liberdade” é livre como ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor.

O verdadeiro pensamento parece sem autor (LISPECTOR, 1998a, p. 81-82).

O sujeito escrevente em *Água viva* pretende que sua ação de escrever seja afirmada como um fim em si e, portanto, como prova de uma liberdade sem limites nem limitações. Certa aproximação de *Água viva* ao impressionismo se dá a ver em afirmações como “Quando se vê, o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não”. Guardadas as proporções, é isso o que ocorre em *Água viva*, texto em que ora se alternam, ora se entrelaçam o ato de escrever (sem forma) e o que daí resulta (e que, para permanecermos na metáfora pictórica, às vezes é figurativo, às vezes não).

A máxima aproximação entre escrever e viver é, em *Água viva*, evidência de uma consciência agônica do eu narrador sobre a sua própria mortalidade. Trata-se, aí, de uma mortalidade de múltiplas dimensões. Dessas, as mais fortes são a mortalidade como ser vivente e a mortalidade como ser criado pela linguagem.

Denuncio nossa fraqueza, **denuncio o horror alucinante de morrer** – e respondo a toda essa infâmia com – exatamente isto que vai agora ficar escrito – e respondo a

toda essa infâmia com a alegria. Puríssima e levíssima alegria. **A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer.** Porque é cruel demais saber que a vida é única e que não temos como garantia senão a fé em trevas – porque é cruel demais, então respondo com a pureza de uma alegria indomável. Recuso-me a ficar triste. Sejam alegres. Quem não tiver medo de ficar alegre e experimentar uma só vez sequer a alegria doida e profunda terá o melhor de nossa verdade. **Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que passa se eu não fixá-lo com palavras. Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria:** mesmo o amor que não dá certo, mesmo o amor que termina. E a minha própria morte e a dos que amamos tem que ser alegre, não sei ainda como, mas tem que ser. **Viver é isto: a alegria do it.** E conformar-me não como vencida mas num allegro com brio.

Aliás, não quero morrer. Recuso-me contra “Deus”. Vamos não morrer como desafio? (LISPECTOR, 1998a, p. 85 – grifos nossos).

A identificação do it com a alegria evidencia que o it, insistentemente perseguido pelo eu narrador, é uma espécie de quintessência da vida. É essa substância que o eu narrador quer pegar com a palavra. Isso, porque a fragilidade diante da morte evidencia nova diferença entre viver e escrever: o ser vivente é, do ponto de vista da escrita, mais mortal do que o ser de linguagem (a personagem, se quisermos facilitar). Tentar, então, fundir escrita e vida é, em última análise, um projeto de não morrer, de escapar à morte, eternizando-se. Escrever-se, vivo, no escrito – eis o que almeja o eu narrador de *Água viva*. Daí ele recusar-se aos limites da Clarice Lispector pessoa e da Clarice Lispector escritora. Não à toa, *Água viva* é um texto que simula (e ambiciona) não ter começo nem fim. E eis o que explica, também e dentre outras razões, o fato de o escrevente rebelar-se contra o escritor, já que é este último a quem cabe acabar (nos muitos sentidos que este termo necessariamente atinge) o texto/o livro, destinando-o à recepção (o leitor, o sistema literário). “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (LISPECTOR, 1998a, p. 87) – esta última frase do texto impõe uma constatação: não houve um final, assim como não houvera um início. O que, de fato, o leitor presenciou ao ler foi o flagrar de um momento: um sujeito no ato da escrita, escrevendo, constituindo-se como sujeito da escrita, pela e na escrita.

4.1.5 O improviso *Água viva*: variações de um (mesmo) tema

Como podemos constatar, em *Água viva* as metáforas e imagens constituem séries cuja função é abordar determinado tópico. As imagens e metáforas variam (e estão presentes em profusão no texto), mas o fato de se vincularem a um determinado tópico faz com que reconheçamos o trabalho realizado no texto como algo marcado pela ideia de variações sobre

alguns mesmos temas: as relações eu *versus* outro; as relações ser *versus* morte/ser *versus* vida; as relações linguagem (representação) *versus* coisa representada.

As metáforas e imagens em *Água viva* cumprem aquilo que Chklovski afirma sobre o efeito de estranhamento que caracteriza a desautomatização promovida pela arte: “O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1971, p. 50).

Não é o fato de criar metáforas e imagens o que torna singular o projeto ficcional de Clarice Lispector em *Água viva*. O que cria singularidade e justifica toda a nossa reflexão é o modo como Lispector, escrevente-escritora, cria tais imagens. É o próprio tecer dessas imagens por meio de uma escrita que inaugura um novo modo de abordá-las: uma escrita poética em que a palavra pretende fundir-se à coisa nomeada captando a sua quintessência viva.

Em *Água viva*, Lispector, da mesma forma que Proust, que foi, para Octávio Paz, “o autor que foi mais longe na ambiguidade do romance” (PAZ, 2012, p. 75), alterna prosa e ritmo, conceito e imagem. *Água viva* se apresenta, ao leitor como um grande mosaico de instantes-já, de fragmentos/imagens que se alternam, que vão e retornam. O ritmo está presente nas idas e vindas de cada fragmento e nas repetições, na alternância de escrita e espaço em branco. De acordo com Paz, “O ritmo é inseparável da frase; não é feito de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e sentido se dão simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso” (PAZ, 2012, p. 76).

Lispector, como um poeta, “encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra” (PAZ, 2012, p. 63). Poderíamos elencar mais imagens e metáforas que *Água viva* oferece, no entanto, optamos por esse recorte, que julgamos suficiente para nosso propósito. O dado poético, como já ressaltamos, está perpassado pelo metalinguístico, do mesmo modo que o viés metalinguístico dá ênfase ao caráter poético do texto. Diante da impossibilidade de “desembaralhar” essas duas funções de linguagem, em *Água viva*, passemos, agora, a seguir o fluxo dessa leitura.

4.2 O fluxo metalinguístico-poético de *Água viva*: a linguagem em movimento

4.2.1 A “cadeia” sintática dos períodos

A forma como Lispector escreve *Água viva*, quanto à utilização dos períodos, subvertendo as coordenadas e as subordinadas, contorcendo-as, de forma que não haja apenas uma oração principal, mas sim que uma “funcione” como a principal da outra, dá ao texto um efeito de circularidade, uma ideia de ciclos, de idas e voltas ao texto, gerando o ritmo metalinguístico/poético. Tal recurso dá ao texto certo caráter de circularidade, um efeito de ir e vir constante (que se articula ao ir e vir dos temas, que também sofrem contínuas retomadas). Isso gera um traço metalinguístico que perpassa o poético, no livro todo. *Água viva* também se apoia numa espécie de técnica de disseminação e recolha: sugerir algo, mais a frente explicar esse algo um pouco melhor e, depois, explicitar informações relativas a esse algo – o que faz com que o leitor tenha de retornar à sugestão inicial e refazer o percurso. Neste sentido, é um texto/livro deliberadamente repetitivo, monótono.

Olga de Sá, em *A travessia do oposto* já aponta para a circularidade como característica dos textos claricianos:

Uma leitura contínua e empática da obra de Clarice Lispector pode levar o leitor envolvido na singularidade de sua escritura a uma conclusão desconcertante: **a repetição reiterada e o paradoxo, recursos permanentes de seu estilo, constituem também armação estrutural de sua ficção, ao menos como romancista** (SÁ, 2004a, p. 15 – grifos nossos).

Para Sá, *Água viva* e *A hora da estrela* questionam permanentemente a linguagem e *Um sopro de vida* “assume como forma narrativa o confronto entre Autor e Personagem, colocando a função metalinguística a serviço do diálogo da escritora com sua própria obra e com a tarefa de escrever – viver¹²⁶” (SÁ, 2004a, p. 17-18). O que Olga lê em *Um sopro de vida* já ocorre, acreditamos, em *Água viva*, que, desse modo, questiona a linguagem, explorando-a em seu drama e é construído com alguns fragmentos já publicados (o que implica em revisão da própria obra).

Observe-se este trecho:

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos - só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim (LISPECTOR, 1998a, p. 10).

¹²⁶ Olga de Sá (1983/84; 1988); Benedito Nunes (1973; 1976; 1995); Nádia Batella Gotlib (1996; 2009) figuram entre os críticos que identificaram na obra de Lispector um firme propósito de apagar as fronteiras entre escrever e viver (com os inúmeros problemas e conflitos daí decorrentes).

Temos, aqui, aparentemente, dois períodos: um simples (Meu tema é o instante? meu tema de vida.) e um composto por subordinação (“Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos - só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim”). Se considerarmos a primeira oração como período simples, teremos como sujeito: Meu tema/meu tema de vida; e como predicado nominal: é o instante. Pode-se perceber que há uma pergunta retórica, um jogo com o leitor (o tu), simulando um diálogo daquele que escreve com seu possível leitor. Por analogia, se o tema de vida é o instante, este é o tema de sua escrita, pois escrever é viver. No período seguinte, temos uma oração principal, “Procuro”, complementada por uma oração subordinada substantiva objetiva direta reduzida de infinitivo: “estar a par dele,” cuja vírgula separa um novo período composto por subordinação: uma nova oração principal – divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes. Na sequência, temos uma oração subordinada adjetiva restritiva (“que decorrem”), seguida por uma oração coordenada assindética (“fragmentária que sou”) e por uma oração coordenada sindética aditiva (“e precários os momentos”). Essas duas orações coordenadas parecem cumprir a função de explicar melhor a fragmentariedade do eu e a precariedade dos momentos. O travessão, na sequência, parece separar, novamente, outro período composto por subordinação, cuja oração principal é “só me comprometo com vida”, complementada por uma oração subordinada adjetiva restritiva (“que nasça com o tempo”), por uma oração subordinada adjetiva restritiva (“e (com vida que) com ele cresça”), seguidas por nova oração coordenada assindética (“só no tempo há espaço para mim”). Se, no entanto, observarmos o segundo período do parágrafo, podemos considerar a hipótese de a primeira oração “funcionar” como a principal, em relação ao próximo período, “Procuro estar a par dele”, pois o pronome possessivo “dele” nos remete ao substantivo tema, do período anterior. Como se pode observar, os períodos, juntamente com a pontuação utilizada (travessão, os dois-pontos e a vírgula), performatizam a necessidade que o eu narrador tem de explicar, enfatizando o caráter metalinguístico do livro. Mas, à medida que a explicação não explica, mas sim oblitera mais ainda o que se diz, enfatiza-se, aqui, o poético pelo viés metalinguístico.

Observe-se este outro fragmento:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que - e porque não me interessa, a causa é matéria de passado - perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos,

água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical (LISPECTOR, 1998a, p. 10-11).

Nesse trecho, temos um primeiro período composto por subordinação, cuja oração principal “Hoje acabei a tela” é complementada pela oração subordinada adjetiva restritiva “de que te falei”, pela oração subordinada substantiva apositiva “linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros”. A vírgula parece marcar o início de outro período, no qual temos uma nova oração principal: “e tu, / perguntarás por que os traços negros e finos?”. Complementando essa oração, temos uma oração subordinada adjetiva explicativa, “que tens o hábito”, uma oração subordinada substantiva completiva nominal, “de querer”, uma oração subordinada substantiva objetiva direta reduzida de infinitivo, “saber por que”. Em seguida, temos um travessão, que inicia um aposto, formado por duas orações subordinadas. Esse aposto explica por que o porquê não interessa à narradora. Na sequência, temos uma oração subordinada substantiva apositiva da anterior que parece “funcionar”, simultaneamente, como oração principal da seguinte – “e porque não me interessa”, uma oração subordinada adverbial causal, “(porque) a causa é matéria do passado”. Um novo travessão marca a volta à oração principal “e tu, / perguntarás por que”. A resposta nos é dada pela oração subordinada adverbial causal “é por causa do mesmo segredo”, complementada pela oração subordinada adjetiva restritiva “que me faz escrever agora”. Na sequência, temos uma oração subordinada adverbial comparativa, “como se fosse a ti”, uma oração subordinada substantiva apositiva “escrevo redondo, enevolado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos”, uma oração subordinada substantiva apositiva, “água do riacho que treme sempre por si mesma”. Do modo como estão encadeados os períodos, podemos constatar que a escrita performatiza a “água do riacho que treme por si mesma”, pois o que se vê é uma escrita que “treme” por si mesma. O segundo período do parágrafo também é composto por subordinação. Nele, temos uma oração principal, “O que pintei nessa tela”, complementada por uma oração subordinada substantiva predicativa, “é passível” e por uma oração subordinada substantiva completiva nominal reduzida de infinitivo, “de ser fraseado em palavras?”. O terceiro período do parágrafo, “Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical”, também é composto por subordinação. Nele temos uma oração principal (“Tanto quanto / a palavra muda no som musical. / possa”), complementada por uma oração subordinada substantiva objetiva direta: “ser implícita”. Como se pode perceber, iniciar o período com “Tanto quanto” gera o efeito já comentado no trecho anterior, pois é uma comparação realizada com o período anterior. Ao comparar o que escreve ao que pinta, o eu narrador busca explicar ao leitor a

busca que está empreendendo, via escrita, em *Água viva*: criar uma palavra viva que vibra em suas páginas. Com o mesmo propósito, neste outro fragmento, o eu narrador explica o modo como ouve música:

Vejo que nunca te disse como escuto música – apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraçando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração. Substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos (LISPECTOR, 1998a, p. 11).

Temos, aqui, um período composto por subordinação, “Vejo que nunca te disse como escuto música - apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraçando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração”, seguido de um período simples, “Substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos”. O período composto é formado por uma oração principal, “Vejo”, complementada pela oração subordinada substantiva objetiva direta, “que nunca te disse”; pela oração subordinada substantiva objetiva direta, “como escuto música”; pela oração subordinada substantiva apositiva “– apóio de leve a mão na eletrola”; pela oração subordinada substantiva apositiva, “e a mão vibra”; pela oração subordinada adverbial modal reduzida de gerúndio, “espraçando ondas pelo corpo todo” e, por fim, pela oração subordinada substantiva apositiva, “assim ouço a eletricidade da vibração”. Como se pode perceber, a escrita do eu narrador, no parágrafo anterior comparada à pintura, nesse parágrafo é comparada à música. O período simples que encerra o parágrafo performatiza as palavras tremendo, no texto, assim como uma música que vibra, “espraçando ondas pelo corpo todo”.

Neste outro fragmento, temos mais um exemplo dessa obliteração por meio do viés metalinguístico: “E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já” (LISPECTOR, 1998a, p. 9). Temos, aqui, uma oração principal: “E quero”, uma oração subordinada substantiva objetiva direta reduzida de infinitivo: “capturar o presente”, uma oração subordinada adjetiva explicativa: “que pela sua própria natureza me é”, uma oração subordinada substantiva predicativa: “interdito (predicativo de o presente)”, uma oração coordenada assindética: “o presente me foge,” uma oração coordenada assindética: “a atualidade me escapa,” e uma oração coordenada assindética: “a atualidade sou eu sempre no já”. As três orações coordenadas após os dois pontos cumprem a função de explicar, assim como os próprios dois pontos. O “E” dá a ideia de continuidade com o parágrafo anterior, como se fosse um *enjambement*, contribuindo para o ritmo de *Água viva*, dando a ideia de continuidade e, paradoxalmente, de fragmentação do discurso. No entanto, não há, de fato,

uma explicação, por mais que o período composto e a pontuação dramatizem uma explicação. Novamente, o que há é a explicação que não explica, enfatizando, dessa forma, pelo viés metalinguístico, o eixo poético/metafórico. Lispector, ao optar por, muitas vezes, subordinar uma oração à outra, formando uma cadeia, uma corrente, um ciclo, sem uma oração principal clara que governe as subordinadas, cria, em determinados trechos, um embaralhamento em relação ao que está sendo efetivamente dito nesses trechos. Segundo Octávio Paz,

Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a manifestar-se como uma construção aberta e linear. Valéry comparou a prosa com a caminhada e a poesia com a dança. Relato ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de ideias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiral, ziguezagueante, mas sempre para frente e com uma meta precisa. [...] **O poema, ao contrário, se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha em si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição-recriação não passa de ritmo, maré que vai e vem, que sobe e desce. Comprovamos o caráter artificial da prosa toda vez que o prosista se abandona ao fluir do idioma, viola as leis do pensamento racional e penetra no espaço de ecos e correspondências do poema.** Foi o que aconteceu com boa parte do romance contemporâneo (PAZ, 2012, p. 75 – grifos nossos).

Como se pode observar, a função metalinguística, em *Água viva* enfatiza o viés poético do texto. Há uma oração que se completa com a seguinte, recorrentemente. Este trecho do parágrafo oitenta e oito evidencia um pouco do procedimento: “E não adiantaria explicar porque a explicação exige uma outra explicação que exigiria uma outra explicação e que se abriria de novo para o mistério” (LISPECTOR, 1998a, p. 29). E é exatamente isso que se mostra no trabalho realizado com os períodos compostos por subordinação. O fragmento-parágrafo cento e noventa e oito: “Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume” (LISPECTOR, 1998a, p. 50) é um bom exemplo disso. Nele, temos um período composto por subordinação, formado por uma oração principal “Que estou”, uma oração subordinada substantiva predicativa reduzida de gerúndio “fazendo”, uma oração subordinada adverbial temporal “ao te escrever?”. O ponto de interrogação tem, aqui, a função de introduzir um novo bloco de subordinação. Temos uma nova oração principal “estou”, uma oração subordinada substantiva predicativa reduzida de gerúndio “tentando” e uma oração subordinada substantiva objetiva direta reduzida de infinitivo, em relação a “fotografar o perfume”. Nenhum período se completa de forma direta: o que diz muito sobre a própria escrita de Clarice. Verbos, nomes, quase nunca estão diretamente ligados a seus complementos, porque sempre tem algo “entre” eles: uma oração adverbial, ou adjetiva restritiva, ou substantiva apositiva, ou, em outras palavras, sempre há uma explicação sobre

(que na verdade, não explica), sempre há algo que é, até mesmo, “acessório”, que pode ser lido como os “adereços” da linguagem, os rodeios, os engodos, ou aquilo que engendra o leitor, ou o “enreda”. À medida que o eu narrador faz com que as explicações não expliquem (de modo convencional), retorna ao poético, reforçando-o.

4.2.2 A inversão da sintaxe

Da mesma forma que a ostra “se contorce toda”, a linguagem, em *Água viva*, se contorce em seu drama, com violentas inversões da ordem direta, cada palavra tornando-se, de fato, uma onomatopeia: um objeto que grita.

Logo no primeiro parágrafo já temos o primeiro exemplo disso, em: “Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica” (LISPECTOR, 1998a, p. 9). Como já dissemos, ao apresentar a metáfora da tourada, há uma inversão em “Eu grito aleluia”, permitindo ao eu que grite “eu”. Desse modo, mais uma vez encontramos entrelaçados os viéses metalinguístico e poético.

Observe-se o parágrafo doze. Na primeira frase se lê: “Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). O eu narrador escreve, aqui, palavras que performatizam a circularidade do texto que escreve: ele quer a “palavra última” (que é bem diferente de dizer que quer a última palavra) “que também é tão primeira”. Na quarta frase desse mesmo parágrafo observe-se mais uma inversão: “Que mal porém tem eu me afastar da lógica?” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). O uso do “eu” dessa forma remete-nos à linguagem infantil, ao mesmo tempo que enfatiza o sujeito da enunciação “eu”. Essa utilização do “eu” é reiterada em vários momentos do escrito *Água viva*, como se pode observar nestes fragmentos:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio (LISPECTOR, 1998a, p. 14).

E tudo isso sou eu (LISPECTOR, 1998a, p. 15).

Mas ninguém pode me dar a mão para eu sair: tenho que usar a grande força – e no pesadelo em arranco súbito caio enfim de bruços no lado de cá (LISPECTOR, 1998a, p. 19).

Ninguém saberá de nada: o que sei é tão volátil e quase inexistente que fica entre mim e eu (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Embora às vezes grite: não quero mais ser eu!! mas eu me grudo a mim e inextricavelmente forma-se uma tessitura de vida (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Desse último trecho destacado cabe ressaltar que a inversão provoca uma ênfase extremamente interessante no eu (que ratifica sua repetição por duas vezes). O primeiro “eu” vem antecedido pelo verbo “ser” e o segundo pela conjunção adversativa “mas”, o que nos leva a inferir que o eu é, mas... Não há como não perceber a repetição da conjunção adversativa “mas” no texto *Água viva* como um todo. Isso pode nos levar a inferir que para tudo há um “mas”, inclusive para que o eu se constitua como sujeito, via escrita. Também não há como não destacar um jogo entre “mais” (advérbio de intensidade) e o “mas” (conjunção adversativa), que potencializa a problematização do sujeito que escreve: “não quero mais ser eu!! mas eu me grudo a mim”. Do mesmo modo, não há como não ver, no texto, o eu (Eu!!) que grita. E não há como não ressaltar a repetição do ponto de exclamação, performatizando os dois “eu” da frase e, por conseguinte, da escrita e do escrito. Mais uma vez, a palavra está representando, formalmente, o que tematiza. Dessa tensão metalinguístico-poética conflituada desses dois “eu”, “forma-se uma tessitura de vida”. Eis aqui ambos, sujeito escrevente e escritor, expostos pelo eu enunciador de *Água viva*.

Mais uma inversão pode ser observada em “Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos” (LISPECTOR, 1998a, p. 14). Nessa frase do parágrafo dezenove, a ordem direta seria: Os ratos tremeluzem com asas dos morcegos em forma de cruz dentro da caverna obscura. Da forma como está invertida a sintaxe da frase, iniciando com “Dentro da caverna obscura”, assim como o eu narrador, o leitor praticamente se vê obrigado a adentrar na caverna e a observar, com ele, *ao mesmo tempo em que essa cena é criada*, a imagem que se forma: o interior da gruta é um inferno, para o eu narrador “As grutas são o meu inferno” (LISPECTOR, 1998a, p. 14). Inferno povoado de cruzes vivas, que tremeluzem, porque são, na verdade, morcegos (última palavra da frase, que seria, também, a primeira: ratos. Na caverna obscura – a escrita e a leitura de *Água viva* – o eu narrador e o leitor se deparam com uma cena bizarra: o tremeluzir dessa escrita – cruzes vivas do sujeito que a escreve e daquele que a lê. Nesse trecho, o leitor é convidado a ver de dentro *o de dentro*, com o eu narrador. Novamente, aqui, vê-se o entrecruzar do metalinguístico e do poético.

O fragmento-parágrafo vinte e seis também contém um significativo exemplo de inversão sintática: “Para me refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mal existo e se existo é com delicado cuidado” (LISPECTOR, 1998a, p. 17). A oração principal do período é “volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade”,

complementada por duas orações subordinadas adverbiais finais: “para me refazer” “e (para) te refazer”. A vírgula, mais uma vez, separa novo bloco de orações subordinadas, iniciado pela oração principal “mal existo”, que vem complementada pela oração subordinada adverbial condicional “e se existo” e pela oração subordinada substantiva predicativa “é com delicado cuidado”. Como se pode observar, o eu narrador oferece primeiro a finalidade (“Para me refazer e te refazer”) do que escreverá na sequência: o retorno à “fresca realidade”. Realidade, esta, que prescinde do eu, como se pode observar em “e se existo” – a dúvida expressa encontra eco na ausência do sujeito elíptico “eu”. O que escreve para refazer-se e refazer o leitor? Uma pintura/escrita-refrigério da alma: que ainda guarda alguma relação com o figurativo. Mais uma vez, a ênfase no aspecto metalinguístico ressalta o viés poético.

Mas este eu cindido que escreve precisa sair desse estado. Por isso, mais uma vez adentra na noite da escrita e é dela que inicia o fragmento-parágrafo trinta: “E quando o dia chega ao fim ouço os grilos e torno-me toda repleta e ininteligível” (LISPECTOR, 1998a, p. 18), mais uma inversão significativa, pois, novamente, o leitor adentra na noite com o eu enunciador para, só depois, ouvir os grilos – sons que ecoam dessa escrita na noite. Mergulhado na noite da escrita, o eu narrador se torna “toda repleta e ininteligível”, pois, como adverte no início do fragmento-parágrafo quarenta e três: “Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana” (LISPECTOR, 1998a, p. 21). Novamente, a mesma inversão, aqui, se dá: a oração principal “preciso de novos sinais e articulações novas em formas” não é a que inicia a frase. Esta tem início pelas duas orações subordinadas adverbiais finais: “Para me interpretar” “e (para) formular-me”. Observe-se o mesmo paralelismo sintático do fragmento-parágrafo vinte e seis, já destacado anteriormente. Em seguida, segue-se a explicação, por meio da oração subordinada adjetiva explicativa “que se localizem aquém e além de minha história humana”. Explicação que, como as demais, apenas oblitera mais ainda, dando ênfase ao eixo poético-metafórico-poético de *Água viva*.

No trecho “Estou consciente de que tudo que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido” (LISPECTOR, 1998a, p. 11), temos um período composto por subordinação, marcado por algumas inversões sintáticas, no qual a oração principal é “Estou consciente”, a oração subordinada substantiva completiva nominal é “de que [...] não posso”, a oração subordinada substantiva objetiva direta reduzida de infinitivo é “dizer”, a oração subordinada substantiva objetiva direta, que completa a anterior é “tudo que sei”, a oração subordinada substantiva completiva nominal é “(de que) só sei”, a oração subordinada adverbial modal reduzida de gerúndio é “pintando” e a oração subordinada

adverbial modal reduzida de gerúndio é “ou pronunciando sílabas cegas de sentido”. Somente é possível perceber as inversões se recorremos ao paralelismo sintático, pois quem está consciente é consciente de algo (de quê?): de que não posso dizer tudo que sei; (de que) só sei pintando e (de que) (só sei) pronunciando sílabas cegas de sentido. Cabe ressaltar que, se por um lado todas as orações complementam o nome “consciente”, por outro, este complementa o verbo transitivo direto “Estou”, o que aponta, mais uma vez, para a circularidade. E para a impossibilidade do que pretende o sujeito escrevente, mas a tentativa de atingir o que ele quer, com sua escrita: captar o é da coisa. Como se pode observar, a inversão da ordem direta é recorrentemente utilizada no livro para enfatizar, metalinguisticamente, o viés poético de *Água viva*.

4.2.3 A alusão

Assim como os procedimentos já destacados, a técnica de sugerir as imagens ou metáforas para, mais a frente, explicá-las um pouco melhor e depois explicitá-las (o que faz com que o leitor retorne à sugestão inicial, e refaça o percurso) cria, também, o efeito de circularidade. O caráter circular de *Água viva* se apoia em procedimentos que, reforçando a ideia e a sensação de circularidade, sugerem a ideia de que o texto não tem começo nem fim. Mais uma vez temos, aqui, o exemplo de que o viés metalinguístico perpassa o poético e vice-versa. Observe-se, por exemplo, o fragmento:

Tremeluz e é elástico. Como o andar de uma negra pantera lustrosa que vi e que andava macio, lento e perigoso. Mas enjaulada não – porque não quero. Quanto ao imprevisível – a próxima frase me é imprevisível. No âmagô onde estou, no âmagô do É, não faço perguntas. Porque quando é – é. Sou limitada apenas pela minha identidade. Eu, entidade elástica e separada de outros corpos (LISPECTOR, 1998a, p. 26),

no qual se inicia a apresentação de mais uma metáfora do *de dentro*: a ostra. Aqui, a ostra é apenas aludida, pela palavra “elástica”. Novamente, agora no fragmento-parágrafo setenta e dois, o mesmo adjetivo do eu narrador se repete: “Mas vou me seguindo. Elástica” (LISPECTOR, 1998a, p. 26). Mais adiante, no fragmento-parágrafo oitenta e três, mais alusões à ostra são feitas:

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é

húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo (LISPECTOR, 1998a, p. 28).

No fragmento-parágrafo oitenta e quatro, a ostra aparece explicitamente:

A transcendência dentro de mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus (LISPECTOR, 1998a, p. 28).

E, no oitenta e seis, o eu narrador é a ostra: cindido entre o sujeito escrevente e o sujeito escritor: “Não gosto é quando pingam limão nas minhas profundezas e fazem com que eu me contorça toda. Os fatos da vida são o limão na ostra? Será que a ostra dorme?” (LISPECTOR, 1998a, p. 28). O eu narrador é a ostra, pois também contém outro “eu”, (impessoal/it “duro como uma pedra-seixo”) *dentro de si*.

A alusão é o procedimento, pois, pelo qual todas as metáforas de *Água viva* são construídas e apresentadas ao leitor, o que faz com que a metalinguagem esteja entremeada à função poética.

4.2.4 A repetição

Água viva apresenta imagens recorrentes. As metáforas e imagens suscitadas pelo texto são profusas, mas passíveis de agrupamentos em eixos temáticos. Eis aqui algo fundamental, no aspecto estrutural de *Água viva*: como já dissemos, as metáforas e imagens são variações sobre um (mesmo) tema, o que caracteriza, na metáfora musical, o improvisado no jazz e o canto gregoriano. E, na pintura, os procedimentos utilizados pelos impressionistas. Uma vez mais, observa-se o quanto todas as metáforas estão perpassadas pelo viés metalinguístico do texto e o quanto as explicações são metafóricas, enfatizando o poético. Assim como as metáforas, palavras, estruturas sintáticas, pontuações também se repetem, num movimento constante de ir e vir. Na verdade, em muitos momentos, temos um texto que poderia ser rotulado de prolixo, em decorrência de suas idas e voltas. Mas estas sempre nos remetem a novas perspectivas de leituras. Sob esse prisma, a repetição cumpre uma função muito importante, neste texto: ampliar as formas de leitura, criando, desse modo, ritmo no texto, contribuindo tanto para a função metalinguística quanto para a poética.

Desde o início do livro, temos essa discussão, na própria estrutura do texto, como se pode observar neste trecho do primeiro parágrafo: “Tenho um pouco de medo: medo ainda de

me entregar, pois o próximo instante é o desconhecido” (LISPECTOR, 1998a, p. 9). Cabe ressaltar a ênfase dada na palavra medo, repetida por duas vezes, tendo os dois-pontos entre elas. Não podemos deixar de observar o quanto a pontuação contribui para a tensão entre as funções metalinguística e poética em *Água viva*, pois todos os procedimentos já apontados são perpassados por ela, o que lhe reserva o lugar de protagonista, também, do escrito *Água viva*. Por meio da pontuação alude-se; também se repete, e se transgride, pois muitos sinais não são utilizados em sentido usual: são vírgulas, dois-pontos, ponto-e-vírgula que “funcionam” como ponto final, travessões que explicam sem explicar, de fato, enfim, os sinais de pontuação também participam de toda a performatização da escrita em *Água viva*.

No trecho supracitado, por exemplo, a utilização dos dois-pontos cortando o período, que é recorrente, anuncia uma oração subordinada substantiva apositiva – explicando de que a narradora tem medo. Como se pode perceber, desde o início do livro, há um recurso estrutural recorrente: uma explicação que remete a outra, tanto em relação à pontuação, quanto na utilização das relações de coordenação e de subordinação.

Paradoxalmente, no mesmo trecho, pode-se perceber o efeito da fragmentariedade, simultâneo ao de continuidade, como se pode observar em: “[...] medo: medo [...]”, no qual o efeito de continuidade é gerado pela repetição do substantivo abstrato “medo” e a fragmentariedade, pela pontuação: a “quebra” do período com os dois-pontos, reforçando o caráter poético da repetição. Já no trecho: “[...] de me entregar pois o próximo instante [...]”, cria-se o efeito de continuidade, pela ausência da vírgula antes da conjunção explicativa “pois”, cujo uso é gramaticalmente obrigatório. E quem tem essa necessidade de explicar pormenorizadamente tudo é o próprio eu enunciador que se afirma na e emerge da formulação. Sujeito de escrita e da escrita também, como ela, fragmentado, cindido.

Dando sequência à nossa leitura, o trecho: “Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta” (LISPECTOR, 1998a, p. 9), do primeiro parágrafo, também pode servir de exemplo para o que estamos discutindo. Iniciar o período com o verbo de ligação, continuar, dá a ideia de continuidade e fragmentariedade, simultaneamente, conforme já apontado. Há uma continuidade, em relação ao parágrafo anterior, mas há uma ideia de fragmentariedade exatamente por isso, devido ao fato de o período ter sido interrompido pelo ponto final. A interrupção do período pelos três travessões, além de causar o mesmo efeito de fragmentariedade, enfatiza seu caráter metalinguístico, pois “corta” o período, por duas vezes, ou seja, utiliza o travessão para explicar melhor o que vinha sendo exposto e abre outro travessão para explicar melhor a própria explicação, o que o sujeito da

enunciação quer. Isso destaca a metalinguagem, pois o que temos, no escrito, é o código explicando o próprio código. O recurso metalinguístico também pode ser observado pela repetição das palavras: raciocínio e quero, que também causam o efeito de continuidade. Ao escrever dessa forma, o eu narrador enfatiza a própria mensagem. Como, entretanto, conforme já apontamos, faz as explicações desaguarem em algo que se constitui em uma “explicação que não explica”, retorna ao poético, reforçando-o.

Em “O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho?” (LISPECTOR, 1998a, p. 9), temos duas orações coordenadas: a primeira assindética e a segunda sindética alternativa, pois vem iniciada pela conjunção “ou”. Além da conjunção que separa os períodos, há um ponto de interrogação, que é altamente sugestivo, pois dialoga com o que se questiona tematicamente: “o próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho?” Há, aí, uma ênfase proposital, na utilização de dois pontos de interrogação – o que reforça a dúvida expressa na enunciação e, pela repetição do ponto de interrogação, faz com que o texto performatize (dramatize num sentido mimético, teatral) essa mesma dúvida, do mesmo modo que os dois pontos de exclamação, anteriormente, performatizaram os dois “eu” do discurso. *Água viva* tem, em vários de seus fragmentos, o mesmo procedimento. Observe-se:

Meu tema é o instante? meu tema de vida (LISPECTOR, 1998a, p. 10).

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma (LISPECTOR, 1998a, p. 10-11).

Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo (LISPECTOR, 1998a, p. 14).

Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa (LISPECTOR, 1998a, p. 17).

Estou à salvo? enxugo a testa molhada (LISPECTOR, 1998a, p. 19).

Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu (LISPECTOR, 1998a, p. 19).

Sou um dos fracos? fraca que foi tomada por ritmo incessante e doido? se eu fosse sólida e forte nem ao menos teria ouvido o ritmo? (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Mas sou o quê? a resposta é apenas: sou o quê (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Que febre: conseguirei um dia parar de viver? ai de mim, que tanto morro (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Mas que mal tem isso? improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia (LISPECTOR, 1998a, p. 21).

O que diz este jazz que é improviso? diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu voo cego (LISPECTOR, 1998a, p. 21-22).

De que cor é o infinito espacial? é da cor do ar (LISPECTOR, 1998a, p. 23).
É neste meu ser mesmo que se dá a morte – como te explicar? é uma morte sensual (LISPECTOR, 1998a, p. 24).

Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

Mas há perguntas que me fiz em criança e que não foram respondidas, ficaram ecoando plangentes: o mundo se fez sozinho? Mas se fez onde? em que lugar? E se foi através da energia de Deus – como começou? será que é como agora quando estou sendo e ao mesmo tempo me fazendo? (LISPECTOR, 1998a, p. 30).

A performatização da palavra em *Água viva*, como já dissemos, enfatiza estruturalmente o que é afirmado tematicamente. Isso articula as funções metalinguística e poética, traduzindo, no texto, a aproximação máxima entre escrever e viver.

No trecho “Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço” (LISPECTOR, 1998a, p. 9), podemos perceber que estão presentes os termos essenciais (sujeito e predicado, respectivamente, “Eles” e “espocam mudos no espaço em fogos de artifício”), e os acessórios, pois o verbo espocar é intransitivo. Espocam como? “mudos”. Onde? “no espaço”. De que forma? “em fogos de artifício”. Há até mesmo exagero na utilização dos adjuntos adverbiais que complementam o verbo “espocar”. E, novamente, temos os dois-pontos enfatizando o caráter explicativo, metalinguístico, que reverbera nessa utilização de uma cadeia de adjuntos adverbiais que “explica” por meio de uma imagem metafórica (ênfase, pois, na função poética). Quanto aos dois-pontos, podemos também destacar os trechos: “Digo-te assim:” (LISPECTOR, 1998a, p. 25) e “Nascer é assim:” (LISPECTOR, 1998a, p. 39), nos quais eles performatizam o modo como o eu enunciador diz e nasce, respectivamente – apontando para o próprio escrito que ele está escrevendo.

Retomando o trecho citado no início do parágrafo anterior, até mesmo a forma de iniciar o período por um pronome demonstrativo que remete necessariamente ao período anterior reitera a mesma ideia de continuidade já anteriormente apontada por nós. No entanto, quando retornamos, como leitores, ao período anterior, e procuramos o termo “os instantes”, que deveria estar no período anterior, não o encontramos. Nem no anterior a este. Precisamos, então, inferir ou deduzir que a referência aos instantes já fora feita em algum fragmento

anterior. Ora, o que acontece, então, é que tal inferência ou dedução revela que o leitor deve ocupar o lugar de *ouvinte* em uma conversação falada – conversação que, por sua natureza, admite a fragmentariedade, a repetição, a reiteração alternada de temas e procedimentos discursivos, etc... E nisso, nessa aproximação do texto escrito às características estruturais de texto falado em situação de conversa, reconhecemos outro aspecto da máxima aproximação (da ambição de fusão) entre escrever e viver.

Ainda em “esses instantes que” temos um pronome relativo que nos remete de volta a instantes. O substantivo abstrato “instantes” está “emoldurado” por dois pronomes relativos, “esses” e “que”, cuja função é a de nos reportar a instantes anteriores.

Mais adiante, o trecho “Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar” (LISPECTOR, 1998a, p. 12), um período composto por coordenação e subordinação, reitera o mesmo procedimento anterior. Temos uma oração coordenada assindética: “Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas”, um travessão, que corta o período, uma oração principal: “escrevo”, uma oração subordinada adverbial causal reduzida de infinitivo: “por profundamente querer” e uma oração subordinada substantiva objetiva direta reduzida de infinitivo: “falar”.

O início do período com o verbo de ação “escrevo”, com o sujeito elíptico eu, e, na sequência, outro período, após o travessão que, novamente, tem o caráter metalinguístico, iniciado por “escrevo”, enfatiza a ação de escrever, que é a ação maior desse texto – um eu, o sujeito escrevente, que está escrevendo. A utilização do verbo “escrever” (verbo que é tradicionalmente transitivo direto) de modo intransitivo contribui para a ênfase na ação praticada pelo sujeito escrevente. A repetição do paralelismo sintático (escrevo por... escrevo por...) ressalta a ideia simultânea de fragmentariedade e simultaneidade ou continuidade. Esse processo, conforme já ressaltado anteriormente, enfatiza o plano metalinguístico do texto, no entanto, percebe-se o quanto a função metalinguística é tensionada pela função poética.

Esse sujeito afirma que escreve porque quer falar, o que aponta para a necessidade que esse sujeito escrevente tem: dar ao escrever as características da fala. Por que construir uma escrita que simula uma fala? Para, uma vez mais via performatização da palavra, dar ao leitor a impressão de que ouve o que lhe é dito como que em presença (interação direta sem mediações) do eu enunciador (ou “na verdade, Clarice Lispector”).

Mais adiante, esse sujeito escrevente apresenta ao leitor como escreve as palavras: “Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). Esse período composto por subordinação é formado pela oração principal: “Aprofundo as palavras” e pela oração subordinada adverbial comparativa: “como

se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra”, que fornece uma explicação ao leitor sobre como o sujeito escrevente aprofunda as palavras, por meio de uma comparação: pintar a sombra de um objeto é como “aprofundar as palavras”. Mas, o que seria “aprofundar as palavras”? Cabe ressaltar que o sujeito escrevente não disse aprofundar-se. Aprofundar as palavras parece significar alargar as palavras. Poderíamos encontrar uma pista nesta afirmação de Gaston Bachelard, ao refletir sobre o sentido denotativo e conotativo das palavras:

As palavras – eu o imagino freqüentemente – são pequenas casas com porão e sótão. O sentido comum reside no nível do solo, sempre perto do “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, este alguém que passa e que nunca é sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo; é permitido ao poeta unir o terrestre ao aéreo (BACHELARD *apud* PAIXÃO, 1984, p. 80).

Aprofundar as palavras aponta para a tentativa desse sujeito escrevente de fundir vida e palavra.

Já no fragmento-parágrafo cinquenta e três, destacamos o trecho: “Quero a seguinte palavra: esplendidez, esplendidez é a fruta na sua suculência, fruta sem tristeza” (LISPECTOR, 1998a, p. 23), no qual se pode verificar, novamente, a explicação que não explica, pois, na repetição da palavra não há apenas o seu significado usual, mas, sim, uma desautomatização do signo, um estranhamento que ressalta, mais uma vez, a co-ocorrência das funções metalinguística e poética, gerada, no trecho, pela repetição de “esplendidez” e “fruta”. Qual é a função, no texto, da articulação entre as funções poética e metalinguística? Já vimos que há, aí, um paradoxo estrutural porque, em princípio e consideradas as definições de Jakobson, essas funções seriam antípodas uma da outra. Parece que uma das principais funções dessa articulação é destacar, no texto, a potência criadora do eu enunciador. Reiteradamente, em *Água viva*, as explicações (vinculadas à função metalinguística) não explicam, oferecendo metáforas e imagens (vinculadas à função poética) no lugar de explicações lógico-rationais. Desse modo, a metalinguagem é, em última análise, subordinada à função poética, servindo-a ao longo do texto. Este processo, repetido exaustivamente, chama a atenção para a ação do eu narrador: enunciar, que, então, ganha valor positivo e se afirma como potência. O eu enunciador, aí, pretende equivaler, em poder de realização, a um deus criador. Como no mito bíblico do Gênesis, ele pretende criar um mundo a partir do proferimento de um “Fiat lux”. Como, entretanto, é humano e mortal, está sujeito ao tempo, à

morte e não pode escapar da linguagem (sua matéria-prima de ser e de fazer). Logo, protagoniza uma crise, um drama que é (aparentemente) só seu.

No fragmento-parágrafo trezentos e sessenta e cinco, penúltimo do livro, podemos ler: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua” (LISPECTOR, 1998a, p. 87). No primeiro período, temos uma oração principal, “O que te escrevo”, e uma oração subordinada substantiva predicativa, “é um ‘isto’”. Podemos verificar que a utilização do dêitico “isto” remete ao próprio texto, ou seja, à *Água viva*. No segundo período temos uma oração principal, “Não vai parar”, e uma oração coordenada assindética, “continua”. Podemos notar uma maior fragmentariedade, nesse período, que aponta para o que será revelado nos dois últimos parágrafos: “Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo” (LISPECTOR, 1998a, p. 87). Desse modo, enfatiza-se a circularidade, uma vez mais, fazendo com que *Água viva* se ofereça “como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha em si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 2012, p. 75). Autêntico livro-poema.

4.2.5 Realismo novo: a “coisa-palavra” se fazendo

Há um procedimento recorrente, em *Água viva*, o eu narrador aborda o escrever e a escrita, reflete sobre eles e, na sequência, dá uma demonstração (um exemplo) que ilustra o seu fazer (e o seu projeto). Esse procedimento vincula-se ao eixo metalinguístico presente no texto. *Água viva*, neste sentido, porta certo didatismo que visa explicar e demonstrar ao leitor o “novo realismo” ambicionado por Lispector. Observe-se:

Quero também te dizer que depois da liberdade do estado de graça também acontece a liberdade da imaginação. **Agora mesmo estou livre. E acima da liberdade, acima do certo vazio crio ondas musicais calmissimas e repetidas. A loucura do invento livre.** Quer ver comigo? (LISPECTOR, 1998a, p. 82 – grifos nossos).

E após o convite, o eu narrador exemplifica, ao leitor, o que disse antes:

Paisagem onde se passa essa música? ar, talos verdes, o mar estendido, silêncio de domingo de manhã. Um homem fino de um pé só tem um grande olho transparente no meio da testa. Um ente feminino se aproxima engatinhando, diz com voz que parece vir de outro espaço, voz que soa não como a primeira voz mas em eco de uma voz primeira que não se ouviu. A voz é canhestra, eufórica e diz por força do hábito de vida anterior: quer tomar chá? E não espera resposta. Pega uma espiga delgada de trigo de ouro, e a põe entre as gengivas sem dentes e se afasta de gatinhas com os olhos abertos. Olhos imóveis como o nariz. É preciso mover toda a cabeça sem ossos para fixar um objeto. Mas que objeto? O homem fino enquanto isso adormeceu sobre o pé e adormeceu o olho sem no entanto fechá-lo. Adormecer o

olho trata-se de não querer ver. Quando não vê, ele dorme. No olho silente se reflete a planície em arco-íris. O ar é de maravilha. As ondas musicais recomeçam. Alguém olha as unhas. Há um som que de longe faz: psiu! psiu!... Mas o homem-do-pé-só nunca poderia imaginar que o estão chamando. Inicia-se um som de lado, como a flauta que sempre parece tocar de lado – inicia-se um som de lado que atravessa as ondas musicais sem tremor, e se repete tanto que termina por cavar com sua gota ininterrupta a rocha. É um som elevadíssimo e sem frisos. Um lamento alegre e pausado e agudo como o agudo não-estridente e doce de uma flauta. É a nota mais alta e feliz que uma vibração poderia dar. Nenhum homem da terra poderia ouvi-lo sem enlouquecer e começar a sorrir para sempre. Mas o homem de pé sobre o único pé – dorme reto. E o ser feminino estendido na praia não pensa. Um novo personagem atravessa a planície deserta e desaparece mancando. Ouve-se: psiu; psiu! E chama-se ninguém (LISPECTOR, 1998a, p. 83-84).

O caráter onírico do episódio narrado visa demonstrar a “loucura do invento livre” reivindicada pelo eu narrador para a sua escrita e o seu escrever. Observe-se mais alguns exemplos desse procedimento:

Agora é dia feito e de repente de novo domingo em erupção inopinada. Domingo é dia de ecos – quentes, secos, e em toda a parte zumbidos de abelhas e vespas, gritos de pássaros e o longínquo das marteladas compassadas – de onde vêm os ecos de domingo? Eu que detesto domingo por ser oco. Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciono beber água na nascente da fonte – eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito. Estou numa expectativa estupefaciente, trêmula, maravilha, de costas para o mundo, e em alguma parte foge o inocente esquilo. Plantas, plantas. Fico dormitando no calor estivo do domingo que tem moscas voando em torno do açucareiro. Alarde colorido, o do domingo, e esplendidez madura. **E tudo isso pinte há algum tempo e em outro domingo. E eis aquela tela antes virgem, agora coberta de cores maduras.** Moscas azuis cintilam diante de minha janela aberta para o ar da rua entorpecida. O dia parece a pele esticada e lisa de uma fruta que numa pequena catástrofe os dentes rompem, o seu caldo escorre. Tenho medo do domingo maldito que me liquifica (LISPECTOR, 1998a, p. 16-17 – grifos nossos).

O eu narrador fala, aqui, de seu vínculo com a linguagem – escrever/pintar – estabelecendo uma conexão com o que vem anotando sobre o domingo (está representando, pois, o domingo, construindo-o via linguagem).

Observe-se outro exemplo:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penujentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmo desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na

penumbra. **E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou escrevo sobre ela** – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinte – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. **Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco** (LISPECTOR, 1998a, p. 14-15 – grifos nossos).

Neste trecho, evidencia-se o jogo de identificação estabelecido entre aquele que cria por meio da linguagem – pintura ou escrita – e suas criações. O que se afirma ou se pretende afirmar por meio de uma identificação total entre uma e outra instâncias é a anulação de distância ou diferenças entre viver e criar, algo que é, entretanto, impossível. E Lispector tem consciência, demasiadamente até, dessa impossibilidade. O final deste trecho citado evidencia isso em “Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que [...] pinte – e não sei como” (LISPECTOR, 1998a, p. 15 – colchetes nossos). A saída encontrada, então, é, diríamos com Barthes, fazer variar de modo original a mensagem, inventando as variações (BARTHES, 2007a, p. 19). Isso é exemplificado no trecho: “Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil” (LISPECTOR, 1998a, p. 15) – trecho em que as frases nominais se repetem com uma mesma função: pôr em palavras, sem descrição, a caverna. Repetição e nomeação, aí, criam a caverna porque em vez de descrevê-la por procedimentos usuais, dão-lhe existência ao registrarem o impacto que ela causa àquele que a criou.

Neste outro:

Agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia. Tudo é meu, então. Mal toco em alimentos, não quero me despertar para além do despertar do dia. **Vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol. A ventania sopra e desarruma os meus papéis. Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo vôo.** E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores. Mas o esqueleto é livre de vida e enquanto vivo me estremeço toda. Não conseguirei a nudez final. E ainda não a quero, ao que parece (LISPECTOR, 1998a, p. 13 – grifos nossos).

também o amanhecer se faz, palavra se entretecendo na página, aos olhos do leitor. O branco da aurora também é o branco da página. Da mesma forma que as palavras vão sendo escritas

pelo eu narrador, o amanhecer vai se tecendo, na página, como se pode ler em “Vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol”.

4.3 Sujeito escrevente versus sujeito escritor: função poética versus função metalinguística

Por meio da metáfora do amanhecer, o eu narrador de *Água viva* expõe sua luta ao escrever: no “branco” da página, que é o momento que antecede sua escrita. Por isso, revela: “Tudo é meu”, pois tudo está à sua disposição. No entanto, o escrevente convida o sujeito escritor para escrever despindo-se de todos os “humores”, que podem se referir aos sentimentos, valores, ideologias do próprio autor, e escrever. De que forma? Com a “severidade de uma linguagem tensa”, comparada à “nudez de um esqueleto branco que está livre de humores.” E, na sequência, a paradoxal constatação: “Mas o esqueleto é livre de vida e enquanto vivo me estremeço toda”, que nos revela a dimensão da luta que se trava no ato da escrita. Luta que se mostra infrutífera na afirmação “Não conseguirei a nudez final”. O sujeito escrevente se nega a ser mais um signo de sua escrita, quer, paradoxalmente, ter vida *fora da escrita*. Algo que é impossível. No entanto, à medida que empreende seu projeto, problematiza a discussão: escrever é um projeto inacabado, é *uma* tentativa de. E escrever possui tal dimensão porque só se completa com outro ato: o da leitura. Em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (2010), Umberto Eco discute essa questão, ao refletir sobre o convite ao leitor, contido em cada obra de arte, especificamente, reportando-se à literatura: “Mas numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (ECO, 2010, p. 7). Para se manterem vivos, escrevente e escritor *precisam* do leitor. Mais uma vez, podemos verificar o quanto as funções poética e metalinguística estão entrelaçadas, em *Água viva*. Do mesmo modo que sujeito escrevente e escritor. Por isso, o eu narrador revela: “A ventania sopra e desarruma meus papéis”. A que papéis o eu narrador se refere? Ao sujeito escritor e ao sujeito escrevente, ambos em luta, no texto. Por isso, suplica ao leitor: ouve “esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo vô”. Essa foi a nossa proposta: aceitar a súplica e ouvir esse vento de *vozes*, que é *Água viva*. Vento de “inspiração ruidosa dos moribundos [...],

inspiração ruidosa [...] percebida no coma ou no sono profundo¹²⁷”. Vento agônico. Aleluia. *Isto. Água viva*.

Por meio desse recorte, cremos que foi possível demonstrar o quanto a função metalinguística, em *Água viva*, é “engolida” pela poética, o que nos permite afirmar que, em todas as suas páginas, a linguagem está exposta em seu drama, garantindo, a esse livro, um lugar singular na obra de Clarice Lispector, por afirmar, por meio dele, uma poética do escrever e da escrita. Poética que **se dá a ver**, ao leitor, como veremos no último capítulo deste trabalho.

¹²⁷ Valemo-nos, aqui, do *Dicionário Digital Houaiss*, para recuperar os significados de “estertor”.

Capítulo V – *Água viva*: pintando/escrevendo a tela-livro

Quando eu escrevo, misturo uma tinta à outra, e nasce
uma nova cor.

Clarice Lispector – *Água viva*.

Água viva, publicado em 1973, implicou um árduo trabalho, que perdurou por três anos.¹²⁸

Atrás do pensamento: monólogo com a vida foi escrito em 1971. Neste mesmo ano, Lispector solicitou ao professor Alexandrino E. Severino que o traduzisse para a língua inglesa. Em 1972, insatisfeita com essa primeira versão, Clarice, auxiliada por Olga Borelli, realizou profundas alterações em *Atrás do pensamento*, que ganhou, então, o título de *Objeto gritante*. O livro foi criticado por José Américo Pessanha¹²⁹, por conter, sob seu ponto de vista, diversas referências autobiográficas. Tais referências foram eliminadas pela escritora em *Água viva*, título com o qual o texto foi publicado em 1973. Pessanha censurara Lispector por, segundo ele, se desfazer dos “artifícios da arte” na medida em que fazia referências autobiográficas (GOTLIB, 2009).

Nádia Batella Gotlib, ao refletir sobre a correspondência trocada por Lispector e Pessanha, ressalta que as observações do professor contêm “uma arguta e sensível crítica da evolução do processo narrativo de Clarice, atenta ao papel que o *Objeto gritante* aí desempenha” (GOTLIB, 2009, p. 502). Pessanha, após compartilhar com a autora suas impressões sobre o gênero do livro, que “escapa a padrões habituais que facilitem o confronto e o julgamento” (PESSANHA *apud* GOTLIB, 2009, p. 502), aponta para importantes questões.

O crítico aponta para o movimento de Clarice, que se dá em sequência, que se repete, do cotidiano para a ficção, voltando em seguida ao cotidiano, para dar início a nova sequência. E alerta para o caráter heterogêneo da obra, que dá impressão de bricolagem, e que poderá suscitar incompreensões, para as quais Clarice deverá se prevenir, voltando aí à questão da desficcionalização de Clarice (GOTLIB, 2009, p. 504 – grifos nossos).

Parte do projeto de desficcionalização empreendido em *Água viva* ocorre por meio das reflexões interartes estabelecidas, principalmente, entre literatura/escrita e música e

¹²⁸ De 1971, ano da escrita de seu primeiro manuscrito, bem mais extenso, a 1973, ano de sua publicação. (GOTLIB, 2009, p. 510).

¹²⁹ Foi professor de Filosofia da UFRJ. Publicou, entre outros: “Bachelard e Monet: do olhar à reflexão”, no Caderno Cinza do Rio Arte e “Itinerário da Paixão” (Sobre Clarice Lispector) e “Camus: o absurdo na paisagem”, edição Cadernos Brasileiros.

literatura/escrita e pintura. Sobre esse último ponto, julgamos pertinente ressaltar que, em meio à reescrita de *Objeto gritante*, Lispector passa a se dedicar, de modo livre e descompromissado, às artes plásticas. Em outras palavras: a Clarice pintora nasce no meio do processo de criação de *Água viva* – o que não deixa de ser um dado interessante, pois uma das ambições do eu enunciatador no livro é escrever como quem pinta.

Cabe observar como o primeiro título de *Água viva* (*Atrás do pensamento*: monólogo com a vida) já registra uma ambição de Clarice Lispector: captar, via escrita, algo que se situa no limiar entre a palavra e o real (o mundo/a vida) ou, mais radicalmente, *fora da palavra*. Pois, se algo está “atrás do pensamento”, esse algo ou é não-palavra ou é “palavra” primordial, matéria-prima (pré-palavra). Esta ambição é reiterada na obra de Clarice Lispector. E é, sem dúvida, o que evidencia o caráter paradoxal intrinsecamente constitutivo de sua literatura. O complemento do título: “monólogo com a vida”, é também significativo, pois estabelece os lugares e as naturezas dos “interlocutores”: o sujeito de linguagem (identificado como o agente sujeito da escrita-fala) e a vida (o real desprovido de linguagem, ou, pelo menos, desprovido de linguagem humana). Reitera-se, nesse subtítulo, o sentido anterior e, também, criam-se novas possibilidades de sentido. E, por fim, inclui-se no “monólogo com a vida”, inevitavelmente, o tu, interlocutor imprescindível porque solicitado como espectador, num sentido forte, do espetáculo dramático (e dramatúrgico) construído via palavra escrita híbrida e performatizada.

Sob o título de “A desficcionalização: e agora, Clarice?”, Nádía Gotlib reflete criticamente sobre *Água viva*, em *Clarice*: uma vida que se conta. Chama-nos a atenção o subtítulo por ser significativo para os nossos propósitos. As considerações de Gotlib se iniciam pela carta de José Américo Pessanha endereçada a Clarice, em resposta à cópia que esta lhe enviara do segundo manuscrito de *Água viva*, intitulado *Objeto gritante*. O que Pessanha revela serem apenas algumas impressões pessoais, despidas de espírito crítico, devido à sua insegurança para julgar o livro, na verdade, para Gotlib, são questões importantes em relação ao gênero do livro e às intenções de Clarice ao escrevê-lo. Para a nossa discussão, vale a pena transcrevê-las:

Tentei situar o livro: anotações? pensamentos? trechos autobiográficos? uma espécie de diário (retrato de uma escritora em seu cotidiano)? **No final achei que é tudo isso ao mesmo tempo.** [...] De início, supus que o livro se situasse numa espécie de linha como *A paixão segundo G.H.* Depois achei que não: **estava mais perto de “Fundo de Gaveta”, de A Legião Estrangeira** (PESSANHA *apud* GOTLIB, 2009, pp. 502-504 – grifos nossos).

Em outro trecho, ressalta que:

Tive a impressão de que **você quis escrever espontaneamente, ludicamente, aliterariamente. Verdade?** Parece que, depois de recusar os artifícios e as artimanhas da razão (melhor talvez – das racionalizações), **você parece querer rejeitar os artifícios da arte.** E despojar-se, ser você-mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor. Daí o despojar com que se mostra em seu cotidiano (mental e de circunstâncias), não se incomodando em justapor trechos de diversos níveis e sem temer o trivial [...] Falar de Deus e de qualquer tema, sem rebuscar forma. **Sem ser “escritora”. Ser apenas mulher-que-escreve-o-que-(pré)pensa-ou-pensa-sentindo**_(PESSANHA *apud* GOTLIB, 2009, p. 504 – grifos nossos).

E mais adiante:

Todavia me volta a dúvida: a necessidade de “des-iludir” o leitor, de fazer desprestidigitação, de não se apresentar como fazedora de mágicas literárias – de não fazer ficção no sentido como você vinha fazendo até aqui, para mim único em nosso mundo literário – é para você uma atitude passageira, exclusiva desse livro, ou representa uma conclusão, depois de um processo interior de amadurecimento? Isso pergunto porque – **talvez mais do que em outra obra – o processo de escrever tornou-se imanente, no “Objeto”, ao seu vivido pessoal.** E, se como você mesma sabe, “fazer literatura” nunca significou para você o que geralmente significa para o literário “profissional” – é seu modo de sobreviver adiando abismos, como Xerazade que inventa histórias para adiar com palavras as ameaças – **aquela inerência do escrito ao vivido talvez crie impasses de que você terá que ter consciência para superar (quer do lado do vivido, quer do lado da atividade literária).** Tento me explicar melhor: você se transcendia e se “resolvia” em termos de criação literária; agora a “literatura” desce a você e fica (ou aparece) como imanente ao seu cotidiano; você é seu próprio tema – como num divã de psicanalista, em que se fala, fala, sem texto previamente ensaiado. Esse encontro de você-Clarice com você-escritora certamente resulta de um processo pessoal que a levou até aí. Pergunto – se é que é justo e oportuno fazê-lo – e então, o que virá depois? **Você continuará a ser seu próprio tema, diretamente apresentado, face desnuda sem as máscaras das personagens? Ou voltará a falar de si mesma através de outras vozes, multiplicando seu mistério e sua perplexidade no jogo de espelhos das personagens?** Creio que, na medida em que o escrever tenha sido vital para você, dispensá-lo talvez seja arriscar-se ao mar alto de si mesma, sem munir-se de bóia ou bote. Mas penso que isso talvez signifique uma espécie de libertação – a das muletas – para andar sozinha (o que significa à beira do silêncio). Verdade? Talvez você mesma não saiba, como quase nada sabemos nós, com segurança, dos outros. **Vejo você, minha amiga, vivendo um momento de encruzilhada interior e transfigurada em linguagem** (PESSANHA *apud* GOTLIB, 2009, p. 505-506 – grifos nossos).

Gotlib, argutamente, afirma que “O autor dessa carta talvez não imaginasse o alcance das suas colocações. E o seu efeito premonitório, em relação aos próximos textos de Clarice” (GOTLIB, 2009, p. 506). De fato, Pessanha aponta para dados extremamente valiosos para a compreensão da trajetória da obra clariciana. *Água viva* se constitui, como aqui acreditamos, em ponto máximo de afirmação dos valores poéticos mais caros a Clarice Lispector. Resulta de uma corajosa radicalização do anseio por libertar-se de toda e qualquer constrição estética,

literária, social e, mesmo, moral (a regulação dos “bons modos” e dos “bons costumes”). Do nosso ponto de vista, é uma vigorosa afirmação de resistência às inúmeras coerções que pré-delimitam e predeterminam as possibilidades de escrever que pesam sociocultural, política e economicamente sobre o escritor. Não está de todo, é claro, livre de coerções, funcionalizações ou agenciamentos. E é claro, também, que só se tornou possível como livro – produto a ser vendido no mercado – porque Lispector já era escritora consagrada (e vendável) ao enviá-lo para publicação. Entretanto, ao fazer do ato e do processo de escrever algo “imane[n]te [...] ao seu vivido pessoal”, Lispector, cremos, afirma *Água viva* como uma peça de resistência de valores poéticos e éticos que se chocam com coerções e mercantilizações. Neste sentido, o texto final convertido em livro é uma evidência de superação dos impasses criados pela “inerência do escrito ao vivido”.

Objeto gritante, o segundo manuscrito de *Água viva*, é, segundo Alexandrino E. Severino (SEVERINO, 1989), praticamente a cópia fiel do primeiro manuscrito, *Atrás do pensamento*: monólogo com a vida (com exceção do título).

Maria das Graças Fonseca Andrade, em sua tese de doutoramento “Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de *Objeto gritante* e *Água viva* de Clarice Lispector” (2007), analisa comparativamente a ficção *Água viva* e o manuscrito *Objeto gritante*, com o intuito de observar o que se manteve e o que foi suprimido em *Água viva*, versão escolhida pela autora para ser publicada. Sua tese é a de que *Água viva* seria um diário, ainda que não nos mesmos moldes dos diários íntimos tradicionais. Não nos interessa entrar nessa discussão, mas julgamos interessante reportarmo-nos a esse estudo a fim de acompanharmos a trajetória da composição de *Água viva*, visto que Andrade realiza um levantamento minucioso de todos os textos anteriormente publicados por Lispector que aparecem em *Objeto gritante*, além de elencar quais destes permaneceram na versão final do livro, *Água viva*, e quais foram suprimidos.

Segundo a estudiosa, sua pesquisa visou “estudar uma passagem, uma travessia de um texto autobiográfico para um texto dito ficcional” (ANDRADE, 2007, s/p¹³⁰). Salienta ainda que sabia, “*a priori*, que Alexandrino Severino havia declarado que muitos trechos autobiográficos de *Objeto gritante* haviam sido eliminados” (ANDRADE, 2007), o que aguçou seu interesse em “verificar exatamente o que foi excluído, subtraído nessa passagem de *Objeto gritante* para *Água viva*” (ANDRADE, 2007). Andrade (2007) toca na relação entre escrever e pintar presente em *Água viva*, valendo-se, para a sua abordagem, de uma citação de

¹³⁰ Texto reproduzido da internete, sem paginação.

trecho de *Um sopro de vida* (1979)¹³¹, que convém reproduzir aqui:

Meu ideal seria pintar o quadro de um quadro. Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho de riga é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. [...] É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade (LISPECTOR, 1999b, p. 53).

Trata-se, aí, de uma fala de Ângela Pralini, um dos heterônimos de Lispector em *Um sopro de vida*. Como ressalta Andrade (2007), “as personagens refletem os próprios procedimentos da autora, tanto na pintura quanto na escrita” (ANDRADE, 2007). Chama a atenção, no trecho citado, a relação entre obedecer às nervuras da madeira e manter a liberdade. São, em princípio, procedimentos antípodas que implicam os extremos de submissão e insubmissão. Curiosamente, é a articulação desses dois extremos que é definida como “técnica de liberdade”, dado que inclui e pressupõe o paradoxo e os conflitos que ele implica. Ora, esta fala sobre a pintura traduz o que Lispector realiza em *Água viva*, que, além de pretender fundir o escrever e o viver, joga, em sua composição com a tentativa de criar uma palavra-pintura.

Carlos Mendes de Sousa, em *Clarice Lispector: pinturas* (2013), também enfatiza a relação pintura-música-escrita, existente em *Água viva*. Para o crítico português, “É inevitável que se vá até *Água viva* quando se trata de falar de pintura na obra de Clarice Lispector” (SOUSA, 2013, p. 101), pois, como ele aponta, *Água viva* é o livro de Lispector que mais tematiza a pintura, permitindo ao leitor ver o pintor/escritor em ato (SOUSA, 2013, p. 101). Concordamos com ele, mas, para nós, só se pode ver (de fato) o pintor/escritor em ato, em *Água viva*, não porque o livro apenas tematize a pintura, mas porque nele escrita e pintura (e também música) estão performatizados, como viemos abordando até agora, pela relação tensa e conflituada entre sujeito escrevente e sujeito escritor e funções poética e metalinguística, expondo ao leitor a *linguagem em seu drama*. Para mostrar o que faz com a palavra, ao leitor, no entanto, Lispector se vale do diálogo interartes, principalmente com a música e a pintura, como já apontamos. A Clarice Lispector pintora nasce, como já dissemos, simultaneamente à produção de seus últimos escritos nos anos 70, seus últimos anos de vida. Isso, de certo modo,

¹³¹ Como já afirmamos, segundo Olga Borelli, Lispector escrevia vários textos ao mesmo tempo. *Um sopro de vida*, concluído por Borelli e publicado postumamente, foi escrito paralelamente a *Água viva* e *A bela e a fera*, dentre outros, nos últimos anos de vida da escritora.

explica a recorrente associação de vários de seus últimos escritos à pintura. Não apenas nesses textos, entretanto, mas em praticamente todos os escritos claricianos há observações riquíssimas sobre algo que se poderia chamar de verdadeira obsessão em sua obra: as reflexões sobre o representar, de diversas formas, nas diversas manifestações artísticas e, mais insistentemente em relação às artes plásticas e à música. Em textos que exploram mais fortemente tais questões, percebemos que prepondera o diálogo interartes, como é o caso de algumas crônicas, principalmente as de “Fundo de gaveta”. No entanto, em nenhum outro texto esse diálogo interartes está tão presente como em *Água viva*, texto em que a palavra é pensada em suas múltiplas possibilidades- materiais, plásticas, sonoras e, mesmo, gestuais – de representação, expressão e sentido. Desse modo, as palavras em *Água viva* *performatizam* as cores e formas de uma pintura e as notas musicais de uma música. Optamos, neste trabalho, por desenvolver um pouco mais as relações interartes entre o livro e a pintura, tocando apenas superficialmente na relação do livro com a música, que ficará para uma discussão posterior.

Em *Água viva* são recorrentes os trechos nos quais o eu enunciador reflete sobre o ato de escrever, a escrita e o escrito valendo-se do diálogo interartes. Destacamos alguns desses trechos:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. **É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro.** Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições; já que escrevo tosco e sem ordem. É que **agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão** (LISPECTOR, 1998a, p. 10 – grifos nossos).

A exploração das possibilidades materiais (sonoras, plásticas, gestuais) da palavra é, talvez, o que explica a percepção, pelo eu enunciador, de que ela seja a sua quarta dimensão. Trata-se, aí, de metáfora, mas não apenas disso porque a linguagem é, nesta afirmação, concebida como uma *dimensão* acrescida às três dimensões físicas conhecidas de todos os homens. E *Água viva* pretende, com sua ênfase na materialidade da palavra, sugerir que se trata, também, de uma dimensão física, ou, pelo menos, cuja fisicalidade deva ser objeto de trabalho, perquirição, meditação – mas, antes de tudo, de experimentação sensível (“Ouve-me [...] com teu corpo inteiro”).

Vejamos em outros trechos:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas e que se interpenetram em traços finos e negros, **e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não**

me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? é por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enevolado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. **O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical** (LISPECTOR, 1998a, p. 10-11 – grifos nossos).

Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto da minha pintura. Sei que são primárias as minhas frases, escrevo com amor demais por elas e esse amor supre as faltas, mas amor demais prejudica os trabalhos. **Este não é um livro porque não é assim que se escreve. O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira** (LISPECTOR, 1998a, p. 11-12 – grifos nossos),

A narradora-pintora, aí, compara o seu escrever a seu modo de pintar, revelando uma certa relativização da ênfase dada ao tema. Podemos perceber que a narradora-pintora reflete sobre o fato de que as palavras não dão conta de expor com fidelidade a coisa representada. E mais: a existência de um destinatário para o escrito (o tu, fatalmente instalado no horizonte do escrever e da escrita) impõe constrangimentos como o de explicar-se logicamente. *Água viva*, entretanto, reivindica, senão um abandono da lógica, ao menos uma relativização de sua supremacia. Um sentir a palavra antes de pensá-la.

A técnica do escrever praticada em *Água viva* pretende ser a mesma utilizada por Lispector em suas pinturas:

Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor. **E o material criado é religioso**: tem o peso de vigas de convento. **Compacto, fechado como uma porta fechada. Mas no portal foram esfoladas aberturas, rasgadas por unhas. E é através dessas brechas que se vê o que está dentro** de uma síntese, dentro da simetria utópica. Cor coagulada, violência, martírio, são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa (LISPECTOR, 1998a, p. 70 – grifos nossos).

A frase “Crio o material antes de pintá-lo” pode ser traduzida, no escrever e na escrita de *Água viva*, por: “Crio o material antes de escrevê-lo”, e o material criado, aí, é, paradoxalmente, a palavra (que, por sua natureza e constituição, não pode jamais ser criação absolutamente pessoal). Daí o restante do trecho poder ser lido como uma pista de leitura de *Água viva*: é preciso deter-se nas brechas realizadas na matéria compacta da palavra para ver “o que está dentro”.

As telas de Clarice Lispector são pintadas na madeira, e sua pintura se “conforma” aos sulcos da madeira, acompanhando-os. Segundo Ricardo Iannace, em *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia* (2009), a escritora pintou vinte e dois quadros: dezessete em madeira de pinho-de-riça e um em tela (que fazem parte do acervo da escritora

na Fundação Casa de Rui Barbosa, datados de 1975¹³²); dois em madeira (pertencentes ao acervo do Instituto Moreira Salles, um deles datado de 1960); outros dois que integram o acervo pessoal de Nélida Piñon e Autran Dourado, escritores amigos de Lispector.

Essas pinturas possuem uma técnica de composição mista: óleo, caneta esferográfica e hidrográfica, cola líquida e vela derretida.¹³³ São trabalhos pequenos, medem cerca de 30 x 40 cm. Neles, as “pinceladas”, segundo Iannace,

[...] **sugerem ausências de planos como prévia para a composição. Parecem mesmo inacabadas**, ter despontado a súbitas, chegando, na maior parte, a emblemar estudos dos quais só em seguida se originaria a versão definitiva. Falta demão de tinta em vários pontos da madeira, como nas margens laterais que costeiam os desenhos (IANNACE, 2004, p. 40 – grifos nossos).

Essa técnica de seguir com o pincel as nervuras da madeira, ressalta a textura original do suporte: a própria madeira e seus veios naturais. Tal técnica se opõe ao *trompe-l'oeil*, recurso técnico-artístico caro à pintura e à arquitetura e empregado com a finalidade de, por meio de truques de perspectiva e/ou do claro-escuro e pelo emprego de detalhes realistas, criar uma ilusão de óptica no espectador: a impressão de estar diante de um objeto que, a rigor, não existe. Se estes recursos criam a ilusão do tridimensional, a técnica de Lispector ressalta o objeto que dá suporte à sua pintura. A madeira, aí, tem a função de receber a pintura, mas esta, por sua vez, tem a função de reenviar o espectador à madeira e seus veios, revelando-a ou desnudando-a. É o mesmo “desnudamento” do código e do processo do trabalho de criação que se pretende em *Água viva* (talvez por essa razão, essa escrita seja denominada, pelo eu-enunciador, de “abstrata”). Diante de suas pinturas, há a tensão entre o “real” e o “criado” – tensão conflitual presente em toda a sua obra literária.

Nádia Gotlib (GOTLIB, 1995, p. 477) também aponta para a coerência entre tais imagens e os fragmentos escritos por Clarice nessa época que, posteriormente, irão compor o universo da personagem de *Um sopro de vida*, Ângela Pralini, que alguns críticos consideram como o *alter ego* da escritora, como o próprio Ricardo Iannace, por exemplo. Há, por vezes, paralelismos de criação entre pintura e escrita – algo que se pode observar, por exemplo, numa comparação da tela “Gruta” e do fragmento que, em *Água viva*, aborda a escrita-pintura de uma gruta.

¹³² Segundo nota do próprio autor, há dúvidas com relação a dois deles: “Eu te pergunto por que?” e “Sol da meia-noite”, pois nos mesmos aparece a inscrição 1976, praticamente ilegível.

¹³³ Com o intuito de sintetizar, o autor, que teve acesso a eles, optou por identificá-los como “óleo sobre madeira”. Mantivemos a mesma opção, pelo mesmo motivo.



Figura nº 09 – “Gruta”
Clarice Lispector – 07/03/1975
Óleo sobre madeira, 40 x 50 cm¹³⁴

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinte – e não sei como. Só repetindo o seu horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco (LISPECTOR, 1998a, p. 15).

No fragmento escrito podemos ver uma primeira elaboração da tela “Gruta”, que somente seria pintada em 1975, mas que se manifesta no trabalho de Clarice desde, pelo menos, 1971, ano do primeiro manuscrito de *Água viva*. Esse dado nos mostra o quanto Lispector se via envolvida por questões relativas às artes visuais, e como a autora concebia sua nova forma de escrita de forma análoga a elas. Observe-se que a tela expõe formas soltas, orgânicas. Há certa indeterminação nas formas, porém algumas se assemelham a animais, talvez as “almas aflitas” que se lê no fragmento de *Água viva*. O *contraste* de cores e as formas difusas dialogam na tela para criar o horror da gruta, “lugar de almas aflitas”. Os seres se contorcem, em formas disformes, na gruta.

¹³⁴ Reproduzido na obra: IANNACE, R. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Vejamos os quadros de Lispector, aqui reproduzidos a partir das fotos tiradas por Ricardo Iannace na Fundação Casa de Rui Barbosa.

Na tela “Raiva e reindicação” (figura nº 10) temos formas soltas, orgânicas. Há tinta sobre o suporte e quase ausência de linhas e pontos. Observe-se que há indeterminação nas formas. A cor, aí, é a grande responsável pela expressão do tema (raiva e reindicação). A cor e o *contraste* de cores.

Em “Escuridão e luz: centro de vida” (figura nº 11) temos a articulação de formas orgânicas com imagens figurativas (velas). O “centro da vida” ocupa o centro da tela, entre a escuridão e as velas. Esta posição indica uma existência tensa entre contrários e sugere que conflito luz *versus* trevas, passível de ser traduzido em forma *versus* informe, é sua condição de existência.

Formas orgânicas, soltas, podem ser vistas, também em “Luta sangrenta pela paz” (figura nº 12). A tinta segue – com liberdade de escolha na cor e na distribuição desta sobre os veios da madeira – as linhas da madeira. Novamente, o tema – luta sangrenta pela paz – é construído pela cor e pelo *contraste* de cores.

Em “Cérebro adormecido” (figura nº 15) evidencia-se o suporte (madeira e seus veios). A pintura, aí, segue os veios à risca, com liberdade na escolha das cores e na produção de manchas de cor que se destacam. Eis, aqui, um bom exemplo da captação da coisa na própria coisa. No caso, com o suporte funcionando simultaneamente como a própria coisa representada (cérebro adormecido). Mas é, sobretudo, graças a uma operação fundamentada na palavra (a *nomeação*, evidente no *dar um título*) que o fenômeno de captação da coisa na própria coisa se produz.

Como se pode perceber a partir da visão dos óleos sobre madeira de Lispector, há, nessa pintura, procedimento similar àquele perseguido em *Água viva*: a tentativa de demonstrar que a cor basta, em muitos casos, para atingir seu efeito de fundir tema e forma numa expressão que se confunde com a coisa representada. Tal procedimento é, sob certos aspectos, similar ao do impressionismo, que nos faz reconhecer que a imagem é, antes de tudo, “impressa” no cérebro a partir de uma apreensão das manchas de cor e do contraste claro *versus* escuro, e nunca a partir de contornos definidos nítidos. Conforme apontam alguns críticos, entre eles Lúcia Helena Vianna (em “O figurativo do inominável”¹³⁵, 1998) e Carlos Mendes de Sousa (em *Clarice Lispector: pinturas*, 2013), além do próprio Ricardo Iannace (em *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*, 2009), a Clarice pintora não foge completamente do figurativo. Figurativismo ou pintura figurativa é um gênero da pintura que desenvolve um tema, principalmente, para representar seres e objetos em suas

¹³⁵ Uma das primeiras a empreender um estudo sobre as telas de Clarice Lispector.

formas reconhecíveis ao espectador. Na arte ocidental, esse paradigma pictórico sofre modificações radicais apenas no século XX com o advento da arte abstrata, que intenta expressar o mundo interior, atingindo sobretudo a esfera dos sentidos. Além disso, a arte abstrata busca uma representação concreta, utilizando como referência apenas os recursos próprios à pintura, tais como linhas, cores e a superfície bidimensional da tela. Em outras palavras, assenta-se sobre a possibilidade de cada artista, em sua arte específica, utilizar, para realizar sua obra, apenas a sua matéria-prima específica.

Muitos foram os artistas que percorreram o caminho em busca da abstração. Para refletirmos um pouco sobre esse assunto, levantemos alguns pontos sobre o abstracionismo e o figurativismo na pintura. Para tanto, faremos uma breve reflexão a partir de Wassily Kandinsky (Moscou, 1866 – Paris, 1944), que se destaca como um dos nomes imprescindíveis da pintura moderna não apenas pelo seu pioneirismo em relação à arte abstrata, mas, também, pela contribuição teórica sobre a arte pictórica. Kandinsky buscava realizar uma reflexão teórico-crítica sobre sua arte, portanto, uma das características essenciais de sua obra é, justamente, uma estreita ligação entre teoria e prática. Sua dedicação à pintura foi impulsionada pelo impacto causado pela série de telas de montes de feno, de Claude Monet¹³⁶, expostas em Moscou em 1896. Ao observá-las, percebeu algo que o impulsionaria a partir de então: o poder impressivo-expressivo da cor bastava para atingir seu efeito independentemente do objeto. Monet não estava pintando o objeto e, sim, as possibilidades da cor. Para Kandinsky, era o início do desafio que marcaria sua carreira: a abstração da representação.

Vejamos algumas das telas da série de Monet: “Montes de feno”, de 1889 a 1891:

¹³⁶ Uma das principais características da pintura impressionista é procurar apreender o seu objeto em cada instante de observação. Os impressionistas registravam as tonalidades que os objetos adquiriam ao refletir a luz solar num determinado momento, conscientes de que as cores da natureza modificam-se a cada momento em decorrência da incidência da luz do sol sobre elas. As sombras, até então representadas pelo cinzento, e pardos intermediários, deveriam possuir cores, assim como percebidas na natureza; a gama de cores torna-se sistematicamente mais clara. Neste sentido, o Impressionismo foi a primeira escola pictórica a refletir sistematicamente sobre a luz em suas relações com a cor e a constituição fenomênica da imagem. Para alcançarem seus propósitos, os impressionistas dedicaram-se a uma exploração cuidadosa das relações entre as cores, que ganham o status de matéria-prima fundamental na construção fenomênica da imagem. Quanto à imagem, esta deixa de ter contornos nítidos, pois a linha passa a ser reconhecida como uma abstração do ser humano para representar, segundo procedimentos e códigos distantes da natureza fenomênica de constituição da imagem, o mundo visível. Os impressionistas nunca abandonaram, de fato, a representação figurativa, mas alteraram profundamente o modo como o figurativo era, até então, concebido teórica e praticamente na pintura.

Os impressionistas pintavam com pinceladas largas, libertando a cor da subordinação ao desenho pré-traçado. Captavam imagens da vida idílica do campo, mas, também, a luz, a nebulosidade, a cor e o movimento de cenas urbanas. Seu foco se concentra na evanescência das aparências (CHARLES, 2007); (FEIST, 2010).



Figura nº 27: “Montes de Feno, Efeito de geada” – Claude Monet – 1889
Óleo sobre tela
Hill-Stead Museum, Farmington”



Figura nº 28: “Montes de feno pela manhã, final do verão” – Claude Monet – 1890
Óleo sobre tela – 60,5 cm x 100,5 cm
Musée d’Orsay – Paris – França



Figura nº 29: “Montes de Feno, Efeito de neve” – Claude Monet – 1890-91
 Óleo sobre tela – 65,4 x 92,4 cm
 Museum of Fine Arts, Boston



Figura nº 30: “Monte de Feno, sol enevado” – Claude Monet – 1891
 Óleo sobre tela, 60 x 100,3 cm
 Minneapolis Institute of Arts, Minnesota

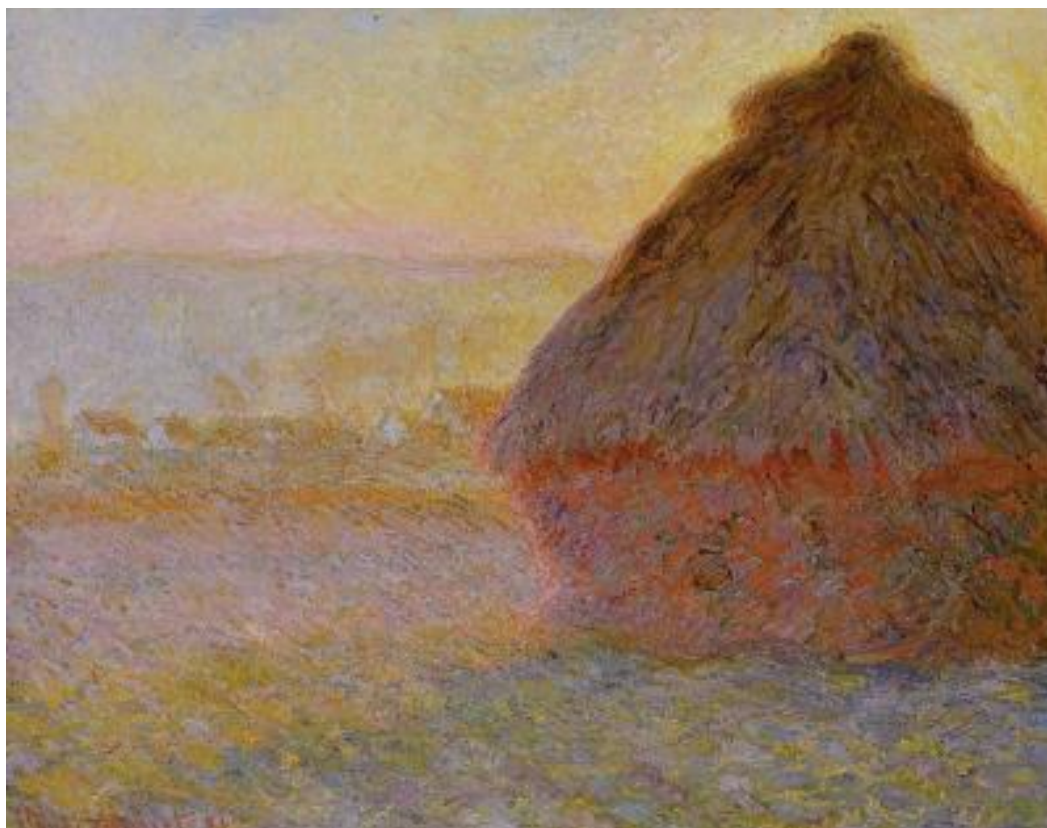


Figura nº 31: “Montes de Feno, Sol Poente” – Claude Montet – 1890-1891
Óleo sobre tela
Museum of Fine Arts, Boston



Figura nº 32: “Meda na Neve de Manhã” – Claude Monet – 1890
Óleo sobre tela – 65,4 x 92,3 cm
Chicago (IL), The Art Institute of Chicago

Como se pode observar, Claude Monet, ao pintar essa série, buscou captar o poder da cor, do movimento da luz, da sombra, da impressão, enfim, da imagem em seu fenômeno de manifestação. O mesmo motivo (o monte de feno) é pintado em diversas estações do ano, em horários diversos, com luminosidade diferente, a fim de que fossem apreendidas as inúmeras possibilidades de manifestação do motivo à observação do espectador. O que Monet perseguia, pela repetição, era captar a *impressão* causada pelo motivo no espectador.

Um certo ideal impressionista está presente na literatura de Lispector, que postula uma exploração do impacto dos fatos no ser humano em vez de descrições exteriores desses mesmos fatos. Noutras palavras, chama a nossa atenção para a natureza fenomênica do que chamamos de fato, elemento que não é estável nem objetivo como o senso comum acredita. Além disso, a literatura clariciana ambiciona apagar as fronteiras entre vida e obra de arte, o que também a aproxima da estética impressionista. Sob esse prisma, observamos que a questão do tempo é uma grande questão. Em *Água viva*, a inquietação que persiste em “captar o instante-já” é compatível com certos fundamentos e ideais impressionistas, que se deparam com o problema do tempo ao abordarem as relações entre cor, luz e sombra. A rigor, não há nenhuma estabilidade nas relações entre cor, luz e sombra porque o tempo é o elemento que atua sobre elas, alterando-as permanentemente. Isso significa que a fixidez de uma imagem é, na verdade, uma ilusão, e, também, que é impossível, na pintura, captar o instante de constituição da imagem (qualquer que seja ela). Flagrar e captar o instante de constituição da imagem foi um dos objetivos do Impressionismo; flagrar e captar o “instante-já” em que se manifesta o “é” das coisas é um dos objetivos do eu enunciator de *Água viva*. Nos dois casos, o objetivo se frustra, não é plenamente atingido. Mas a riqueza de saberes que daí emerge é inegável.

Lispector ambiciona captar pela palavra o que, por natureza, escapa à linguagem: o instante em que se manifestam, fundidos, o viver, o sentir, o perceber, o pensar e, acrescenta ela, o escrever. Tenta captar a partícula do tempo que eliminaria as mediações entre uma coisa e outra. Tais mediações são, entretanto, impostas à experiência humana pelo tempo. Isso fraciona, dividindo-os, o sujeito e o objeto da experiência. Na escrita, marca uma divisão entre sujeito enunciator e objeto enunciado. Há uma pretensão, em *Água viva*, de minar maximamente as fronteiras dessa distância.

A aspiração a uma obra de arte que anule as distâncias entre vida e arte é moderna. Tal formulação tem origem na segunda metade do século XIX e, sob certo ângulo, o Impressionismo, na pintura, marca, claramente, este projeto. Já na epígrafe de *Água viva*,

retirada do livro de Michel Seuphor, crítico de arte especialista em abstracionismo, temos uma pista de leitura para o que Lispector buscou neste texto-livro:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência (LISPECTOR, 1998a, p.7).

Nas palavras de Paul Klee, em seu ensaio “Sobre a arte moderna”, “[...] as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo” (KLEE, 2001, p. 66), podemos ver espelhadas as de Benedito Nunes sobre a importância do não-dito em *Água viva*, “as entrelinhas, mais importantes do que aquilo que se enuncia, mostrarão o não-dito: o tom dos sentimentos, o halo dos objetos, o âmago de tudo, o limite verbal de toda experiência, que ainda é palavra” (NUNES, 1995, p.158).

Considerações finais

Como procuramos demonstrar em nossa leitura, a palavra (escrita) em *Água viva* busca performar, no plano material (formal-estrutural), o que tematiza, promovendo uma fusão de forma e tema de modo a, com isso, aproximar maximamente signo e coisa representada. Ambiciona-se, aí, a criação de uma palavra (uma escrita) *literalmente viva*. Se o projeto fracassa em termos absolutos, é, entretanto, um sucesso em termos relativos. Nossa hipótese de que *Água viva* é, portanto, um momento privilegiado na obra de Clarice Lispector por constituir-se na culminância da problemática temático-formal que anima a sua literatura e, também, na afirmação máxima dos valores de sua poética em detrimento de quaisquer conformações ou constrangimentos externos ao ato de escrever, está, cremos, provada.

Se, por um lado, reconhecemos que tal hipótese não é absolutamente nova, pois muitos dos elementos que a constituem já foram objeto de abordagem pela fortuna crítica de Clarice Lispector, por outro lado defendemos como novidade o mergulho que aqui tentamos realizar na matéria escritural de *Água viva*, bem como alguns dos dados descobertos nesse processo.

Nos dois primeiros capítulos, procuramos demonstrar que os valores mais caros à literatura de Clarice Lispector poderiam ser “rastreados” tanto em sua prosa romanesca quanto em seus outros escritos (crônicas, entrevistas e contos). A partir de um recorte de crônicas, entrevistas, contos, receitas e diversos outros textos, buscamos identificar tais valores poéticos, cotejando, também, a voz da escritora com a de sua fortuna crítica. Isso, para afirmar e situar a radicalidade escritural de *Água viva*. No terceiro capítulo, iniciamos a leitura de *Água viva*, apontando a conflituada luta travada pelo eu narrador, que se desdobra em sujeito escrevente e sujeito escritor. No quarto capítulo, descrevemos a confluência entre as funções metalinguística e poética. E, por fim, no quinto capítulo, apontamos para o diálogo interartes suscitado em *Água viva*, explorando a relação texto-pintura.

Procuramos, aqui, demonstrar que um dos núcleos fortes da escrita clariciana é o conflito estabelecido entre um sujeito escrevente e um sujeito escritor – instâncias que constituem o drama da linguagem protagonizado, em última análise, pelo eu enunciador/narrador dos textos (e que se confunde, por vezes, com a própria Clarice Lispector, embora não se esgote aí). Em *Água viva* este núcleo ganha o primeiro plano do texto, constituindo-se em matéria da narrativa. O sujeito escrevente reivindica, neste texto, o reconhecimento de sua voz e um lugar de destaque no escrito. Isso faz deste livro um objeto privilegiado no todo da obra de Lispector, por conter, em suas páginas, a forma mais radical

de afirmação de uma escrita rebelde às convenções e demandas do sistema literário. Afirma-se, portanto, em *Água viva*, uma poética do escrever em detrimento da própria literatura. Essa poética é resultado da tensão entre sujeito escritor e sujeito escrevente e, também, da articulação das funções metalinguística e poética na perseguição dos objetivos escriturais do eu narrador-enunciador.

Procuramos, também, demonstrar que, a partir da leitura de *Água viva* seria possível identificar, na obra de Lispector como um todo, evidências dessa permanente tensão conflitiva entre o sujeito da linguagem e as demandas normativas da escrita e da literatura, ou, em outros termos, o conflito irresolvido entre o “fazer literatura” e a entrega ao “ato de escrever”.

Por fim, abordamos a questão da associação entre o trabalho com a palavra e outras artes, aspecto que se impôs à nossa leitura em virtude de Lispector valer-se desse diálogo e de aproximações interartes para, com isso, tentar definir e explicar o que realiza (e o que pretende realizar) no ato de escrever, na escrita e no escrito resultante. A apresentação da Clarice Lispector pintora, neste trabalho, justifica-se por uma tentativa de demonstrar que as suas preocupações com a pintura (principalmente a impressionista, com seus desdobramentos rumo à abstração) fazia parte do universo de criação da escritora.

Ao refletir sobre a realidade do sujeito escrevente enquanto escreve, *Água viva* denuncia que representação é, material e fenomenicamente a impressão que as formas-tema (palavras) suscitam no escrevente e no sujeito que lê. A representação e seu realismo decorrem dessa impressão e, neste sentido, é preciso ter atenção para as propriedades materiais e simbólicas da palavra, que têm limites a serem questionados e, se possível, expandidos.

A tentativa de criar uma palavra e um texto que fundam o escrever e o viver é aproximável ao procedimento impressionista de lidar com a matéria-prima, cores e formas, que, vistas de perto, são apenas formas e cores, mas a certa distância compõem, como efeito, uma imagem na mente do leitor.

Por outro lado, não pudemos deixar de apontar para outro aspecto que se impôs à nossa leitura: a questão da comunicação que, no escrever e na escrita, estabelece fatalmente um diálogo, uma relação eu-tu. Há, em *Água viva*, um eu enunciador (escrevente-escritor) que se esforça para que a comunicação aconteça. O seu trabalho é, também, escrever para alguém (o leitor). Esse eu enunciador desvenda, então, o seu processo de escrita mostrando a luta que realiza para escrever. E é luta mesmo, no sentido de que há perdas e ganhos, para ele, para seu trabalho e para o leitor. Vem daí a ênfase explicativa vinculada à metalinguagem no livro. Mas, é importante frisar: se o eu enunciador está presentificado no ato de escrever, na escrita

e no escrito daí decorrente, ele se presentifica, corporificado em palavra viva, na relação com o leitor (o tu a quem se dirige e a quem tanto solicita).

Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção.

Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto (LISPECTOR, 1998a, p.25).

Encerremos com esta citação a nossa reflexão. Do contrário, correremos o risco de ceder à tentação de continuar infinitamente na deriva permanente de sentidos que a palavra construída em *Água viva* é capaz de suscitar.

O que escrevi aqui se encerra, mas permanece enfeitiçada.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, C. D. **Reunião** – 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- ANDRADE, C. D. O lutador. In: _____. **José**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 99-101. (Poesia completa).
- ANGIOLILLO, F. Clarice por ela mesma. **Cadernos de literatura brasileira** – Clarice Lispector, São Paulo, n. 17/18, p. 57-95, dez. 2004.
- ATHAYDE, T. **Meio século de presença literária**: Tristão de Athayde. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1969. (Coleção Documentos Brasileiros)
- AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAILEY, C. F. P. Clarice Lispector e a crítica. In: _____. **Clarice Lispector**: novos aportes críticos. Disponível em: <<http://www.pitt.edu/~hispan/iili/IntroLispector.pdf>> Acesso em: 29 set. 2011.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007a.
- _____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007b.
- _____. **O grau zero da escritura**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **O neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003b.
- BELTRÃO FILHA, M. C. S. **Aurum Alchymicum Clariciano**: um olhar hermético sobre o texto de Lispector. Tese de Doutorado em Literatura Comparada . Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004, Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/4531/000457523.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 2 jun. 2013.
- BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Ver. Prof. Isaac Nicolau Salum. 5. ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- _____. **Problemas de linguística geral II**. Tradução Eduardo Guimarães et al. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.
- BORELLI, O. **Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CAMPOS, H. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

CAMPOS, H. Lance de olhos sobre Um lance de Dados. In: CAMPOS, A. **Mallarmé: Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010b. p. 187-192.

_____. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua. **Afreudite**: revista lusófona de psicanálise pura e aplicada, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10437/42>>. Acesso em: 29 abr. 2013.

_____. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação: O poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 123-131

CARDOSO, L. Perto do coração selvagem. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, mar. 1944.

CHARLES, V. **1000 obras-prima da pintura**. Tradução Eneida Vieira Santos, Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. (Org.), **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56.

CIRLOT, J. **Dicionário de símbolos**. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_idioma=28555&cd_item=3&cd_verbete=1872> Acesso em: 21 jun. 2012.

FEIST, Peter. O impressionismo em França. In: WALTHER, I. (Org.) **A pintura impressionista 1860-1920**. Tradução – Alice Milheiro e Paula Simões. Alemanha: Benedikt Taschen, 1992. v. 1.

FRANCO JUNIOR, A. Linguagem, diferença e poder na obra inicial de Clarice Lispector. In: RAPUCCI, C. A.; CARLOS, A. M. **Cultura e representação: ensaios**. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011.

_____. Questionando a identidade da literatura: A Legião Estrangeira, de Clarice Lispector. **O Eixo e a roda**: Belo Horizonte, n. 9/10, 2003/2004. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_9-10/er09_af.pdf>. Acesso em: 3 maio 2011.

_____. Clarice segundo Olga Borelli: entrevista de Olga Borelli a Arnaldo Franco Junior. Suplemento Literário Minas gerais, Belo Horizonte, n. 1091, p. 8-9, dez. 1987.

GOTLIB, N. B. **Clarice**— uma vida que se conta. 6. ed. São Paulo: EDUSP, 2010.

_____. A descoberta do mundo. **Cadernos de literatura brasileira** – Clarice Lispector, São Paulo, n. ° 17/18, 2 página 08-43, dez. 2004.

_____. Uma aprendizagem dos sentidos. **Três vezes Clarice**. Rio de Janeiro: CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ, 1989. p. 12-24.

HELENA, L. A vocação para o abismo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 4, p. 61-67, 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/17717/19782>>. Acesso em: 05 jun. 2013.

HILL, A. G. A experiência de existir narrando. In: LISPECTOR, C. **Seleção**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.

HOLANDA, S. B. Tema e técnica. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, p. 177-179, p. 177-179, 1989.1989.

HOUAISS, A. **Dicionário de sinônimos e antônimos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

IANNACE, R. **Retratos em Clarice Lispector**: literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 26. ªed. São Paulo: Cultrix, 2011.

_____. O dominante. In: LIMA, L.C. **Teria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 511-518.

KLEE, P. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Tradução Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LINS, A. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: **Os mortos de sobrecasaca** – ensaios e estudos (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186-193.

_____. Romance lírico. **Jornal de crítica**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1946. p.108-114.

_____. Letras femininas. **Jornal de crítica**, 2ª série. Rio de Janeiro; José Olímpio, 1943. p. 185-193.

LISPECTOR, C. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. Triunfo. In: MONTERO; MANZO. **Clarice Lispector** – outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

- _____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998d.
- _____. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.
- _____. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- MELLO E SOUZA, G. O vertiginoso relance. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 79-91.
- MILLIET, S. Diário crítico. **Suplemento Literário Minas Gerais**, Belo Horizonte, ano 4, n. 1091, p. 4, 19 dez. 1987.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- _____. **A criação literária: prosa**. 9. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MONEGAL, E. R. Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, n.9, p. 201-202, 1989.
- MONTERO T.; MANZO L. (Org.) **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- MOTTA, S. A viagem de Brás Cubas na lombada de um livro de ouro. In: RAMOS, M. C. T.; MOTTA, S. V. **À roda de Memórias póstumas de Brás Cubas: leituras**. Campinas: Alínia, 2006.
- NUNES, A. M. **Clarice Lispector jornalista – páginas femininas & outras páginas**. São Paulo: Senac, 2006.
- _____. Clarice por ela mesma. **Cadernos de literatura brasileira – Clarice Lispector**, São Paulo, n. 17/18, p. 56-95, dez. 2004.
- NUNES, B. **Heidegger & Ser e tempo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. A narração desarvorada. **Cadernos de literatura brasileira – Clarice Lispector**, São Paulo, n. 17/18. P. 292-301, dez. 2004.
- _____. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. **O dorso do tigre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 93-139.
- _____. Do romance ao conto. In: _____. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.
- PAIXÃO, F. **O que é poesia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. **Conjunções e disjunções**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PIGNATARI, D. **O que é comunicação poética**. 8. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

PORTELLA, E. A forma expressional de Clarice Lispector. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, out. 1960.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSENBAUM, Y. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2006.

ROSENFELD, A. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1993. v. 2.

_____. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et. al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 11-49.

ROSENTHAL, E. T. **O universo fragmentário**. São Paulo: Editora Nacional; EDUSP, 1975.

RUSSEL, J. B. **História da bruxaria**. São Paulo: ALEPH, 2008.

SÁ, O. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 2004a.

_____. Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo. **Cadernos de literatura brasileira** – Clarice Lispector, São Paulo, n. 17/18, p. 280-292, dez. 2004b.

_____. **A escritura de Clarice Lispector**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. Paródia e metafísica. In: LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** – edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Brasília: CNPq, 1988. p. 213-236. (Coleção Archives, n. 13)

SANT'ANNA, A. R. Laços de família e Legião estrangeira. In: _____. **Análise estrutural dos romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTIAGO, S. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. A aula inaugural de Clarice Lispector. In: _____. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. p. 232-241.

_____. Bestiário. **Cadernos de literatura brasileira** – Clarice Lispector, São Paulo, n. 17/18, p. 192-223, dez. 2004.

_____. A aula inaugural de Clarice. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 5-12, 7 dez. 1997.

SANTOS, A. C. N. Água viva: fluxos e devires. **Icarahy**, Rio de Janeiro, n. 3, 2010.
Disponível em:

<http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/3/dliteratura/AGUA_VIVA_FLUXOS_E_DEVIRES.pdf>. Acesso em: 25 out. 2012.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. 20. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

SCHEEL, M. **Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

SCHÜLER, D. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARZ, R. Perto do coração selvagem. In: _____. **A sereia e o desconfiado**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 37-41.

SEVERINO, A. As duas versões de Água viva. **Remate de Males**, Campinas, n.9, p. 115-118, 1989.

SOUSA, C. M. **Clarice Lispector**: pinturas. Rio de Janeiro : Rocco, 2013.

_____. A revelação do nome. **Cadernos de literatura brasileira** – Clarice Lispector, São Paulo, n. 17/18, p. 140-191, dez. 2004.

_____. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. Rio de Janeiro: IMS, 2000.

_____ ; TAVARES, H. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

VENTURA, M. S. Missão e profissão: a crítica literária de Otto Maria Carpeaux. **Remate de Males**, Campinas, ano 31, nº 1/2, p. 283-297, jan./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/1378/2100>>. Acesso em: 17 mar. 2013.

VIANNA, L. H. O figurativo inominável: os quadros de Clarice. In: ZILBERMAN, Regina et al. **Clarice Lispector**: a narração do indizível. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998.

WILLIAMS, C. (Org.) **Entrevistas**. São Paulo: Rocco, 2007a.

Bibliografia

- ARÊAS, V. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARRIGUCCI-JUNIOR, D. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BAHKITIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, J. A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARTHES, R. **Ensaio crítico**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. **O império dos signos**, Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. **Incidentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. **Inéditos**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. v. 1.
- _____. **Inéditos**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004c. v. 2.
- _____. **O grão da voz: entrevistas, 1961-1980**. Tradução Mário Laranjeira. Revisão da tradução Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004d.
- _____. **O prazer do texto**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOSI, A. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. Clarice Lispector. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BRADBURY, M; MCFARLANE, J. **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRASIL, A. **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- BRETON, A. **Manifestos do surrealismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BUTLER, J. P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, A. A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

_____. A literatura e a formação do Homem. **Ciência e Cultura**, São Paulo, n.9, p. 803-809, 1972.

_____. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite.** São Paulo: Ática, 1987. p.199-215.

_____. Uma tentativa de renovação. In: _____. **Brigada ligeira.** São Paulo: Martins, 1945. p.98-109.

CASASÚS, J. M. **Teoria da imagem.** Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COSTA LIMA, L. **Teoria da literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 2 v.

_____. **Mimesis e modernidade.** Rio de Janeiro: Graal, 1980.

COUTINHO, A. (Dir.) **A literatura no Brasil: modernismo.** 2.ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970. v. 5.

DUPLESSIS, Y. **O surrealismo.** Tradução Pierre Santos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956.

ECO, U. **A definição da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____. **Interpretação e superinterpretação.** Tradução MF: revisão da tradução e texto final Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERREIRA, T. C. M. **Eu sou uma pergunta** – uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso.** São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **As astúcias da enunciação.** São Paulo: Ática, 2002.

FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. **O que é um autor autor?** Vega: Passagens, 1992.

FRANCO JUNIOR, A. “Antes da ponte rio-niterói” e o projeto literário de Clarice Lispector em A via crucis do corpo: Literatura e presença: Clarice Lispector. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 16, n. 24, 2007. Disponível em: <www.telunb.com.br/revistacerrados/index.php/revistacerrados/article/.../4>. Acesso em: 3 maio 2011.

_____. Questionando a identidade da literatura: A Legião Estrangeira, de Clarice Lispector. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, n. 9/10, p. 125-142, 2003/2004. Disponível em

<http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_9-10/er09_af.pdf>. Acesso em: 28 out. 2011.

_____. **Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan**. 382 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). São Paulo: FFLCH-USP, 1999.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FRIEDLANDER, W. **De David a Delacroix**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

FRY, R. **Visão e forma**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUENTES, C. A virgem e o touro. In: _____. **O espelho enterrado: reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo**. São Paulo: Rocco, 2002.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. **A história da arte**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem**. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. **Transição & permanência**. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GUILLÉM, C. **Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada**. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HANSEN, J. A. Uma estrela de mil pontas. **Língua e Literatura**, São Paulo: 1989. v. 17, p. 107-122.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

HELENA, L. **Nem musa, nem medusa: itinerários de escrita em Clarice Lispector**. Niterói: EDUFF, 1997.

IANNACE, R. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: EDUSP, 2001.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAKOBSON, R. **A geração que esbanjou seus poetas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JANSON, H.W.; JANSON, A.F. **Iniciação à história da arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Linguística e poética**. In: _____. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1972.

KANDINSKY, N. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Curso da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Do espiritual na arte**. Tradução Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da literatura. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

LEXIKON, H. **Dicionário de símbolos**. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2007.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, J. (Org.) **A pintura**: os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2006. v. 10.

_____. **A cor eloquente**. São Paulo: Siciliano, 1994.

LIMA, L. C. Clarice Lispector. In: COUTINHO, A. (Org.) **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1970, v.5, p.449-472.

LIND, G. R. Laços de família - manias tranqüilas de uma vitória régia: a arte do conto da brasileira Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, p. 199-200, 1989.

LISPECTOR, C. **O lustre**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

_____. **A via-crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

_____. **Clarice Lispector de corpo inteiro**. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **Para não esquecer**. São Paulo: Ática, 1978a.

_____. **Quase de verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1978b.

_____. **Visão do esplendor** (impressões leves). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975a.

_____. **De corpo inteiro** (entrevista). Rio de Janeiro: Artenova, 1975b.

_____. **Onde estivestes de noite?** Rio de Janeiro: Artenova, 1974a.

_____. **A vida íntima de Laura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974b.

_____. **A imitação da rosa**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.

_____. **A mulher que matou os peixes.** Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

_____. **O mistério do coelhinho pensante.** Rio de Janeiro: J. Álvaro, 1967.

LUCAS, F. Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea. In: FALTA COLOCAR O AUTOR OU _____ SE FOR O MESMO. **Poesia e Prosa no Brasil.** Belo Horizonte: Interlivros, 1976. p.12-29.

_____. **O caráter social da literatura brasileira.** 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária:** enunciação, escritor, sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. **Elementos da lingüística para o texto literário.** São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

MONEGAL, E. R. Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, p. 201-202, 1989.

MONTERO, T. **Correspondências.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MOSER, B. **Clarice,** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NOVAES, A. **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NUNES, A. M. (Org.). **Só para mulheres – Conselhos, Receitas e Segredos.** São Paulo: Rocco, 2008.

_____. **Correio feminino.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

NUNES, B. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, M. H. (Org.) **Rumos da crítica.** São Paulo: SENAC, 2007.

_____. **O Nietzsche de Heidegger.** Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

_____. **Introdução à filosofia da arte.** São Paulo: Ática, 1991.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **A barata e a crisálida.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

OSBORN, H. **A apreciação da arte.** São Paulo: Cultrix, 1978a.

_____. **Estética e teoria da arte.** São Paulo: Cultrix, 1978b.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética.** Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PAZ, O. **Os filhos do barro.** Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica, escritura.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Flores da escrivantina:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PONTIERI, R. **Uma poética do olhar.** 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

- PRAZ, M. **Literatura e artes visuais**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1973.
- RANCILLAC, B. **Ver y comprender la pintura**. Madrid: Ediciones del Prado, 1992.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- ROCHA, D. V. Os laços de família ou a enunciação do humor. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, p. 203-206, 1989.
- ROSENBAUM, Y. **A ética na literatura: leitura de “Mineirinho”, de Clarice Lispector**. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a11.pdf>. Acesso em: 28 out. 2011.
- ROSENFELD, A. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996. v. 1.
- SCHOELES, R.; KELLOG, R. **A natureza da narrativa**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SOUSA, C. M. **Clarice Lispector: pinturas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- _____. **Clarice Lispector: figuras da escrita**. Rio de Janeiro: IMS, 2000.
- SOUZA, G. M. “O lustre”. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, p. 171-175, 1989.
- STANGOS, N. (Org.) **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- SUZUKI, M. A gênese do fragmento. In: SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. **O gênio romântico**. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 1999.
- TATON, R.; FLOGON, A. **A perspectiva**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, ____/____/____

Assinatura