Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Literatura Brasileira

Marcele Aires Franceschini

**Oblíquo e fortuito e
ao mesmo tempo sutilmente fatal:
o *Kháos* como instrumento
literário em *Água viva*,
de Clarice Lispector**

São Paulo

2009

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Literatura Brasileira

**Oblíquo e fortuito e
ao mesmo tempo sutilmente fatal:
o *Kháos* como instrumento
literário em *Água viva*,
de Clarice Lispector**

Marcele Aires Franceschini

Tese apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Literatura Brasileira, do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, orientada pelo Prof. Dr. Valentim Aparecido Facioli.

São Paulo
2009

Marcele Aires Franceschini

Oblíquo e fortuito e
ao mesmo tempo sutilmente fatal:
O Kháos como instrumento literário em *Água viva*,
de Clarice Lispector

Tese apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título
de Doutora em Literatura Brasileira, do Programa de Pós-Graduação
em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

Aprovada em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Valentim Aparecido Facioli – Orientador
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Carlos Felipe Moisés

Prof. Dra. Emília Amaral

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Ivan Francisco Marques
Universidade de São Paulo

A Clarice Lispector, que sempre me falou dentro. Desde meu primeiro contato com a sua literatura, percebi que não se tratava apenas de ficção: era ensinamento. Para a vida.

O teu pensamento é ouro.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que sempre acolheram minhas vontades e sempre entenderam meus estudos como uma necessidade espiritual. Além da motivação, ambos me proporcionaram carinho e ombro amigo quando mais precisei. Sem eles, essa tese não seria possível.

À tia Lulu e ao tio Miloquinha, meus companheiros durante os momentos de escrita do trabalho. E ainda que não pudessem discutir ou refletir certas filosofias comigo, bastou sua presença para me trazer conforto. Obrigada tia por sua paciência. Você é um anjo!

Aos meus irmãos, pela amizade e pelo amor incondicional. Ju, eu te amo!

Aos meus avós, pelo exemplo de retidão e honestidade.

Aos meus primos e tios, pela insana alegria.

Ao meu querido orientador, Prof. Dr. Valentim Facioli, que durante estes anos confiou em minha capacidade crítica e me deixou totalmente confortável e segura para realizar esta pesquisa. Com o tempo, aprendi a admirá-lo não só como figura acadêmica, mas, sobretudo, como ser humano sensível e íntegro.

À minha orientadora do Mestrado, Prof. Dra. Maria Augusta Fonseca, por ter me mostrado anteriormente que é só com trabalho árduo e disciplina que se faz um bom trabalho.

À Prof. Dra. Yudith Rosenbaum e ao Prof. Dr. Ivan Francisco Marques, pelas sugestões e correções propostas na qualificação dessa tese.

À USP, que desde o Mestrado me foi fonte de grande aprendizado e tanto me ajudou a completar o sentido da minha vida: a literatura.

Ao poeta Enzo Minarelli, pessoa incrível, de inteligência extrema e sensibilidade aguçada. Obrigada pelas melhores aulas de literatura que já tive na vida.

Aos meus amigos, pelo entendimento e pela força quando me senti cansada e saturada. Sem os momentos “cerveja + amendoim” essa tese certamente teria travado.

À Gigio, pelas traduções e pela troca de idéias e à Leti, por sempre ouvir todos os meus devaneios com a maior presteza. Às “gêmolos” Elaine e Eliane, que tanto me animaram nesses últimos meses, nunca me deixando esquecer o que o atletismo nos ensinou a vida toda: quando a gente pensa em desistir, é porque ainda nos restam 50% do fôlego.

À querida Lourdes Ferreira (*in memoriam*), mulher do grande poeta pernambucano Ascenso Ferreira, que tanto torceu por mim em vida.

Aos meus cachorros Fidel, Aika, Luna e Boi, pela companhia quieta, mas ainda uma companhia.

*Quando eu soltar a minha voz, por favor, entenda
Que palavra por palavra eis aqui uma pessoa se entregando
Coração na boca, peito aberto, vou sangrando
São as lutas dessa nossa vida que eu estou cantando.*

(Gonzaguinha em “Sangrando”)

RESUMO

Esta pesquisa foca na natureza caótica e paradoxal de *Água viva*, de Clarice Lispector, obra publicada em 1973 pela editora Artenova. Entre os vários aspectos estudados, prezou-se trabalhar com o conceito de *Kháos* empregado na *Teogonia*, de Hesíodo; bem como com as mais distintas visões da crítica de Lispector a respeito dos princípios de alteridade, de análise do objeto, da ruptura com o cronotopo e do abandono aos padrões romanescos. A autora luta por provar que a qualidade de sua obra está diretamente relacionada ao enfrentamento ontológico e à reflexão aprofundada, captada no momento-instantâneo e transcrita em imagens no texto. Mais do que uma obra recheada de personagens, de farto enredo, de situações espaço-temporais e de diálogos, *Água viva* é uma narrativa livre de molduras, que erige para registrar a coragem literária de uma escritora que não teme trabalhar, sem rédeas ou convenções, com a matéria-prima do pensamento.

Palavras-chave: *Água viva*, Clarice Lispector, caos, paradoxo, pensamento ontológico.

ABSTRACT

This research focus on the chaotic and paradoxical nature of *Água viva*, from Clarice Lispector, published in 1973 by Artenova Books. Among innumerable aspects, it was settled the study of the concept of *Kháos* applied in the *Theogony* of Hesiod; as well as the most peculiar visions of the Lispector's critics in relation to the principles of alterity, the analysis of the object, the rupture of the chronotope, and the Romanesque patterns. The author struggles to prove that the quality of her book is directly related to the ontological questioning, and to the deep reflection, captured in the instantaneous-moment, afterwards transcribed into text images. Much more than a production filled with characters, plot, space-time situations and dialogues, *Água viva* is a narrative free of frames, rising up to register the literary courage of a writer who does not fear to work with, free of leashes or conventions, the raw material of the thought.

Key Words: *Água viva*, Clarice Lispector, chaos, paradox, ontological thought

SUMÁRIO

Introdução	p. ix
1. O caos nosso de cada dia	p. 17
2. E então rebentou <i>Água viva</i>	p. 42
3. Um manancial brotava da terra, e regava toda a superfície do chão	p. 59
4. Era uma vez um pássaro, meu Deus!	p. 72
4.1 A questão do gênero: gotejos da crítica	p. 72
4.2 Auto-retrato às avessas	p. 87
5. Nós que vós somos	p. 99
5.1 Para pessoas de almas deformadas	p. 99
5.2 Eu tenho o impessoal dentro de mim	p. 114
6. A quarta dimensão do instante-já	p. 129
7. Diálogos, uivos e gritos	p. 150
7.1 Na errância	p. 150
7.2 Recortes automáticos: <i>Água viva</i> e <i>Nadja</i>	p. 158
7.3 Resolvendo o que não se resolve: <i>Água viva</i> e <i>The Waves</i> , duas narrativas ontológicas	p. 175
7.4 <i>Um certo Jaques Netan</i> : na onda onírica de <i>Água viva</i>	p. 189
8. Teia tênue: esculturas forjadas, respingos de tinta e corpos retorcidos	p. 201
8.1 Da bruteza primitiva de uma poética escultural	p. 201
8.2 Do fôlego da escrita e da pintura	p. 212
8.3 Da harmonia difícil dos ásperos contrários	p. 232
Considerações finais	p. 248
Bibliografia	p. 251
Material iconográfico	p. 266

INTRODUÇÃO

Se um trecho pudesse resumir *Água viva*, seria este: “Foi uma sensação súbita, mas suavíssima. A luminosidade sorria no ar: exatamente isto. Era um suspiro do mundo. Não sei explicar assim como não se sabe contar sobre a aurora a um cego. É indizível o que me aconteceu em forma de sentir” (pp. 104, 105).

Quem se propõe à leitura do livro, primeiramente, deve estar ciente de que este não é um franco e irrevogável “romance”, mas, sobretudo, eis o enfrentamento de uma escritora que busca descrever o “indizível” em “forma de sentimento”. Publicada em 1973 pela editora Artenova, *Água viva* não estréia como uma narrativa coesa; “bem-acabada”, porém como o rebento de duas versões antecessoras: uma primeira, datada de julho de 1971, cujo título era *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*; e uma respectiva, *Objecto gritante*, composto na maioria de antigas crônicas jornalísticas publicadas no *Jornal do Brasil*, textos literários e fragmentos inéditos.

É, pois, este material “disperso”, “fraturado” a gênese da obra, que se fortalece na poesia extrema de um texto inclassificável, como a própria autora fez questão de esboçar no original: “Trata[-se] de um anti-livro”, escrito “com o menor policiamento possível”, ainda que pudesse transparecer a “aparência de fragmentário”. Aparência que em nada esconde o lirismo narrativo de uma autora que, “sente ao mesmo tempo várias sensações diversas” e que “vive ao mesmo tempo as vidas de várias criaturas”¹, como expressa Bernardo Soares, entidade literária do *Livro do desassossego* (1914), de Fernando Pessoa.

Nas palavras de Gilda de Mello e Souza, Clarice é a “caçadora de colibris, tenta[ndo] aprisionar o que há de mais arisco e impreciso”². Obviamente “aprissonar o que há de mais arisco e impreciso” não é tarefa cômoda a autor algum no processo narrativo. Entretanto Lispector não tem medo de conduzir seu próprio destino literário, de tal modo que escolhe “lidar com a matéria-prima”, com aquilo “que fica atrás do pensamento” e por isso mesmo “inútil” querer “classificar” sua criação: “eu simplesmente escapulo, não deixando, gênero não me pega mais” (*Água viva*, p. 12). Sua

¹ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* (Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa). Org. Ricardo Zenith. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 283 (fragmento 299).

² O vertiginoso relance. Em: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 80.

obra é corrente, amorfa, viva e urgente como o que emana vida; como o fluxo d' água que a tudo renova e a tudo batiza. Sua composição é também intensa e convulsiva, tal o contorcimento e a repulsa do corpo de uma “água-viva”; medusa que, desprovida da compulsão do movimento esquizofrênico, morre.

O título da tese, **Oblíquo e fortuito e ao mesmo tempo sutilmente fatal: o *Kháos* como instrumento literário em *Água viva*, de Clarice Lispector**, faz referência a um excerto do livro: “Sobre essa vida insolitamente enviesada tenho posto minha pata que pesa, fazendo assim com que a existência feneça no que tem de oblíquo e fortuito e no entanto ao mesmo tempo sutilmente fatal” (pp. 81-82). *Água viva* é um grande paradoxo; a amplíssima tensão entre os extremos de uma vida que “grita e pulula” (p. 24), logo uma vida “oblíqua” e “adjacente”, o completo reverso e ao mesmo tempo termo-par de “fatal”, ou de “uma fatalidade inerente à arte, [que] nada mais é do que uma das formas que o sujeito tem de fazer com que o som e o silêncio aconteçam no mundo”³.

Neste baile de paradoxos e contrários, o que se propôs no capítulo introdutório, **O caos nosso de cada dia**, foi esclarecer pontos que, de imediato, necessitavam de argumentação para que o posterior desenvolvimento da tese se fizesse viável, a começar pela questão do caos. Como bem enfatizado, “caos” que não apresenta relação alguma com “anarquia” ou “confusão”, sendo a força latente que preside à criação por bipartição, ou “cissura”. *Kháos* como um verdadeiro instrumento disponível à ficcionista em sua obra. Não foi em vão, portanto, que se dedicou todo um capítulo a este tema, pois seria errôneo e até mesmo relapso iniciar o trabalho sem esclarecer o termo e todas as suas implicações.

O segundo capítulo realizou a gênese da obra. **E então rebentou *Água viva*** é o estudo do original (*Atrás do pensamento / Objecto gritante*), que se encontra arquivado na Biblioteca Nacional. A pesquisa deste material foi realizada entre janeiro e junho de 2007. O original contou com a manipulação direta de Severino Alexandrino no período de sua publicação. Primeiramente, a proposta era que o tradutor fizesse sua versão em inglês. No artigo “As duas versões de *Água viva*”⁴, Alexandrino conta que trabalhou durante dois anos com Lispector para definir os detalhes da obra. As versões anteriores se estabeleceram como resultado das operações de montagem de fragmentos de diferentes

³ SARTRE, J. P. *Esboço de uma teoria das emoções*. Trad. Fernando de Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 1965, p. 32.

⁴ SEVERINO, Alexandre. As duas versões de *Água viva*. Em: *Remate de Males*, n. 9, 1989, pp. 115-18.

stati literários. Consequentemente, a necessidade de se examinar o original logo no início da tese se mostrou crucial, pois seria impraticável esboçar quaisquer considerações a respeito de *Água viva* sem se considerar seus textos de fundação.

Um manancial brotava da terra, e regava toda a superfície do chão, o terceiro capítulo, realiza um percurso sobre o título da obra, considerando-se todas as suas aplicações, leituras metafóricas e vertentes. Prezou-se mesclar as mais distintas visões para que se pudesse explicar a origem do título, importância que a Clarice sempre foi essencial, como ela mesma afirma em sua notória entrevista concedida a Júlio Lerner (“Panorama Especial”/TV Cultura), em fevereiro de 1977: “Eu lia livro para mocinhas, romance ‘cor-de-rosa’ e misturava com Dostoiévski... Eu escolhia os livros pelos títulos. E não pelo autor [...]. Eu misturava tudo”. Além de “explicar” o título a partir de um viés literário, prezou-se aqui também realizar uma investigação sobre a simbologia da água em distintas culturas.

O quarto capítulo, **Era uma vez um pássaro, meu Deus**, apresenta-se dividido em duas partes: A questão do gênero, gotejos da crítica e Auto-retrato às avessas. Na primeira, procurou-se estabelecer o caráter literário da obra, amparando-se os argumentos junto ao arcabouço da crítica clariceana não somente em relação à *Água viva*, mas ao grande “manancial” de sua produção ficcional. Sem o respaldo da crítica, quaisquer discussões soariam vagas e imprecisas. Plausivelmente, há considerações a respeito do livro e da autora ao longo do trabalho, não sendo este capítulo um caso isolado. Todavia, por motivos metodológicos, é importante estabelecer um capítulo inteiro destinado à competência crítica. Quanto ao segundo subcapítulo, vale dizer que teceu uma abordagem composicional de *Água viva*, minimizando-se as informações de cunho biográfico, a não ser quando justificadas no processo literário da escritora. Por questões interpretativas, julgou-se dispensável a análise das telas de sua autoria (1975-1976), atualmente arquivadas no Arquivo Clarice Lispector, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, uma vez que esta manifestação é vista como uma “via de escape”, ou um “hobby” seu, por assim dizer. Pesquisar a temática “Clarice pintora” soaria como uma atitude infundada, quando não “forçada”, visto que a própria Lispector (“engrossando o coro” sua família) negou sua empreitada nas artes plásticas, afirmando não ser “pintora” tampouco detentora de qualquer “técnica”. Diz ela: “Pinto tão mal que dá gosto [...]”⁵. Nessa tese o que importa são os lampejos de água que saem da “máquina

⁵ BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 70.

Olivetti” de Clarice e não de seus quadros, ainda que a narradora-protagonista do livro seja uma pintora.

O quinto capítulo, **Nós que vós somos**, foi igualmente dividido em duas partes. Na primeira, Para pessoas de almas deformadas, empregaram-se esforços para interpretar a noção de alteridade na obra, contando-se com o suporte de grande parte da crítica e de estudos literários atuais, bem como com o apoio teórico de leituras filosóficas, a exemplo de Heidegger. A segunda, Eu tenho o impessoal dentro de mim, ocupou-se em investigar a fenomenologia do *it*, ou do objeto. Em razão de *Água viva* ser uma criação essencialmente ontológica, a análise do objeto é esmiuçada com propriedade pela escritora. Contou-se aqui com o pensamento de Hegel em *Fenomenologia do Espírito* e de Benedito Nunes, um dos estudiosos que mais entendeu e captou esta qualidade na obra lispectoriana. Há ainda algumas reflexões relacionadas ao primitivo – reflexões posteriormente aprofundadas no último capítulo.

Quanto ao sexto capítulo, **A quarta-dimensão do instante-já**, fundamenta, exclusivamente, a relação temporal da obra. Como respaldo, utilizaram-se estudos de Física Quântica para explicar a dinâmica não-linear do tempo, incluindo-se reminiscências da Teoria da Relatividade. Contudo, como enfatizado no próprio capítulo, não se optou por relacionar a temática temporal a partir de uma abordagem puramente física, em especial porque esta não é uma competência que alcança meu domínio cognitivo. A importância de sua aplicação está intrinsecamente relacionada à idéia de “quadrimensão”, que tanto influenciou os artistas de vanguarda, derrubando-se o valor de tempo-cronológico. Foram consideradas as ponderações de Bergson em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, que se apropria do conceito de tempo ontológico. Trabalhou-se ainda a questão da circularidade, presente nas figuras ovais, como a do Ouroboros (a serpente que engole a própria cauda) e a do próprio “ovo”, tela homônima de Tarsila do Amaral estudada neste ponto.

O sétimo capítulo, **Diálogos, uivos e gritos**, foi dividido em quatro temas. Na errância é a introdução à análise do processo criativo de Lispector em *Água viva*. Este capítulo visou aproximar três obras literárias que “dialogam” com o livro. De forma alguma se pretendeu realizar um incansável e elaborado exercício de literatura comparada. O que se buscou foram os ecos e as similaridades entre as composições selecionadas. A primeira delas é *Nadja*, de André Breton, publicada em 1928. As duas obras se cruzam por vários motivos, a começar pelo rompimento com o conceito usual de

cronotopo, com a noção de espaço bem traçado no romance, dando vez à liberdade de enredo, operando-se a leitura através de uma escrita automática – tema bem discorrido nesta instância do capítulo. Posteriormente, Resolvendo o que não se resolve: *Água viva* e *The Waves*, duas narrativas ontológicas, recorre, como o próprio subtítulo informa, ao aspecto reflexivo que extravasa em ambas as obras. *The Waves*, publicado em 1931 por Virginia Woolf, é romance que traz intensos personagens – Bernard, Louis, Neville, Jinny, Susan, Rhoda e Percival –, existentes apenas na condição do monólogo existencial, de tal forma que Woolf e Clarice se encontram por privilegiarem a introspecção. A parte final deste capítulo, Um certo Jaques Netan: na onda onírica de *Água viva*, traça paralelos entre a obra de Carlos Nejar, publicada em 1991, e a experiência paradoxal e onírica de *Água viva*. Novamente enfocou-se o poder fictício/poético de duas narrativas que se fazem na descontinuidade do enredo e na fragmentação do romance de tradição.

Finalmente, o último capítulo, **Teia tênue: esculturas forjadas, respingos de tinta e corpos retorcidos**, expõe a relação de *Água viva* com outras artes. O primeiro subcapítulo, Da bruteza primitiva de uma poética escultural, realiza um embate comparativo entre a arte escrita e o domínio da forma na arte da escultura. Nesta parte, foram apresentados alguns sonetos de Michelangelo (a temática do famoso *Paragone*) que comparam a pintura, a escultura e a poesia, sobretudo, salientando-se a ação do autor/escultor onde a obra mais falta, ou onde há o esforço de se penetrar no vazio. A segunda parte, Do fôlego da escrita e da pintura, procurou contemplar um exercício de leitura entre uma obra que é, concomitantemente, literatura e pintura dos instantes. Visou-se entender *Água viva* como uma obra “orgânica”, cujas palavras não são apenas palavras, mas luz, cores, imagens, perspectivas, volumes e sensações. Entre várias pinturas, duas destacaram-se aqui como modelos associativos à obra por seu poder de reflexão: “Evolução” (1910-11), de Mondrian; e “Mulher na praia” (1944), de Cícero Dias. Encerrando o capítulo, Da harmonia difícil dos ásperos contrários busca discutir a dura relação dos contrários, da harmonia “antimelódica” (p. 32); da profunda necessidade de se captar os ribombos esfuziantes do silêncio. Além das leituras teóricas, foram utilizadas informações adquiridas na Oficina de Poesia Sonora realizada com o poeta italiano Enzo Minarelli, realizada em junho de 2009 no Festival Internacional de Teatro de Londrina.

O que me conduziu a disponibilizar o pensamento dessa pesquisa foi, substancialmente, a leitura aguçada da própria obra. Como enfatizado nas Considerações finais, este é o estudo de uma “leitora” – com todas as atribuições inerentes ao termo – de *Água viva*, e não apenas a análise de uma acadêmica que se viu “incumbida” de eleger um objeto de investigação à sua tese. Além da obra, várias foram leituras acumuladas durante o Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP, 2000-2003), bem como as leituras e discussões em sala das disciplinas “Literatura e Crítica no Brasil: Autores Principais”; “O Discurso da Mulher nas Narrativas Contemporâneas de Língua Portuguesa”; e “Literatura e História no XX: itinerários do desassossego” (USP/2006).

É preciso ainda informar que, para se comungar dessa tese é essencial que os leitores não tenham a ambição de encontrar um ponto de vista fixo, ajuizando mecanicamente o conjunto de uma Arte tão vasta e tão maravilhosa como a Literatura. Ou, revivendo um pensamento de Benedetto Croce:

Toda genuína representação artística é em si mesma o universo, o universo naquela forma individual como o universo. Em cada cadência de poeta, em cada criatura de sua fantasia, está todo o humano destino, todas as esperanças, todas as ilusões, as dores, as alegrias, as grandezas e misérias humanas: o drama inteiro do real, que devém, cresce in perpetuo sobre si mesmo, sofrendo e gozando⁶.

A leitura deverá ser conduzida num sentido de pluralismo literário e filosófico, quiçá a única via capaz de informar os elementos diversificados da experiência narrativa de Clarice Lispector e da própria teoria literária moderna. Empreguei argumentações de diversos autores, incluindo-se vários filósofos, porque a proposta dessa pesquisa, desde seu início, foi operar com um endosso teórico/crítico/filosófico que pudesse sustentar o pensamento livre, “aquático” da escritora em sua obra. De modo algum apenas a crítica literária daria conta de explicar o processo narrativo de *Água viva*, por este motivo, entre o oceano de autores, um dos mais citados tenha sido Bachelard, que trabalha com o viés ontológico em confronto à arte de modo especialmente voraz e poético. Acredito que a obra propõe o desafio da interdisciplinaridade.

Por último, admito ter sido bastante tautológica. Contudo esta foi, sem dúvida, uma exigência da própria obra. Em seu primeiro livro sobre a autora – “O mundo de Clarice Lispector” (1966) –, Benedito Nunes aponta que o estilo clariceano domina a “técnica do desgaste”: a autora insiste na repetição obsessiva de verbos e substantivos,

⁶ CROCE, B. *Breviário de estética* : aesthetica in nuce. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 2001, p. 134.

“conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, deixa[ndo] à mostra o ‘aquilo’, o inexpressado”⁷. Com as devidas proporções, esse estudo igualmente intencionou expressar aquilo que não se revela à superfície, e que só se atinge em profundidade – na profundidade da leitura. Em resumo, ambicionei seguir o que Clarice realizou ao longo de *Água viva*: “am[ar] o feio [*Kháos*] com um amor de igual para igual” (p. 45).

Viva a imperfeição.

⁷ Pref. de Arthur César Ferreira Reis. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

1. O CAOS NOSSO DE CADA DIA

*Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver.
Não há padrão a seguir
e nem há o próprio padrão: nasço.*

(Água viva, p. 42)

Desde os primórdios, o caos como “bússola” tem orientado a literatura, a começar pelo esforço de Ulisses para alcançar Ítaca, seu reino e sua pátria. O herói enfrenta terríveis ciclones, é encantado por musas e naufraga; chegando a se disfarçar de mendigo e a matar os pretendentes de sua amada Penélope, que o julgara morto. Já na tragédia de Sófocles, Laio, rei de Tebas, toma conhecimento através dos Oráculos que seu filho Édipo haverá de assassiná-lo e se casar com a própria mãe, Jocasta. E que dizer de Júpiter, pai e soberano dos deuses e dos homens, o grande divisor dos mundos, aquele que devora os próprios filhos?

Há também exemplos oriundos das culturas orientais. Na mitologia hindu, o *Mahabharata*, um dos poemas épicos mais longos da história, relata a disputa dinástica entre grupos familiares, que culmina em uma grande batalha, pondo em risco a sorte do mundo. Todos os eventos do conflito decorrem sempre da desobediência ao *dharma*, ou à lei que cada um traz em si.

Em compasso, a cultura Yorubá apresenta Ifé e o conflito entre as divindades Oduduá e Obatalá (o Grande Orixá, o criador do mundo), um “duelo de amor” que faz surgir a vida. Já o grupo dos Yawalapiti, que compartilha o repertório mitológico alto-xinguano, acredita que os vagalumes eram a única luz acessível aos homens. Tudo explodia em escuridão, até nascerem os gêmeos Sol e Lua, dissipando a noite dominante e voraz.

Os escritos que adotam o caos como instrumento narrativo e filosófico são incontáveis. Seguindo este mote, faz-se coerente valer a noção de que tal temática não tem encontrado representatividade apenas na Cosmogonia e na Literatura universal, mas também na História, na Geografia, na Física, na Química, na Matemática, na Antropologia e nas demais Ciências Humanas, como pondera Bachelard em *A filosofia do não*: “Seria demasiado cômodo entregar-se a

um realismo totalitário e unitário, e responder-nos: tudo é real, o elétron, o núcleo, o átomo, a molécula, o mineral, o planeta, o astro, a nebulosa. Nem tudo é real da mesma maneira: a substância não tem, a todos os níveis, a mesma coerência; a existência não é uma função monótona; não pode se afirmar por toda a parte e sempre no mesmo tom”⁸.

Condescendente a esta visão, *Água viva* desdenha qualquer função ou marcha “monótona”. A obra não emite notas e tons de um monocórdio, tampouco pinta telas monocromáticas (“Minha resposta é: pintar um afresco em adágio”, p. 50). Ao contrário: o livro se apresenta disperso e caótico em toda sua complexidade. Substancialmente porque a prosa é revestida de uma meditação imensurável dos detalhes da existência, de tal modo que configura no texto um corpo de idéias, sensações e imagens que traduzem a magnitude do pensamento ontológico.

Aos olhos de Clarice Lispector o existir é desvelado em projeção octogonal, logo as situações e os fenômenos ocorrem em fluxo incontido. Eis o *aleph* clariceano, o ponto em que, segundo Borges, “contiene todos los puntos”⁹. Termo par que a Cabala (*En Soph*) caracteriza de “divindade ilimitada”¹⁰ e que a doutrina hindu chama de *aksharam padam*¹¹ (o estado imperecível ou o ponto central).

Na atmosfera irrestrita e solta de *Água viva*, o eu-narrador tateia as paredes caiadas do casebre de sua reflexão fragmentada, encontrando seu *aleph* no nascimento de uma escrita liberta do pensamento amarrado à lógica cartesiana. O texto projeta-se com inesgotável expressividade, tendo em vista que Clarice não se limita a simular a realidade. Ao contrário – a imanência autoral torna-se a própria voz agente, sofrendo na carne a supremacia da criação:

*Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pode se esticar. E o sangue agradece. Respiro, respiro*¹².

⁸ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não*. Trad. Joaquim José Moura Ramos. Sel. textos José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 32.

⁹ BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. 5 ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1965. **Obs:** no livro Borges discorre sobre a origem do termo: “Éste, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al círculo de mi historia no parece casual. Para la Cábala esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la Mengenlehre, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes”.

¹⁰ BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Trad. M. Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 25.

¹¹ TUCCI, Giuseppe. *Teoria e prática da Mandala*. Trad. Mário Muniz Ferreira. São Paulo: Pensamento, 1969.

¹² LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Artenova, 1973, p. 75. **Obs:** por se tratar da edição original, esta será a utilizada no trabalho. Adotou-se a sigla AV como referência ao livro ao longo da tese.

A Lispector, o processo narrativo é um parto, um filho rebentando da placenta. Ele dói, as palavras doem: a autora-mãe estica seu texto ao infinito. Respira a cada pulsar de palavras, na franca esperança de içar respostas às perguntas permeadas em seu âmago. Contudo, para se entrar no “ventre” do mundo é preciso que ocorra um constante renascer em resposta ao infinito cabal, como um espelho duplicado a revelar a dimensão do Ser e do Universo.

É justamente este o caos que constitui a vértebra e as pulsações de *Água viva*: quem conduz o leitor na aventura fantástica de percorrer os labirintos da obra é uma narradora-Ariadne, multiplicada infinitamente nos mais diversos jardins, plantas, animais, cores, músicas e vivências:

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 (p. 89).

Um “eu” profano, primitivo¹³, de “grandes extensões milenares”. Um “eu” atemporal, ecoante, posto que pensar o “caos” literariamente é desvincular a obra do movimento cronológico e do espírito formal, estabelecendo como essência o olhar metafísico. Conhecer literariamente um texto é desvendá-lo, em via simultânea, como fenômeno além da palavra. Conceber literariamente a narrativa moderna é entender que a ortodoxia do cânone que a retém deve ser dialetizada em todos os seus princípios através de paradoxos, pois ao narrador resta a impossibilidade de imitar a Natureza, uma vez que ela não é fonte de verossimilhança. Não estamos falando de um quadro de natureza-morta: Clarice é a própria destruição das frutas e flores na tela; aquela que deforma, que distorce o objeto em sua escrita¹⁴. Metamorfoseia-o porque ela mesma é o objeto.

Aprofundando a temática, Lucchesi explicita: “A estrutura habita a complexidade. Sob a desordem, a ordem [...]”. O universo [é] um multifractal, uma teia de auto-semelhança em escalas diversas. Esta é a chave, a ordem subjacente ao

¹³ A discussão em torno do “primitivo” é apresentada adiante nos Capítulos 5 e 8, respectivamente.

¹⁴ Em *Teoria do Não-Objeto*, Ferreira Gullar expressa: “Um objeto representado é quase-objeto, é como se fosse um objeto: ele se desprende da condição de objeto”. Ao poeta, isto significa que, “liberto da base da moldura, o não-objeto insere-se diretamente no espaço, do mesmo modo que um objeto. Mas aquela transferência estrutural do não-objeto, que o distingue do objeto, permite-nos dizer que ele transcende o espaço, e não por iludi-lo (como faz o objeto), mas por nele se inserir radicalmente. Nascendo diretamente no espaço e do espaço, o não-objeto é ao mesmo tempo um trabalhar e um refundar nesse espaço [...]”. (A *Teoria* apareceu em uma edição do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada de 21 nov. a 20 dez. de 1960). **Obs:** sobre a questão do “objeto”, ela será amplamente discorrida no Capítulo 5.

caos”¹⁵. Eis a “desordem orgânica” de *Água viva*; seu próprio tema de criação:

*Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade [...]. Quero a experiência da falta de construção. Embora este meu texto seja atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? O do mergulho na matéria da vida? O da paixão? (p. 27)*¹⁶.

Ao desejar a “experiência da falta de construção”, Lispector potencializa todas as vias de criação. Seu fundamento literário vem à luz pela consciência arrebatadora do “frágil fio condutor” que a une, umbilicalmente, ao tenuíssimo “mergulho na matéria da vida”. Trocando-se em miúdos, nesta obra clariceana algo passa a ferir a narrativa. O texto é escoriado; mutilado, e o caos instaura-se como semente fértil. Segundo o conceito utilizado na *Teogonia*, a etimologia *Kháos* vem do verbo *khaíno* ou sua variante *khásko* (abrir-se, entreabrir-se), constituindo-se como a força que preside à separação, à divisão. A imagem evocada pelo termo é a de um bico de ave que se abre, fendendo em dois o que era um só. *Kháos* revela-se, portanto, como a potência que preside à procriação por bipartição, cabendo-lhe a tradução de “cissura”¹⁷.

Em consonância, é prudente ressaltar que a aplicação do conceito de caos em *Água viva* se dá como “ruptura” e não como “anarquia injustificada” ou “confusão”, ao que possa parecer em um primeiro relance. Há um conflito estabelecido: enquanto *Eros* preside a união, *Kháos* é a força que representa a separação. A partir desta premissa, intui-se que a fragmentação textual é a peça motriz da narrativa, sobretudo porque a escritora tem absoluta consciência da realidade “flutuante”¹⁸ de seu mundo. A perspectiva de enredo unificado foi banida e o que prevalece são os mais diversos ângulos narrativos. A aparente “desordem” textual é compatível com a idéia de “força”, ou com o que se deflagra nos estados potenciais, renovando em palavras, sons, gestos e imagens a percepção sobre o mundo e o real¹⁹:

¹⁵ LUCCHESI, Marco. *O sorriso do caos*. Rio de Janeiro: Record, 1997, pp.98-99.

¹⁶ **Obs:** grifo meu. Esta frase se encontra disponível no original de *Objecto gritante*, “protótipo” de *Água viva*. Vide nota 15 do quarto capítulo.

¹⁷ HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Trad. e estudo da obra Jaa Torrano. 7 ed. São Paulo: Roswitha Kempf, 1989.

¹⁸ Termo utilizado por ROSENTHAL, Erwin Theodor. Em: *O universo fragmentário*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional/Edusp, 1975, p. 122.

¹⁹ Cf. VIANA, Lucia Helena. O figurativo inominável: os quadros de Clarice Lispector (ou restos de ficção), p. 52. Em: ZILBERMAN, Regina (org.). *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios/Edipuc/Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

Antes de me organizar, tenho de me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair, levantar-me (AV, p. 80).

Lispector confessa a necessidade de se “desorganizar internamente”, pois é somente em estado absorto que experimenta a “liberdade” de “errar”. A obra está, sobretudo, focada na possibilidade de construção. É na derrocada do ato literário que a autora se lança, sem pudores, à tentativa da narração. Nesta atmosfera de enfrentamento, *Água viva* não apresenta o *Kháos* revestido sob um véu, com discrição, de tal forma que o pulsar textual respira “sob o foco da intencionalidade dúbia e perplexa da consciência criadora [...], feita de confiança e desconfiança às palavras, a contingência mesma da escritura autodilacerada, em conflito com a realidade que se esvazia dentro dela [...]”²⁰, como interpreta Benedito Nunes.

É sob o prisma de uma escritura “autodilacerada”, “errática”, que o significado de *Kháos* deve ser empregado na leitura desse estudo. No artigo “O fracasso da razão”, o escritor Cristovão Tezza pondera: “Em literatura, é sempre bom que a mão esquerda, a da ficção, não queira imitar muito o que faz a direita, a da teoria”²¹. Neste jogo do predomínio da escrita sobre a realidade²², ou sobre a razão cartesiana do romance de tradição, percebe-se o evidente delírio inventivo de *Água viva*. Não há ordem. A obra basta-se pelo fluxo narrativo:

*O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração.
Deixo-me acontecer* (p. 26).

Quando se recria a linguagem, variações e possibilidades brotam, como quem olha inúmeras imagens num caleidoscópio. As visões se ampliam neste momento, pois o material psíquico rompe com a grosseira idéia de se legitimar um racionalismo incondicional, fácil e preguiçoso que por ventura poderia vir a caracterizar a obra. Ao propor o caos, a ficcionista aniquila a aparência exterior do texto, ou por que não dizer a palavra apenas pela palavra. Mais: em transe diante daquilo que vê, a personagem apresenta seu pensamento perscrutador desprovido de discurso

²⁰ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 148.

²¹ Artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, caderno *Mais!*, de 9 out. 2005, p. 7.

²² “Realidade” segundo o conceito de van Foerster, em *Short cuts* (2001). Ao autor, não existe uma “realidade externa”: é o nosso cérebro que a institui. O mundo apenas nos transmite sinais (apud MARCONDES FILHO, Ciro. O círculo cibernético e o detalhamento da pesquisa. Em *Círculos crescentes*. São Paulo: NJR/ECA/USP, 2006. Disponível em: www.eca.usp.br/nucleos/filocom/noticias28.html, acessado em mai. 2006).

esquemático. São momentos de repentina clarividência, percepção extasiada que lhe revela detalhes introspectivos da existência:

Mas agora tenho vontade de dizer coisas que me confortam e que são um pouco livres. Por exemplo: quinta-feira é um dia transparente como asa de inseto na luz. Assim como segunda-feira é um dia compacto (AV, p. 111).

A narrativa se desenvolve de maneira autônoma. O lirismo²³ irrompe na vazão da obra com tamanha intensidade que a ordem não se aplica; o infinito não apresenta lugar assinalável; e a linguagem prosaica passa a representar o espaço da não-evidência. Por esta razão os sentimentos, as opiniões e a manifestação intelectual prevalecem sobre o exterior. O espírito de *Água viva* traz no caos, ou na ruptura, o aproveitamento das ambiguidades do “real”, modificando e alertando o pensamento. E dar asas ao pensamento no instante do registro fictício é legitimar, literariamente, os fenômenos no emaranhado da criação. Entretanto, para que ocorram tais registros, é preciso violar a mente calcada na soberania da forma²⁴. Não é em vão que da primeira à última linha da obra se note uma atmosfera de “transgressão”, como cita Georges Bataille em *L’ Erotism*²⁵. Se tomarmos o sentido de “transgressão” como “ir além do que é permitido; infringir”, a própria narradora dá sinais de sua intencional “desobediência” ao longo do livro:

Que mal porém tem eu de me afastar da lógica? (p. 12).

* * *

Não tenho estilo de vida: atingi o impessoal, o que é tão difícil (p. 85).

Bravo! Ao ousar “afastando-se da lógica”, o eu-lírico provoca a “cissura” no texto, conferindo movimento amplo ao ritmo e ao conteúdo de sua prosa. A infração permite que a mão que escreve expresse com vigor o que de mais nevrálgico pode existir na matéria literária – o verbo “ser”: “Não penso, assim como o diamante não pensa. Não tenho

²³ Em “O mundo subjetivo de Clarice Lispector”, série de artigos publicados no *Jornal do Brasil* (de 29 out. a 10 dez. 1960), Assis Brasil afirma que um dos fatores que mais lhe “impressiona” na obra clariceana é seu “estilo, seu trabalho poético”, fruto do embate entre as “minúcias descritivas, que se chocam com desenvolvimento mais amplo e espontâneo de seu pensamento”. **Obs:** Pontieri observa que tal material de Assis Brasil ajudou a compor o livro *Clarice Lispector: Ensaios* (Rio de Janeiro: Org. Simões, 1969). Apud PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999, p. 47.

²⁴ Em carta a André Breton (jul. 1937), Antonin Artaud escreve: “[...] a única saída é a abolição da forma”. Apud REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 31.

²⁵ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.

fome nem sede: sou” (p. 48). Com sapiência ancestral de pedra, a narradora propõe a anterioridade do verbo sobre a obra:

Mas a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É (p. 30).

Em entrevista, Lispector declara: “Eu escrevo simples, eu não enfeito”²⁶. Sua escrita é raiz forte porque o verbo conduz a ação. O verbo prepondera. Assim, ao se recusar a “enfeitar” seu texto, a autora oferece como via a ruína do desenvolvimento prosaico formal nos moldes do romance. Há um eterno recomeço, pois a obra mesma, em seu aspecto inacabado, fragmentário, antecede a própria linguagem. De um texto renovado pela carne do verbo, a criação procede:

Sou-me (p. 33).

* * *

O que vai ser já é (p. 36).

* * *

Eu é (p. 38).

Apropriadamente, o arrebatamento do verbo “ser” não ilustra apenas o uso “anômalo” da linguagem, tampouco pretende evidenciar uma “toponímia” ou um “vocabulário” peculiares à Clarice²⁷. “Eu é” não pode ser somente reduzido a um caso de “barbarismo” de linguagem: eis a construção ontológica de um eu-narrador que busca sua imanência na escrita caótica. Do mesmo modo, “sou-me” não é simplesmente um caso de “pleonismo” de reforço: eis o encargo de uma escritora que, para entrar no núcleo de sua narrativa, penetra antes em seu próprio âmago.

A esta altura, percebe-se que o verbo, a ação refundada no sujeito se apresenta como uma alegoria-chave que estrutura o projeto de *Água viva*: a autora trabalha com a inexistência concreta da marcação tempo-espacial e da caracterização de tipos e cenários; rompendo com o conceito de cronos e de romance tradicional. O caos possibilita um mergulho no cerne do texto, em especial porque a configuração tempo/espaco/enredo/personagem/diálogos já não apresenta de maneira convencional o fluxo da vida, o seu caber, seu transcorrer, tampouco seu caráter efêmero.

²⁶ Entrevista concedida a Júlio Lerner, da TV Cultura (“Panorama Especial”), em 01 fev. 1977.

²⁷ Sobre a preponderância do verbo “ser” no texto clariceano, tome-se como exemplo o trecho de *A Paixão segundo G.H.*: “Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? [...]. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que foi sendo?”, pp. 12 e 13. **Obs:** nessa tese, será a utilizada a publicação de *A Paixão* da editora Rocco, de 1998.

A exemplo de James Joyce, Virginia Woolf, Guimarães Rosa e Nélide Piñon, Lispector expõe a realidade sob uma óptica tão dilatada que já não pode ser representada adequadamente através de meras descrições, diluindo-se na fragmentação do mundo e dos acontecimentos. “There is nothing staid, nothing settled in this universe. All is rippling, all is dancing; all is quickness and triumph”²⁸, lê-se Woolf em *The Waves*, compreendendo que na composição narrativa o alcance cognitivo cresce para além do relato puro. O que ocorre na textualidade moderna é uma espécie de introspecção fenomenológica que ultrapassa a percepção simplificada.

O trabalho literário de Lispector apreende o mundo externo em concomitância ao mundo interno, de tal forma que à medida que o autor percebe, interpreta; à medida que capta, redige apressadamente para que o sentimento/imagem não vague nem se perca no esquecimento. Não é por acaso que em *Água viva* há uma evidente simbiose literária: enquanto a narradora identifica algo, algo também se faz claro ao leitor. Ganha-se – tanto por parte do emissor quanto do receptor da mensagem escrita – um conhecimento que nega a identificação linear, encerrada em si mesma.

A escritora emprega o caos em sua criação como um artifício metodológico, entendendo que sua inventiva textual não deve, sob hipótese alguma, ser traduzida de maneira restritiva, separada das mais variadas perspectivas e experiências que a autenticam, como bem ensina Roland Barthes: “[...] A literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto e esse indireto é precioso”²⁹.

O “lugar indireto” citado por Barthes é apreendido em *Água viva* através dos respingos de uma escrita caótica, marcada no espaço dilacerado onde surgem inúmeros dados – alguns talvez já familiares àquele que transcodifica a mensagem literária; outros novos, desconexos e até insólitos. No entanto, de forma “aparentemente” misteriosa, o leitor os une. Por bem dizer, o *Kháos* é validado na obra como instrumento de utilidade peculiar ao leitor, permitindo-lhe realizar as mais trabalhosas conexões, como neurônios a jorrar em campo fértil³⁰.

Ainda além, o caos oferece a percepção de uma trama centrada no paradoxo. Affonso Romano de Sant’Anna³¹ vê

²⁸ WOOLF, Virginia. *The Waves*. Introd. and notes by Kate Flint. London: Penguin, 1992, p. 34. Trecho: “Nada se fixa, nada se ordena neste Universo. Tudo ondula, dança; tudo é velocidade e triunfo” (trad. própria).

²⁹ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d.

³⁰ A respeito da relação de alteridade “autor/leitor”, consultar o quinto capítulo dessa tese.

³¹ Em *O enigma vazio: impasses da arte e da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 92. Obs: O autor define oxímoro como a combinação engenhosa de palavras contraditórias ou incongruentes, para efeito epigramático.

os oxímoros como os responsáveis pela estruturação ética e estética da narrativa e da consciência do pensamento moderno. Eis alguns dos inúmeros exemplos presentes em *Água viva*: “a harmonia secreta da desarmonia” (p. 11), “um tema atemático” (p. 14), “um prazer frígido” (p. 83), o “silêncio vibrante” (p. 93), o “odor que não tem perfume” (p. 97); o “belo ódio” (p. 101).

Nesta criação lispectoriana o descaminho guia o eu-narrador a não desempenhar o papel de sujeito a apenas emitir enunciados; tampouco releva fatos palpáveis de pessoas, coisas, geografias ou datas. Muito pelo contrário: o caos cria uma atmosfera de fenda, de rompimento, precisamente porque o pensamento literário não se submete ao duo lei-perturbação, já que não há regras ou leis a serem seguidas. Sobriamente, o *Kháos* passa a funcionar como lanterna a iluminar o esforço narrativo, arrebatando a infinitude dos fenômenos sobre o mundo nu e cru com a qual se depara a escritora:

Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo (pp. 86-87).

O efeito de transgressão textual instaura-se porque desponta em *Água viva* um verdadeiro esforço existencial. A ficção compõe-se a partir de uma multiplicidade de temas desencadeados, como a tropelia tumultuosa de cavalgadas; tão ruidosa e pulsante quanto o próprio viver. Berta Waldman infere sobre a obra: “A escritura pretende ser vida. Então, ela não está no lugar de. Ela não representa, não substitui. Não é um reflexo [...]. Para que se avizinha à vida, é preciso [que a escritora] tenha a humildade e a coragem do improvisado, da falta de construção, do mergulho na matéria da palavra”³²:

É de uma pureza tal esse contato com o invisível núcleo da realidade. [...]. Esta minha capacidade de viver o que é redondo e amplo – cerco-me por plantas carnívoras e animais legendários, tudo banhado pela tosca e esquerda luz de um sexo mítico [...] (pp. 24 e 25).

À luz “tosca” e “esquerda”, mergulhada no “invisível núcleo da realidade”, a autora produz uma obra reflexiva, nada mastigada ou de fácil acesso. Em *A hora da estrela*, ela expõe: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados”³³. Neste cenário, sua literatura representa sempre a

³² WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 62.

³³ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 25.

interpretação de uma releitura do Ser em confronto com o mundo. Logo de seu texto são liberadas “faíscas” e “lascas”, fato que leva a crer que a “universalidade da escritura-Clarice é quase que sacramental do ponto de vista ético-filosófico, porém mundana do ponto de vista tradicional-civilizado. Uma reforma cujo ato de reformar é a reforma em si e não em seu fim”³⁴.

Água viva equaliza uma sensação de “embaraço”, de “nebulosidade”, firmada de acordo com a definição de “Tártaro” presente na *Teogonia*: é o algo “nevoento (invisível) e que fica no fundo da terra”, sendo uma espécie de “duplo espetacular e negativo”³⁵, em que a única possibilidade é a queda cega, sem fim e sem rumo:

O outro lado é uma vida latejantemente infernal (p. 21).

A narrativa busca um ciclo de situações dúbias e o “outro lado” transparece, sobretudo porque as barreiras da representação do concreto são derrubadas. O caos flui na leitura como uma verdadeira “glória”, ou, como na *Teogonia*: “Gloriar é expor um ser ou fato à luz da manifestação”³⁶. Em verdade, o “gloriar” (*Kléos*) caótico sai do ventre de tudo aquilo que repousa no indizível, e por consequência, mostra-se alcançável somente à experiência aprofundada:

O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio (AV, p. 33).

Tomada pela impossibilidade de dizer “a coisa em si”, a narrativa de *Água viva* transfere ao leitor a incumbência de captar “essa outra coisa” ansiada pela autora. Neste ponto, estabelece-se uma lei de compensação entre a escritora e o leitor. Em seu desespero febril de narração, Lispector vai lançando pistas de seu método ficcional, garantindo que o leitor não se perca na aventura de desvendar a “energia” que guarda o seu “silêncio”.

Porém, obviamente, o esforço não é demandado apenas por parte do leitor. Clarice tira o véu de opacidade do texto ao chamar para si a responsabilidade de sentir o incontinente da expressão, realizado no exercício atento da narrativa, sem que qualquer dado seja jamais manifestado no desleixo. Aí reside a qualidade caótica da obra – o

³⁴ BITTENCOUT, Ercília; THEOBALDO, Carlos. *Balada da paixão sem fim* (Duas visões: Guimarães Rosa e Clarice Lispector). Rio de Janeiro: Ed. Ágora da Ilha, 2000, p. 254.

³⁵ HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses, op. cit., p. 47.

³⁶ Id. ibidem, p. 29.

processo ficcional exige concentração pontual, afiada:

É como uma anunciação. Não sendo porém precedida por anjos. Mas é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo. [...] Parece-me que pela primeira vez estou sabendo das coisas. A impressão é que só não vou mais até as coisas para não me ultrapassar (AV, pp. 106 e 37, respectivamente).

A epifania (*epiphaneia* na *Teogonia*) vinga nesta obra de modo distinto de outras produções lispectorianas. Tome-se o exemplo de *G.H.*: no romance, a epifania se expõe através do objeto “barata”, responsável por conduzir a narradora ao estado de arrebatamento. *A Paixão* exige e reclama a presença de um “objeto”, objeto que, a princípio, exibía uma simplicidade rotineira, mas que acaba por demonstrar uma força inusitada ao andamento da composição literária. A “barata” chega a ser a ponte de passagem ao ritual de “revelação”³⁷.

De modo inverso, a peculiaridade de *Água viva* encontra-se na não demanda de um objeto específico a despertar a epifania, já que o sentimento revelado no momento único de abstração – ou no instante em que o ser se reconhece “sujeito a transformações súbitas”³⁸ – é captado num acontecimento ínfimo e num espaço/tempo interiorizado, que alteram por completo a visão da narradora. Consequentemente todo momento epifânico de *Água Viva* lhe soa como um êxtase e, como num círculo vicioso, parece-lhe que “pela primeira vez est[á] sabendo das coisas”. O seu *Kléos* caótico é tão intenso que ela mesma confessa não desejar ir além das “coisas”, temendo “ultrapassar-se” a si própria.

No entanto, apesar de a autora demonstrar certo receio em ir além, o “momento excepcional”³⁹, a “súbita revelação da verdade”⁴⁰ presentes em seu processo de criação não mais podem ser contidos, alertando-lhe os sentidos. Envolvida por uma sensação excitante, os acontecimentos rebentam clarividentes em sua mente atenta e escrever lhe arrebatava como uma necessidade quase “física”:

E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, em fonte direta, a dádiva [...] indubitável de existir milagrosamente e materialmente (AV, p. 41).

³⁷ Ver nota 39, do Capítulo Cinco.

³⁸ Cf. SARTRE, Jean Paul. *A náusea*. 10 ed. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 18.

³⁹ Expressão utilizada por Olga de Sá em *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Fatea, 1979, p. 106.

⁴⁰ Cf. SANT’ANNA, Afonso Romano de. Clarice: a epifania da escrita. Prefácio de *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1988, p. 5.

⁴¹

O ato da escrita assalta-lhe os sentidos, por isso a mão é guiada pela mente frenética. Daí o “corpo se transforma num dom” e aquilo que reside aparentemente inerte no cotidiano é descascado. Nesta atmosfera, confere-se a presença de uma ficcionista que escreve em estado de fruição. Seu corpo transforma-se em um canal; um grito pulsante e que já não pode ser contado:

Estou numa expectativa estupefaciente, trêmula, maravilha (p. 18).

* * *

Maravilhoso escândalo: nasço (p. 41).

Impelida a compreender suas dores e aleluias, Lispector lança-se a criar. As primeiras linhas de *Água viva* prontamente evidenciam o caráter de enfrentamento e de complexidade da obra, escrita em pleno “estado de graça”:

É com uma 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 (p. 7).

Fator essencial ao leitor de Clarice é tomar o termo “diabólico” no sentido de “caos à ruptura com o sagrado”⁴². Nietzsche vê a “decadência diabólica” como a legítima recusa ao “ideal” da natureza humana, justamente pela valia da multiplicidade de “eus” que o homem abriga, projetando a realidade “como um fluxo disperso de ocorrências”⁴³. Na Teoria do Caos, o “diabólico” vem a ser o “movimento”, a “força propulsora da Natureza”⁴⁴. Já na música, o *diabolus* intervém na criação divina, devendo ser evitado e contornado por uma série de expedientes composicionais, visto que introduz um “defeito” na ordem escalar⁴⁵.

Etimologicamente, a expressão grega *diabolus* divide-se em: “balo” (jogar) e “dia” (separado). “Diabólico” é, portanto, aquilo que se joga segmentado; aquilo que fragmenta; desune. Luiz Costa Lima já enfatizava tal característica clariceana ao analisar *A Paixão segundo G.H.*. Ao crítico, a obra “caminha sobre o diabólico, sente do que se afasta, destrói [...]”⁴⁶.

⁴² ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. 2 ed. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes.

⁴³ RAMACCIOTTI, Bárbara Maria Lucchesi. *Nietzsche: a fisiopsicologia experimental ou como filosofar com o corpo para tornar-se o que se é*. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 2002, p. 57.

⁴⁴ CAMBEL, Ali. *Applied chaos theory: a paradigm for complexity*. Boston: Academic Press, 1993.

⁴⁵ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 74-76.

⁴⁶ LIMA, L. C. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966, p. 165.

Mesmo “diabólico”, mesmo afastamento ou “viagem” que habita a percepção de leitura de *Água viva*, visto que narrar sob “estado de graça”⁴⁷ é sobremaneira incontestável à técnica criativa da obra:

Não dirijo nada. Nem as minhas próprias palavras. Mas não é triste: é humildade alegre (p. 38).

* * *

No fundo de tudo há a aleluia (p. 39).

* * *

Era uma felicidade suprema (p. 104)⁴⁸.

“Aleluia” (do hebreu *alleluiah* – “louvai jubilosamente a Jeová”) é o canto de contentamento, de louvor; sinônimo de encantamento, de regozijo. É o “grito de alegria”; o próprio *alegreto*, cuja musicalidade resplandece caráter leve:

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 (p. 110).

Um “lamento alegre”, uma alegria profana, fonte de todas as artes e sentidos. Alegria cuja própria etimologia (do latim *álacre*; do provençal *alegre*) refere-se a cores vivas e vistosas. Uma alegria dramática, contagiante, um verdadeiro “frisson”:

A profunda alegria: o êxtase secreto (p. 31).

* * *

Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria [...]. 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 (pp. 112 e 113, respectivamente).

⁴⁷ Vale ressaltar que o “estado de graça” não é exclusividade de *Água viva*, visto que em 1946, ou seja, quase trinta anos antes da publicação do livro, ela escreve a Fernando Sabino: “Às vezes estou num estado de graça tão suave que não quero quebrá-la para exprimi-la, nem poderia. Esse estado de graça é apenas uma alegria que não devo a ninguém, nem a mim, uma coisa que sucede como se me tivesse mostrado a outra face”. O “estado de graça” é, antes de tudo, uma necessidade implícita à narrativa clariceana. (Em SABINO, Fernando (org.). *Fernando Sabino/Clarice Lispector: cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 65).

⁴⁸ Grifos meus.

A repetição poética de “estou sendo alegre” dá sinais de que o “estado de graça” não tem efeito efêmero. Ao contrário: ele se constrói no soar grave do gerúndio, de tal modo que importam as sensações captadas no momento introspectivo, pois são exatamente elas, as sensações-imagens que darão corpo às palavras. A alegria da voz-narrativa é “profunda” porque, ao realizar o ato ontológico, aproxima-se intimamente daquilo que deseja tomar como seu. Clarice não se intimida ao propor: ouve a minha prosa, ouve porque escrevo com tudo aquilo que posso te dar. E tudo aquilo que a autora tem a oferecer é “fixar com palavras” o que escorre no “instante-já”. Eis a captação de sua “doida e profunda” alegria. No exercício da escrita é essencial que a atenção supere a rapidez do pensamento; é indispensável que se viva, concomitantemente, a linguagem em seu momento de inerência, recusando-se a ser “vencida”: “então eu amo”. Então eu escrevo.

A mistura de sensações e gestos é da plenitude de uma “aleluia”, um contralto que marca o choque no equilíbrio dos sentidos. Um verbo que faz compreender este conflito é “excitar” (do latim *excitare*, levantar; produzir). Seu significado moderno, datado do século XIX, traduz-se como “provocar uma resposta”⁴⁹.

Todo ato criador incita a destruição do que jaz na superficialidade. Lispector inquieta-se e incomoda o leitor ao provocar o estímulo da resposta. Freud, em *Civilization and its Discontents*, confronta esta provocação: “A realidade é a única inimiga e fonte de todo o sofrimento, com a qual é impossível viver, de tal modo que a pessoa precisa romper todos os seus relacionamentos, caso queira ser feliz”⁵⁰.

Bachelard, em *Introdução à dinâmica da paisagem*, trata com propriedade a questão do ato desenfreado da inventiva ficcional, reivindicando ao autor que confronte, ilimitadamente, as fronteiras que encobrem e censuram tanto o objeto artístico quanto o próprio frenesi criativo: “[...] o gravador, na rudeza essencial de suas tomadas de posse, está em constante revolta contra limites. [...]. Uma vez mais: toda gravura dá testemunho de uma força. Toda gravura é um devaneio da vontade, uma impaciência da vontade construtiva”⁵¹.

É exatamente o “devaneio da vontade” o comburente de *Água viva*. Lispector acentua: “crio o material antes de

⁴⁹ AYTO, John. *Dictionary of World Origins*. New York: Arcade Publishing, 1990, p. 211 (trad. própria).

⁵⁰ FREUD, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. Transl. by Joan Riviere. London: L & Virginia Woolf at the Hogarth press, 1930, p. 81 (adaptação própria da versão em inglês).

⁵¹ BACHELARD, Gaston. *Introdução à dinâmica da paisagem* (Trad. José Américo Motta Pessanha). Em: *O direito de sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986, p. 56.

pintá-lo, e na madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor” (p. 92). Em sua obra, as palavras desencadeiam-se com a mesma especificidade do material da pintura e da escultura. Todos os meios levam à representação daquele instante pleno em que se capta a mundividência. O eu-lírico expõe exatamente a “impaciência construtiva”, e como uma escultora a lapidar sua pedra dura, vislumbra o *brainstorming* que antecede sua escrita:

A loucura é vizinha da mais cruel sensatez. Isto é uma tempestade de cérebro e uma frase mal tem a ver com outra. Engulo a loucura que não é loucura – é outra coisa. (p. 101).

Esta “outra coisa” – repetida inúmeras vezes ao longo da obra – pode ser definida como sua própria síntese. Em *Água viva* os rompantes narrativos da voz autoral são intensos, absolutamente justificados no primeiro *Manifesto* de Breton: “O nada é impossível a quem sabe ousar”⁵². E é devido aos seus atos coléricos, aos seus espasmos de criatividade que o texto corre como um cavalo sem rédeas, livre, ilimitado. A um cavalo basta galopar, ele não necessita de tal constatação para executar seus movimentos instintivos. Apenas galopa. Clarice corre sem arreios quando realiza o ato da escrita, dispensando explicações, regras ou sistemas lineares de criação. À autora o processo fictício acontece por sua intervenção substancial no mundo. Ela mesma não se cansa de informar o seu método – ou “antimétodo”:

Porque às cinco da madrugada de hoje, 25 de julho, caí em estado de graça. Foi uma sensação súbita, mas suavíssima (p. 104).

Clarice Lispector “cai” em “estado de graça”, o que vale dizer que a ela o instante da escrita é sua forma de redenção. Sua glória caótica rebenta quando encontra força em *insights* fulminantes, ou nos “suspiros do mundo” (p. 104). A escritora aceita sua sina de descrever o impalpável porque sabe, de antemão, que esta é a sua única saída. Linda Hutcheon, em *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, considera que aos autores modernos a apresentação detalhada da realidade externa se atrofia e o foco de atenção passa a ser o efeito interno de narração⁵³. Este é exatamente o caso de *Água viva*. Ao questionar a força da imanência do Ser no mundo, o texto descarta a rigidez da descrição pura, privilegiando o processo:

⁵² BRETON, ANDRÉ. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Pedro Tamen; prefácio de Jorge de Sena. 2 ed. Lisboa: Moraes, 1976, p. 24.

⁵³ HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York; London: Methuen, 1984, p. 25 (adaptação própria do trecho em inglês).

[...] eu não estava de modo algum em meditação, não houve em mim nenhuma religiosidade. Tinha acabado de tomar café e simplesmente vivendo ali sentada com um cigarro queimando-se no cinzeiro.

Vi quando começou e me tomou. E vi quando foi se desvanecendo e terminou. Não estou mentindo. Não tinha tomado nenhuma droga e não foi alucinação. Eu sabia quem era eu e quem eram os outros (p. 107).

Para descrever seu processo epifânico, Lispector faz questão de ressaltar o seu método livre de escrita, fugindo de quaisquer julgamentos errôneos e superficiais de “autora em estado de transe”. Nada disso. O seu *Kháos* criativo é muito bem percebido e não provém de alucinações tampouco de revelações ou inspirações divinas: “É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não me pergunte o quê, porque só posso responder do mesmo modo: sabe-se” (p. 105). Eis seu “estado de graça”: ele pode ser descrito como o relâmpago da lucidez. Simplesmente se sabe, porque se pressente, porque se experimenta o gosto pleno do agora. No original de *Objecto gritante* a autora já dá sinais de sua ampla clarividência: “Estou sentindo uma clareza tão grande que me anula como pessoa atual e comum: é uma lucidez vazia, como explicar?” (p. 164).

O rugido do relâmpago que atravessa a “lucidez vazia” na (trans)formação da narrativa tem um eixo dinâmico; é um impulso quase vital – o próprio respirar do mundo; o desvelar da existência em fruição:

Mas se você já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte.

O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe e existe o mundo. Nesse estado, além da tranqüila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão leve (AV, p. 105).

Clarice faz questão de apurar a possibilidade da saída do cotidiano material – engaiolado na moldura tempo/espço/personagens/enredo –, vivenciando uma verdadeira comunhão com os pingos quase latentes de um texto que se forma em “esplendidez” (p. 26). A “graça” passa a ser a condição que permite o alcance de uma lucidez agigantada. Ao contrário do que possa parecer, em seu texto fragmentado, a autora cria uma atmosfera quase que didática de seu método de escrita, embora saiba que ao usar da descrição, ou das palavras, estará “destruindo um pouco o que senti[u] – mas é fatal” (p. 107).

Porém este enlevamento, com a própria narradora adverte, “não é nem de longe o que mal imagino deve ser o estado de graça dos santos [...]. É apenas a graça de uma pessoa comum que a torna de súbito real porque é comum e humana e reconhecível” (p. 106). *Água viva* exige, antes de tudo, a possibilidade do encontro do Ser com a medula profunda de sua própria força presencial, pois à autora “cada agora é: um mundo, uma vida. Toda a vida, inclusive seus fins, seus extremos cansaços, suas fomes, seus bebes. Arrasta-nos a amar – conhecer, ver, ouvir –, com nossas infâncias, por trás dos códigos, das grades, dos hábitos, chamar, por trás dos nomes, pensar, por trás dos pensamentos”⁵⁴.

Na obra, a escritora tem ciência de que o cabresto do nome e a limitação da palavra são instrumentos que reduzem a aproximação ontológica de sua linguagem literária. Por tal razão “as descobertas [...] são indizíveis e incomunicáveis” (p. 106). A descrição excessiva aniquila a fluência da sensibilidade, o que conduz a autora em introspecção aguçada, ou em sua “graça”, a se manter “sentada, quieta, silenciosa” (p. 106). Depois, na natureza do silêncio e da calma, compreende “não como se estivesse estado em transe – não há nenhum transe – sai-se devagar, com um suspiro de quem teve tudo como o tudo é” (p. 106).

Muito além de um simulacro, Lispector abre espaço à ambiguidade do mundo, levando o leitor – e o próprio eu-lírico – a enxergarem os elementos do Cosmos. Não é “em transe” que vivencia a experiência literária porque a existência manifesta o paradoxo da sutil violência do sentir consciente, como navalha na carne, como veia pulsante. Talvez por deslocar o “eu” da fonte segura de vivência em sua literatura, Otto Lara Rezende tenha-lhe escrito: “É engraçado como você me atinge e me enriquece ao mesmo tempo em que me faz um certo mal, me faz sentir menos sólido e seguro”⁵⁵.

Pode-se dizer que através de sua “escuta”, a escritora dá-se como presença, como “aparição” (*alethéa*). Segundo a *Teogonia*, o “ser-aparição” surge através da linguagem, ou seja: o eu-narrador aparece ao relatar o instante inefável, capturando com sensibilidade momentos esparsos e livres, como se deles tirasse fotografias⁵⁶. Por esta razão sua “beatitude não é em si leiga ou religiosa” (p. 108). Clarice explica:

⁵⁴ CIXOUS, H. Aproximação de Clarice Lispector. Rio de Janeiro, *Tempo Brasileiro*, 104, jan./mar. 1991, p. 11.

⁵⁵ Apud CASTELLO, José. Artes da bruxa: crônica de um perseguidor de Clarice. S. Paulo, *Bravo!*, n. 3, 1997, p. 74.

⁵⁶ No primeiro *Manifesto do Surrealismo*, lê-se: “a imagem é uma criação pura do espírito” (op. cit., p. 42).

Estou falando é que o pensamento do homem e o modo como esse pensar-sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade – que, sem sofisma ou paradoxo, é ao mesmo tempo, para esse homem, o ponto de comunicabilidade maior. Ele se comunica com ele mesmo (pp. 108-109).

Tal comunicação, do ser com “ele mesmo”, requer reflexões nada apressadas, uma vez que a pluralidade de respostas cravadas no âmago se apresenta como uma espécie de fenômeno pulverizado. Aqui, só o enfrentamento salva:

Mas eu denuncio. 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 (p. 113).

Água viva proporciona ao eu-lírico desvelar sua natureza concomitante de agente e objeto da narrativa, sendo uma espécie de ímã sensível que atrai todas as coisas ao seu espírito sagaz: “Um mundo fantástico me rodeia e me é” (AV, p. 79). Ao pensamento intuitivo não importam as qualificações, salvo o nascimento da pergunta. O envoltório intumesciente da obra instiga a carência de respostas ao enigma – braço que sustenta não apenas este texto, porém toda a literatura lispectoriana. E é diante da impossibilidade de alçar soluções ao que sobeja com a dúvida que o “maravilhamento” (p. 65) de sua escrita toma corpo. Neste ponto da leitura, o espaço exterior tem pouco peso, pois tudo se resume à descoberta da vigência em um universo simbolicamente complexo.

A “glória caótica” ou o “estado de graça” epifânico rebentam quando a narradora se encontra na semente da linguagem, pois “a linguagem alude, é a possibilidade do impossível, do êxito do fracasso, da tentativa de fala diante do silêncio”⁵⁷:

*Vou fazer um adágio. Leia devagar e com paz. É um largo afresco.
Nascer é assim:
Os girassóis lentamente viram suas corolas para o sol. O trigo está maduro. O pão é com doçura que se come. Meu impulso se liga ao das raízes das árvores (p. 49).*

Clarice não escreve o texto propriamente dito. Não há modelos que se encaixam com perfeição metodológica à sua produção. Ora a autora cria adágios, “devagar e com paz”; ora faz de sua música um “largo afresco”. A presença caótica move a narrativa, ao mesmo tempo em que a desgoverna ao toque aquático e fluente de uma escritora que

⁵⁷ SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 209.

persegue a linguagem para chegar ao “umbigo” das coisas. Assim, compreende o que não é de fato inteligível; pesca nas entrelinhas; apanha a corrente daquilo que, embora ausente, reflete-se como cristal puro na palavra, que é antes imagem.

Todos os fluxos de consciência são bem-vindos em *Água viva*. Ocorre, pois, que libertos de situações firmes e claras, os sentimentos se tornam polivalentes e contraditórios, relacionando-se com a percepção do eu-narrador: a impressão de estranheza acusa que as interpretações do ser estão em constante via de manifestação. Assim, as experiências que se contradizem rompem com a tradição mimética, confirmando a afirmação de Gilda de Mello e Souza de que Lispector apreende “o real através de lampejos”, lampejos responsáveis “pela perfeição de tantos trechos, realmente antológicos”, ao mesmo tempo em que se tornam “os principais entraves com que terá de lutar ao construir um todo orgânico”⁵⁸.

Pois bem: se a intenção é conhecer profundamente, ou entrar no “plasma do mistério” – emprestando uma frase da qual Clarice tanto fez uso – é vital que o núcleo unitário do conceito primitivo da linguagem sofra uma explosão gigante. E, junto aos cacos deste núcleo, haverá de se encontrar o *Kháos*. Caos tão presente na obra, garantindo liberdade de expressão à narradora, que trinca a supremacia da “representação do real” a partir e unicamente do “real”. Notadamente porque o pensamento primeiro da voz autoral consiste em substanciar o conteúdo das palavras através de uma análise exaustiva e íntima de cada gesto manifestado no texto, levando o leitor a tomar posse de sua riqueza ficcional ao escavar a obra.

Sem sombra de dúvidas, não há como negar que o *Kháos* vigora em *Água viva* porque não busca constatações, tampouco oferece pontos de referência definitivos ou seguros. “Procura sim uma diretriz a fim de exortar os leitores [...] à co-participação do raciocínio, de sua capacidade de combinações e da consciência crítica”⁵⁹.

Emília Amaral expressa: “Entrar em contato com o texto de Clarice, ser tocado por ele exige [leitores] preparados para a travessia em direção à desorganização, à desorientação, à dissolução, à morte, que não deixa de ser, por isso mesmo, (re)vificadora”⁶⁰.

No exercício de interpretação literária de *Água viva*, o leitor decodifica o que “bebe” das palavras e dos signos

⁵⁸ Citações no artigo O vertiginoso relance. Em: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 80.

⁵⁹ ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*, op. cit., p. 2.

⁶⁰ AMARAL, Emília. *O leitor segundo G. H.* Cotia: Ateliê Editorial, 2005, p. 25.

textuais, montando uma espécie de “quebra-cabeça”. Neste jogo intenso, ambos, leitor e autor unem as imagens fragmentadas e as transformam em pontos sinestésicos aplicados à cognição. Presencia-se, assim, a mesma sensação etérea do poema “Sinfonía en gris mayor”, de Rubén Dário:

*Las ondas que mueven su vientre de plomo
debajo del muelle parecen gemir.
Sentado en un cable, fumando su pipa,
está un marinero pensando en las playas
de una vago, lejano, brumoso país*⁶¹.

Qual seria este “brumoso país”? Em quais praias pensa o marinheiro, absorto em suas memórias? Lispector presentia o leitor de *Água viva* com a completa ausência de refutação a questionamentos sinônimos: “Qual a data, qual o nome, em que país ou em que parte do Cosmos a obra vinga?”. Ou, como a própria voz autoral instiga: “o mundo se faz 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 fazendo?” (p. 36). A resposta, ao receptor da mensagem escrita não importa, pois como pede a narradora-personagem logo no início da obra: “Ouve-me então com teu corpo inteiro” (p. 9).

Em *Água viva* não é lícito ao leitor questionar “por quê?” ou “quando?”. A ele exige-se apenas captar a quadrimensão ou o “instante já”, como fotógrafo a reter na memória o minuto de abandono da lagarta o seu casulo. “Instante já” que G.H., personagem antecessora da pintora que narra *Água viva*, instaura quase uma década antes: “[...] a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existe”⁶².

Para que essa tese seja concebida como uma proposta coerente ao estudo literário, nada mais honesto que seguir o que propôs, manteve e aplicou com responsabilidade, coragem e vigor a escritora: em sua prosa basta-se “ser”. Eis o ponto de sua escritura. “É-se”. O resto flui no caos de uma vida, ainda que tal vida dure o momento da narrativa.

⁶¹ DÁRIO, Rubén. “Sinfonía en gris mayor”. Em: *Litoral, Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*. Dir. Lorenzo Saval. Málaga: Junta de Andalucía, 2001. Tradução própria: “As ondas que movem seu ventre de chumbo, / debaixo da baía parecem gemer. / Sentado em uma corda, fumando seu cachimbo / eis um marinheiro pensando nas praias / de um vago, distante, brumoso país”.

⁶² LISPECTOR, Clarice. *A paixão Segundo G.H.*, op. cit., p. 134.

2. E ENTÃO REBENTOU ÁGUA VIVA

Mas escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem.

(p. 145 do original de *Objecto Gritante*)

Epígrafe melhor não poderia representar *Água viva*. “O que se tornará depois um livro”, num exercício de “força”, de resistência, é exatamente o espírito de construção da obra, de tal forma que seria impraticável iniciar qualquer espécie de leitura ou estudo mais apurado desta ficção clariceana sem antes percorrer sua via de composição. Uma retrospectiva: em 1973 a Editora Artenova⁶³ publicou *Água viva*, reduzida de versões anteriores: uma primeira, datada de julho de 1971, cujo título era *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*; e uma respectiva, *Objecto gritante*, composto na maioria de antigas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, bem como de textos literários e fragmentos inéditos. Após revisá-lo, Lispector reduziu-o sensivelmente: das mais de duzentas páginas, restaram somente cem:

Esse livrinho tinha apenas 280 páginas; eu fui cortando, cortando e torturando – durante três anos. Eu não sabia o que fazer mais. Eu estava desesperada. Tinha outro nome. Era tudo diferente... Era Objecto gritante, mas eu prefiro Água viva, coisa que borbulha. Na fonte ⁶⁴.

Olga Borelli conta que nos tempos em que a escritora compunha a base originária de seu livro, anotava, de imediato, todos os dados que lhe vinham à mente, fossem em pedacinhos de papel, recortes de jornal, cadernos, bilhetes, guardanapos, embrulhos de pão ou em qualquer outra superfície em que se pudesse escrever. A empregada tinha ordem de não jogar fora nenhum papel que encontrasse pela casa, independentemente de seu estado de conservação⁶⁵. Na célebre entrevista à TV Cultura concedida a Júlio Lerner (“Panorama Especial”), em fevereiro de 1977, Clarice comenta: “Quando estou escrevendo alguma coisa, eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm... o que se chama inspiração”.

⁶³ A biógrafa Teresa Cristina M. Ferreira (*Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999) informa que a idéia para a publicação de *Água viva* surgiu do próprio fundador da Editora Artenova, o jornalista e poeta Álvaro Pacheco. Ele teria sugerido que a autora escrevesse “um livro abstrato” (p. 255).

⁶⁴ Apud GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 410.

⁶⁵ BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 82.

O original de *Objecto gritante*, arquivado na Biblioteca Nacional, revela informações essenciais ao estudo de *Água viva*, a começar pelo seguinte fragmento manuscrito na capa, e que apesar de riscado pela própria autora, anuncia a proposta vital da obra:

*Trata[-se] de um anti-livro*⁶⁶.

A autora parece fazer valer a antiga noção de que o *homo faber* prejudica o *homo aleator*; ou seja: o realismo exacerbado e as definições literárias arbitrárias prejudicam sua criação. Logo não articula uma composição literária abrangente nas definições formais, mas um “anti-livro”:

O que quer dizer que escreverei tudo o que me vier à mente, com o menor policiamento possível.

O trecho, manuscrito em um parágrafo da página 57 do original, não só valida o fato de que há lugar para uma escrita espontânea – ainda que bem trabalhada –, como também garante que o pensamento será apoiado na concomitância da escrita. É, todavia aí, neste breve instante de descoberta e de “menor policiamento possível” que se deve apreender o toque de fundação de *Água viva*. Pois, ao se restituir os instantes no ato pleno da leitura de *Objecto gritante*, ilumina-se o dinamismo da produção futura, com todas as suas contradições experimentais sobre o que pode aparentar, à superfície rasa, evidente. Duplicam-se no real a fertilidade da dúvida e o vigor do paradoxo, ambos frutos do criar ilimitado:

Quero escrever ao correr da máquina anotando o que me vier aos dedos – mesmo que o texto fique com aparência de fragmentário.

Este excerto se encontra manuscrito logo no rodapé da quarta página do original. Percebe-se, na análise do processo narrativo de Clarice, que a tendência de sua linguagem “está longe do *lógos* de Aristóteles, mas perto do *lógos* de Heráclito”⁶⁷, como bem define Sant’Anna. Estar atento ao esboço da obra é, antes de tudo, “ouvir o *lógos*”, isto é, dar

⁶⁶ Todos os trechos citados de *Objecto gritante* nesse estudo foram pesquisados diretamente na fonte original, arquivada na Biblioteca Nacional, no período entre janeiro e junho de 2007. **Obs:** foi respeitada a grafia original, não se adaptando palavra alguma à gramática atual. Tampouco se optou pelo uso do termo [SIC]. Foram igualmente respeitados os grifos, riscos e a pontuação, sem qualquer acréscimo ou edição, a não ser quando entre parênteses [].

⁶⁷ SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 188.

atenção à natureza fundamental do pensamento ontológico de uma escritora em estado afluxo, estado de coisa “que borbulha, na fonte”⁶⁸. Pensamento mesmo que Heidegger, em *Carta sobre o humanismo*, traduz como “a escuta do ser” através da poesia⁶⁹.

Em *Objecto gritante*, o *lógos* está sempre presente, porém só o conhecerão e futuramente mergulharão no precipício literário aqueles predispostos a desvendá-lo no exercício de uma leitura francamente autônoma, livre de ponderações. Marcondes Filho adverte: “ouvir o *lógos* é, naturalmente, uma forma metafórica, não podendo ser reduzida a uma questão meramente lingüística – ele está muito além do homem”⁷⁰. Preponderantemente, é preciso que o sentido de *lógos* característico do manuscrito seja desvinculado do pensamento linear, que o compreende como “discurso”, “razão”, “proporção”. Ao contrário: na empreitada criativa de Lispector, *lógos* é o próprio instrumento caótico, iluminando o que se encontrava oculto na breve mirada. Conhecer exige o olhar profundo:

*O texto não é para ser visto de perto, ganha sua secreta harmonia antes invisível quando for visto de um avião em alto vôo. Então se vê o jogo das ilhas, vêm-se os canais e os mares*⁷¹.

Como na pintura de van Gogh, o texto “não é para ser visto de perto”. Um paralelo: suas linhas, cores e formas alternam-se conforme a perspectiva do olhar. Igualmente, o que reside “atrás do pensamento” na narrativa lispectoriana só pode ser captado pelo leitor disposto a aceitar o desafio do “alto vôo”. É suspenso que o decodificador da mensagem literária compreende o “jogo das ilhas, canais e mares”, tornando-se ele mesmo ator a remendar os fragmentos do pensamento espalhado, como Ísis a juntar as sobras de Osíris.

Neste ponto da leitura já é mais do que evidente a noção de que a perspectiva de enredo unificado é banida de *Objecto gritante*, dando-se esta sequência em *Água viva*:

⁶⁸ Vide nota 1.

⁶⁹ HEIDEGGER, Martin. *Cartas sobre o humanismo*. (s/ ref. trad.). São Paulo: Ed. Moraes, 1991, p. 37.

⁷⁰ Apud MARCONDES FILHO, Ciro. Os antigos e a comunicação: Heráclito. São Paulo, *Revista eXistO.cOm*, n. 5 (set/dez 2004), do Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação da ECA/USP. Disponível em: www.eca.usp.br/nucleos/filocom/existocom/especial5a.html, acessado em mai. 2006.

⁷¹ **Obs:** os grifos (meus) indicam que esta parte do trecho foi manuscrita. É importante ainda salientar que este mesmo fragmento foi conservado em *Água viva*. Leia-se: “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 vêm-se os canais e mares” (p. 30).

*Sou inopinadamente fragmentária.
Sou aos poucos* (p. 87).

O que prevalece são plurais de narrativas, uma vez que a autora segue o descompasso e o imediato de seu ritmo literário. O grito da palavra, a apreensão do instante em fluxo de água corrente, a vivência do outro em mim, todos são elementos significativos, “corpos celestes”⁷² que se anunciam aos sentidos. Assim, o ruído, o grunhido, o desconexo e o grito vingam como alternativas viáveis à trajetória ficcional de Lispector. Em *Água viva*, o grito é, antes de tudo, um instinto: “Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim [...]” (p. 57). Sobretudo, porque como a escritora faz questão de salientar:

*O que salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás
pensamento-sentimento* (p. 103).

A organicidade do processo de criação de *Água viva* é, para a narradora, o próprio reconhecimento do que se esconde “atrás do atrás pensamento-sentimento”. Por tal motivo o original é o espírito da obra. Ou por que não dizer, impossível a concepção de *Água viva* sem *Objecto gritante*. Em entrevista à revista *Língua Portuguesa*, Telê Porto Ancona Lopez enfatiza que a formação do manuscrito é tão vital quanto à obra já concluída. Ao discorrer sobre os oitenta anos de publicação de *Macunaíma*, ela expõe: “Os livros não são unicamente aquele texto dado ao público; eles se multiplicam nas versões e nas rasuras, nos manuscritos que nos oferecem a dinâmica, as diferentes instâncias da criação”⁷³.

Água viva está umbilicalmente ligada ao seu original. Não é por simples casualidade que Clarice chega a redigir à caneta um breve roteiro (e que ela mesma denomina “roteiro”) logo após a capa, prezando:

- * *Rever (e recopiar o que fôr necessário) (e trocando por 77 ou 75) até o fim do ano, dezembro inclusive*
- * *Copiar as páginas soltas de anotações*
- * *Ler cortando o que não serve*
- * *Esperar o enredo*
- * *Escrever sem prêmio*
- * *Abolir a crítica que seca tudo.*

⁷² A expressão “corpos celestes” para determinar elementos de significação em um texto é utilizada por William Gass em *A ficção e as imagens da vida*. Trad. Edílson Alkmin Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 37.

⁷³ Entrevista realizada a Vera Helena Rossi. *Macunaíma* chega aos oitenta anos. São Paulo, *Revista Língua Portuguesa*, ed. 42, abr. 2009.

O primeiro dado do esquema é a atenção da escritora em relação à data final de publicação. Somam-se anos de produção, de junção e cortes de fragmentos, de redação e de edição do manuscrito que dá origem a *Água viva*. Portanto, determinar que eis uma obra criada com toques de experimentalismo puro, sem o menor cuidado ou correções literárias, soaria como um engano grosseiro. A Lispector, a persistência da escrita é o motor que aciona a energia de seu universo ficcional. Em “As duas versões de *Água viva*”, Alexandre Severino esclarece que soube da existência de *Objecto gritante* depois que a escritora lhe entregou uma cópia do manuscrito (na época com o título *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*) para que ele o traduzisse ao inglês. Neste estudo, o crítico conta que conheceu Clarice em 1971 e que desde então passaram a se encontrar regularmente para definir os detalhes da obra. De fato ocorre que *Objecto gritante* se estabeleceu como o resultado das operações de montagem de fragmentos de diferentes *stati* literários, cujas diferenças não foram homogeneizadas⁷⁴. Eis o útero de *Água viva*.

Sonia Roncador, no artigo “Clarice Lispector esconde um objeto gritante: notas sobre um projeto abandonado”, explica que a revisão de *Objecto gritante* se deu como um processo de sucessivos cortes radicais, que resultaram, ao final de quase três anos, na eliminação de praticamente metade do texto. Ela ainda elucida que a autora alterou o modo de enunciação do manuscrito em *Água viva*, pois seu caráter originalmente biográfico foi substituído pelo relato ficcional, cuja presença se dá pela narrativa de uma artista plástica⁷⁵.

Ainda além, uma análise minuciosa do original demonstra que Lispector vai “jogando as migalhas” de seu processo criativo, revelando com agudeza a fenomenologia de sua escrita. Etimologicamente, *phainomenon* deriva de *phaino* (fazer brilhar) e de *phôs* (uma luz que faz aparecer, que torna visível). Portanto, o fenômeno em *Objecto gritante* diz respeito a tudo que é passível de ser posto à luz, tudo que resplandece, iluminando-se⁷⁶. O “riscado pensamento” da autora brilha na “invenção”⁷⁷, pois é atenta ao que lhe chega ao pensamento que revela “os segredos das manhãs puras”, como escreve a próprio punho, aleatoriamente, atrás das páginas doze e dezoito, respectivamente, e o repete na página

⁷⁴ SEVERINO, Alexandre. As duas versões de *Água viva*. Em: *Remate de Males*, n. 9, 1989, pp. 115-18.

⁷⁵ Em: Mulheres e literatura. *Revista Eletrônica do Nielm/UFRJ*, 1999. Disponível em: <http://w3.openlink.com.br/nielm>, acessado em mar. 2007.

⁷⁶ HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. Em: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. e notas Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 215.

⁷⁷ Em *Água viva*, Clarice repete o mote do “pensamento inventado”: “Sei como inventar um pensamento” (p. 31); “Eu me aprofundei mas não acredito em mim porque meu pensamento é inventado” (p. 51).

59 de *Água viva*: “É de manhã. Mas conheço o segredo das manhãs puras”.

Ao longo da obra, a ficcionista oferece dados de que a fenomenologia de sua literatura ultrapassa o domínio do estático – a “coisa” em si, ou a prosa romântica em si – e dá lugar ao dinamismo da escrita. Em seu processo literário, Clarice rompe com o conceito de repouso. E assim como na microfísica é absurdo supor a matéria em descanso, uma vez que ela somente existe como energia, enviando suas mensagens pela irradiação, o texto de *Água viva* chega ao leitor apenas na tentativa de mobilidade, de germinação. Ou, segundo o conceito de Bachelard, “não há fenômenos simples; o fenômeno é uma trama de relações. Não há natureza simples, substância simples; a substância é uma contextura de atributos [...], uma mina quase inesgotável de paradoxos”⁷⁸.

Além deste fator, outro ponto importante disposto no roteiro do original é “esperar o enredo”. Esta ação, posteriormente mantida em *Água viva*, provoca, já nas páginas iniciais, uma atitude no leitor: é necessário que ele se adapte a não buscar vestígios de tramas, personagens, definição temporal ou espacialidade. Clarice Lispector insiste em afirmar que não segue “nenhum plano, nenhuma teoria”. Ela expressa: “Não consigo obedecer a planos, assim como não consigo planejar minha vida. Tudo me vem impulsivo e corrosivo. Brota de mim”⁷⁹.

Ao trabalhar a montagem dos fragmentos como num mapa atemporal e sem trajetos bem marcados, a autora lança-se à vazão de uma narrativa alheia às definições tradicionais de romance literário, seguindo a proposta de Virginia Woolf, apresentada décadas antes:

*Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. [...] We [the novelists] are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it*⁸⁰.

Condescendente, a terceira página de *Objecto gritante* expõe:

⁷⁸ BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. Sel. textos José Américo Motta Pessanha. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 164. **Obs:** a idéia de “repouso” (grifo meu) é proposta pelo autor neste texto, e apesar de lidar com a matéria da física, aplica-se com propriedade metafórica à narrativa de Clarice.

⁷⁹ Apud SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis; Lorena: Vozes/Fatea, 1979, p. 212.

⁸⁰ WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: *The Common Reader* (1925). San Diego: Hartcourt Brace Jovanovich, 1986, p. 37. **Trecho:** “A vida não é uma série lanternas simetricamente dispostas. A vida é um halo luminoso, um envelope semitransparente que nos envolve do primeiro ao último sopro da consciência. [...] Que nós [os romancistas] não clamemos apenas pela coragem e pela sinceridade; mas que possamos sugerir que a matéria inerente à ficção é algo distinto daquilo que fomos doutrinados a pensar” (trad. própria).

*Inventar é o único modo de revelar.
Inventar é o único meio de (criar)
de deformar o futuro para instaurar.*

“Deformar para instaurar”. Está claro desde a “obra mãe” de *Água viva* que o caos se sobrepõe como um instrumento literário, pois ao romper com a cognição fixada, evidencia todo um corpo de idéias e de sensações que espocam no momento da escritura. Predomina, assim, o conhecimento sensível. A autora “deforma” seu texto para que, na lícita aventura de arruinar o que “à superfície” se aparenta resolvido, seja capaz de iluminar o que lateja “atrás do pensamento”:

Eis que de repente vejo que não sei nada. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entenda por que o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim e que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos ainda alguma palavra que a signifique. É mais uma sensação atrás do pensamento (p. 81).

Ao “entrar sorrateiramente” em contato com uma “realidade nova”, Lispector define a matéria elementar de *Água viva*: “Estou atrás do que fica atrás do pensamento” (p. 12). Como se não bastasse esse ser o primeiro título do protótipo da obra – *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* –, é também o mote que prevalece em sua estrutura definitiva, finalizada em 1973: “Atrás do pensamento não há palavras: é-se” (p. 33); “Atrás do pensamento – mais atrás ainda – está o teto que eu olhava enquanto infante” (p. 47); “Tudo atrás do pensamento” (p. 51); “O que me guia apenas é um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento” (p. 78); “Tudo se passara atrás do pensamento” (p. 96); “Estarei aqui fazendo verdadeira orgia de detrás do pensamento?” (p. 102), “No fundo, bem atrás do pensamento, eu vivo dessas idéias” (p. 111).

É pontualmente “atrás do pensamento” que se encontra o olho do redemoinho da criação; o local de confluência da manifestação de uma escritora na empreitada de transformar, em tempo quase real, as idéias e os argumentos multifacetados que a atingem na plenitude da dissertação. Tal ação imediata a impede de esperar que a obra se aprume por si só, como uma peça bem acabada, sem rasuras. Sua luta é por “conquistar mais profundamente a liberdade de sensações e pensamentos” (p. 25). Clarice não apenas entra no âmago da composição literária como também “pratica o

autoconhecimento e o alargamento do conhecimento do mundo através do exercício de linguagem”⁸¹. Contudo, à ficcionista, a palavra não é auto-suficiente para mover o eixo da engrenagem narrativa, destacando-se aí a ausência da linguagem como instrumento irreduzível de comunicação:

Atrás do pensamento atinjo um estado. Recuso-me a dividi-lo em palavras – e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos. Sei que tenho medo de momentos nos quais não uso o pensamento e é um momentâneo estado difícil de ser alcançado, e que, todo secreto, não usa mais as palavras com que se produzem pensamentos. Não usar palavras é perder a identidade? é se perder nas essenciais trevas daninhas? (p. 85).

Heisenberg observa que a linguagem humana não é exata em si, permitindo a conexão de proposições “vazias de substância, embora produzam em nossa imaginação uma espécie de imagem”⁸². Por exemplo, quando a autora se liberta de representar ordenada e disciplinadamente o pensamento instruído, o desfecho “todo secreto” vem à luz através da representação para “além” da palavra – ou daquilo que se encontra “atrás do pensamento”. Tal representação – a “harmonia invisível” da qual fala a escritora tanto na obra quanto no manuscrito – faz nascer uma espécie de imagem, embora não seja possível lhe confirmar ou assegurar um padrão ideal. Deste modo, ao apreender o algo “além” do desígnio objetivo, Lispector oferece meios de visualização a uma narrativa construída no rascunho:

Escrevo-te este fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever; mas é que no domínio mais leve da fala quase não sei falar. Sobretudo falar-te por escrito [...] (p. 64).

Desapegada da palavra, a veia caótica de *Água viva* proporciona a multiplicação das impressões e dos sentimentos da autora – verdadeiras pulsações que a deslocam de sua natureza de mera “narradora” a sujeito ativo, ecoante dos rompantes de pensamentos. Ou, nas palavras de Theodor Rosenthal sobre a prosa moderna, “já não é possível apreender o romance como um todo: eis um ente híbrido, um Proteu, carregado de manifestações, desejos e anseios humanos”⁸³.

Pois este “Proteu carregado de manifestações, desejos e anseios” é da plasticidade de *Objecto gritante*, a moringa onde está guardada *Água viva* e toda sua expectativa de narração. Dialogando com Man Ray, Michel Seuphor, Roland

⁸¹ FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). Em LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 8.

⁸² HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. Trad. Jorge Leal Ferreira. Brasília: UnB, 1981, p. 11.

⁸³ ROSENTHAL, Theodor. *O universo fragmentário*. Trad. M. Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional/Edusp, 1975, p. 9.

Barthes e Henri Miller, Clarice abre o manuscrito com as respectivas citações dos autores, transcritas logo na quinta página⁸⁴. Tais citações fortalecem o traçado da composição contextual/formal da obra. Entre elas, destaque-se a frase de Roland Barthes:

- - - - não há arte que não aponte sua máscara com o dedo.

Objecto gritante já levanta a questão de que a máscara no campo das artes não se revela apenas como encobrimento ou disfarce; fazendo entender que o objeto de dissimulação é sempre o artifício da evolução de um pensamento. De tal forma que para se acompanhar o desenlace da obra é vital a invasão no plano das mais ilimitadas probabilidades e realidades. A máscara, tomada como objeto de camuflagem, somente representa um item concreto, real. E a ficção moderna sugere que nunca se pode argumentar com um realismo puro, porém com a idéia que passou por um processo de transformação. Configurando a máscara como veículo de transposição ao conhecimento, a obra se entrega ao acaso, ao dado sempre possível, nunca acabado.

Clarice raciocina sobre o não-tema de sua obra adaptando a máscara como desígnio de deslocamento, o que vale dizer que o objeto explica o fenômeno, ainda que o contradiga. No artigo “O elogio da incerteza”, Carlos Fuentes reflete que a ficção é um modo “de questionar a verdade enquanto a buscamos por meio do paradoxo de uma mentira. Essa mentira pode ser chamada de imaginação. Também pode ser considerada uma realidade paralela. Pode ser observada como um espelho crítico ou uma máscara do que se passa por verdade no mundo da convenção”⁸⁵. Leia-se *Água viva*:

No atrás do meu pensamento está a verdade que é a do mundo (p. 103).

Lispector persiste em dizer que “no atrás” de seu “pensamento” vinga o que é “franciscano”⁸⁶ – outra metáfora da autora –, ou o que é simples e transluz sem processo de indução. Ela segue o caos inerente à “ilogicidade da

⁸⁴ **Obs:** as respectivas citações se encontram em outros capítulos do livro (a de Man Ray, no sétimo; a de Miller e a de Seuphor, no quarto, respectivamente).

⁸⁵ FUENTES, Carlos. O elogio da incerteza. Trad. Luiz Roberto Mendes. *Folha de S. Paulo*, Mais!, 9 out. 2005, p. 3 (transcrição do discurso inaugural do V Festival Internacional de Literatura de Berlim – 2005).

⁸⁶ Na página 103 de AV, Clarice escreve: “é difícil amar o que é franciscano”, ou aquilo que se faz simples e ao mesmo tempo tão cravado no espiritual humano. Nélida Piñon utiliza um conceito par para qualificar tal estado espiritual: “planta que aceita delicada o crescimento” (Em: *A casa da paixão*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 17).

natureza” (p. 103), deixando-se escrever natural, em rebentos frutificativos, incessantes. Por tal motivo sua obra se ostenta fragmentada, fora dos padrões de lógica temporal/espacial de romance, distante de enredos bem amarrados e conectivos. Em carta à escritora (5 mar. 1972), José Américo Pessanha procura içar identidade a *Água viva*: “Tentei situar o livro: anotações? pensamentos? trechos autobiográficos? uma espécie de diário (retrato de uma escritora em seu cotidiano)? No final acho que é tudo isso ao mesmo tempo”⁸⁷.

Sem resquício de dúvidas, a arte literária clariceana segue ciclos de destruição e ressurreição, em harmonia com as leis da Natureza. Ou, tomando-se a expressão de Benedito Nunes, a narração da escritora “caminha, por assim dizer, à contra-corrente da experiência narrada”⁸⁸.

Logo no início de *Objecto gritante* é notória a configuração de um percurso ao revés: “E se no começo de tudo – não havia começo, tudo era sempre”⁸⁹. Seu repertório insiste no problema da atemporalidade, utilizada como meio de detalhar os temas que constroem a realidade destrocada. Tempo indefinível tal o ser que o reproduz, ampulheta em labuta incessante:

*Preste atenção. Vou abrir as cortinas para uma interrupção que é um rombo, estraçalhamento no seio do tempo: interrupção é coisa díspare, é propulsão que estoura a carne dos instantes estrupeando-as. Prestem atenção. Faço uma pirueta solta no ar e – vai começar. Agora. Assim*⁹⁰.

O presente trecho, manuscrito a lápis atrás da página vinte e dois do original, revigora o clamor da escritora para que não se tome a coisa pela coisa, ou o objeto pelo objeto, pois a narrativa berra; ela “estraçalha”, sendo a própria “propulsão que estoura a carne”. Nada exagerado, portanto, conferir mérito ao emprego de fragmentos como corpos literários na prosa clariceana. Ao se analisar a tríade *Atrás do pensamento: monólogo com a vida / Objecto gritante / Água viva* percebe-se que a Lispector não restou outra via senão a do enfrentamento, a da ousadia: seria extremamente

⁸⁷ Apud VASCONCELOS, Eliane (org). *Inventário do arquivo de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1993. Disponível em: www.casarui Barbosa.gov.br, acessado em jun. 2007.

⁸⁸ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 76.

⁸⁹ Trecho disposto no rodapé da quinta página do original.

⁹⁰ Clarice tornou a escrever o mesmo trecho à mão, no final da página 23 do original, complementando o parágrafo: “Presta atenção. Agora. Assim”. Observação importante: como já ponderado, todos os trechos transcritos de *Objecto gritante* (bem como os de *Água viva*) estão dispostos na íntegra, sem quaisquer correções gramaticais e sem o uso da estrutura metodológica [SIC]. Assim, respeitou-se a estranha grafia “estrupeando-as” (grifo meu).

cômodo à voz narrativa entregar-se a um realismo dogmático, respondendo ao leitor: “eis a palavra exata”, esquivando-se de se atirar nos abismos do paradoxo. A autora usa da coragem para dizer que a palavra explica o sentido, embora sempre se perca na amplidão do segundo ténue da criação:

[...] *parte da palavra faz ela ser mais extensa que um instante*⁹¹.

No processo de nascimento do livro, o instante prepondera como meio de expressar o descampado do pensamento. É, pois, essencial a convivência com a desorganização do enredo, desprezando qualquer processo de “purificação” que possa guiar a estrutura textual. Qualquer indício de “organização” seria de uma obviedade prejudicial, pois obra alguma reflete um espaço-tempo real, porém os dados de representação captados na pertinência da criação. Ao se percorrer a “via-crúcis” de Clarice em *Objecto gritante* percebe-se seu evidente batismo a cada nova tentativa, a cada ínfimo trecho percorrido. É da ação que germina o insondável, a permanecer insondável, visto que os impulsos interiores da escritora correspondem a um “símbolo ‘vivo’ de nosso ‘eu profundo’, um ‘alter-ego’ livre para concretizar a fuga libertadora que morremos sem ao menos iniciar, tão preso estamos ao condicionamento exterior. Por meio de sua ação, nós leitores realizamo-nos e enriquecemo-nos porque nos descobrimos [...]”⁹².

Mesma descoberta, mesma via-crúcis percorrida pelo narrador-protagonista Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, pois é através do conhecimento interior que nasce a possibilidade de se seguir os impulsos profundos da mente da personagem, já que, no romance moderno, “a vivência da impossibilidade da criação é o que salva”⁹³:

*A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância*⁹⁴.

Clarice Lispector sintetiza em *Objecto gritante* a proposta do “não contar alinhavado”. Os conceitos, as idéias, os signos, o vocabulário e até mesmo a metodologia caótica que perpassam o manuscrito são funções estabelecidas no

⁹¹ Trecho manuscrito atrás da página 13 do original.

⁹² MOISÉS, Massaud. O Romance. Em *A criação literária*. 9 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p. 143.

⁹³ Prof. Dr^a Yudith Rosenbaum, durante aula proferida sobre Clarice Lispector (10 mai. 2006) ao programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

⁹⁴ GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 92.

domínio de uma experiência. A autora fia sua escrita no fenômeno do pensar fluente, pois cada nova linha do projeto de *Água viva* é, antes de tudo, um acolhimento ao novo. Pouco a pouco, o original manifesta a essência da dicotomia entre a ordem e o caos, delineando um caminho que separa a audácia da lassidão intelectual:

*Mas sou desordenadamente essencial*⁹⁵.

Eis o caos da obra. Aí se realiza a equação do trabalho do escritor em seu livre arbítrio contra os desígnios impostos pela tradição romanesca. O cânone dita, subitamente, as qualidades técnicas da composição. Entretanto, é a partir de uma profunda análise da instância de criação que se compreende que já não basta a moldura. E se não basta é porque o pensamento – a “desordem essencial” cravada no espírito faminto pela retenção do instante – completa a experiência do próprio ato da escrita. Desta forma, Lispector faz transparecer que não importam as nuances, o enredo, os personagens, os cenários, o tempo. Para a compreensão de seu mundo é essencial que se esteja à margem da lei. Ou, como ela mesma datilografa na página 141 do original: “Ser escritor é não ter pudor na alma”.

A sensação do estudo de *Objecto gritante* é a da urgência de acompanhamento do “balé imperfeito”⁹⁶ que traça a ficção. E neste movimento, neste balé, “ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalcando galhos e folhagens, que são o símbolo fálico da fertilidade” (AV, p. 29), não há espaço à primazia dos elementos dramáticos fixos, esteticamente delimitados. Ao violar o estável, a ficcionista busca pela fertilidade narrativa, ou por que não dizer, consome-se no ensaio da “reinvenção” da realidade, reconstruindo as forças e os desejos de um Novo Mundo⁹⁷. Ou, segundo a tese de Nathalie Sarraute, “o romance não reflete o mundo: transforma-o”⁹⁸.

Acompanhar o processo narrativo de Clarice Lispector a partir do original é de um prazer imenso, sobretudo porque a autora, a cada frase desvelada, nega com unhas e dentes a lógica kantiana de que “as regras são absolutamente necessárias ao pensamento, sem as quais não pode existir qualquer utilização do entendimento”⁹⁹. Situada no pólo contrário ao racionalismo absoluto, a poliformidade de *Água viva* faz valer a idéia de que “no formar, todo construir é

⁹⁵ Trecho manuscrito na página 138 do original.

⁹⁶ Termo disposto na página 38 do manuscrito.

⁹⁷ SPENDER, Stephen. *The Struggle of the Modern*. London: Warrior, 1963, p. 133 (trad. própria).

⁹⁸ Apud HANCIAU, Nubia Jacques. Os 99 anos de Nathalie Sarraute, escritora do invisível e musa do *nouveau roman*. Rio Grande, *Revista Artexto*, n. 10, 1999, pp. 39-47.

⁹⁹ KANT. *Crítica da Razão Pura*. 2 ed. Trad. Manuela dos Santos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1989, p. 74.

um destruir”¹⁰⁰, expressando o “vivido no próprio ato da vivência”¹⁰¹:

*A coisa tem que ser. Estou tão revoltada que é por isso que escrevo: o que me vem à cabeça
sem conexões*¹⁰².

Quando se malogra um plano literário com o intuito paradoxal de defini-lo, inúmeras alternativas luzem. Portanto, escrever o que “vier à cabeça” permite ao próprio autor entender que seu processo criativo incorpora um princípio dialético, onde o ampliar e o delimitar representam esferas que se encontram em contraposta e tensa união. Eis uma ação de resgate contínuo, que se regenera por si mesma, o que leva a ficcionista a entender que “a perfeição vem de um erro do homem. O homem quando atinge a perfeição é por causa de um erro de cálculo”, como manuscrito na página trinta e oito do original. Bernardo Soares, entidade literária de Fernando Pessoa em o *Livro do desassossego*, comunga desta visão:

*Sabemos bem que toda obra tem que ser imperfeita, e que a menos segura das nossas
contemplações estéticas será a daquilo que escrevemos*¹⁰³.

Ao não aceitar a “perfeição” como possibilidade de trabalho, Lispector absorve todas as circunstâncias de sua escrita, e, a partir do instante pleno, define o “caos que se converte em Cosmos, o que lhe desnuda a condição de obra de arte”¹⁰⁴. Da narrativa de uma escritora que foge da convenção (“Eu, que nunca sou adequada”, AV, p. 64) e da obviedade do pensamento (“Sou explícita? Pouco se me dá”, AV, p. 64), nascem possibilidades de pluralização textual. Cada decisão que a escritora toma representa mais do que um simples ponto de partida – no fragmento reside a sensação de um livro que saiu de um borrão (“improvisado como no jazz, improvisam a música, jazz em fúria”, AV, p. 24), mas que define toda a obra, como se lê na página vinte e três do original:

¹⁰⁰ OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. Org. e dir. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p 26.

¹⁰¹ PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999, p. 103.

¹⁰² Trecho transposto na página 103 do original. **Obs:** o trecho grifado está manuscrito a caneta.

¹⁰³ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* (Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa). Org. Ricardo Zenith. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 46 (fragmento 1).

¹⁰⁴ AMARAL, Emília. *O leitor segundo G. H.: uma análise do romance A paixão segundo G. H., de Clarice Lispector*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005, p. 67.

Eu já disse uma vez acompanhei meu pai numa estação de águas em Minas Gerais e olhei de noite para o céu. Circunscrevi-o com a cabeça deitada para trás e fiquei tonta de tantas estrelas que se vêm no campo porque céu de campo é límpido. Não há lógica.

Motivada pela sede de lirismo¹⁰⁵, a trajetória do original e da posterior obra respeitam os impulsos narrativos, extravasando a expectativa de um mero agrupamento de palavras, parágrafos, personagens e enredo, como pretende a intuição literária vulgar. Clarice externa em *Objecto gritante* as mais diversas tentativas e ousadias textuais, tal e qual anos antes, em *A Paixão segundo G.H.*, antecipando o sentido do que está amalgamado nas felizes “imperfeições”:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. [...]. Até criar a verdade do que me aconteceu¹⁰⁶.

Ater-se a *Objecto gritante* no estudo de *Água viva* é, essencialmente, optar pelo sobressalto que coloca a voz autoral em posição fundamental e a impulsiona à criação em fúria – movimento que traça o caminho de uma escritora a manifestar sua literatura entre o profundo e ínfimo intervalo que a separa de seu próprio “eu”:

*Comparo, combino, arrisco
Passagens procuro a esmo
Sobre o profundo intervalo
Que vai de mim a mim mesmo¹⁰⁷.*

¹⁰⁵ Sobre a temática do lirismo e do aspecto poético da obra, vide Capítulo 4.

¹⁰⁶ *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 21.

¹⁰⁷ CARDOZO, Joaquim. O Espelho. Em: *Poemas*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1947, p. 112.

3. UM MANANCIAL BROTAVA DA TERRA, E REGAVA TODA A SUPERFÍCIE DO CHÃO

O fragmento acima (Gen. 2,8) vislumbra a discussão em torno do título de *Água viva*. Narra o Gênesis que Deus plantou um “jardim ao leste do Éden”, jardim com “toda espécie de árvores frondosas e lindas de ver e que davam bons frutos e, no meio desse jardim, a árvore da vida”. Neste Éden “nascia um rio que regava o jardim e, dali se dividia em quatro braços, formando rios” (Gen. 2,10).

Eis a primeira fonte que regava a terra; o manancial do qual nasceriam os quatro rios que fertilizariam o planeta, alimentando o gado e concedendo um espaço de sobrevivência aos seres humanos: o Pisom, que “abraça todo o país de Havilá, onde há ouro”; o Giom, aquele “que circunda o país de Cuche”; o Tigre, “que corre ao leste da Assíria”; e o Eufrates. (Gen. 2, 14).

Não somente na Bíblia, como na tradição islâmica, o “Paraíso” é abençoado com “arroios de águas vivas e fontes”, conforme se identifica na segunda surata (*Al Bâcara*), versículo 25: “Anuncia oh! Mohammad os fiéis que obterão os Jardins do Paraíso, abaixo dos quais correm os rios”.

Nas páginas iniciais da obra de Lispector, mais especificamente na página dezessete da primeira edição, lê-se:

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que correm da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo.

Seu estado é primário, bruto; o estado de todas as coisas puras diante da Criação. Um estado de “jardim com água correndo”, ou, nas palavras de Hélène Cixous, “the text is metaphor itself, a metaphor that is not a metaphor but *água viva*”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ CIXOUS, Hélène. *Água viva*: How to Follow a Trinket of Water. In: *Reading with Clarice Lispector*. Trans., ed. and introd. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota, 1990, p. 17. Trecho: “O texto é em si uma metáfora; metáfora que não é metáfora, mas *água viva*” (trad. própria).

Todavia, o movimento vazante não expressa apenas de um instante isolado na escrita lispectoriana. O curso aquático de sua escrita transporta às mais amplas sensações e apreensões do pensamento, transformando, incansavelmente, a autora em um outro ser, sempre um novo ser. Fabricius, em *Théologie de l'Eau* (1741), diz: “Não existe Pólipo nem camaleão que possa mudar de cor tão frequentemente quanto a água”¹⁰⁹. Tão mutável quanto à água, transparece a ânsia de uma escritora em se fundir e em se embriagar com a vicissitude de seu próprio texto:

Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciona beber água da nascente da fonte –, eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim [...] (AV, p. 18).

Assim como a água, cuja natureza é plenamente retumbante, Clarice busca experimentar seus próprios “ecos”. Seu pensamento é corrente, da essência do *riverun* joyceano, em *Finnegans Wake* (1939), cujo sentido metafórico explica o “desvio” do fluxo tradicional para “desembocar” na “baía” do experimentalismo literário. A ânsia criativa se amplia, tornando-se ela mesma o “vício recirculante” na cabeça/mão sedenta pela expressão¹¹⁰. A ficcionista tem ganas de explorar a ressonância dos verbos, dos substantivos, dos adjetivos, das onomatopéias e dos neologismos, que crescem em escala ondulante, manifestando a linguagem vazada diretamente da “fonte”.

Como já enfatizado no capítulo anterior, a ficcionista ambiciona “beber” a água pura de seu texto direto da “nascente” (“Era *Objecto gritante*, mas eu prefiro *Água viva*, coisa que borbulha. Na fonte”¹¹¹), de tal forma que a extensão narrativa “se vale num discurso que caminha em fluxo, fluidamente tentando captar a sua fonte primária”¹¹². Surge um “eu nu” em contato com sua origem; um “eu” que caminha livremente como o primeiro homem e a primeira mulher no Paraíso; um “eu” descalço, milenar:

Sinto então que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes. [...] Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo (AV, p. 33).

¹⁰⁹ Apud BACHELARD, Gaston. As ninféias ou as surpresas de uma alvorada de verão. Em *O direito de sonhar*. 2 ed. Trad. José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1986, p. 3.

¹¹⁰ Edição da Penguin Books (New York, 1967, p. 13). Primeiro trecho do livro: “[...] riverun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay brings us by a commodious vicious of recirculation [...]” (adaptação própria ao português).

¹¹¹ Vide nota 1 do segundo capítulo.

¹¹² GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 410.

O texto desprende seu lirismo e sua habilidade composicional nos rompantes criativos, como se a qualidade meditativa da autora se reproduzisse com a força de “águas abundantes”. Clarice se encontra sobremaneira tão próxima da “fonte” que só apazigua o entendimento febril no ato da escrita. Bachelard, em texto sobre as *Ninféias* (**fig 2.**), de Claude Monet, analisa:

A vida da água que estremece é tão-somente o que renova todas as flores. O mais leve movimento de uma água íntima é a inauguração de uma beleza floral [...].

O mundo quer ser visto: antes que houvesse olhos para ver, o olho da água, o grande olho das águas tranqüilas olhava as flores que se abriam. E é nesse reflexo – quem dirá o contrário? – que o mundo tomou, pela primeira vez, consciência de sua beleza¹¹³.

Com efeito, a escritora trabalha em *Água viva* uma narrativa que “estremece” e que se “renova” a cada novo e límpido gesto textual. Os deslocamentos literários de Lispector vão desde o mais “leve movimento de uma água íntima” ao extremo de uma violenta errância, alinhados a fluxos e refluxos perpetuados na veia aquosa de seu estado criativo. Deslocamentos que escancaram sua sede de revelar o mundo e as sensações pulsantes nele dispersas, tão pulsantes quanto à água que tudo purifica e a tudo bendiz. Água que jorra do manancial de um batismo literário:

E se sente que é um dom porque se está experimentando, em fonte direta, a dádiva de repente indubitável de existir milagrosamente e materialmente (p. 105).

A “dádiva” da qual fala a autora é sinônimo da “mácula lavada com a água purificadora do batismo” (Heb. 10, 22), a se revelar como o “milagre” do nascimento, da dor de parto que antecede à criação. Em entrevista realizada com Tom Jobim (“Minhas sinfonias são inéditas”), Lispector pergunta-lhe: “Como é que você sente que vai nascer uma canção?”. Tom responde-lhe: “As dores do parto são terríveis. Bater com a cabeça na parede, angústia, o desnecessário do necessário, são os sintomas de uma nova música nascendo”¹¹⁴.

Na água as dores que antecedem o que vai fruir são da essência da criação, como no poema “Águas”, de Manoel de Barros:

¹¹³ BACHELARD, Gaston. As ninféias ou as surpresas de uma alvorada de verão, op. cit, pp. 5 e 6, respectivamente.

¹¹⁴ Clarice Lispector entrevistou várias personalidades para as revistas *Manchete* (final dos anos 60) e *Fatos e Fotos* (1975/77). Tom Jobim foi uma delas. Apud *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Desde o começo dos tempos águas e chão se amam. Elas se entram amorosamente e se fecundam. Nascem formas rudimentares de seres e plantas.

Filhos dessa fecundação. Nascem peixes para habitar os rios.

E nascem pássaros para habitar as árvores. Águas ainda ajudam na formação das conchas e dos caranguejos. As águas são a epifania da natureza [...].

Acho que as águas iniciam os pássaros. Acho que as águas iniciam as árvores e os peixes. E acho que as águas iniciam os homens. Nos iniciam¹¹⁵.

Concomitantemente, “batizada” e “iniciada” na água plasmática do ventre de sua criação, Clarice Lispector lança-se na aventura de escrever uma obra espalhada, jorrante, negando-se a estabelecer ordenações sistemáticas, pois retém consciência de que a palavra é como água – móvel, contornável, plástica – capaz de dizer o indizível. A palavra se expande de forma a assumir infinitas dimensões, até mesmo no plano da não-palavra: “Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever”, paradoxo a escritora¹¹⁶.

Na verdade, o que Lispector sugere em *Água viva* é uma espécie de empastelamento, como se necessitasse da atrocidade caótica para explicar sua energia criativa. Contudo, este não é um processo de autodestruição. Ao contrário: o vigor literário da autora é da natureza de quem trabalha com um palimpsesto, raspando-o continuamente para permitir nova escrita, nova gênese:

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. E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda (AV, p. 84).

No útero de uma “gruta”¹¹⁷, Clarice conhece “outra vida ainda”. E dela toma posse, desejando-a, “devorando-a truculentamente”, pois é a partir do movimento de força, de uma escrita que exige certa “violência”, que ressurgem, ininterruptamente, uma escritora-fênix, a esculpir a linguagem de seu pensamento. Linguagem poética, repleta de aliterações e assonâncias: “vida de violência”, “estrelas tremem”, “gotas de água pingam”, “obscuridade fosforescente da gruta”, “flores se entrelaçam em jardim feérico”. Linguagem cuja feição não distribui quantidades, porém qualidades

¹¹⁵ BARROS, Manoel de. “Águas”, presente no CD *Manoel de Barros por Pedro Rangel e Manoel de Barros* (2001). Col. Poesia Falada, lançada pela Luz da Cidade Produções Artísticas Fonográficas.

¹¹⁶ Apud BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio: Nova Fronteira, 1981, p. 85.

¹¹⁷ Cf. ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*: ensaios sobre literatura e pintura. São Paulo: Nankin Editorial/Edusp, 2004.

vocais: ela é atemporal, colorida, rica em sílabas harmônicas, de verdadeira encantação. Enfim, linguagem de uma autora que se presentifica, não se escondendo com o véu da voz narrativa. Ela “é” a “feiticeira” da orgia do texto. Texto de fruição. A respeito deste aspecto pungente na obra, a crítica¹¹⁸ observa:

*Um livro como Água viva sugere que linguagem e energia são a mesma coisa: que aquilo que chamamos de paraíso é também caos; que a origem é também o fim; que o instante é tempo pleno e eternidade; que a morte é uma explosão interna que nos devolve ao que sempre fomos; que o paraíso terrenal existe e manifesta-se no instante como sucedeu naquelas regiões do Oriente; naquele lugar que a primeira fonte regava [...]*¹¹⁹.

Outra análise, a de Daniel Lins, faz entender o poder de mobilidade da obra:

*Água viva [...] cria através da violência de um barulho branco, de uma ausência, de um espaço vazio, linhas de fuga plenas que provocam o desvio de uma esperada linearidade narrativa, instaurando a dissolução, a libertinagem gramatical. Um livro sem recomeço. Reticências, solturas, desembaraço, pas-de-deux: um livro dançarino. Uma escrita para leitores não preguiçosos*¹²⁰.

No julgamento de Antonio Candido¹²¹, a “performance” literária de Clarice Lispector é “insólita”, e por esta razão, estilisticamente, sua obra pode ser concebida como um “estranhamento” dentro do quadro da ficção brasileira moderna, pois seu compromisso é com a “linguagem” e não com uma “linguagem empírica”.

Eis a gênese de *Água viva*: é preciso conceber essencialmente a linguagem em movimento, dando-se a leitura em ciclos arrebatadores como a própria oscilação do mar, ser em perpétua mutabilidade. Conforme se verifica na *Teogonia*, “mutável, imenso e informe, o Mar representa também um tipo de sabedoria de inesgotáveis recursos, que prevê o imprevisível, que enxerga o inescrutável, – em suma: uma consciência que, como o Mar, domina, em todas as suas dimensões, amplidão temporal e espacial. Um saber oracular que Nereu – o mais velho filho do Mar (v. 234) – detém”. Mas não só o mar: “Muito próximo, por sua natureza aquática, de seu tio Mar, o uranida Oceano também detém esse mesmo tipo de sabedoria, que sob a forma mais plena e depurada se revela no nome e no ser desta Oceanina que,

¹¹⁸ **Obs:** sobre a crítica da obra e da autora, ela será esmiuçada no próximo capítulo.

¹¹⁹ MAURA, A. Clarice Lispector e a representação do paraíso e do caos na ficção. Trad. Maria Helena Leitão. Em: *Literatura e Arte – Cronópios*, mai. 2005. Site: www.cronopios.com.br/site/ensaios, acessado em mar. 2007.

¹²⁰ LINS, Daniel. *Clarice Lispector: a escritora bailarina*. Texto apresentado pelo autor em Paris, na Universidade de Nanterre X, como aula inaugural de um curso ministrado em 2003 no Centro de Estudos Doutoriais de Literatura Comparada. Disponível em: www.cafefilosofico.ufrn.br/daniel_lins.htm, acessado em abr. 2007.

¹²¹ CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. Em: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p.126.

primeira esposa de Zeus, a ele se incorporou: Métis, a Sapiência ou Astúcia”¹²².

Esta complexa imagem da Sapiência metamorfósica também está presente na principal obra da Cabala clássica, o *Zohar* (“O Esplendor”), centrado na doutrina das *Séfirot*. As *Séfirot*, por sua vez, são “torções de linguagem que substituem Deus”, estando divididas em dez as imagens do Criador: a segunda delas, *Hohmák*, vem a ser a Sabedoria propriamente dita¹²³.

Sabedoria que transita na composição clariceana tal o movimento marítimo, força truculenta, conhecimento oracular – em *Água viva* “o erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz” (pp. 45-46). A escritora dá amplas braçadas na tentativa de chegar à praia sem que se afogue nem perca sua voz; ela, aquela que escreve com seu canto de sereia. Em seu rumor encantado e felino, a obra nasce.

A obra nasce porque é inevitável sangrar os sentimentos que rebentam como cria aos nove meses, como flores que germinam, como o Jardim do Éden em pleno momento da Criação:

Está fazendo um dia de sol. A praia estava cheia de vento bom e de uma liberdade. E eu estava só. Sem precisar de ninguém. É difícil porque preciso repartir contigo o que sinto. O mar calmo. Mas à espreita e em suspeita. Como se tal calma não pudesse durar. Algo está sempre por acontecer. O imprevisto improvisado e fatal me fascina (AV, p. 63).

“Algo está sempre por acontecer”: a fatalidade do imprevisto maravilha a autora em seu esplendor literário. “À espreita e em suspeita”, desconfiada de uma “calma” que parece estourar a qualquer momento, a voz narrativa submerge nas entranhas características da cognição. A escrita ocorre em alvoroço porque há um enfrentamento. Ao sair do óbvio, a autora escapa do que se encontra imóvel à superfície, entrando na gênese do *Kháos*, o elemento primeiro:

*Sim, primeiro nasceu Caos,
depois Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre*

[...]

*Do Caos Êrebo e Noite negra nasceram.
Da Noite aliás Éter e Dia nasceram,
gerou-as fecundada unida a Êrebo em amor*¹²⁴.

¹²² HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Trad. e estudo da obra Jaa Torrano. 7 ed. São Paulo: Roswitha Kempf, 1989, pp. 72-73.

¹²³ BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Trad. M. Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991, pp. 36-37.

¹²⁴ HESÍODO. *Teogonia*, op. cit. (“Os deuses primordiais”, versos 116 a 125).

O fato de o *Kháos* ser o elemento original indica que ele tem prioridade sobre a Terra e *Eros*. Assim, o constituir-se de cada ente é fundamentado na afirmação do que ele efetivamente “é” e, também, na negação de tudo o que ele definitivamente “não é” – “e esta negação (do que ‘não se é’) é muito mais vigorosa e radical do que aquela afirmação (do que ‘se é’)”¹²⁵. Em especial porque o Caos se exhibe na imagem mítica da Negação-do-Ser, pois é relendo a existência; é transcendendo a realidade aparente que a autora-narradora vivencia seu espaço-lírico, improvisando como Deus no instante caótico do nascimento do mundo.

Não é em vão que Olga de Sá aponta *Água viva* como uma “expressão máxima de ficção”, à medida que nesta narrativa “desaparece toda a preocupação com enredo e o Logos introspectivo se espraia livremente, em manchas de escritura, densas, gelatinosas [...]”¹²⁶.

Uma escritura “gelatinosa” – ou “plasmática”, como bem define a própria Lispector. Uma escritura molhada. De fato, a simbologia da água é bastante vasta, mas pode ser reduzida, segundo Chevalier e Gheerbrant, a três temas dominantes: “fonte da vida, meio de purificação e centro de regenerescência”¹²⁷.

No Veda, as águas recebem o apelativo de *mâtritamâh*¹²⁸ (“as mais maternas”), pois, a princípio, na Índia, considera-se este elemento o mantenedor da vida que circula através de toda natureza, em forma de chuva, seiva, leite e sangue. Ilimitadas e imortais, as águas são o princípio e o fim de todas as coisas. A imagem aquática, ou aquosa, não nasce apenas em *Água viva*. Eis um mote explorado pela escritora ao longo de seus romances, contos e crônicas. Em seu primeiro romance (1943), a protagonista Joana remonta o enredo como quem se afoga em suas águas: “tudo foi distanciando-se de mim, mergulhando surdamente nas minhas águas longínquas”¹²⁹. Já em *A Paixão segundo G.H.* o texto flui como um mosaico de pulsações, sendo a absorção e a fluidez de um pensamento umidificado:

– [...] pois somos seres úmidos e salgados, somos seres de água do mar e de lágrimas. [...].
Somos criaturas que precisam mergulhar na profundidade para lá respirar, como o peixe mergulha na água para respirar, só que minhas profundidades são no ar da noite. A noite é o nosso estado latente. E é tão úmida que nascem plantas¹³⁰.

¹²⁵ Ibidem, p. 111.

¹²⁶ SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993, p. 111.

¹²⁷ CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13 ed. Coord. C. Sussekind. Trad. V. da C. e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 15.

¹²⁸ CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969, p. 62.

¹²⁹ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 10 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 81.

¹³⁰ _____. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 114.

G.H ressalta que é preciso “mergulhar na profundidade para lá respirar”. Para Mircea Eliade, “[...] a imersão nas águas simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão traduz o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das águas implica tanto a Morte como o Renascimento”¹³¹.

A biografia clariceana farta-se do jogo especular da imersão/emersão. O batismo de suas personagens é visível à medida que o mergulho e a dura luta à superfície passam a ser o sacrifício vital que alimenta o espírito, dando-se através da ousadia de explorar o insondável, a exemplo da personagem Lóri, no texto “Ritual”:

*O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização da Natureza. A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem*¹³².

Esta crônica, inicialmente publicada no *Jornal do Brasil*, em 1968, traz em sua constituição uma personagem encantada pelo mar. Há que se perceber, entretanto, que a coragem de Lóri só lhe é cabível quando ela se propõe ao encontro ontológico; a uma comunhão em que sua hóstia é representada por sua própria carne e sangue; e seu vinho pela água salubre:

*Agora que o corpo todo está molhado e dos cabelos escorre água, agora o frio se transforma em frígido. Avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão na água, pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo de sal [...]. Com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo*¹³³.

O ápice ou o ponto patético deste texto é sentido no parágrafo seguinte, quando a comunhão que envolve a tríade autor/personagem/obra se apresenta no texto em forma de sacrifício; o sacrifício sacramentado. Em *Totemismo hoje*, Lévi-Strauss esboça: “Todo sacrifício implica uma solidariedade de natureza entre o oficiante, Deus e coisa sacrificada, seja um animal, uma planta ou um objeto tratado como se fosse vivo [...]”¹³⁴, de tal modo que a comunhão passa a se

¹³¹ *Imagens e símbolos*. Trad. Sonia Cristina Tamer. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 151.

¹³² “Ritual” – crônica publicada por Lispector no *Jornal do Brasil* em 27 jul. 1968. Um ano depois, uma adaptação desse mesmo texto foi lançada em *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*. Lóri, a protagonista, desloca-se às seis da manhã até a praia de Ipanema para mergulhar nas águas do Atlântico, exatamente como na crônica. É somente mais tarde, em 1971, que Clarice retoma, ao pé da letra, “Ritual” no conto “Águas do mundo”, presente em *Felicidade clandestina*.

¹³³ **Obs:** o grifo (meu) alude, obviamente, à alegoria bíblica da divisão das águas, na fuga dos judeus do Egito liderada por Moisés. (Exo. 14:15).

¹³⁴ LÉVI-STRAUSS. *Totemismo hoje*. Trad. Malcom Bruce Corrie. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 96.

fazer valer também na tríade Mar/Lóri/Natureza:

E era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem.

Há uma verdadeira copulação entre Lóri e o prazer supremo de se unir ao mar, como a mulher que se entrega ao homem amado. O trecho de Lispector, além de belíssimo, é bastante metafórico, simbolizando as expressões míticas “surgido das ondas”, “salvo das águas” como fecundidade – ou os caminhos da gestação e do parto. Em “Ritual”, como em *Água viva*, por analogia traça-se o mar como mediador entre a fecundação e a procriação, um elemento extremamente sedutor ao bicho fêmea, tal se lê no poema “Malagueña”, de García Lorca:

*Y hay un olor a sal
y a sangre de hembra,
en los nardos febriles
de la marina*¹³⁵.

No poema “Alcoólicas (I)”, de Hilda Hilst, a voz lírica enfrenta o mesmo ritual de Lóri, mantendo-se circundante tamanha a corrente fertilizante que a toma, já que para ela, a vida é, enfaticamente, “líquida”:

*É crua a vida. Alça de tripa e metal.
Nela despenco: pedra mórula ferida.
É crua e dura a vida. Como um naco de víbora.
Como-a no livor da língua
Tinta, lavo-te os antebraços, Vida, lavo-me
No estreito-pouco
Do meu corpo, lavo as vigas dos ossos, minha vida
Tua unha plúmbea, meu casaco rosso.
E perambulamos de coturno pela rua
Rubras, góticas, altas de corpo e copos.
A vida é crua. Faminta como o bico dos corvos.
E pode ser tão generosa e mítica: arroio, lágrima
Olho d'água, bebida. A Vida é líquida*¹³⁶.

O jorrar de uma vida “crua”; de uma vida consumida em “arroio” e “lágrima” mantém-se, certamente, como ação primordial tanto na poética de Hilst quanto em “Ritual” (e posteriormente em *Água viva*), pois é a correnteza criativa que irrompe o lirismo da escrita e move os pensamentos, os sonhos, os desejos e as vertigens que escapam da

¹³⁵ GARCÍA LORCA, Federico. “Malagueña” (In: “Tres Ciudades”). In: *Antología poética* (selección). Santiago de Chile: Editorial Ercilla/Universidade Católica de Chile, 1984, p. 164. Leia-se: “E há um cheiro de sal / e de sangue de fêmea / nos nardos febris / da marina” (trad. própria).

¹³⁶ HILST, Hilda. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992.

boca narrativa. Vazão de quem pretende ultrapassar a superficialidade da dimensão literária, concernindo os espaços de configuração para além dos valores lineares de representação. Sobretudo porque, como enfatiza Gilberto Martins, nas personagens de Lispector “a desesperadora situação de fragilidade e absoluto desamparo remete [...] a uma precariedade primeira e fundamental: a sua própria e inexorável finitude”¹³⁷. Ou, por que não dizer, o sentimento de desamparo do Ser em relação à vastidão do mar, como se sente no poema “Muere en el mar el ave que voló del buque”, do basco Miguel de Unamuno:

*Me duelen las alas, rendidas del vuelo,
el pecho me duele; arriba está el cielo
y abajo está el mar.*

[...]

*Las alas me duelen, la sed me enardece;
y casi no veo; la Esfinge me ofrece
sus aguas sin fin*¹³⁸.

A “Esfinge” a oferecer como resposta as “águas sem fim” parece ser uma definição bastante apropriada à natureza de *Água viva*. Uma leitura superficial da obra poderia fazer pensar que a autora se encontra perdida no caos: ao contrário, ela se encontra na vibração tensa de sua criação com o mesmo rompante da água – em suas mãos tudo é questão da construção de antíteses, que se completam como o duo *Eros-Kháos*. É exatamente no ponto em que um movimento encontra sua ação contrária que ele se torna eficaz. Bachelard diz: “brotar é hesitar em sair”¹³⁹.

O movimento aquático de Lispector é, antes de tudo, antieuclidiano, de tal forma que extravasa a força de uma linguagem retida no instante de reflexão literária. E tal força é a própria marca de uma escrita que não se contém. Em “A dialética dinâmica do devaneio mallarmeneano”, Bachelard analisa: “O movimento poético sempre reflui sobre si mesmo. Não há ímpeto sem contenção, nem contenção sem aspiração [...]. Ele quer encontrar um ritmo ao mesmo tempo mais profundo e mais livre, uma vibração ontológica”¹⁴⁰.

¹³⁷ *Um passeio pelas ruas do Rio – o espaço do perigo*. Em: PONTIERI, Regina (org). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004, p. 24. **Obs:** O texto foi originalmente escrito como parte da tese do autor: *Alter(C)idades: um exercício de escalas* (espaços públicos, modos de subjetivação e formas de sociabilidade na obra de Clarice Lispector). São Paulo: USP, 2002.

¹³⁸ In: SAVAL, Lorenzo (org). *La Poesia del Mar*. Málaga (Junta de Andalucía), *Litoral: Revista de la Poesia, el Arte y el Pensamiento*, 2001. Estrofes: “Doem-me as asas, abatidas no vôo, / o peito me dói; acima está o céu / e abaixo está o mar. [...] As asas me doem, a sede me inflama; / e quase não vejo; a Esfinge me oferece / suas águas sem fim” (trad. própria).

¹³⁹ Trad. Maria Lúcia de Carvalho Monteiro. Em *O direito de sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986, p. 127.

¹⁴⁰ Id. ibidem, p. 131.

Na labuta pela fruição do texto, demanda-se sensibilidade à linguagem que move a ontologia dinâmica da presença autoral e a natureza aquática de uma escrita liberta, livre do arbítrio formal. De fato, a essência de *Água viva* é manifestada na ânsia narrativa de uma ficcionista que escolhe o caminho de tornar indireto o que era direto, encontrando o mediato no imediato, o complexo no singelo. Em suma: o corpo trabalhado por Clarice, ou, o corpo delgado da palavra é matéria pura sofrendo a ação ondulatória a que o Cosmos está fadado.

É relevante neste ápice da leitura levar em conta a expressão de Leibniz: *quod non agit, non exist.* (“o que não age, não existe”)¹⁴¹. *Água viva* certamente age com precisão de maré, portanto existe. Na essência de seu próprio título, a obra faz compreender que na água todo e qualquer movimento compreende a dialética do ir-e-vir; do reflexo e da profundidade. Impulsionada por este motim interior, Clarice Lispector pontua sua gênese: o nascimento está na bipolaridade do “sim” que é também “não”; na ausência que é o conteúdo; no límpido, incolor e inodoro que sustenta sua criação.

¹⁴¹ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Trad. Sergio Antonio. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931, p. 133.

4. ERA UMA VEZ UM PÁSSARO, MEU DEUS

4.1. A questão do gênero: gotejos da crítica

A frase que dá título ao presente capítulo é bastante elucidativa em relação ao espírito literário de *Água viva*. Eis seu entendimento mais amplo no trecho a seguir, disposto em edição póstuma de Clarice Lispector:

[...] gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: “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”¹⁴².

Surpresa, a autora confessa – tanto neste fragmento como em inúmeras entrevistas e obras¹⁴³ – sua espontânea impossibilidade de fiar a prosa com a precisão da mão que enreda, cadencialmente, o novelo da trama. A Lispector, sua narrativa é um experimento truncado, uma eterna ausência, pois o “era uma vez” não se consuma. Nunca é.

Ao contrário do que expressa com êxtase o pintor pernambucano Cícero Dias, diante de seu imenso painel exposto no Salão Revolucionário de 1931: “Eu vi o mundo, e ele começava no Recife”, a escritora é uma espécie de cega a tatear seu livro dissoluto, sem saber sua origem, sua extensão, suas extremidades, seu fim:

Estou transfigurando a realidade – o que é que está me escapando? por que não estendo a mão e pego? É porque apenas sonhei com o mundo mas jamais o vi (AV, p. 77).

Em verdade, a narradora-personagem de *Água viva* não somente transfigura a “realidade” propriamente dita, como também o sentido da ordem romanesca do texto. A narrativa convencional ela chama de “realidade” e o que brota com vigor e sem interrupções denomina “mundo que jamais viu”. Consequência: impossibilitada de criar enredos,

¹⁴² LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980, p. 35.

¹⁴³ Um exemplo desta “impossibilidade” de comunicação certa através do domínio puramente lingüístico e formal é o belo trecho extraído de *A Paixão segundo G.H.* (Rocco, 1998). Leia-se: “[...] cada palavra era tão leve e vazia como uma borboleta: a palavra de dentro esvoaçava de encontro à boca, as palavras eram ditas mas nem as ouvíamos porque as geleiras liquefeitas faziam muito barulho enquanto corriam. No meio do fragor líquido nossas bocas se mexiam dizendo, e na verdade só víamos as bocas se mexendo mas não as ouvíamos – olhávamos um para as bocas do outro, vendo-a falar” (pp. 118-19).

personagens bem definidos dentro da normatividade da novela bem como de elaborar uma fórmula temporal linear; impossibilitada de narrar o “era uma vez”. Carlos Fuentes afirma: “A literatura tem o privilégio de ser equívoca. A qualidade da dúvida em um romance talvez seja uma forma de nos dizer que, como uma autoria (e portanto a autoridade) é incerta e suscetível de muitas explicações, o mesmo acontece com o mundo. A realidade não é fixa, é mutável”¹⁴⁴.

A questão do gênero é bastante ambígua no caso de *Água viva*, visto que a própria autora incita: “E nada planejo no meu trabalho intuitivo de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto” (AV, p, 46). Mas não só Lispector. Durante décadas, sua crítica vem buscando distintas interpretações em torno da natureza da obra: estaria a escritora tentando perfumar sua prosa em banho de poesia? Luís Costa Lima insinua que a ficcionista apresenta a “construção de uma prosa mais afim do poético”¹⁴⁵. Já Alberto Dines, em carta à colega, tenta qualificar o formato da obra de modo bastante interdisciplinar: “é menos um livro-carta e, muito mais, um livro música. Acho que você escreveu uma sinfonia”¹⁴⁶.

Antes de esboçar quaisquer considerações, há que se ter prudência e evitar a formalização hermética desta criação clariceana como “romance”¹⁴⁷. Um ano antes de sua publicação, a própria autora fez questão de negar a qual gênero *Água viva* poderia pertencer:

*Ele não é conto, nem romance, nem biografia, nem tampouco livro de viagens...*¹⁴⁸.

Por bem dizer, no corpo textual da obra há uma clara repulsa ao gênero e a classificações arbitrárias, como se evidencia na página doze:

¹⁴⁴ FUENTES, Carlos. O elogio da incerteza. Trad. Luiz Roberto Mendes. *Folha de S. Paulo*, Mais!, 9 out. 2005, p. 3 (transcrição do discurso inaugural do V Festival Internacional de Literatura de Berlim – 2005).

¹⁴⁵ LIMA, Luiz Costa. Clarice Lispector. Em: COUTINHO, Afrânio (dir). *A literatura no Brasil* (Modernismo) 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, pp. 452-53.

¹⁴⁶ Apud *Cadernos de Literatura Brasileira*, 17/18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2004.

¹⁴⁷ Com a justa preocupação de se evitar a qualificação quanto ao gênero de *Água viva*, optou-se, na Bibliografia final, por excluir a obra do rol de “Romances”.

¹⁴⁸ Em: *Correio da Manhã*, 5 mar. 1972.

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.

“Gênero não a pega mais”: eis o primeiro indício que o leitor de *Água viva* deve ter em mente. Clarice não é escritora que resolve sua obra em esquemas pré-determinados. A autora desfruta da experiência de entrar “num estado muito novo [...] e pessoal” a ponto de não poder retratá-lo fidedignamente na verossimilhança. Ciente de tal condição, ela espera pelo arrebatamento da travessia, provocado na zona instável e forte da criação: “Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa” (p. 13)¹⁴⁹. É, pois, somente através do que é gerado no instante da escrita que o texto acontece. Não é a esmo que uma das epígrafes escolhidas no original seja a de Henri Miller:

*Uma coisa que descobri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma*¹⁵⁰.

Em 1973, Clarice Lispector já é uma escritora bastante experiente, por isso se permite a rejeitar como regra a formação de estratagemas clássicos ou a aplicação de técnicas à sua obra. Em *Água viva* é visível a imanência de uma escritora que cria no “instante dominante da narrativa”¹⁵¹. Note-se que já se passaram trinta anos de sua primeira publicação, *Perto do coração selvagem*. Contudo, no passado seu estilo também prezava por uma linguagem não-formal, vigente em uma literatura desejada, não copiada. O percurso literário da autora mostra que sua produção jamais esteve “de acordo”. Talvez por este motivo um de seus primeiros críticos, Álvaro Lins, classifique sua narrativa inaugural de 1943 como “incompleta e inacabada”. Entretanto, o estudioso não deixa de notar na presença ficcional a “capacidade de analisar as paixões e os sentimentos sem quaisquer preconceitos; os olhos que penetram até os cantos misteriosos do coração, o poder do pensamento e da inteligência; e sobretudo a audácia: a audácia na concepção, na imagem, nas metáforas, nas comparações, no jogo das palavras”¹⁵².

De fato, a literatura de Lispector não pertence ao mundo – é, antes seu bem, a procura elementar procriada na

¹⁴⁹ *A veia no pulso* era o título inicial de *A maçã no escuro* (1961).

¹⁵⁰ **Obs:** No original, a citação (p. 5) se encontra riscada a lápis.

¹⁵¹ Termo utilizado por Bachelard no texto “As origens da luz” (trad. José Américo Motta Pessanha). Em: *O direito de sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986, p. 22.

¹⁵² LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarisse Lispector (1944). Em: *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos* (1940-60). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, pp. 188 e 191, respectivamente.

contemplação de toda uma vida. Seus textos não são apenas palavras e fatos. Eles já nascem dos instantâneos poéticos, derivados da meditação, do ir ao cerne de seus questionamentos. Antes de tudo, a escritora goza da indiscutível confiança no elemento universal de sua criação. Seu espírito narrativo recusa-se a corroborar com uma planificação de romance, de tal modo que sua escrita se resolve como “uma iluminadora reflexão artística sobre a condição humana”¹⁵³, como analisa Roberto Schwarz em artigo de 1959.

Em *Água viva*, não há espaço ao isolamento do *leitmotiv*. Clarice Lispector realiza “nós” mentais, todavia nós inversos aos esforços do romancista, que adapta seu texto à tradição ficcional. Contemplativa e ao mesmo tempo atenta, a autora passa mais de dois anos cultivando seu processo criativo, em fluxos de pensamento e em empreitadas descritivas/narrativas que decorrem da dinâmica de uma literatura quase que intuitiva:

É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado leitmotiv. Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo (AV, p. 78).

Uma “desarmonia” plausível de “entendimento”: a escritora passa a animar em correspondências enérgicas e abstratas sua obra, de tal modo que o texto encontra vestígios profundos de poesia. No entanto, é preciso cuidado ao se trabalhar com os termos “poesia” e “poética” nesta análise. A própria Clarice chega a descartar a hipótese de namoro com o “formato” poético, conforme se observa em entrevista concedida ao suplemento dominical Letras e Artes, do periódico *A Manhã* (10 jul. 1949), quase vinte e cinco anos antes da publicação de *Água viva*: “[...] deixei de fazer poemas”. Gotlib confirma o fato citando uma passagem da escritora: “Todo mundo parece que [...] começa com poesia, hein? Eu andei *escrevinhando* umas coisas, mas jogava fora, dizia que não prestava”¹⁵⁴.

Evidentemente não há como negar a sensibilidade e a poesia presentes no texto clariceano – fatores estudados ao longo dos capítulos dessa tese –, mas que nada têm a ver com o “gênero” poético. Enfatizar a leitura de *Água viva* como um denso poema em prosa não passaria de mera especulação¹⁵⁵. O que deve vigorar é a percepção da intencional recusa por parte de Lispector a uma possível classificação de seu livro, como se a ausência de nomenclatura fosse a única

¹⁵³ SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. Em: *A sereia e o desconfiado*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965, p. 41.

¹⁵⁴ GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 405.

¹⁵⁵ O mesmo cuidado é preciso ao se ater ao fato de que escolhi por descaracterizar *Água viva* como uma “romance” na tentativa de evitar atribuir à obra qualquer tipo de conceito arbitrário.

garantia de sobrevivência à sua literatura, a exemplo do que reitera em página inicial do original de *Objecto gritante*:

*Ah bem sei o que quero aqui: o dissonante e o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto tem uma ordem sub-jacente. Estas frases são tão feitas exatamente na hora em que estiverem sendo lidas que elas estalam de ainda tão novas. Elas são o “já”. É uma arriscada experiência de liberdade e uma falta de construção. Embora atravessa o texto todo um frágil fio condutor - - o da vida? Que o atravessa de ponta a ponta*¹⁵⁶.

Desde o começo de sua vida literária¹⁵⁷ a escritora apegase a sensações e a reflexões, como quem fisga momentos de pura introspecção. As frases “estalam de ainda tão novas”. O soar da criação é do ribombo do “já”. Há um nítido descaminho, uma “falta de construção” no compasso da obra, proporcionado, sobretudo, pelo “fio condutor” que atravessa não somente o texto, mas a protagonista-narradora. Ela segue a vazão de sua narrativa desalinhada, como um afogado que escolhe imergir rio abaixo, sem se agarrar às pedras ou aos troncos, indo, indo, sem reboques ou retoques:

Não gosto do que acabo de escrever – mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque ele me aconteceu. E respeito muito o eu que me aconteço. Minha essência é inconsciente de si própria e é por isso que cegamente me obedeço (AV, p. 32)¹⁵⁸.

Explicitamente, a criadora insere-se em sua criação. O eu não “lhe acontece”: “me aconteço”. A autora conjuga o verbo – ainda que a construção soe estranha – como meio de demonstrar que ela também é a obra. Benedito Nunes comunga da voz narrativa lispectoriana ao situar *Água viva* como uma “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, já que não ostenta mais as características formais da novela ou do romance”¹⁵⁹. Para o estudioso, a arte de escrever de Clarice “está vinculada a certos processos mágicos de apreensão do mundo”¹⁶⁰.

É notória a posição da crítica ao se recusar a estabelecer um parâmetro unânime em relação à natureza narrativa da obra. Recapitulando-se, não é de 1973, ou seja, não é a partir de *Água viva* que esta questão é inaugurada pelos

¹⁵⁶ Início da página 5 do original.

¹⁵⁷ Em depoimento ao *Diário de Pernambuco*, Clarice relembra seus primeiros contatos com a literatura: “[...] eu relatava sensações... coisas vagas... Mas sou teimosa e não fiz ao longo de minha vida senão perseverar na mesma trilha, suprimir os fatos e privilegiar as sensações”. Apud GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p. 88.

¹⁵⁸ **Obs:** sem surpresas, a voz narradora transforma-se em verbo ativo. Sua presença na obra é a de um “objeto” cortante alocado no presente ou no “instante-já” (grifo meu).

¹⁵⁹ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995, pp. 156-57.

¹⁶⁰ _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 186.

estudiosos. Em estudo sobre *Perto do coração selvagem*, Sérgio Milliet entende que em Lispector as palavras tomam vida a partir do inesperado, numa tal dimensão que já “não as domina mais, então elas é que tomam conta dela [...]”. Uma verdadeira característica da poesia”. Ainda sobre sua escrita livre de molduras, ele completa:

*A princípio é uma imagem, mas vai agindo aos poucos, como uma sugestão, vai penetrando, evoluindo, girando, desdobrando-se como uma serpentina, mudando de sentido, acariciando e ferindo, até se tornar uma coisa, independente, uma forma pura, que não é entretanto apenas decorativa, mas expressiva e quase opressiva. Não posso mais libertar-me, vira frase musical, melodia, acorde, conforme o momento. É uma presença*¹⁶¹.

Adiante, em crítica sobre *A cidade sitiada* (1949) na década de 1950, Milliet descreve o narrar clariceano considerando um interessante paradigma: “É pelos erros, pelas falhas, as insistências, os excessos, que Clarice Lispector prova a espontaneidade que a valoriza e faz de sua prosa uma prosa poética cheia de surpresas”¹⁶².

Antonio Candido não deixa de dar sua contribuição, sendo efetivamente um dos pioneiros a expor, em meados da década de 1940, sua impressão sobre o ritmo “novo” de ficção de Lispector, igualmente tecendo considerações a respeito de *Perto do coração selvagem*. Uma de suas primeiras impressões é relatada como “um verdadeiro choque ao ler o romance diferente”, sendo uma “tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados”. Em sua concepção, Candido entende que o correr de sua narrativa é marcado pelo “risco da aposta à comodidade do ramerrão”. Ele ainda explicita que a escritora aceita a “provocação das coisas à sua sensibilidade”, em busca de “criar um mundo partindo de suas próprias emoções, de sua própria capacidade de interpretação”¹⁶³.

Mais tarde, em 1960, Eduardo Portella, aludindo à crítica de 1940, classifica *Perto do coração* como “um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais de nossa literatura”. Entretanto, seu artigo – “A forma expressional de Clarice Lispector” – não só traz a análise da obra, como também situa a autora como uma das grandes ficcionistas pertencentes à “geração que surgia sobre os destroços de uma grande Guerra”¹⁶⁴.

¹⁶¹ MILLIET, Sérgio. *Diário crítico* (1944). São Paulo: Brasiliense, 1945, vol. 2, p. 87.

¹⁶² _____. *Diário crítico* (1951-52). São Paulo: Livraria Martins Ed., 1955, v. 8, p. 235.

¹⁶³ No raiar de Clarice Lispector (1944). Em: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 129.

¹⁶⁴ Artigo publicado no *Jornal do Comércio*, do Rio, em 9 out. de 1960. Apud SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2 ed. Petrópolis: Vozes; Fatea, 1979.

Sem dúvidas, Clarice é presença forte e diferenciada em sua geração porque seu texto abraça a literatura não como um método, mas como o exercício da perseverança em direção a certo desgarramento da invocação padronizada. Não é por coincidência que as frases manuscritas na abertura do original de *Objecto gritante* sejam: “A forma em si mesma é o seu único contendo possível. Não existe forma”. Interessante notar que, além de riscar “Não existe forma”, logo após escrevê-la, na linha seguinte, redige, em parênteses: “(duvidoso)”. Coerentemente, o embate da forma em sua criação toma proporções paradoxais à medida que a ficcionista foge do habitual entrecho novelístico. Contudo, não se pode negar que, apesar de seu desejo de retirada em relação à acepção usual de narrativa enredada, sua escritura nunca abandona o duo forma/conteúdo, interagindo em “doida harmonia” (AV, p. 12).

Berta Waldman, em *A retórica do silêncio em Clarice Lispector*, enxerga na escritura lispectoriana uma espécie de “estética do fracasso”, subvertendo os “limites reconhecidos entre literatura e não literatura, entre o que é e não é escrever”. Ela prossegue: “Assim, o livro de Clarice nunca é o que já está escrito, nem mesmo o que está se escrevendo, mas outra coisa que não se chega a dizer: ele é sempre para mais tarde. Esse futuro para o qual aponta, entretanto, não é acalentado como um projeto realizável, [... portanto] o não-livro será seu melhor livro”¹⁶⁵.

É notável que, por mais que a escritora se liberte do discurso ordinário, sua expectativa dissertativa ainda se realize sob o signo de uma forma livre – porém ainda uma forma. Não há nada de “amorfo” em sua obra. Gilberto Martins expõe que a pesquisa estética de Lispector “apresenta-se como saída contestatória (opondo-se ao fazer artístico que seja mera reprodução dos mecanismos e meios de reprodução)”, em constante “luta pela criação”¹⁶⁶. Logo, forma existe. O que não se encontram são molduras, caracterizações arbitrárias quanto ao gênero.

Eis seu grande diferencial, o que faz com que na orelha de *O lustre* (1946), publicado quase três décadas antes de *Água viva*, Alceu de Amoroso Lima observe: “Ninguém escreve como Clarice Lispector. Clarice Lispector não escreve como ninguém. Só seu estilo mereceria um ensaio especial. É uma clave diferente, à qual o leitor custa a adaptar-se”¹⁶⁷.

“Leitor que custa a adaptar-se” tal Caio Fernando Abreu, que em entrevista ao Caderno 2 do *Estado de S. Paulo*

¹⁶⁵ Em JUNQUEIRA, Luiz Carlos Uchôa (org). *Silêncio e luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998, p. 293.

¹⁶⁶ Culpa e transgressão: Clarice e a crítica. São Paulo, *Revista Cult*, v. 5, dez 1997, pp. 46-60.

¹⁶⁷ LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

(9 dez. 1995) sobre a presença da ficcionista em sua literatura, revela: “Chegou uma hora em que eu me proibi de ler Clarice Lispector. Seus livros me provocam a sensação de que tudo já foi escrito, de que nada há mais a dizer. Eu não suporto mais ler as ficções de Clarice. Claro que, às vezes, leio escondido de mim mesmo. Mas elas me perturbam muito”.

Outro notório escritor que parece sentir a “síncope” da escrita clariceana é Rubem Braga. Em carta¹⁶⁸ à autora na década de 1950, ele expressa: “[...] saio meio crispado da leitura. É engraçado como tendo um jeito tão diferente de sentir as coisas (você pega mil ondas que eu não capto, eu me sinto como rádio vagabundo, de galena, só pegando a estação da esquina e você de radar, televisão, ondas curtas) é engraçado como você me atinge e me enriquece ao mesmo tempo que me faz um certo mal, me faz sentir menos sólido e seguro”.

Certamente, não é particularidade de *Água viva* o jorro narrativo que evidencia a pulsação literária de Clarice, repleta de emoções e interpretações exteriorizadas em carga de palavras e imagens. Lúcio Cardoso, não somente amigo íntimo, porém seu leitor, apresenta-a em artigo no *Diário Carioca* (mar. 1944), considerando *Perto do coração selvagem* “uma estranha narrativa que se esfuma para se converter muitas vezes numa rica cavalgada de sensações”¹⁶⁹.

“Cavalgadas de sensações”: poeticamente, uma excelente definição ao estilo de Lispector. Sensações que, bordadas em sua colcha narrativa, dão a medida do caos – que por ser força despovoadora da razão imediata, afasta sua escrita de possíveis classificações deterministas e inquestionáveis. As próprias editoras que vieram a publicar *Água viva* adotaram o termo “ficção” no intuito de caracterizá-la, a começar por seu primeiro número, de 1973. Já a editora Nova Fronteira excluiu qualquer definição da obra, tanto em sua capa quanto na página de abertura¹⁷⁰.

A indefinição do gênero em *Água viva* prepondera porque a narrativa vai aquaplanando a terra que a contém, até que, pelo acúmulo de palavras e gestos textuais, desmorona aos poucos e intensamente quaisquer sinais que pudessem indicá-la como romance, ensaio ou relato. Jaime Guizburg, em “Clarice Lispector e a razão antagônica”, sinaliza a ausência anuente de trama nas criações da autora: “Os enredos criados por Clarice Lispector [...] se afastam do modelo

¹⁶⁸ Carta enviada por Rubem Braga a Lispector. Rio de Janeiro, 4 mar. 1957. Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹⁶⁹ Em entrevista concedida ao Museu de Imagem e Som, disposta na edição de *A Paixão segundo G.H.* organizada por Benedito Nunes (Madrid: ALLCA XX, 1996), Clarice Lispector informa que *Perto do coração selvagem* também nasceu de “um montão de notas separadas”, de “folhas soltas” e que “apenas depois foram unificadas”.

¹⁷⁰ Cf. TEIXEIRA, César Mota. *A poética do instante: uma leitura de Água viva, de Clarice Lispector*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP/FFLCH, 2001, pp. 172-73.

tradicional do romance de formação, em que são afirmados valores, a partir de uma experiência de maturação”¹⁷¹. A própria escritora enfatiza:

História não te prometo aqui (AV, p. 43).

* * *

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 na janela do trem (AV, p. 87).

Maria Lucia Homem define muito bem em sua tese de doutorado a representatividade da obra: “*Água viva* é um texto que parece não se situar num pólo classicamente ‘ficcional’, no qual haveria uma ‘verdade’ externa a ser alcançada, mas, ao contrário, apresenta o fluir de uma subjetividade que busca se delinear e, ao tentá-lo, subverte a forma romancesca anteriormente estabelecida”¹⁷².

Talvez uma das passagens que melhor caracterizem o espírito de *Água viva* se encontre na página cem da edição original. Após parágrafos e parágrafos revelando sua experiência de escrita e já dispondo ao leitor seu processo de criação, Clarice Lispector parece estar preparada a estabelecer o viés de seu trabalho literário. Mais: neste trecho, esquiva-se de quaisquer possibilidades de classificação autoral ou de embasamento formal em relação à sua obra:

Não, nunca fui moderna [...]. Tomo conta para não me ultrapassar. Há nisto tudo aqui grande contenção. E então fico triste só para descansar. Chego a chorar manso de tristeza. Depois levanto e de novo recomeço. Só não te contaria agora uma história porque no caso seria prostituição.

Água viva estende-se como uma obra circular, de modo que a autora está sempre lapidando seu texto. Ela quer se fazer entendida, aplicando conscientemente o pleonismo com sentido ilustrativo: “de novo recomeço”. Sua empreitada literária não pára. Contudo, não há didatismos tampouco linhas prosaicas que salientem o contar de uma história. Como já expressei no título deste capítulo, o “era uma vez” a ela não convém. Sua escrita está no limite da sedução e da bruteza de uma linguagem a ser explorada, bastando que sua virtude se expresse no abismo do que não pode ser definido – nem deve – apenas à mercê metodológica. Clarice encontra, pois, a metáfora perfeita para desqualificar seu

¹⁷¹ Em: SCHMIDT, Rita Terezinha (org). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003.

¹⁷² *No limiar do silêncio e da letra: traços de autoria em Clarice Lispector*. São Paulo: FFLCH/USP, 2001, p. 84.

texto como “romance”: não “conta agora uma história”, porque história, enredo factual a esta altura de sua obra (a obra original conta com cento e quinze páginas, e, recapitulando-se, estamos na página cem) “seria prostituição”.

Daí um livro que não freia, não dispõe uma narrativa convencional, porém o instante que capta a tessitura de uma vida. Um livro que se espraia, que não se permite ao fim – tanto o é que a última frase de *Água viva* manifeste: “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada”.

Gilda de Mello e Souza, em estudo sobre *A maçã no escuro* (1961), parece entender com propriedade a “mandinga literária” de uma escritora que compõe em êxtase, sem, todavia, atribuir valores ocultos à sua criação. Ao contrário: em *Água viva*, apesar do pensamento rebuscado, “barroco”¹⁷³ – como apontado pela crítica –, tudo é simples, tudo é muito claro. Neste compasso, a ensaísta aponta uma das maiores virtudes de Clarice Lispector: “Essa caçadora de colibris tenta aprisionar o que há de mais arisco e impreciso”. Ela complementa sua sensível análise com o questionamento: “De que modo apreender a realidade, se o próprio ato de apreensão destrói magicamente o objeto percebido, despojando-o de toda a sua riqueza diferenciadora?”¹⁷⁴.

Igualmente, em alto tom perceptivo, Sérgio Buarque de Holanda, no artigo “Caminhos do romance”, publicado na *Folha da Manhã* (30 mai. 1950), enxerga a expressão lispectoriana vigente nas fontes de renovação do romance brasileiro, “abriga[ndo] territórios estranhos, paisagens raras, recantos, pitorescos e que reclama, à sua maneira, reportagens de sensação”¹⁷⁵.

Seja, pois, “destruindo magicamente o objeto percebido”, seja “aprisionando o impreciso, o arisco” ou “reportando sensações”, Lispector se recria como sujeito pensante, voraz por exprimir o universo capturado no instante de trabalho; no instante em que sua obra inominável avança, toma forma, e adquire – apesar de não se enquadrar a gêneros fixos – contorno. Massaud Moisés, em análise sobre *Laços de família* (1961), entende que o texto clariceano, “expresso numa linguagem plástica, maleável, [é] forte a ponto de não perder o aprumo e capaz de insinuar os

¹⁷³ Entre vários autores, expressão adotada por Lúcia Helena Vianna em “Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector”. Leia-se a frase: “A escrita de Clarice é também barroca, escrita catedral, mangue, dobras, cipó de fogo”. Em: ZILBERMAN, Regina (org.). *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios/Edipuc/Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

¹⁷⁴ O vertiginoso relance. Em: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 80.

¹⁷⁵ Apud SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*, op. cit.

subjetivismos duma retina atenta para os mínimos gestos [...]”¹⁷⁶.

Ao reiterar a “novidade”, a “ambiguidade”, a “sutileza”, o “insondável” e até mesmo a “sinestesia” do estilo lispectoriano, a crítica prova, décadas antes da publicação de *Água viva*, que não se pode situar a criação da escritora em estruturas simplificadas, imediatistas. É preciso tocar em seu livro com aderência “caótica”, visto que à autora, nas palavras de Assis Brasil, “morre a narrativa, como narrativa ‘relatada’, e morrem também as características individuais dos personagens – a partir de seu aspecto físico – em favor de uma autenticidade revelada da condição humana e de seus valores”¹⁷⁷.

Em artigo recente, Ferreira Gullar discorre que o que tornava Lispector “uma pessoa única e exasperada, era sua patética entrega ao insondável da existência – e a necessidade de escrever, de tentar, incansavelmente dizer o indizível [...]”¹⁷⁸. Nesta perspectiva, Maria Teresa Fortes, em “Construção da personagem: Clarice Lispector e Nelson Rodrigues”, interpreta que a ficcionista “abandona a cristalização conceitual dos sistemas de verdades e lança a fala em um turbilhão, colocando a personagem na errância de encontrar-se por via da perda”¹⁷⁹.

É exatamente este o caso de *Água viva*: errante, o eu-narrador alimenta a reflexão de uma pintora que expõe seu processo criativo, ao mesmo passo que dela se distancia com perspicácia. Eis o jogo paradoxal de Clarice: bebendo da água introspectiva que marca sua obra, o *Kháos* instaura-se à medida que há um deslocamento do “eu” que narra.

Jorge Coli, em artigo sobre a escultura de Lasar Segall em meados de 1930, inicia seu texto: “A arte de Segall desconhece a hesitação e a busca”¹⁸⁰. Em pólo oposto, pode-se dizer que a arte de Lispector só se manifesta e pulsa na plena hesitação e na incessante busca por respostas a questões ontológicas, a dúvidas existenciais das mais diversas. Nunca o sentido é a chave, nunca o descaminho é a perda, nunca a palavra é rala:

¹⁷⁶ MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector contista. Em: *Temas Brasileiros*. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1964, p. 124.

¹⁷⁷ BRASIL, Assis. *Clarice Lispector: ensaio*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1969, p. 50. **Obs:** nesta obra há artigos publicados entre 1965/68 no *Jornal de Letras* (seção “Literatura Brasileira hoje”).

¹⁷⁸ GULLAR, Ferreira. Presença de Clarice. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, 20 mai. 2007.

¹⁷⁹ Em: PONTIERI, Regina (org). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004, p.115.

¹⁸⁰ Reflexões sobre o Classicismo em Lasar Segall a partir de sua escultura. São Paulo, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 42, p. 134, 1997.

[...] *da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve. A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva. Também eu estou truculentamente viva – e lambo o meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado* (AV, p. 27).

De sua própria ausência, nasce o “sentido”. Do sentido, a natureza “sexualmente viva” do dilema. E do dilema a autora se farta, “truculentamente viva”, a devorar as sucessivas rupturas da conduta narrativa. “Devorado”, dilacerado, o texto revela sua incansável natureza de ser não-romance devido à ausência de enredo, de personagens que se comunicam e interagem na história, e, sobretudo, de um eixo temático e da noção espaço-temporal, elementos vitais à formação clássica novelística. E nesta sequência quase que espasmódica, surge um “eu” nômade a percorrer a vaguidão da existência: “Você caminhará. Andará como quando está sozinho e acredita que alguém o está olhando, Deus ou eu, ou esse cão à beira-mar, ou essa gaivota trágica ao vento, tão só diante do objeto atlântico”¹⁸¹. Essas são as palavras da protagonista de *L’Homme Atlantique*, que tal qual a narradora de Clarice, voa em eixos abissais sua existência febril:

E doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvarios me sufocam de tanta beleza (AV, p. 19).

“Beleza” que só é sentida pela crítica movida pela “paixão como força de leitura”¹⁸²; pela crítica que entende o propósito da ficcionista ao explorar “a fragilidade do ser diante do compromisso inevitável com a vida”¹⁸³, pois o seu ritmo é sempre, como nos diz Candido, “um ritmo de penetração”¹⁸⁴. Trinta anos antes da publicação de *Água Viva* Candido já visionava o espírito da escrita clariceana; literatura que sempre reteve “a pedra fundamental de um lirismo tortuoso”¹⁸⁵, como expressa Ivan Marques em artigo sobre “No meio do caminho”, de Drummond. “Pedra sobre pedra”, talvez o destino maior da autora diante de sua obra tenha sido a simples e nobre tentativa de ler o mundo e os seus seres. Nada mais. Nada menos. Mas tudo isso.

¹⁸¹ DURAS, Marguerite. *O homem atlântico*. Trad. Sieni Plastino. Rio de Janeiro: Record, s/d, p. 39.

¹⁸² AMARAL, Emília. *O leitor segundo G. H. Cotia*: Ateliê Editorial, 2005, p. 27.

¹⁸³ LUCAS, Fábio. Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea. Florianópolis, *Travessia*, n. 14, 1987, pp. 46-62.

¹⁸⁴ CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector (1944). Em: *Vários escritos*, op. cit., p. 129.

¹⁸⁵ MARQUES, Ivan Francisco. O legado da pedra. São Paulo, Revista *Cult*, v. 62, out. 2002, pp. 50-52.

4.2. Auto-retrato às avessas

Notadamente, a leitura de *Água viva* convida ao olhar errático, olhar movediço que não se fixa nem se paralisa diante da vastidão dos dados da consciência. Contudo, o deslocamento do “eu” que narra não pode, gratuitamente, ser confundido como a manifestação de uma espécie de “narrativa-diário” pertencente à voz autoral. Deve-se respeitar o fato de que esta não é uma obra autobiográfica. A autora discorre em alto e bom tom (AV, pp. 38 e 39, respectivamente):

Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou.
* * *

Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser “bio”.

Repetidamente, recorre-se ao paradoxo como guia primordial à leitura de *Água viva*. Apesar de a escritora revelar a intangibilidade de seu “profundo anonimato”, ela tem o dom de esmiuçar as mais infinitas intimidades ontológicas. Entretanto, tais “intimidades” não lhe são particulares. Elas alcançam o drama humano. Lispector consegue criar uma atmosfera de extrema familiaridade ao leitor sem que, de fato, seja “autobiográfica”. Ela é antes “bio”, num sentido de orgânica, de proliferadora de reflexões.

No próprio original de *Objecto gritante*, lê-se na página 160: “Brinco toda secreta de deixar que pensem o que quiserem. O principal é não enganar-se a si mesmo”. Veementemente, ao longo das mais de duzentas folhas do manuscrito, Clarice nega sua imanência pessoal na obra:

Um de meus filhos me diz: por que é que você às vezes escreve sôbre assuntos pessoais? Respondi-lhe que, em primeiro lugar, nunca toquei, realmente, em meus assuntos pessoais, sou até uma pessoa muito secreta. E mesmo com meus amigos raras vêzes vou até certo ponto. Mas é fatal terminar comentando as repercussões em nós de nossa vida diária e estranha. Já falei com um escritor célebre a esse respeito, me queixando eu mesma de estar sendo muito pessoal, embora nos meus livros publicados não tenha entrado como personagem. Ele me disse que não havia escapatória (p. 141).

Na acepção fiel da palavra, é inegável que sua ficção subtrai experiências intimistas e privadas, pois como afirma o tal “escritor célebre”, em verdade “não há escapatória”. Um indício desta situação pode ser exemplificada nas crônicas de Lispector redigidas especialmente para o *Jornal do Brasil* (1968-1974). Neste espaço literário a escritora

dispõe de acentuada liberdade para falar de si mesma. Ela mesma confirma: “É fatal, numa crônica que aparece todos os sábados, terminar sem querer comentando as repercussões em nós de nossa vida diária e de nossa vida estranha”¹⁸⁶.

No mesmo jornal, ao tratar numa de suas crônicas sobre seus romances, admite que, vezes contrariada, é acometida pela ligeira “confissão”: “Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei”¹⁸⁷. Apesar de sua insistente resistência a se mesclar ao corpo do eu-narrador, verifica-se um resíduo de personalidade na sua escritura, o que não raro acontece com grande parte dos ficcionistas de renome. Kafka, em seus *Diários* (1910-1923), expõe:

*Entretanto, o melhor drama é aquele que provoca o máximo de entusiasmo no tempo e no espaço, o que se libera de todas as exigências da vida para se reduzir somente ao discurso, aos pensamentos monologados, aos acontecimentos principais do argumento; tudo mais é sugerido e elevado sobre um escudo que sustém os atores, pintores, diretores, só obedecendo a suas máximas inspirações*¹⁸⁸.

Ao esmiuçar a temática do fluxo da inspiração/aspiração máxima no ato criativo, nota-se que os limites entre a ficção e a realidade são muito delicados, visto que o “eu” passa a narrar as experiências alimentadas pelo sujeito narrador. Luigi Pareyson pontua: “Se a arte pode emergir da vida, afirmando-se na sua especificação, é porque ela já está na vida inteira [...]”¹⁸⁹. Condescendente a este pensamento, em depoimento à Nélida Piñon, Lispector lhe confessa ter pensado inicialmente em uma escritora como personagem de *A Paixão segundo G.H.*, todavia, com medo de associações pessoais por parte dos leitores, acabou dando à protagonista a vivência de artista plástica¹⁹⁰. É, pois, exatamente como “pintora”, como “artista plástica” que certas vozes femininas passam a existir em suas ficções: “Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e grossos” (AV, p. 9).

Há um apêndice importante a ser ressaltado neste ponto do estudo: a experiência de Clarice Lispector com a pintura. Entre março de 1975 a maio de 1976 a escritora produziu dezesseis quadros, dos quais quinze se encontram no

¹⁸⁶ Apud GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p. 375.

¹⁸⁷ Ib. ibidem.

¹⁸⁸ KAFKA, Franz. *Diários* (1910-1923). Trad. J. Wilcock. Buenos Aires: Emecé Editores, 1953, p. 85. Trecho: “Y sin embargo el mejor drama es aquel que provoca el máximo entusiasmo en el tiempo y en el espacio, el que se libera de todas las exigencias de la vida, para reducirse solamente al discurso, a los pensamientos monologados, a los acontecimientos principales del argumento; todo lo demás es sugerido, y elevado sobre un escudo que sostiene los actores, los pintores, los directores, sólo obedece a sus máximas inspiraciones” (versão própria).

¹⁸⁹ *Os problemas da estética*. 3 ed. Trad. Ephraim Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 41.

¹⁹⁰ Apud GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*, op. cit., p.376.

acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa¹⁹¹. Tais obras do acervo – displicentes no que tange ao estilo – exibem os seguintes títulos: “Gruta”; “Raiva ou restos de ficção”; “Escuridão e luz”; “Tentativa de ser alegre”; “Centro da vida”; “Volumes”; “Cérebro dormecido”; “Medo”; “Luta sangrenta pela paz”; “Sol da meia noite”; “Sem sentido”; “Explosão”; “Pássaro em liberdade”; “Amanhecer” e; “Eu te pergunto por quê?”.

É vital que como epígrafe de *Objecto gritante* a escritora tenha traduzido e selecionado – entre outras riscadas a próprio punho – o seguinte excerto de Michel Seuphor:

*Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – uma pintura 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 incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência*¹⁹².

O crítico de arte não deixa de vislumbrar uma pintura “livre do objeto”¹⁹³; esvaindo-se de seguir as dimensões planificadas aos olhos. Uma pintura que evoque “os reinos incomunicáveis do espírito” por não registrar, em perspectiva convencional, a duração concreta dos sentidos. Em *Água viva*, devido ao pintor/autor não registrar as durações consumadas no momento “biográfico”, é que se pode pensar num quadro/texto ceifado na linha abstrata, privada do factual. Clarice rejeita a opção autobiográfica porque sua intenção não é localizar lembranças na linha do tempo tridimensional. Seu movimento é, antes, desembaraçado; uma tentativa de desfragmentar o tecido temporal/espacial como destino de sua obra. Mais urgente que a determinação da data, do objeto de descrição e do espaço de configuração, resta à autora localizar seus espaços ontológicos. Por isso uma pintora, uma artista plástica – ela pinta as suas palavras, esquivando-se da ação linear: “Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este” (AV, p. 90). A ela, vale o objeto desgarrado:

¹⁹¹ **Obs:** O quadro remanescente do total dos dezesseis foi presenteado a Nélida Piñon (“Madeira feita de cruz”, mar. 1975), em homenagem ao romance homônimo da amiga, recém-publicado na época. Apud VIANNA, Lucia Helena. *Tinta e sangue: o diário de Frida Khalo e os ‘quadros’ de Clarice Lispector*, op.cit.

¹⁹² Cf. SEUPHOR, Michel. *Abstract Painting: Fifty Years of Accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*. New York: Laurel, 1964 / 1967. Trecho original adaptado por Clarice: “[...] there had to be a painting wholly liberated from dependence on the figure, the object a painting which, like music, does not illustrated anything, does not tell a story and does not launch a myth. Such painting is content with the incommunicable realms of the spirit where dream becomes thought, where the sign becomes being”.

¹⁹³ Sobre a temática do objeto, vide Capítulo 5.

E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura aí é que é pintura. E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida (AV, p. 100).

Aqui o “estranho” prevalece porque a equação tempo/espaco/memória não mais anima sua escrita. A vida só acontece no desconhecido; no que se evidencia com o enfrentamento do caminho. Seja o trajeto da pintura, da música, da escultura ou da escrita, embora tal via não se apresente com retidão: “Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas” (p. 12). O caos é energia que impulsiona o modo de ser do espaço interno da narradora. É um constante descobrir, como no fragmento de “O ente dos entes”, de Ismael Nery:

*A minha mão gigante rasgou o céu [...]. Houve confusão tremenda e os homens se misturavam, gritando; gritos de alegria, de dor, de espanto e de medo. Os sentidos dos homens se aperfeiçoaram e eles viram, ouviram e sentiram o que nunca tinham visto, ouvido e sentido*¹⁹⁴.

O espaço de criação “rasga o céu”. Os sentidos “aperfeiçoam-se” com tamanho ímpeto que se “vê”, “ouve-se” e se “sente” o nunca antes desvelado. Ostrower complementa a reflexão:

*[...] os seres humanos estendem sua capacidade de sondar e de explorar a vida a circunstâncias cujas regiões e cujos tempos já estão, ou ainda estariam, ausentes de seus sentidos. O espaço vivencial do além da memória representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional, do espaço físico natural e abstrato. Agregando áreas psíquicas de reminiscências e de intenções, forma-se uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana*¹⁹⁵.

Nesta “geografia humana”, a obra se manifesta muito além do espaço vivencial. Ao pintor, a revelação atinge a tela. Ele sente as cores. O autor, as palavras. E nesta ação, todos os espaços de intimidade se caracterizam por uma atração¹⁹⁶. Entretanto, ressalte-se que o contato de Lispector com a pintura não passou de mera experiência pessoal, nunca chegando a ficcionista a se munir de ambição profissional ou artística voltada a esta área. A escritora, obviamente, demonstra-se consciente de suas limitações no campo da pintura. Diz ela: “O que descontraí, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem apresentar nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto [...]”¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Em: *Ismael Nery 100 anos: a poética de um mito*. (Curadoria Denise Mattar). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000, p.75.

¹⁹⁵ OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. Org. e dir. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 20

¹⁹⁶ Cf. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Leal. Sel. textos José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 205.

¹⁹⁷ Apud BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*, op. cit., p. 70.

Como disposto na Introdução dessa tese, não se busca estudar uma possível aproximação da temática “Clarice pintora”. Este não é o percurso a ser traçado, sob o erro de especulação e até mesmo falsidade. Até porque não existe uma Clarice “pintora”. De qualquer maneira, importa aqui ao menos relatar o extravasamento da escritora na área das artes plásticas, pois à medida que acolhe o caos e rompe com a linha divisória que separa as formas de expressão – seja a pintura, a música, a literatura ou a dança –, sua narrativa aproxima-se do insólito, da anarquia interna, e daí a palavra nasce com propriedades inclassificáveis. Ou, conforme Kandinsky em *Do espiritual na arte e a pintura em particular* (1912): “Todas as artes provém da mesma e única raiz. Por conseguinte, todas as artes são idênticas. Mas o fato misterioso e inestimável é que os frutos procedentes do mesmo tronco são diferentes. A diferença se manifesta pelos meios de cada arte singular – pelos meios de expressão”¹⁹⁸. Na sequência, leia-se Clarice:

*Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte*¹⁹⁹.

É na fonte direta de sua narrativa que a autora desenha o traçado de *Água viva*. Anterior à obra, a ficcionista – como todo criador – reconhece o poder meditativo sobre a natureza do processo. Permanentemente, durante seu trabalho ela conduz o texto no limiar entre a matéria e sua luz conceitual, como o faz o pintor na determinação de seus contrastes e tons. Vejamos: ao artista plástico é necessária insistência para se atingir a cor, a forma e o volume desejados. Ao autor literário, a escrita se define quando há uma apropriação da alquimia contemplativa. Surge um eu-criador guiado por suas sensações, pela incontida vontade de escrever, como se a imagem exercesse sobre ele um poder “mandingueiro”; espécie de “transe”. Transe que o configura no limiar da prosa derramada em poesia:

Sou em transe. Penetro no ar circundante. Que febre: não consigo parar de viver. Nesta densa selva de palavras que envolvem espessamente o que sinto e penso e vivo e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que no entanto fica inteiramente fora de mim. Fico me assistindo pensar. [...] Escrevo-te tudo isto pois é um desafio que sou obrigada com humildade a aceitar. E eu caminho em corda bamba até o limite de meu sonho. As vísceras torturadas pela voluptuosidade me guiam, fúria dos impulsos (AV, p. 80).

A autora compõe em “febre” – já não é capaz de “parar de viver” a escrita. Ela não detém o pensamento, logo sua narrativa é aquática. Em razão de se lançar à “corda bamba” de sua criação, sua enxurrada de palavras torna-se o

¹⁹⁸ In: *De lo espiritual en el arte y la pintura en particular*. 4 ed. Barcelona: Barral, 1981, p. 23 (adaptação própria).

¹⁹⁹ Apud BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*, op. cit., p. 70.

equivalente de uma prova ontológica: algo como o extravasamento de um sujeito falante entre a escrita e a voz. Sujeito que avança em direção a respostas, pareado com o relato das etapas de seu caminhar. Clarice descende de seu próprio texto, traduzindo-se. A ficcionista segue “a fúria dos impulsos”, deixando prevalecer o fluxo caótico no intervalo da pintura e da literatura, sendo a imagem evocada tinta escarlate a respingar na tela com sofreguidão. Ela explora o manancial de sua produção, que não deixa de ser seu próprio destino:

[...] *mas eu me grudo a mim e inextricavelmente forma-se uma tessitura de vida* (AV, p. 22).

Em sua obra, a voz autoral caminha em direção ao útero do pensamento corrente, ou do pensamento em gerúndio: “Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço” (p. 45). A ação corre sem freios, embora a narradora questione o procedimento: “Eu não tenho enredo de vida?” (p. 87). Mais do que um discurso em prosa, Lispector escreve um improviso existencial: “[...] esse improviso verbal que é *Água viva* situa-se, acima de tudo, como um exercício existencial. Sua meta é testemunhar a vida. Por isso, a multiplicidade de temas encadeados, a imposição de uma forma que seja vital, visceral mesmo, onde escrever é viver”²⁰⁰.

No eixo do escrever/viver, o espírito erradio do eu-lírico alcança imagens das mais prolíferas. Ele vivencia a criação, ouvindo um concerto de louvações: “uma voz de contralto me faz cantar” (p. 50). A dinâmica poética das palavras é antes sonora, colorida. O pensamento nasce dos dedos da pintora-escritora, sempre fiel aos seus impulsos: “Quero escrever-te como quem aprende” (p. 13). Eis a confissão de alguém que escreve em fluxo, prezando pela compreensão e não pela certeza. A autora capta o que irradia no mistério da expressão imediata:

*A coragem de viver: deixo oculto o que precisa ser oculto e precisa irradiar-se em segredo.
Calo-me.
Porque não sei qual é o meu segredo. Conta-me o teu, ensina-me sobre o secreto de cada um de nós.
Não é segredo difamante. É apenas esse isto: segredo.
E não tem fórmulas* (p. 77).

Seu “segredo” está em não se apegar a “fórmulas”. *Água viva* é um exercício de diferenciação entre o processo “narrativo” e a “narração”. Na obra, a narrativa é o próprio fluxo, ao passo que a narração é a articulação dos eventos –

²⁰⁰ WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 62.

ainda que a articulação pareça inexistente devido à falta de trama: “Nunca lerás o que escrevo. E quando estiver anotando o meu segredo de ser – jogarei fora como se fosse o mar” (p. 88). Clarice Lispector subverte os motivos ou enredos em torno dos quais a narrativa poderia se caracterizar. Como na pintura de van Gogh, trabalha com alternâncias de perspectivas centradas no humano: “E na pintura eu busco confortar, como a música é confortante. Quero pintar homens e mulheres com aquele algo de eternidade [...], expressando esperança em cada estrela, a avidez de uma alma ao pôr-do-sol”²⁰¹. A ficcionista escreve imagens, fincando a seta não apenas no “ponto tenro e nevrálgico da palavra” (AV, p. 11), mas sobretudo em seu “eco” (p. 16). Ela deixa claro: “Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras” (p. 19).

A presença autoral se faz forte na obra quando há um esforço de reflexão, tomado num plano cotidiano, e não no mito ou na inspiração divina. Sua preocupação não é simular conteúdos, tampouco discorrer sobre o código estipulado pela tradição novelística. O mérito de *Água viva* está justamente no que Roland Barthes chama de “imaginário descampado”²⁰². Em seu desejo criativo, a escritora procura respeitar todos os seus sentimentos, em especial aqueles marcados pelo instinto:

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir (AV, p. 56).

Ao invés de construir uma relação entre personagens através de registros objetivos, Lispector prefere o monólogo intimista resultante da meditação da única protagonista, que ela denomina de “grande responsabilidade da solidão” (p. 85). Na qualidade desta “solidão”, a autora passa a obra transmutando-se, pois ela não “conhece a proibição”: “Minha forma interna é finamente depurada e no entanto o meu conjunto com o mundo tem a crueza nua dos sonhos livres e grandes realidades. Não conheço a proibição. E minha própria força me libera, essa vida plena que se me transborda” (p. 46).

²⁰¹ Apud VEDOVELLO, Franco. *The Works of Vincent van Gogh*. New York: Gallery Books, 1990, p. 22. Trecho: “And in a picture I want to say something comforting, as music is comforting. I want to paint men and women with that something of eternal [...], to express hope by some star, the eagerness of a soul by a sunset radiance”. Obs: palavras do pintor proferidas em setembro de 1888 em Arles, p. 22 (trad. própria).

²⁰² BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 36.

Extravasante, é na apropriação das mais variadas formas de existência que a imanência autoral é capaz de apresentar sua sucessão de idéias, imagens e palavras. O movimento é corrente, consequentemente ela nega a prisão da narrativa como uma pantera nega os domínios de uma jaula: “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” (p. 31). *Água viva* trabalha com novas percepções e interpretações através da plena exposição do núcleo sensorial de seus enunciados de observação. A autora prossegue:

Senti-me então como se eu fosse um tigre com flecha mortal cravada na carne e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem teria coragem de aproximar-se e tirar-lhe a dor. E então há a pessoa que sabe que tigre ferido é apenas tão perigoso como criança. E aproximando-se da fera, sem medo de tocá-la, arranca a flecha fincada (p. 103).

Clarice deixa pegadas em seu texto, como querendo instruir a leitura: é preciso “tocar” no texto, arrancando-lhe a “flecha fincada”. É na “coragem de aproximação” que a obra se desarticula. E nesta relação de aproximação/recuo, a escritora provoca: “Então eu dou umas voltas vagarosas em frente à pessoa e hesito. Lambo uma das partes e depois, como não é a palavra que tem corpo então, afasto-me silenciosamente” (AV, p. 104).

O transcorrer de *Água viva* demonstra que a narrativa não se apóia em paralelismos. O movimento preza o duplo observação/reação: a autora “lambe” o outro. De fato, há um contato. Porém, devido ao fato de a palavra não resistir como modelo estrutural em sua produção, resta a ela se “afastar” de sua própria criação. Se a obra repousasse sobre o topos e sobre os tipos, tal movimento de aproximação e afastamento seria impossível, pois exigiria a simetria de proposições. Contudo, sua narrativa é bastante complexa, da natureza de “cavalos soltos no pastos” (p. 58). E nesta complexa construção há apenas lugar aos estranhamentos nas proposições, nos aforismos; na construção textual; na articulação da protagonista e na trajetória do compasso narrativo.

Seja, pois, em tigre, cavalo ou gata que “come a própria placenta” (p. 34), Lispector está sempre buscando a experiência de traduzir em imagens e atos a relação de equilíbrio e desequilíbrio que brota aleatoriamente em seu texto. Texto sem proprietário. Sua nova experiência de realidade liga-se intimamente a um “renovado sentimento lingüístico, que — libertado das garras do pensamento lógico e da análise factual — projeta o mundo como possibilidade ou tentativa

de uma nova e genuína expressividade”, como expressa Kayser²⁰³.

Lispector já não é apenas escritora. Nem bicho. Ela é o próprio Minotauro:

Eu me sentia assim: a mulher e o cavalo (AV, p. 59).

* * *

Lembro-me do signo Sagitário: metade homem e metade animal. A parte humana em rigidez clássica segura o arco e flecha. O arco pode disparar a qualquer instante e atingir o alvo (AV, p. 62).

A possibilidade de fragmentação, propiciada pelo signo da união entre homem e animal, é uma tropologia significativa em *Água viva*. Sagitário (do latim *sagittarius* = arqueiro) caracteriza o signo da tríade animal (representado pelo corpo do cavalo), racional (o cavaleiro) e espiritual/consciência (o arco e a flecha). O centauro, em busca de alcançar sua estrela – ou em busca da “sabedoria” – sintetiza a união dos paradoxos: o terrestre e o celeste; o real e o ideal; o instinto e o racional; a matéria e o espírito; o humano e o divino²⁰⁴. Deste modo, ao disparar sua “seta”, Clarice procura “atingir” a medula da palavra, a imagem tão bem apurada que jamais se mostra como simples descrição.

Além da figura de Sagitário, representado na mitologia grega pela figura de Quíron, faz-se igualmente importante ressaltar a figura do Minotauro (**fig. 3**). Seu surgimento remonta de 1600 a.C., na cultura cretense. Segundo a lenda²⁰⁵, a filha do Sol, Pasiphae, esposa do Rei Minos, desposou-se com uma figura monstruosa com chifres. Desse ato nasceu o Minotauro, aquele que devorava jovens imolados, lançados em seu terrível labirinto. Embora a narrativa seja uma das mais conhecidas da história, é interessante notar a metáfora aplicada em *Água viva*. Como o Minotauro, ela devora seu próprio texto, não relutando a ser vencida pelo herói Teseu. Tampouco ela, como os caçados pelo monstro, encontra saídas de seu labirinto textual. A autora só “atinge o alvo” quando se lança ao inconcluso, à tentativa e à própria aceitação do “fracasso”. A ficcionista maneja um processo no qual o centro das cogitações não é o simples discurso autoral, tampouco as relações de particularidade entre personagens ou situações, porém o todo humano.

Não importa aqui o breve retrato: o que prevalece é a focalização dos problemas, das angústias, dos sentimentos, dos devaneios, das vontades e dos pensamentos de uma escritora que trava combates com sua criação. A estética da

²⁰³ KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

²⁰⁴ Cf. DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. Trad. Roberto Cacusso, Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991, pp. 137-142.

²⁰⁵ ROBERTS, J. M. *History of the World*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1992 (adaptação própria do texto para o português).

obra, prioritariamente, está presa ao âmago da autora. É assim seu livro-pintura – em toda sua ambivalência de vozes, *Água viva* faz entender que, no processo de criação, o que vale é o “chamado”:

[...] *e eu não posso responder senão ficando inquieta. É o chamado* (p. 61).

E este “chamado” somente se materializa devido ao poder poético de uma criação não-fronteiriça com o superficial. É devido à “atualidade estupefaciente”²⁰⁶ da narrativa que a potencialidade da escrita lispectoriana ganha força. O eu-criador pinta imagens e desvenda as palavras em sua origem, tornando visíveis os movimentos de uma prosa vigorosa, cuja ação é excitada no “momento-já” pelos signos de sua vivência literária.

²⁰⁶ Termo utilizado por Jean-Michel Rey em *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 62.

5. NÓS QUE VÓS SOMOS

5.1 Para pessoas de almas deformadas

Eu te conheço por te viver toda.

(Água viva, p. 62)

* * *

*O cachorro de Ângela
parece ter uma pessoa dentro dele.*

(Um sopro de vida: pulsações)

* * *

*Minha experiência maior era ser
o outro dos outros: e o outro
dos outros era ser eu.*

(Clarice Lispector em *A experiência maior*)

A questão da alteridade, do “outro”, é constante na obra de Clarice Lispector. Inúmeros são os estudos que trabalham com a temática: “a experiência da alteridade é o fundamento da experiência de Clarice Lispector porque esta se dá no encontro do *eu* com o Outro”²⁰⁷; “[...] para chegar ao inconsciente, ao *outro* que também somos, é preciso que o *eu* se desloque”²⁰⁸; “Clarice instaura um jogo no qual assume, de maneira explícita, um fingimento que afirma a autonomia da literatura face à realidade”²⁰⁹; “[...] a paixão de Clarice pelo encontro com o *outro*, tudo o que é e não é

²⁰⁷ WASSERMAN, Renata Mautner. *Central at the margin: five Brazilian women writers*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007. Disponível em: New Titles Catalogued (Brown University Library), <http://dl.lib.brown.edu/newtitles>, acessado em 10 nov. 2008 (trad. própria).

²⁰⁸ WALDMAN, Berta. *A paixão Segundo C.L.* 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. Escuta, 1992, p. 63.

‘eu’²¹⁰; “A experiência paroxística do encontro com o *outro* [...]”²¹¹; “[Em *Água viva*] temos uma narrativa em primeira pessoa, um ‘eu’ que fala ao Outro e vai tecendo considerações sobre a vida, o mundo, o tempo, a morte, a arte e, sobretudo, a linguagem, a escritura”²¹².

Entre várias vertentes, a enciclopédia Larousse Cultural dispõe o significado de alteridade como a “relação de oposição entre o sujeito pensante (o eu) e o objeto pensado (o não eu)”²¹³. É prudente esclarecer que, nesse capítulo, tal conceito não está associado à concepção marxista, no contexto das relações sociais. Em *Água viva* entende-se o termo a partir da tensão daquele que escreve em relação a um “outro”, seja o outro a própria voz do eu-lírico ou o leitor. Ou ainda, como identificam, respectivamente, Amaral e Kahn: “Clarice parece procurar na imagem do leitor para o qual escreve uma alteridade em que se possa refletir, que de algum modo seja capaz de espelhá-la”²¹⁴; “[...] o autor/narrador estabelece uma mediação entre si e o *leitor real*, o verdadeiro *outro* tanto do autor como da própria obra”²¹⁵.

Sem dúvidas, a presença da alteridade na produção lispectoriana estabelece o embate entre o pensamento e o seu fluxo, de maneira que a mão que escreve e o atento leitor mutuamente afetam-se, manifestando a inerência da obra. Pontieri observa: “[...] a poética clariceana do olhar pressupõe que a relação de alteridade seja de um dinamismo entre dicotomias várias”²¹⁶. Na perspectiva proposta a essa tese, a simbiose autor/eu-lírico/leitor representa uma peculiaridade da escrita de Clarice Lispector, seja ela objetivada em palavra, grunhido, grito, reticência ou qualquer outro signo.

²⁰⁹ PAGANINI, Joseana. Poética da alteridade: o jogo de transfiguração em *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, VIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Em: *Cadernos do CNLF*, série VIII, n. 11. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno11-18.html>, acessado em out. 2008.

²¹⁰ ROCHA, Karina Bersan. Clarice Lispector em muitos olhares. Em: MORAES, Alexandre J. M. (org). *Clarice Lispector: possibilidades e simulacros do sujeito*. Vitória: UFES, 2000, p. 20.

²¹¹ MARTINS, Gilberto. *Um passeio pelas ruas do Rio – o espaço do perigo*. Em: PONTIERI, Regina (org). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004, p. 25.

²¹² HOMEM, Maria L. S. Ferreira. *No limiar do silêncio e da letra: traços de autoria em Clarice Lispector*. (Tese de Doutorado). São Paulo: USP, 2001, p. 82.

²¹³ GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998. **Obs:** primou-se por esclarecer a terminologia através de um conceito objetivo, como o presente em uma enciclopédia, na tentativa de se evitar aproximações com distintas ideologias.

²¹⁴ AMARAL, Emília. *O leitor segundo G. H.: uma análise do romance A paixão segundo G. H., de Clarice Lispector*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005, p. 38.

²¹⁵ KAHN, Daniela. *A via crucis do outro. Aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2000, p. 114.

²¹⁶ PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999, p. 30.

Como um enfrentamento, *Água viva* realiza o encontro do “eu”²¹⁷ com o “outro”²¹⁸, de tal forma que a narradora assume a trajetória de seu texto, “personificando-se”. Porém, não se destaca apenas a presença autoral: há, sobretudo, um “eu”. Em relação à aplicação do “eu” nesse estudo, vale dizer que ele está conectado à abordagem ontológica, como proposto por Heidegger em *Que é metafísica?* e em *Ser e tempo*, respectivamente. Segundo sua visão, “investigar o ser do ente não é a mesma coisa que investigar a maneira como no ente se manifesta o ser”²¹⁹. Isto é: “o homem não é uma mera coisa que reside inerte em um mundo da necessidade, pelo contrário: na medida em que compreende o ser, coloca-se no campo da possibilidade, da transcendência e elabora as possibilidades de sua existência”²²⁰.

Mas para que o “eu” seja encarnado e, acima de tudo, para que se reconheça, Lispector reclama o leitor. Pontualmente, é no “outro” que a confluência do tempo e do espaço se orienta, visto que as respostas encontradas em seu eu-lírico, no receptor da mensagem são cravadas:

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 (AV, p. 12).

E se clama por alguém (“Quem me acompanha que me acompanhe [...]”, p. 22; “[...] preciso repartir contigo o que sinto”, p. 63), é porque não pretende construir idéias fixas, não compartilhadas. Clarice enfatiza: “sou o és-tu”. A

²¹⁷ Tomando-se “eu” segundo a definição de Bergson em *A alma e o corpo*: “E que é o eu? Algo que parece, com ou sem razão, ultrapassar todas as partes do corpo a que está ligado, ultrapassar tanto no espaço quanto no tempo. Primeiramente no espaço, pois nosso corpo se detém precisamente nos contornos que o limitam, enquanto pela nossa faculdade de perceber, e mais particularmente, de ver, alcançamos o que está bem distante de nosso corpo: vamos até as estrelas. Em seguida, no tempo, pois o corpo é matéria, a matéria está no presente e, se é verdade que o passado aí deixa seus traços, são traços de passado apenas para uma consciência que os percebe e interpreta o que percebe à luz do que ela recorda: a consciência, ela sim, retém o passado, enrola-o sobre si própria na medida em que o tempo passa e prepara com ele um futuro que ela contribuirá para criar” (p. 81). Em *Cartas, conferências e outros escritos*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

²¹⁸ Um aspecto a ser esclarecido: nesse estudo primou-se por optar a noção de “outro” apenas em relação ao leitor, fugindo do aspecto biográfico, como proposto por Claire Williams e Cláudia Alonso em *Closer to the Wild Heart: Essays on Clarice Lispector* (Oxford: European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 2002). Este ensaio realiza um minucioso exame das viagens de Lispector, valendo-se tanto das crônicas como das cartas que a autora, quando no exterior, escreveu às irmãs e aos amigos. Há todo um itinerário de vida, desde a chegada ao Brasil, até sua volta ao Rio, depois de passar pela África, Europa e Estados Unidos. As autoras propõem abordar o tema da viagem – nas cartas, crônicas e ficção de Lispector – tanto no sentido de deslocamento geográfico quanto psicológico. Segundo elas, Lispector, consciente da sua alteridade, sentiu-se sempre “forasteira”, “distante”, “à margem”, tanto no Brasil como fora daqui. Nessa tese pensa-se sim na questão da “viagem”, porém seu caráter vige na introspecção da autora, não sendo limitado a apenas a espaços geográficos ou aspectos de ordem biográfica.

²¹⁹ HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica?* Em: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. e notas Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 42.

²²⁰ Id. *ibidem*.

vitalidade do texto pressupõe um “eu” apto a absorver a amplitude do pensamento no âmago da escrita. A autora deseja entrar no “outro” na acepção mais fiel da comunicação humana: autor e leitor são agentes das mesmas reflexões, numa intimidade tamanha que não existe um “nós” a distanciar a voz autoral daquele que a apreende. Com precisão, o eco narrativo é comungado:

Este instante é. Você que me lê é (p. 40).

* * *

Eu que me habituei a que fosses a audiência, embora distraída, de minha voz (p. 64).

* * *

Pois estou te prestando contas aqui mesmo (p. 74).

Curiosamente, há um jogo lúdico em *Água viva*: autora (“eu” agente), narradora e personagem²²¹ interagem. A autora não se esconde por trás de uma narradora, mas com ela se funde. A narradora, por sua vez, não se distancia da personagem para descrevê-la com neutralidade, mas para nela tatuar seus arrebatamentos. Surge a equação lispectoriana: a obra vinga como um compêndio de pensamentos e sensações no ato da criação. E nessa relação quem mais ganha é o leitor. Todavia, ele deve estar alerta à prática fundamental da escritora: a idéia do processo, da luta corporal com o texto é mais importante que o produto acabado.

É preciso lembrar que quando Clarice Lispector lança *Água viva*, a busca por um diálogo – ou mesmo por um contato – com o leitor já era um recurso utilizado em produções anteriores. Tome-se como exemplo o notório prólogo de *A Paixão segundo G.H.* (1964):

*Este é um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de almas já formadas. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil, mas chama-se alegria*²²².

²²¹ Em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (2 ed. SP: Ática, 1995), Benedito Nunes esclarece: “As relações entre o ‘eu’ agente da narrativa, ou, o sujeito-narrador e a personagem são, significativamente, relações íntimas no plano da ação romanesca. Quanto mais naufrago se interpõe o sujeito-narrador, mais próximo dele a personagem se encontra. É o discurso narrativo que os une e que os aparta” (p. 53).

²²² Utilizou-se nesse capítulo a edição da Rocco, de 1998.

Tal nota introdutória, “aparentemente” informativa, configura-se, na verdade, como um explícito convite: no festim da leitura, o leitor é peça fundamental na engrenagem da obra. Eis a “confirmação da expectativa de um leitor ideal, [pois] ter a alma já formada passa a ser um anseio para o leitor”²²³.

Como em *A Paixão*, Lispector busca em *Água viva* estabelecer um pacto com o utópico “leitor ideal”:

Raciocínio é que não é. Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe (p. 37).

* * *

Que fazer quando sinto totalmente o que outras pessoas são e sentem? (p. 63).

O “leitor ideal” ou o leitor “iniciado”²²⁴ é convidado a lapidar o texto conforme sua intimidade com a narrativa. Ele necessita estar de olhos bem abertos aos mínimos detalhes da escrita, sejam eles relacionados ao enredo – que não há nem pretende se fazer pungente²²⁵ –, bem como à linguagem nada convencional da protagonista-narradora, recheada de paradoxos (“Sim, quero a palavra última que também é tão primeira” [p. 12], “O que vai ser já é” [p. 42], “Quero morrer com vida” [p. 53], “E a única coisa que me espera é exatamente o inesperado” [p. 67]) e de enigmas (“Esta é a palavra de quem não pode” [p. 38], “Os objetos são tempo parado?” [p. 50]). O leitor ainda carece dar ouvidos à “poesia pura”²²⁶ que corta *Água viva*:

Ouçõ esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo vôo (p. 13).

* * *

A trombeta dos anjos-seres ecoa no sem tempo. Nasce no ar a primeira flor. Forma-se o chão que é terra (p. 42).

²²³ FRONDROWIAK, Ângela. O ato de narrar em *A Paixão Segundo G.H.* Em ZILBERMAN, Regina (org.). *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre, Artes e Ofícios/Edipuc/ Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, 1998, p. 71.

²²⁴ “Só para os iniciados a vida então se torna fragilmente verdadeira” (AV, p. 83).

²²⁵ “História não te prometo aqui. Mas tem *it*. Quem suporta?” (idem, p. 43). Lispector adverte: enredo não há, tampouco personagens – nenhum “ele” ou “ela”. Quanto à pergunta, “quem suporta?”, pode-se traduzi-la como: Qual o tipo de leitor? Quem está apto a entrar no fluxo narrativo?

²²⁶ Sérgio Milliet, em artigo sobre *A cidade sitiada* (ago. 1949) afirma que Clarice jamais perdera a “força reveladora de sua prosa poética” (Em *Diário crítico*. 2 ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1981, vol. VII, pp. 33-34). Três anos depois, com a publicação de *Alguns contos*, o crítico chega a sugerir que a autora se dedique ao poema em prosa, pois enxergava nela “principalmente uma poeta” (idem, p. 237). A discussão quanto ao gênero de *Água viva* encontra-se no capítulo anterior, contudo é inevitável a recorrência da temática “poesia” nessa tese.

* * *

Bastava um instante de sintonização e de novo captava-se a estática farpada da primavera ao vento (p. 74).

* * *

Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue (p. 89).

Ao leitor, afrontado a cada gesto textual, é semeado o desafio de entrar no “plasma” da narrativa. Leitor cuja peculiaridade se estabelece por decifrar aos poucos e intensamente o código literário clariceano. Daí a impossibilidade de concebê-lo como pessoa de alma “já formada” – tal e qual exposto no prólogo de *G.H.* – porém um “eu” de alma “deformada”, tomado pela surpresa da narrativa e cuja visão de mundividência foi abissalmente alterada. A ele é exigido rasgar o invólucro que o une às convenções do romance definido nos padrões tradicionais²²⁷, pois é modelando novas formas de inteligibilidade e sinestesias que se consuma o “pacto” proposto por Clarice Lispector em suas produções literárias. No entanto, é importante notar que “deformação” aqui não significa ausência de forma, mas mutabilidade.

Quem seria, então, o “eu” de alma “de”formada? Nove anos depois da publicação de *A Paixão segundo G.H.*, *Água viva* retoma o enigma ao aguçar a capacidade de sensibilização do leitor. Quando o receptor da mensagem escrita escuta e recebe a súplica da voz autoral, entende que o banquete da leitura é tencionado apenas àqueles aptos à travessia às avessas da narrativa; ao descaminho, à desconfiguração daquilo que poderia ser visto, à superfície, como um romance planificado.

Desde o prólogo de *A Paixão segundo G.H.* a autora convida – mais, a autora ousa em sua exigência para que a obra seja lida apenas por sujeitos de “almas já formadas”, pois ao aceitar o batismo anunciado em base pré-textual, concomitantemente ao leitor é demandada a peregrinação rumo ao insólito na tessitura da narrativa. Por bem dizer, o

²²⁷ Sartre, no prefácio de “Retrato de um desconhecido”, diz: “Essas obras estranhas e de difícil classificação não atestam a liberdade do gênero, mas demonstram claramente que vivemos numa época de reflexão, e que o romance está em fase de reavaliação de seus rumos”. (Em: SARRAUTE, N. (1948). *Portrait of an Unknown*. Santa Barbara: UCSB, 1998, p. xiii (trad. própria).

leitor idealizado pela autora estaria exposto “a um *pathos* semelhante ao de G.H., que se perdeu para reencontrar-se [...]”²²⁸.

A proposta segue a mesma em *Água viva*. Ao utilizar o *Kháos* como instrumento de leitura, Lispector extravasa em seu livro a imensa vontade criativa. Ela percorre o texto clamando pela plenitude do leitor, como se desejasse comungar o monólogo. Várias são as passagens em que a narradora-personagem roga por aquele que decifra sua ficção – seja para dialogar: “Espera por mim – sim?” (p. 38), “Agora é um instante. Você sente? eu sinto” (p. 53); seja para refletir: “Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós dois?” (p. 63), “Você há de me perguntar por que tomo conta do mundo. É que nasci incumbida” (p. 72).

“Incumbida” de “tomar conta do mundo”, a autora vê como saída a existência no outro: “Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites da minha possibilidade” (p. 79). Substancialmente porque nele se apóia: “Você que me lê que me ajude a nascer” (p. 41), “Preciso terrivelmente de você. Nós temos que ser dois” (p. 48).

Note-se que a súplica pelo leitor não é nada sutil. Ao empregar o advérbio “terrivelmente”, o eu-narrador espera que a ação da leitura se concretize num momento íntimo e dual entre ela – aquela prestes a “parir” o texto – e o leitor – o “parteiro” da criação que rebenta a cada instante. Em *A Paixão segundo G.H.* a súplica também é evidente. A escritora passa a ficção pedindo pela “mão” do leitor. Leia-se: “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar [...]” (p. 34); “– Segura a minha mão, porque sinto que estou indo” (p.60); “– Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim!” (p.57). A protagonista chega a implorar ao leitor para que, juntos, percorram a aventura da narrativa: “–Ah, não retires de mim a tua mão, eu me prometo que talvez até o fim deste relato impossível talvez [...] eu chegue a encontrar o que nós precisamos [...]” (p. 73); ainda que esteja consciente de que o “outro” enfrentará caminhos tortuosos: “– Sei, é ruim segurar minha mão. É ruim ficar sem ar nessa minha desabada para onde eu te trouxe sem piedade por ti, mas por piedade por mim. Mas juro que te tirarei ainda vivo daqui [...]” (p. 99).

²²⁸ AMARAL, Emília. O pacto com o leitor e o misticismo da escrita em *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Em PONTIERI, Regina (org). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004, p. 17.

A voz narrativa de *Água viva* dá prosseguimento ao artifício de *G.H.* Ela também se constrói com o poder das mãos do leitor: “Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano” (p. 104)²²⁹. “Um objeto nas mãos de quem?”: a pergunta transcende a cognição imediata, de modo que a leitura é feita no tempo de reflexão, como um homem que passa a manhã, passivo, esperando que o peixe morda sua isca e rasgue a boca no anzol.

Na “Introdução” da edição crítica de *A Paixão segundo G.H.*, Benedito Nunes esclarece que “o gesto patético” da personagem, ao segurar a mão de uma segunda pessoa enquanto está narrando, vem a ser “um expediente ficcional, que amplia a dramaticidade da narrativa e autentica [seu] paroxismo”. Ele completa: “este gesto dialogal dirigido a um tu localizado na fímbria da narrativa, irrompe no solilóquio, como proposta de um novo pacto com o leitor [...]”²³⁰.

O *Kháos* lispectoriano, neste sentido, reside na ação desenfreada da construção do autor, tal qual o trabalho da água na pedra: o movimento aquático não a destrói – renova-a; batiza-a em estímulos ininterruptos. Ambos – leitor e escritora – sofrem da mesma fome:

Já entrei contigo em comunicação tão forte que deixei de existir sendo. Você tornou-se um eu. É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas. É tão silencioso. Difícilimo contar: olhei para você fixamente por uns instantes. Tais momentos são meu segredo (AV, p. 63).

* * *

Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude, sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar (AV, p. 115).

Nem mesmo na última página (p. 115), a presença autoral deixa de perturbar o leitor: “vai durar”. O verbo auxiliar, combinado ao infinitivo, estende a cadência da leitura, como ecos de um sino que não cessa o badalo. Há a impressão de aventura inacabada, deixando o leitor ao mesmo tempo reflexivo e perplexo com a obra que não pára, tal a metáfora da Hidra de cem cabeças, com capacidade indestrutível de crescimento, mesmo quando se acredita tê-las cortado. A dinâmica que envolve a ausência de enredo fixo (relação tempo/espço) proporciona a ilimitada capacidade de recomeço, reforçando o indispensável acesso às respostas que vivem no “outro”:

²²⁹ Grifos meus.

²³⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* 2 ed. Ed. crítica, coord. Benedito Nunes. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996, pp. xi-xii.

O que és eu respiro depressa sorvendo o teu halo de maravilha antes que se finde no evaporado do ar. Minha fresca vontade de viver-me e de viver-te é a tessitura mesma da vida? (p. 88).

Neste expressivo trecho, a imensa vontade de comunhão – ou melhor, vontade de agir pelo outro – anuncia-se com a conjugação do verbo: o “és” não mais diz respeito apenas ao leitor, porém à natureza de tudo aquilo que o circunda e o complementa. É notadamente por tal motivo que o receptor da mensagem deve permanecer em estado máximo de atenção, pois o pensamento (ou aquilo que vem “atrás do pensamento”) “vai durar”. Sem titubeios, a escrita necessita ser captada num átimo. A solução: Clarice opta por escrever em estado fugidio – mal a idéia nasce, já se transforma, emaranhando-se a outras e tantas outras num balé incessante. Por isso a exigência de um leitor de alma “de”formada: é somente negando a concepção de leitura objetivada no romance de tradição que se pode explorar a obra. Eis o alumbramento de *Água viva*:

Estou esperando a próxima frase. É questão de segundos. Falando em segundos pergunto se você aguenta que o tempo seja hoje e agora e já. Eu aguento porque comi a própria placenta (p. 40).

Para que o banquete de signos e de palavras ocorra no tempo “já”, nem mesmo a autora é poupada: como uma “gata” após o parto, ela “come a própria placenta”²³¹. Pontieri infere: “Clarice não se contenta com olhar insistente e atentamente o mundo: quer comê-lo, como modo radical a ele se entregar”²³². Sua fome do mundo – mais, sua autofagia é um claro indício de que a fruição narrativa resulta da transcendência do “eu”:

A transcendência dentro de mim é o it vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem (p. 34).

* * *

Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evolva-se um halo que transcende as frases, você sente? (p. 55)

* * *

²³¹ Ao longo de *Água viva*, várias são as passagens que retratam o contato com a “placenta”: “Mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta” (p. 7); “Disseram-me que a gata 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” (p. 34); “Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias” (p. 39); “Mas eu me alimentei com minha própria placenta” (p. 50); “Mas ela é oculta. Eu aguento porque sou forte: comi minha própria placenta” (p. 52). **Obs:** grifos meus.

²³² PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*, op. cit., pp. 21-22.

Estou transfigurando a realidade – o que é que está me escapando? por que não estendo a mão e pego? É porque apenas sonhei com o mundo mas jamais o vi (p. 77).

* * *

Uma pantera negra enjaulada. Uma vez olhei bem nos olhos de uma pantera e ela me olhou bem nos meus olhos. Transmutamo-nos (p. 97)²³³.

“Transcender” ou “transmutar” são sinônimos, em *Água viva*, de ultrapassar; de passar além num sentido de ascendência; enquanto “transgredir” ou “transfigurar” aproximam-se do atravessar; do passar além como infração, violação, desordem. Conseqüentemente, ao leitor de alma “de”formada é ansiada uma “transcendência” transgressiva, patética e visceral em direção ao enredado. Mas por quê? Porque Clarice Lispector não “transfigura” propriamente seu solilóquio, porém o reparte com o “outro”, envergando o esquema romanesco padrão. A narrativa convencional ela chama de “realidade”. E o seu texto, seria então puro capricho de destruição da forma? Obviamente que não, contudo, requer-se do leitor disposição para enfrentar o incansável embate do que se encontra suspenso nas entrelinhas. Aí reside o segredo da literatura clariceana:

*Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se 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 ler “distraidamente”*²³⁴.

A leitura de *Água viva* é, antes de tudo, uma tarefa que exige a percepção do paradoxo, pois ler “distraidamente” demanda um forte estado de introspecção ao leitor; demanda-lhe uma orientação voltada ao caos, ao desfazer, e principalmente, à estrutura peremptória do romance. Sobre a questão, Emília Amaral observa: “Pois o leitor atento já percebeu que, se de fato há uma pedagogia, ela se instaura paciente e perversamente, construindo para demolir, ou seja, apontado para o inconcluso, o inacabado, o indecível”²³⁵.

Mais do que a pura arte do desfazer, do destruir, o caos cresce na obra como recurso a aproximar o eu-lírico-narrador do objeto. Objeto impalpável, aquilo que não se diz por ser carente de nome. Em *A Paixão*, Lispector escreve:

²³³ Grifos meus.

²³⁴ LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980, p. 41.

²³⁵ *O leitor segundo G. H.: uma análise do romance A paixão segundo G. H., de Clarice Lispector*, op. cit., p. 54.

“Mas a mim caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa” (p. 140).

Rosenbaum abraça tal experiência, percebendo que “destruir-se para melhor configurar-se parece ser o *pathos* agônico tanto da vida de G.H. quanto de sua escrita. [...] A linguagem hesita, retorna, titubeia, comove-se, despe-se, indaga [...]”²³⁶. A ruína do nome, da palavra igualmente ocorre em *Água viva*:

Não estou brincando pois não sou um sinônimo – sou o próprio nome (p. 43).

* * *

Eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo. Sigo a voz do mundo com voz única (p. 55).

A surpresa da narrativa reside no fato de Clarice Lispector trabalhar com o indizível, o que lança o leitor de alma “de”formada à aventura ao âmago da obra. Recapitulando-se, no prólogo de *G.H.* a própria autora adverte que a travessia será “gradual” e “penosa”, prevenindo o leitor-viajante que se prepare à experiência. Em *Água viva*, Lispector também assinala que a caminhada será “longa”, “sofrida”, porém “vivida” (p. 22). Bachelard explica: “Para gostar de partir, é preciso saber se desprender da vida cotidiana. O gosto das viagens decorre do gosto por imaginar. Parece que uma franja de imaginário é sempre necessária para conferir interesse aos espetáculos novos”²³⁷.

Loas ao novo! Embarquem os “de”formados na viagem à placenta do novo: “Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal” (AV, p. 13). Não se pode negar que Clarice insiste na procura por um caminho literário que lhe traduza, a cada instante, o fluxo narrativo, ainda que em 1973, ano de publicação de *Água viva*, sua experiência como escritora já se manifestasse ampla e consolidada. Ela detalha:

*Minhas intuições se tornaram mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É neste sentido, pois, que escrever me é uma necessidade [...]. Aceito o risco. Aceitei o risco bem maior, como todo o mundo que vive. E se aceito o risco não é por liberdade arbitrária ou inconsciência ou arrogância: a cada dia que acordo [...] aceito o risco. Sempre tive um profundo senso de aventura, e a palavra profunda está aí 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*²³⁸.

²³⁶ ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 152.

²³⁷ BACHELARD, Gaston. Edgar Poe: as aventuras de Gordon Pym. (Trad. Jacqueline Raas). Em: *O direito de sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986, p. 108.

²³⁸ LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*, op. cit, pp. 47-48.

É pelo reflexo do que foi enfrentado, ou melhor, “arriscado”, que o leitor se comunica, intimamente, com o eu-narrador. Em *A maçã no escuro* (1961), a narradora reproduz a metáfora do “risco” nos movimentos do protagonista Martim: “Um homem um dia tinha que arriscar tudo. Sim, ele fizera isso. E orgulhoso de seu crime, olhou o mundo arrasado”²³⁹. Clarice, como Martim, comete o “crime” de arriscar. É exatamente aí que se encontra o núcleo de sua literatura singular. Se a experiência simplista da narrativa conduzisse o destino da trama, implicando fatos concretos, episódios delimitados pelo duo tempo-espço, uma primeira leitura bastaria ao leitor de Lispector²⁴⁰. Entretanto, a autora não permite uma “breve olhada”: ao contrário, ela abre desfiladeiros e ao leitor resta a “arbitrária opção” de mergulhar no espírito da obra. A ele, o texto deve se desenvolver com uma simpatia para além da superfície, pois só assim capta suas ressonâncias.

Em outras palavras, o leitor desfigurado – ou “deformado” – de *Água viva* não sente repulsa pelo caos. Ao contrário: ele aceita a ficção de caráter introspectivo, bem como o monólogo interior, distanciando-se do enredo factual definido pelos cânones narrativos convencionais, posto que “a ruptura com os padrões do ‘bom comportamento’, do ‘bom gosto’ e ‘da ordem consagrada’ é traço essencial da maioria dos movimentos artísticos do século XX”²⁴¹, como define Rosenfeld.

Mas não só: Lispector faz uso desses estratagemas literários com o propósito de “seduzir” ainda mais o leitor. No prefácio de *The Golden Bowl*, Henry James delega ao autor que “encante”, que “enfeitiçe” o receptor de sua “profecia” literária, proporcionando-lhe um intenso “estado de alucinação”: “O autor deve provocar no leitor – aquele inclinado ‘às artes’ – um estado de alucinação tal que não o deixe descansar enquanto não notar ou registrar as imagens evocadas na obra, mantendo o desejo ou a pretensão de lançar um feitiço literário”²⁴².

A obra claricena revela a ânsia por um mediador externo. E como a narradora, o leitor sofre mudanças profundas, pois na travessia ele degusta as dúvidas, os anseios, as angústias, as paixões e as decepções da voz criativa.

²³⁹ _____, *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 130.

²⁴⁰ Marly de Oliveira, no artigo “A cidade sitiada” (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1966), enfatiza: “Orientar-se pode parecer difícil ao leitor, sobretudo se toma o livro isoladamente, se desconhece a posição real de Clarice diante do escrever, se não possui elementos para comparar, discutir, entender... Mas [não para] quem leu com paciência e amor toda a obra”.

²⁴¹ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 60.

²⁴² In: *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. NY: Charles Scribner’s sons, 1937, p.332 (adaptação própria do inglês).

Voz em êxtase:

Que me levo aos caminhos da salamandra, gênio que governa o fogo e nele vive [...]. Faço encantações no solstício, espectro de dragão exorcizado (AV, p. 84).

A “feiticeira do bacanal”: Clarice hipnotiza o leitor com infinitas possibilidades de garimpagem do texto. Mais: a voz autoral proporciona-lhe tamanha liberdade no processo de leitura que o elo entre ambos, leitor e narrador, já não pode ser quebrado. Ou, nas palavras da própria escritora: “O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo em que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor”²⁴³.

A cada linha, *Água viva* torna-se uma “obra-banquete” a ser comungada no ritual do movimento escrita/leitura. No festim literário clariceano, o profano se insere no sagrado, dividindo a mesma taça com o leitor. Paradoxo puro, o “outro extasiado” ingere sempre de um texto caótico, que reclama, simultaneamente, significação lúcida e intuição sagaz, como se ele fosse os olhos e os ouvidos do autor. De modo amplo, o livro emana vibrações tensas, como cordas em agito na mão do músico, tomado pelo “encantamento” proposto por James. Daí o caráter difuso da narrativa de *Lispector*, como ondas sonoras flutuando no espaço. Mas estas são ondas ontológicas, o verdadeiro *spell* da escritora:

É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante (p. 84).

Capte a vibração o leitor atento e sensível. Encante-se quem assim o escolher.

²⁴³ LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 79.

5.2 Eu tenho o impessoal dentro de mim

[...] *sou um impessoal de
caroço seco e germinativo.*

A frase acima, disposta na página 33 de *Água viva*, demonstra com propriedade a marcação do impessoal no livro. Um “impessoal” de “caroço seco”, que apresenta o sujeito com foco no objeto pensante de si mesmo; e “germinativo”, por promover o hibridismo de gêneros, encontrando vida no anti-convencionalismo literário e no movimento de reflexão. “Impessoal” que se forma por vários ângulos e nuances, a começar pelo uso do “it” (p. 33):

Mas há também o mistério do impessoal que é o it.

Tal recurso é bastante importante à leitura da obra, pois a escritora busca no pronome inglês destinado às “coisas”, aos objetos, o ponto focal de exibição de seu eu-lírico. Assim como em *A Paixão segundo G.H.* a protagonista revela um “grito abafado” quando se depara com o objeto “barata”²⁴⁴, em *Água viva* o “it” se revela não somente como experiência de confronto epifânico ou de alumbramento. Sua função vai além, pois ele se desenvolve paralelo à própria ação, encorpando a necessidade de expressão da autora:

*Basta-me que meu coração bata no peito. Basta-me o neutro vivo. (p. 47 do original
de Objecto gritante).*

* * *

*Vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto
um “isto”. Eu escrevo um “isto” - é tudo o que posso (AV, p. 88).*

²⁴⁴ “Tudo se resumia ferozmente em nunca dar o primeiro grito – um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida [...]. Se eu gritasse desencadearia a existência - a existência de quê! a existência do mundo” (p. 63).

O “it”, o “neutro vivo” e a “barata”²⁴⁵ são claros exemplos de metáforas clariceanas e explicam, respectivamente, seus átimos de criação. O objeto realmente não importa, seja ele um inseto, um it, uma flor, um espelho ou uma dúzia de ovos estatelada no chão. O que vale na narrativa de Lispector é a tentativa – não obstante, é por essa razão que escrever um “isto” é tudo que está ao seu alcance. Do objeto, ou do “isto”, a autora tira o material orgânico à sua narrativa:

A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta (p. 11).

Com vigor, em *Água viva* o “it” é proposto como forma de retratar a vivência particular da protagonista, que se pergunta por sua inserção no Cosmos (e nos “its” do Cosmos). Note-se o resgate do existir autônomo, experiência recorrente nas obras de Clarice, na qual a narradora se indaga sobre sua condição no mundo:

É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? a resposta é apenas: sou o quê? (AV, p. 22).

A repetição do enigma é o ponto alto da literatura lispectoriana²⁴⁶. A lógica de seu texto é esta: o “it” expande-se não como resposta à dúvida, porém como uma via para se percorrer o labirinto. Em *Água viva* a imaginação, processada pelo eu-lírico, possibilita o germinar de infinitas realidades e novas formas de expressão através do mergulho no “isto”. Claramente, não é com toques de experimentalismo tosco que a autora utiliza tal artifício literário, pois o emprego do “it” justifica e estabelece o que Clarice propõe já no esboço do original de *Objecto gritante*:

*Sou até certo ponto um objeto insólito e gritante que tenho em casa. Esse objeto é diferente de mim porque eu sou um objeto urgente e o outro não*²⁴⁷

²⁴⁵ Benedito Nunes, em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (op. cit), explica que o confronto com o inseto marca o início de uma ruptura não apenas com o cotidiano de G.H., porém com toda a engrenagem de seus hábitos mundanos.

²⁴⁶ Sobre a repetição do enigma, eis alguns trechos em *A maçã no escuro* (op. cit): “O que era? era o vento apenas. O que era? mas era o alto de uma montanha” (p. 51); “Mas como? de que modo ser objetivo?” (p. 137); “Mas, sem exagerar, como viver? Como atingir, sem exagerar?” (p. 307).

²⁴⁷ Trecho escrito à mão atrás da página 129 do original.

Sintetizando-se, como exposto no segundo capítulo desse estudo, *Água viva* se estabelece como uma obra fragmentada, editada de duas versões: *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*; e uma respectiva, *Objecto gritante*, composto de vários textos sem ligação direta, muitos deles publicados no *Jornal do Brasil* quando Lispector trabalhou como articulista. O estilo narrativo da criação literária, pois, reitera no objeto a validade dissertativa: “A palavra é objeto” (p. 11), “[...] quero criar o objeto” (p. 98), “Eu amo os objetos [...]” (p. 102).

Nesta obra sem diálogos ou enredo palpáveis, a autora também se “coisifica”²⁴⁸, inserindo-se no núcleo fecundo daquilo que escreve:

Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa (pp. 7-8).

Ao “apossar-se do é da coisa” Lispector funde-se às tramas do texto, tornando-se ela própria um objeto: “Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto” (p. 103). Seu processo de escrita caótica, subversor da distância focal do plano descritivo, conduz o eu-lírico à instantaneidade daquilo que se manifesta no plano narrativo. Resultado: para que a criadora se reconheça – e conseqüentemente os “its” que a cercam – é preciso que ocorra uma entrega; é imprescindível que ela se suspenda numa relação íntima com o objeto:

Eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus (p. 34).

Há uma evidente sinergia entre a autora e o objeto: ambos se alimentam da “matéria viva”²⁴⁹ (outra metáfora clariceana) da qual emanam. Nesta relação é importante observar como o “it” se torna sinônimo da Existência quando pronunciado pelo eu-lírico, que de tão distanciado – e ao mesmo tempo tão ligado –, torna-se espectador do objeto, portanto o descreve com propriedade meticulosa. A dimensão do objeto exhibe tamanho peso que o próprio termo

²⁴⁸ Bergson diz: “quem quer que tenha se afastado das palavras para ir em direção às coisas, para reencontrar suas articulações naturais, para aprofundar experimentalmente um problema, bem sabe que o espírito marcha”. Em *Cartas, conferências e outros escritos*, op. cit., p. 147.

²⁴⁹ Ou da “geléia viva”: “Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, interessado, tudo é primariamente imortal” (p. 117). Trecho disponibilizado em LISPECTOR, Clarice. *Geléia viva*. Em: *Para não esquecer*, op. cit. **Obs:** “Geléia viva” trata-se do título de um texto de Clarice, publicado inicialmente em 1964 (mesmo ano do lançamento de *A Paixão segundo G.H.*), no volume *Fundo da Gaveta*. O mesmo texto vai reaparecer vinte anos depois no lançamento de *Para não esquecer*, dessa vez com o título “A geléia viva como placenta”, trazendo algumas modificações em sua publicação original. Segundo Emília Amaral (Cf. *O leitor segundo G. H.*, op. cit.), em “Geléia viva” percebe-se “a mesma temática de *A Paixão segundo G.H.*: o encontro com a vida primária, indiferenciada, imortal e caótica, que a escritora (em *PSGH* escultora) obsessivamente procura dar uma forma [...]” (p. 32).

“Deus”²⁵⁰ é tomado como um “isto”. Apesar de representada em letra maiúscula em toda a extensão da obra, a palavra aparece, constantemente, acompanhada do artigo “o”: “Ah, tenho medo do Deus [...]” (p. 33), “[...] sei que o Deus é o mundo” (p. 34), “O Deus não é automático” (p. 36), “Que o Deus me ajude” (p. 48), “O Deus tem que vir a mim” (p. 64)²⁵¹.

A autora adota um viés bastante peculiar para trabalhar o divino. Ela alicerça um tripé, unindo o Cosmos, a Existência e o próprio It a Deus, chegando a “coisificá-LO” também:

Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome Simptar. Não pertence a língua nenhuma [...] língua it (p. 52).

Impessoalizando-O através de nomes criados (nomes “its”) e com o emprego do artigo, Lispector não só tira o “peso” e a “grandeza absoluta” do conceito místico-religioso de Deus como O aproxima num sentido extremamente reflexivo em sua narrativa. Tais estratégias criam uma convergência íntima entre “o” Deus, a narradora e o leitor, de tal modo que o divino vinga como sinônimo da ação orgânica do escrever. O “it” presente no princípio supremo de todas as coisas é característica crucial à engrenagem filosófica que anima a obra, pois, como na página 65:

A ausência do Deus é um ato de religião.

Entretanto, somente a partir da página 79 – após complexas reflexões – é que a palavra “Deus” passa a ser empregada desvinculada do artigo. “Deus” não mais se apresenta como um substantivo ou um “objeto”, porém um meio de alumbramento ontológico: “Deus é uma forma de ser! é a abstração que se materializa na natureza do que existe!” (p. 85), “A natureza dos seres e das coisas – é Deus!” (p. 89). Agora a pergunta já ecoa solta e o eu-lírico extravasa o conceito que duramente lutou para transformar em “it” ao longo da obra: “Ah, Força do que Existe, ajudai-me, vós que chamam de o Deus” (p. 90).

Levemos em conta que o próprio original de *Objecto gritante* sintetiza, logo na abertura do texto-rascunho, a face de (C)(c)riação no duplo D/divino: “O fez o grande oco do existente e tudo do não existente. Deus é. E se no

²⁵⁰ Em *O drama da linguagem* (op. cit.), Benedito Nunes descreve a escrita clariceana no limiar do “discurso transversal ao parateológico” (p. 75).

²⁵¹ Grifos meus.

começo de tudo – não havia começo, tudo era sempre [...]. Deus é o único meio de ser nada [...]

“O único meio de ser nada”²⁵², “Força do que Existe”, “it” e “Deus” são, portanto, termos pares. Nicholson expressa: “The Essence of God is all that really exists [...]. The aggregate of the divine attributes, which we call the Universe, is the ever changing kaleidoscope wherein He displays Himself [...]”²⁵³. A essência da C(c)riação está, pois, na irradiação da existência: em *Água viva* a preponderância dos contrários é nítida, especialmente devido ao fato de que Clarice provoca um “incômodo”²⁵⁴, ousando em sua poética, afinal ela trabalha com a matéria bruta:

Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em ele ou ela. Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “it”. Criar de si próprio um ser que é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmagô é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar (AV, p. 52).

O excerto é de grande valia porque a autora confessa seu estilo de escrita, ou sua trajetória de criação. Ela encarna “o” Deus²⁵⁵, o “objeto” Deus porque “cria de si própria um ser”. Um ato claro de autogênese. E cria sem cessar, pois o gerúndio indica a continuidade de seu movimento: “estou me criando”. No “criando” ecoante a voz autoral percebe que, embora caótica e fora dos padrões românticos, sua obra vinga. Palavra após palavra, a obra “é”. E ainda que não siga a narrativa convencional, e ainda que alheia ao próprio gênero, a obra se constrói “dura como uma pedra seca”. Contudo, seu núcleo se mostra mutável, “periclitante”, pois não há como evitar a vibração da matéria primária; da “matéria elementar”.

A instabilidade, gerada pela vazão do “it mole e vivo”, vivifica o conflito que perpassa *Água viva*; conflito que Hegel chama de “ir até a coisa mesma”²⁵⁶. A experiência da consciência do narrador se inicia a partir da percepção; e somente a partir da percepção é que se projetam os fluidos de inteligibilidade do texto. Para que o eu-lírico se manifeste, ele necessita entregar-se ao núcleo duro da própria existência: “Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de

²⁵² Sobre a questão do “nada”, consultar Heidegger no Capítulo 7.

²⁵³ NICHOLSON, R. A. Mysticism. In: ARNOLD, Thomas; GUILHAUME, Alfred (org). *The Islamic Art and Architecture*. New Delhi: Goodword Books, 2007, p. 229. Trecho: “A Essência de Deus é tudo o que realmente existe [...]. A união das qualidades divinas, denominada Universo, é o eterno movimento caleidoscópico onde Deus Se Revela” (trad. própria).

²⁵⁴ Gilda de Mello e Souza, em “O Vertiginoso Relance” (*Exercícios de leitura*, SP: Duas Cidades, 1980), analisa que Clarice descreve as coisas “pelo avesso”, na “imprecisa área de sombra onde os contornos se submergem”(pp.79-81).

²⁵⁵ Em carta a Fernando Sabino (meados de 1940), Clarice escreve: “Somos feitos à imagem e semelhança Dele [...]. Nós é que somos o milagre de Deus, porque estamos no mundo não como anjos decaídos, mas como homens”. Em SABINO, F. (org.). *Fernando Sabino/Clarice Lispector: cartas perto do coração*. Rio: Record, 2001, p. 44.

²⁵⁶ HEGEL. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 40.

vida” (p. 11), “Meu it é duro como uma pedra-seixo” (p. 33).

Em processos conscientes, o “it” passa a ser a “pedra-seixo” trabalhada pela autora. Lispector faz questão de se mover em órbita como um corpo celeste, fragmentado, expelindo suas infinitas possibilidades de representação no texto:

Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és (p. 32).

A destituição do ser para se fragmentar em milhões de outros (“é-se”, “sou-me”, “tu te és”) certifica a polifonia da manifestação autoral, posto que o eu-lírico só existe quando consciente de sua natureza fragmentada. A ele, o “it” surge como força propulsora do pensamento, pois se apresenta como relação, como intencionalidade. Assim, se a consciência é intenção e relação, não deve ser pensada como algo cristalizado. Não por acaso, o “it” se renova como um dos milhares de fragmentos da explosão da escrita automática. As idéias e os impasses em *Água viva* estão em constante motim. O caleidoscópio perfeito – o mesmo, diferente a cada instante:

Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio. Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantor último que parece ser o primeiro (p. 14).

Sem hesitação, pode-se inferir que o “esplendor dilacerado” é a força que move o “it”; o “âmago sensível” (p. 66). Em outras palavras, eis o espírito criativo que vibra e se caracteriza em concretude, segundo Hegel: “O espírito se torna objeto, pois realiza o movimento de tornar-se um Outro – isto é, objeto de seu Si – e de supracumir o ser-outro. Experiência é justamente o nome desse movimento [...]”²⁵⁷. Sobretudo porque o sujeito penetra na realidade efetiva e se entrega ao objeto de observação:

Não penso, mas sinto o it. Com os olhos fechados procuro cegamente o peito: quero leite grosso. Ninguém me ensinou a querer. Mas eu quero. Fico deitada com olhos abertos a ver o teto. Eu é (p. 41).

Em razão de Lispector reproduzir o “it” como fluxo ininterrupto de suas sensações, a impressão do leitor é que configura na obra um renascimento caótico, espécie de energia que não cessa o vibrar. Um renascimento daquele que

²⁵⁷ Id. *ibid.*

escreve, pois cada nova linha já é uma nova realidade. Certamente “ninguém ensinou” a autora a “querer” o “it”, contudo eis o meio de manifestação espontânea que penetra no desenvolvimento de sua escrita, ainda que um espontâneo bem cuidado, nada aleatório. Isto sucede devido ao absoluto estado de introspecção da autora. “Eu é” porque “eu” se encontra no estado mais primitivo: “eu” não precisa ser lapidado ou conjugado – “eu” exige a vivência imediata.

Logo após a conclusão de *Objecto gritante*, em entrevista concedida ao *Correio da Manhã* (5 mar. 1972), Clarice afirma querer criar com seu “anti-livro” o efeito de “uma pessoa falando o tempo todo”, como se desejasse repetir o fluxo de uma conversa. Como consequência, demonstra a nudez da criação de seu texto e de seu método de escrita, encarando a literatura além da própria obra, ou além do objeto de expressão. Explicitamente porque é somente na transformação daquilo que pretende escrever que a autora engendra sua prosa. Vale expor que tal relação visceral com o objeto é de consciência absoluta: sujeito e objeto são partes de um mesmo processo, portanto qualquer alteração em um dos dois modifica o outro. O movimento da escrita modela-os. A Lispector, não há como construir uma obra que não seja guiada pelo jorro da consciência no instante preciso em que ela se forma. Em especial, porque o espírito atento e irrequieto do eu-lírico sente as “vibrações” do “it” a cada segundo:

[...] *capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável* [...] (p. 8).

Neste ponto específico reside a dificuldade de leitura na obra: ela não se fixa como objeto inanimado; em repouso. Cada leitura é uma nova leitura, cada palavra toma dimensão plena, linha após linha. Leitor e autora devem, pois, manter o espírito aceso, pois é somente acompanhando o corpo-salamandra do texto que decifram a narrativa. Assim, todo o conhecimento que a narradora adquire sobre os objetos não deixa de ser um conhecimento sobre si mesma²⁵⁸:

²⁵⁸ Leia-se a página 109 de AV: “Estou falando é que o pensamento do homem e o modo como esse pensar-sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade – que, sem sofisma ou paradoxo, é ao mesmo tempo, para esse homem, o ponto de comunicabilidade maior. Ele se comunica com ele mesmo”.

[...] “X” é o que existe dentro de mim. “X” – eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo o que não sei está em “X”. A morte! a morte é “X”. Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. “X” que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletrecidade²⁵⁹ pura, sem melodia. O instante impronunciável (p. 95).

Lispector vivencia “X”. Lispector escreve “X”, ou seja, narra e transcreve aquilo que captura nas ondas ínfimas e densas, ondas da natureza da “corda de violoncelo”. “X” que “não é bom nem ruim” (p. 95) e só acontece para aquilo que tem “corpo” (p. 96), embora se manifeste imaterial. Todavia, a autora toma cuidado para não ultrapassar a tênue linha que a separa de seu texto, respeitando o “it” e todos os seus sopros, como ela mesma aponta: “Tenho que seguir a linha pura e manter não contaminando meu it” (pp. 100-101). É preciso cuidado para não se contaminar o “it” no tropel da narrativa, pois “o que vai ser já é” (p. 42); a narrativa “já é”, manifestando-se no compasso da vivência da palavra. Eis o perigo. Eis o desafio.

Para encontrar a impessoalidade Lispector não se deixa levar apenas pelos fatos que dilaceram o texto. É preciso um estado de concentração tal que se entendam, e principalmente, que se coordenem as palavras-chave e os pensamentos congruentes ao “instante-já”:

Ouve o que se chama isto de estado agudo de felicidade. Estou terrivelmente lúcida e parece que alcanço o plano mais alto de humanidade. Ou da desumanidade – o it (p. 63).

É preciso saber “ouvir” o “it” para que ele se exiba como o estado mais sensível do ser. O “estado agudo de felicidade” é decorrente de sua extrema lucidez. Nada é relegado ao acaso, pois o estado de consciência induz à presença “contínua de clímaxes, condensados em blocos de imagens que se tornam imagens-questão”²⁶⁰, acentuando o tom lírico e transformando o texto em algo palpável, um texto-objeto em toda sua dimensão. Toque nele quem penetrar na carne da narrativa:

Crio o material antes de pintá-lo, e na madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor (p. 94).

²⁵⁹ Grifo meu. **Obs:** como já explicado anteriormente, respeitou-se a grafia original.

²⁶⁰ RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector*. S.P: Annablume, 2002, p. 75.

A autora libera as imagens que na narrativa se espriam, feito o material líquido da pintura e o duro da escultura. Ela também materializa seu “objeto gritante”:

[...] 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 (p. 94)²⁶¹.

Na complexa teia de *Água viva* o “material criado” – ao mesmo tempo em que bruto, assume o gosto do pensar ontológico. O espírito de tudo caracteriza-se como uma substância puramente intelectual, alheio à matéria e ao tempo, que descende do mundo da percepção, da inteligência (“desire begets pain until it accomplishes its desires in the world of perception. Out of this desire the soul is formed. Therefore the soul is intellect”²⁶²) ao mundo da corporalidade.

Mas para que se perceba o “material criado”, é exigida do leitor uma visão ampliada, além das “brechas”, para além da “abertura” esfolada pelas “unhas” da autora. O leitor é alguém que sofre com os atos “violentos” da narradora que se “martiriza”, que se machuca ao destruir o “portal”. Mas por que a necessidade de ultrapassar o portal?

Porque para se “pintar um tema” (p. 98), para se “criar um objeto” (p. 98) não basta olhar através da fenda. É preciso que haja, de fato, uma passagem. No artigo “Variações sobre a porta barroca”, Roger Bastide classifica uma porta como um vão que separa dois domínios: o domínio dos deuses e dos mortais – a porta templo; o domínio da vida privada e o da vida pública – a porta da casa; a cidade e o campo – a porta muralha. Nesta distinção de vãos, ele alerta que a passagem é “a cristalização na pedra do cerimonial de entrada ou de saída”²⁶³. Bastide entende a porta como um elemento “essencial ao cerimonial”, acrescentando “grandeza e nobreza ao gesto do homem que caminha, que transpõe o umbral de todo um mundo”²⁶⁴.

²⁶¹ Joelma Santana Siqueira, na tese de Doutorado: *À procura de objetos gritantes: um estudo da narrativa de Clarice Lispector* (São Paulo: FFLCH/USP, 2008), explica que este trecho se trata de uma versão modificada de “Gastão Manoel Henrique”, texto de abertura de *Fundo de gaveta* (1964), também publicado no catálogo de uma exposição do pintor homônimo do título.

²⁶² ARNOLD, Thomas; GUILHAUME, Alfred (org). *The Islamic Art and Architecture*, op. cit., pp. 252-53. Trecho: “O desejo gera a dor para que alcance seu anseio no mundo da percepção. E é deste desejo que o espírito é formado. Deste modo, o espírito é o próprio intelecto” (trad. própria).

²⁶³ BASTIDE, Roger. Variações sobre a porta barroca. São Paulo, *Novos Estudos*, 2006. **Obs:** O texto de Bastide foi originalmente publicado em francês no segundo número da revista *Habitat* (São Paulo, 1951), com fotografias de Pierre Verger. A tradução para o português é de Samuel Titan Jr.

²⁶⁴ Id. ibidem.

Olhar acolá da “brecha” é transpassar o “vão emoldurado” do “it”. Caso contrário, torna-se palavra gasta e sem sentido. O “it” é, antes de tudo, a “pedra cerimonial” que desobstrui as amarras narrativas; o próprio objeto “gritante” que potencializa o pensamento veloz:

A cadeira que está aí em frente me é um objeto. Inútil enquanto eu a olho [...]. O objeto cadeira me interessa. Eu amo os objetos à medida que eles não me amam. Mas se não compreendo o que escrevo a culpa não é minha. Tenho que falar porque falar salva. Mas não tenho nenhuma palavra a dizer. O que é que na loucura da franqueza uma pessoa diria a si mesma? Mas seria a salvação (pp. 101 e 102).

O parágrafo citado interessa por se mostrar desconexo, trabalhando várias questões simultaneamente. A liberdade textual toma proporções incomensuráveis, ao mesmo tempo em que a voz autoral confessa em alto e bom tom que “não compreende o que escreve”, ainda que escreva para se “salvar”. Com clareza, percebe-se a “autoconfissão” de alguém que escreve como ato de rendição, embora “o terror da franqueza” nasça das “trevas” que a unem ao “mundo e à inconsciência do mundo” (p. 102).

Ao se juntar ao mundo, “à inconsciência do mundo”, Lispector recorre ao “primário”, ao “primitivo”. Bachelard, em análise sobre a obra de Marc Chagall, descreve poeticamente o termo: “Esse olho vivo olha para o maior dos passados: descobre, vê, mostra os seres da vida primeira; faz viver para nós esse grande tempo imóvel onde os seres nascem e crescem como hastes inflexíveis, onde homens são, desde o primeiro surgir, seres sobre-humanos”²⁶⁵.

Em 1969, em “Os recursos de um ser primitivo” (*Jornal do Brasil*, 20 dez.), Clarice já evidencia o que antecede a condição humana:

A ignorância do movimento exato, que seria o libertador, torna o animal histérico, isto é, ele apela para o descontrole. E, durante o sábio descontrole, um dos movimentos sucede ser o libertador. Isso me faz pensar nas vantagens libertadoras de uma vida apenas primitiva, mas emocional. A pessoa primitiva apela como que histericamente para tantos sentimentos contraditórios que o sentimento libertador termina vindo à tona [...].

Antes mesmo de publicar esta crônica, Lispector antecede o primitivo em G.H., deparando-a com um desenho de carvão feito à mão pela empregada, Janair. A protagonista despe-se de suas conveniências e seus tabus à medida que se aproxima do “desconhecido”: o quarto da funcionária. É neste aposento que seus olhos são arrebatados pela surpresa:

²⁶⁵ Em: Introdução à Bíblia de Chagall. (trad. Jacqueline Raas). Apud *O direito de sonhar*, op. cit., p. 8.

Na parede caiada, contígua à porta [...] estava quase em tamanho natural o contorno do carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre (p. 37).

Uma nudez anunciada: G.H. não é retratada pela empregada apenas privada de vestuário – eis a primeira vez (como ela mesma confessa: “Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência”, p. 40) que a protagonista-narradora, uma artista plástica moradora de uma luxuosa cobertura, via-se julgada para além dos olhos de seus pares. Em suma: pela primeira vez a personagem é percebida a olho nu – “despida”, “sem enfeites”; “sem disfarces”; “descoberta”, “destituída”; “oca de tudo”.

Ao contrário da categoria geral utilizada pela ideologia evolutiva e imperialista característica do século XIX de que o “primitivo” descreve as culturas “inferiores” à cultura europeia ocidental dominante, Franz Boas²⁶⁶ explica que o conceito se estabelece por intuição, tornando-se preciso por comparação, distinção, exemplificação, vivência; nascendo diretamente do conhecimento das coisas por meio dos sentidos. É pelos sentidos que G.H. enfrenta sua nudez. Igualmente, é através do estímulo da sensibilidade que a narradora de *Água viva* se livra de sua identidade: “Perco a identidade do mundo em mim e existo sem garantias” (p. 85).

Gill Perry, no ensaio “O primitivismo e o moderno”, corrobora a visão de Boas, salientando que à burguesia do final do século XIX e primeiras décadas do XX, a palavra “primitivo” significava povos e culturas “atrasados e incivilizados”. Eis uma época em que os franceses, como os britânicos e os alemães criavam museus etnográficos e seu meio de estudos antropológicos institucionalizados. Os artefatos dos povos colonizados eram vistos amplamente como “prova de sua natureza incivilizada, bárbara, de sua falta de progresso cultural”²⁶⁷.

O autor não se esquece de apontar àqueles contrários a este pensamento retrógrado, a exemplo de Gauguin, que buscava o “primitivismo” no distanciamento geográfico, encontrando contextos mais adequados em uma criação artística “pura” do que nas bases “civilizadas” dos centros urbanos. Mas não só o isolamento geográfico. Este foi apenas um dos parâmetros. Perry destaca, sobretudo, que o elemento “primitivo” lhes serviu como um emblema da

²⁶⁶ *El arte primitivo*. Trad. Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica, 1947, p.31.

²⁶⁷ O primitivismo e o moderno. Apud HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo e Abstração: começo do século XX*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 5.

modernidade, da filiação a formas expressivas mais “autênticas” e “radicais”²⁶⁸ de representação de uma arte.

Muito além do primitivo como arte tribal, arte oriental ou do simples conceito de uma arte que envolve qualidades da mágica, do ritualismo, próximas a um misticismo ou aos apelos cosmológicos; como também distante de um primitivo sinônimo de arcaico, *naïf* ou de *art primitif*²⁶⁹, Lispector utiliza seu “primitivo” como um estado de fruição. Primitivo como signo da vivência, dos sentidos, pressuposto vital ao leitor de *Água viva*. Mas de nada valem suas impressões e sensações caso ele não seja capaz de seguir o pedido da autora para que texto, leitura e voz narrativa se transformem num só corpo. De autora, Lispector passa a ser subordinada à “máquina de escrever”:

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 a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida (p. 104).

Sua condição autoral estabelece a necessidade de se fundir ao objeto. E nesta relação sinérgica ela, um “objeto”, também “cria outros objetos”. No entanto, durante o ato de subordinação, a máquina “exige” que a escritora ultrapasse sua condição inânime, tornando-se um “objeto que grita”; um “objeto que dói”:

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 (p. 104).

Atenção aos verbos “gritar” e “doer”: ambos expressam a vontade da autora em se partir, em deixar com que os ecos de sua escrita estilhacem e atinjam o leitor. O efeito buscado é o da palavra expressando a vivência plena, de tal modo que a narradora produz o efeito de se projetar em distintas vozes. Ou como na *Metafísica*, de Aristóteles: “O Ser se afirma de múltiplas maneiras”²⁷⁰. Por essa razão aquela que narra se percebe como um “objeto sem destino” – todos os caminhos lhe são cabíveis. E se há tanto movimento, se o texto instiga por estimular ações em compassos apressados – ou descontrolados –, é justamente porque a autora, em seu processo de criação, molda-se, a cada linha, num “objeto

²⁶⁸ Id. *ibidem*, pp. 15-56.

²⁶⁹ *Art primitif* trata-se do termo proposto por André Malraux, na década de 1960, para designar a interação da arte de povos primitivos com a Ocidental. Apud GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte ‘primitiva’: o caso do *Musée Branly*. Porto Alegre, *Horizontes Antropológicos*, n. 29, v. 14, jan/jun 1998. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ha/v14n29/a12v14n29.pdf, acessado em nov. 2008.

²⁷⁰ ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 72.

urgente”.

Sem tal “urgência”, leitor e o próprio autor são incapazes de absorver a sinestesia dos instantes capturados no momento único da escrita, pois como a narradora declara nas últimas linhas da obra: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua”. Eis a síntese de *Água viva*: uma obra ininterrupta, circular como a moção daquilo que respira, pulsa, movimenta-se, flui e expande.

6. A QUARTA DIMENSÃO DO INSTANTE-JÁ

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já.

(Água viva, p. 7)

É notório que o ser humano se organiza, tangivelmente, em três dimensões: comprimento (ou profundidade), largura e altura. A quarta dimensão é ortogonal às outras, isto é: em geometria, perpendicularidade (ou ortogonalidade) impõe-se como a noção que indica se dois objetos – retas ou planos – apresentam um ângulo de 90°. Portanto, ao ultrapassar o conceito euclidiano de tridimensão espacial, a quarta dimensão pode ser identificada como aquela relacionada ao plano do tempo.

Sobre o tópico, Heidegger cita: “Dimensão não é aqui pensada como a circunscrição da possível medição, mas como o alcançar iluminador [...]. O tempo é quadridimensional. O que, porém, chamamos de quarta dimensão é o alcançar a que tudo determina”²⁷¹.

Minkowski, professor de Einstein no início do primeiro decênio do século XX e inspirador de sua teoria espacial, determinou que os eventos manifestados no espaço (levando-se em conta a noção de tridimensionalidade) e no tempo (a quarta dimensão) ocorrem separadamente, contudo em um *continuum*²⁷² unificado. Em 1908, durante a leitura “Espaço e Tempo”, o físico explicou:

*Henceforth space by itself, and time by itself, are doomed to fade away into mere shadows, and only a kind of union of the two will preserve an independent reality*²⁷³.

²⁷¹ HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. Em: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. e notas Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 213.

²⁷² Levando-se em conta que *continuum* aqui significa “o espaço topológico não vazio, separado, conexo e localmente compacto”. Em: GRAY, Jeremy; ROWE, David. *The Hilbert Challenge*. London: Oxford Unity Press, 2000, p. 322 (trad. própria).

²⁷³ “De agora em diante, tanto o tempo quanto o espaço estão fadados a desaparecer em meras sombras, e somente a união dos dois poderá preservar uma realidade independente” (trad. própria). Apud NABER, Gregory L. *Geometry of Minkowski Spacetime: an Introduction to the Mathematics of the Theory of Relativity*. N. York: Berlin, 1992, p. 132.

A partir destes estudos, a Teoria da Relatividade passa a oferecer uma quarta dimensão²⁷⁴ temporal, desbancando a idéia de tempo absoluto. Ao contrário de Newton, que estabelecia a temporalidade como homogênea a todos os observadores, Einstein seguiu os preceitos de seu mestre, propondo que os eventos no Universo não acontecem em um espaço-tempo separado, porém em uma quarta dimensão intrínseca a tais eventos²⁷⁵. Stephen Hawking, em *A Brief History of Time*, esmiuça a questão:

*It is required abandoning the idea that there is a universal quantity called “time” that all clocks measure. Instead, everyone would have his own personal time*²⁷⁶.

Em *Other Worlds: Space, Superspace and the Quantum Universe*, Paul Davies explica que Einstein revolucionou o embate do discurso porque demonstrou que o tempo é “elástico e pode ser expandido ou contraído, dependendo de seu movimento”²⁷⁷. Deste modo, cada indivíduo carrega um sentido de temporalidade pessoal, já que de acordo com os princípios da Relatividade, sua natureza não é fixa, todavia dinâmica:

*It can stretch and shrink, and warp and even stop altogether at a singularity. Clock rates are not absolute, but relative to the state of motion or gravitational situation of the observer*²⁷⁸.

Estas observações resultam no fato de que todos os indivíduos vivem com seu “tempo” personalizado. Davies ainda pondera que “tais momentos, de perspectiva relativa, demonstram-se difíceis de serem capturados em uma narrativa cronológica”, sendo “amplamente absorvidos em obras literárias, através do uso da linguagem figurativa, uma vez que o aspecto cronológico não pode ser sempre aplicado de modo holístico”. Ele continua sua linha de raciocínio

²⁷⁴ A noção popular de quadrimensão e da dilatação do tempo ganhou atenção especial em 1895, anos antes de Einstein revelar sua teoria da relatividade. Foi quando H. G. Wells publicou seu romance *A máquina do tempo*. Nesta obra, o protagonista, que viaja para o futuro (oitocentos mil anos), explica a quarta dimensão do tempo em relação às três dimensões euclidianas – obviamente a partir de um campo de visão fictício, com suas limitações científicas. In: WELLS, H. G. *The Time Machine: an Invention*. New York: Tor Book, 1992.

²⁷⁵ SAGAN, Carl. *Cosmos*. New York: Ballantine, 1980, pp. 166-167. **Obs:** De acordo com a definição de Sagan, “espaço-tempo” (*space-time*) trata-se da estrutura que combina as três dimensões do espaço com a dimensão única do tempo.

²⁷⁶ HAWKING, Stephen. *A brief history of time: from the big bang to black holes*. Introd. Carl Sagan. New York: Bantam Books, 1988, página 98. **Trecho:** “É preciso abandonar a idéia de que há uma unidade universal chamada 'tempo', medida por relógios. Ao invés disso, todos teriam o seu tempo pessoal” (trad. própria).

²⁷⁷ DAVIES, Paul. *Other Worlds: Space, Superspace and the Quantum Universe*. New York: Penguin Books, 1988, p. 38 (adaptação própria do trecho em inglês).

²⁷⁸ Id. ibidem, pp. 40-41. **Trecho:** “Ele pode se expandir ou contrair, deformar-se e até mesmo parar em um ponto de singularidade. As unidades de medida do tempo não são absolutas, mas relativas ao estado de movimento ou à situação gravitacional do observador” (trad. própria).

expondo que “as conexões entre o passado, o presente e o futuro relacionam-se e são recursivas – de tal modo que não podem ser facilmente mapeadas em uma linha de tempo plana, horizontal”²⁷⁹.

No âmbito da pessoalidade do tempo, de um lado pode-se citar Einstein com o seu “tempo-eternidade”, ligado ao conceito de que “o momento presente dilata-se como a íris quando em contato com a luz”²⁸⁰; e de outro Bergson com o seu “tempo-duração”, atado à intuição. Ao filósofo, na duração “interna” tudo se modifica continuamente, pois o progresso dos estados psicológicos é “dinâmico”: “Se algo se solidifica é porque nos deixamos representar, ilusoriamente, a nós mesmos, como se de fato existíssemos num tempo homogêneo e espacial”²⁸¹.

Em compasso, *Água viva* tenciona a narrativa em um “tempo pessoal”, tempo de duração emocional; incomensurável. Já no original de *Objeto gritante* Clarice antecipa o caráter cíclico e infinitamente ecoante do tempo:

*Será que tempo é o que dura para atravessar um espaço?
Mas se falo em “duração”, falo de um tempo. E volto ao ponto inicial (p. 9).*

Na definição de Bergson, eis “o tempo ontológico por excelência, anterior à trama e à própria consciência, identificado como o Cosmos ou a Natureza”²⁸². Neste tempo ontológico, alheio ao plano horizontal ou meramente cronológico, o eu-narrador tenta “captar a quarta dimensão do instante-já, que de tão fugidío não é mais” (AV, p. 7).

“Instante fugidío” que se engendra na natureza elástica do tempo, pois cada “novo instante-já” (p. 7) morre no mesmo segundo em que nasce. Mal ele respira, já se esvai. Admite-se nesse capítulo que a temporalidade expressa em *Água viva* se caracteriza como “ondulante”²⁸³, articulada à natureza erradia do sujeito-narrador. Mas tal sujeito não desiste. Ele persiste na captura do tempo efêmero, ainda que os instantes decorram

no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço (p. 8).

²⁷⁹ Id. ibidem, pp. 57-58, respectivamente (adaptações próprias dos trechos em inglês). **Obs:** Leia-se em *Água viva*: “À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios” (p. 23).

²⁸⁰ SAGAN, Carl. *Cosmos*, op. cit, p. 130 (trad. própria).

²⁸¹ BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. J. Gama. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 64.

²⁸² Id. ibidem, p. 25.

²⁸³ Termo utilizado por Benedito Nunes em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 29.

Entretanto, à autora não basta a posse do minuto etéreo. Ela ousa em admitir sua ambição de se fixar no “instante-já”, fruto do fluxo de pensamento que governa sua escrita:

Quero possuir os átomos do tempo (p. 8).

E ao se deparar com o desejo de reter os “átomos” do agora, Lispector trabalha com a perspectiva de tempo não-linear, tempo de resistência imediata:

*If everyone has their own personal time, then the world is not based on an orderly cause and effect congruency, but one of immersion in the present [...]. In this world, artists are joyous. Unpredictability is the life of their paintings, their music, their novels. They delight in events not forecasted, happenings without explanation, retrospective*²⁸⁴.

Desde as primeiras linhas, *Água viva* procura dar espaço ao conceito de tempo ligado à memória involuntária, pressuposto como descontínuo – a duração, em que a ação formal de passado-futuro desaparece totalmente: “É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘viverei’, é presente, porque eu os digo já” (p. 19). Imersa no “instante-já”, Clarice inicia seu texto sedenta por captar “a incógnita do instante, duramente cristalina e vibrante no ar” (p. 8), pois à mente que escreve a “vida é esse instante incontável” (p.8). Constata-se um verdadeiro elogio ao “instante”, pois muito além de ser matéria central da obra, o “agora” se respalda na vigência do próprio eu-narrador. Escrever e viver tornam-se um só embate:

Meu tema é o instante? meu tema de vida (p. 8)

* * *

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, vivia tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago (p. 16).

²⁸⁴ LIGHTMAN, Alan. *Einstein's Dreams*. New York: Warner Books, 1993, p. 37. Trecho: “Se todos têm seu tempo pessoal, então o mundo não é baseado em uma causa ordenada ou em uma congruência de efeito, contudo na imersão do presente [...]. Nesta realidade, os artistas são dadivosos. Imprevisível é a manifestação de suas pinturas, músicas ou romances. Simplesmente porque eles se contentam com o inesperado; com os acontecimentos que não demandam explicações ou retrospectivas” (trad. própria).

Bergson expõe: “um fenômeno exterior ocorre ao mesmo tempo em que o percebo no meu interior. Ele modifica os estados da minha consciência, visto que ocorre uma troca entre o espaço exterior e a duração interior. Isto significa que nenhum momento dura, cada um é instantâneo. O tempo pulveriza-se e o psíquico recomeça a cada instante”²⁸⁵.

O instante, ou a “semente viva” (AV, p. 11) que o caracteriza é absorvida no ato definitivo da escrita, pois antes mesmo de se apresentar como tempo concreto do relato, este “pirilampo que acende e apaga”; este movimento de “roda de automóvel” sempre prestes a tocar o chão, ambos se unificam como “dados imediatos da consciência; tempo interior, imerso no labirinto mental de cada um, apenas cronometrado pelas sensações, idéias, pensamentos e vivências”²⁸⁶.

Os lampejos que brotam da consciência criadora da narradora, ao contrário do que possa aparentar, revelam instantes de longa duração, pois através da intuição tanto o leitor quanto o autor são capazes de chegar ao que Leo Spitzer chama de “tempo em estado puro”²⁸⁷. Segundo o estudioso, o romancista faz de sua vida interior o motivo para redigir acerca do tempo, retendo a “essência das coisas, a região mais profunda”. A ele, a leitura da prosa moderna é complexa devido às “impressões que o tempo deixa em nosso espírito”. Nela, “podemos encontrar por trás do efêmero, o eterno; e por trás do particular, o universal”²⁸⁸.

Objetivamente, Lispector é a “ficcionalista do tempo por excelência”²⁸⁹, descrevendo suas impressões – compactadas no minuto transitório – à exaustão. Antonio Maura, em “Clarice Lispector e a representação do paraíso e do caos na ficção”, percebe a regência da infinitude do momento na obra: “Um livro como *Água viva* sugere que linguagem e energia são a mesma coisa: que aquilo que chamamos paraíso é também caos; que a origem é também o fim; que o instante é tempo pleno e eternidade”²⁹⁰.

Indubitavelmente, *Água viva* expõe-se como uma obra de ficção a eleger o instante como mote de criação. A voz narrativa insiste para que a palavra brote no instante criativo, pois o seu “tempo é quanto dura um pensamento” (p. 24). E justamente por estar “no meio do que grita e pulula” (p. 24), a autora demonstra o esforço de sua investida literária,

²⁸⁵ BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, op. cit., p. 38.

²⁸⁶ Id. *ibidem*, p. 27.

²⁸⁷ SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. 2 ed. Trad. José Riesgo. Madrid: El Gredos, 1968, p. 252.

²⁸⁸ Id. *ibidem* (adaptação própria dos trechos em espanhol).

²⁸⁹ MOISÉS, Massaud. O Romance. Em: *A criação literária*. 9 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p. 134.

²⁹⁰ Trad. Maria Helena Leitão. Em: *Portal de Literatura e Arte – Cronópios*, mai. 2005. Disponível em: www.cronopios.com.br/site/ensaios, acessado em mar. 2007.

pois “nada é mais difícil do que entregar-se ao instante” (p. 57).

Não é com a ação desenfreada de quem escreve por pura libertinagem que Clarice Lispector se propõe à entrega do instante. Ela entende a dificuldade e aceita o eventual enfrentamento do ritual automático, pois o que “grita e pulula” na obra é tão aquático e mutável quanto o seu próprio título. Consciente, a narradora assimila que para apreender o que corre com o poder de renovação da água, ela necessita ser “mais discursiva que o instante”, visto que “muitos instantes se passarão antes que desdobre e esgote a complexidade una e rápida de um relance” (p. 64).

Um relance:

*Agora é um instante.
Já é outro agora.
E outro* (p. 33).

Na ânsia de abstrair a substância ínfima do instante – ou do relance –, a autora percebe que não basta se render ao que se esvai: é preciso comungar do objeto, criando uma ampla teia sensível com os sobressaltos que brotam no momento captado: “E está-se no instante-já: come-se a fruta na sua vigência” (p. 83). A protagonista agarra a morfologia dos instantes quando deixa a sinestesia conduzir sua narrativa:

Que estou fazendo eu ao te escrever? estou tentando fotografar o perfume (p. 64).
* * *

E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores (p. 13).

Entre os mais distintos elementos presentes em *Água viva*, Clarice evoca a provocação do perfume – simbologia do aéreo; das lembranças e das reminiscências – e das cores – o branco é a própria cor de deserto (ou o domínio de abstração que se encontra fora do campo vital e existencial, aberto à transcendência)²⁹¹. Ainda além, a escritora confessa sem pudores que se “obriga à nudez do esqueleto branco”, ou seja, à folha de papel, de violência inerte, “livre de vida” (p. 13). Ela, porém, “estremece-se toda” (p. 13). Eis sua sina diante da criação.

Tais realizações súbitas no ato pleno da escrita contêm o que Bergson chama de “representação da sucessão

²⁹¹ CIRLOT, Juan E. *Dicionário de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969, pp. 63 e 75, respectivamente.

pura”²⁹²: “justapomos nossos estados de consciência de maneira a percepcioná-los simultaneamente”, seja “comendo da fruta” do iminente, seja “fotografando o perfume” ou confrontando a folha em branco. Aqui não importa como o “instante-já” alerta os sentidos: o primordial é penetrar na carne do instante, de tal modo que “projetamos o tempo no espaço, exprimimos a duração pela extensão, e a sucessão toma para nós a forma de uma cadeia cujas partes se tocam”²⁹³.

Clarice Lispector consome os lances da faculdade do sentir, permitindo-se à espontaneidade dos gestos, toques, cores e cheiros no acontecimento imediato da narrativa:

Mas angélica é perigosa. Tem perfume de capela. Traz êxtase. Lembra a hóstia. Muitos têm vontade de comê-la e encher a boca com o intenso cheiro sagrado (p. 69).

* * *

Perceberei – assim como se come e se vive o gosto da comida (p.66).

* * *

Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão. O passarinho espavorido esbate desordenadamente milhares de asas e de repente se tem na mão semicerrada as asas finas debatendo-se e de repente se torna intolerável e abre-se depressa a mão para libertar a presa leve (p. 57).

A voz narrativa insiste: ora se entrega ao “êxtase” do “intenso cheiro sagrado” da flor no rompante da ficção, ora se põe a escrever como “se come e se vive o gosto da comida”. No entanto, que de fato ocorre? Lispector busca incansavelmente fazer da palavra o seu próprio alimento – não é simplesmente a questão de se “representar” a realidade, mas a “coisa em si”. Ao se aventurar no desejo de “segurar o passarinho”, metáfora da retenção dos “instantes trêmulos na mão”, a autora interpreta que a vontade escrita “esbate desordenadamente”. “Intolerável”, o movimento induz à “mão” uma abertura rápida “para liberar” aquilo que não mais pode ser contido. Eis a peleja da ficcionista: materializar em texto a essência fugidia do que a cerca no tempo da criação.

Thomas Mann, em um trecho de *A montanha mágica*, lança o desafio: “Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si?”²⁹⁴. A temática do transcorrer cronológico sempre assumiu um papel central na

²⁹² BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, op. cit., p. 27.

²⁹³ Id. *ibidem*.

²⁹⁴ MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 541.

discussão das fronteiras entre a física, a filosofia e a literatura, em especial no século passado, momento em que tanto a ciência quanto a arte enfrentavam rupturas. Enquanto na Suíça Einstein formulava, em 1905, a Teoria da Relatividade; dois anos depois Picasso pintava em Paris *Les Demoiselles d'Avignon*. Intrigado pelo fato de Einstein e Picasso terem produzido trabalhos de grande impacto em fases contemporâneas, Arthur Miller analisa:

*A história da ciência e da arte remete aos tempos de Leonardo da Vinci e Galileu, que eram artistas e cientistas. Com o início da ciência moderna, houve uma ruptura entre elas. A arte passou a ser considerada frívola, e a ciência, uma coisa real. Penso que a partir de Einstein e Picasso elas passaram a se unir novamente. As disciplinas básicas cada vez mais se quebravam [...]. Todos estão interessados na interdisciplinaridade e em discutir seus temas de um ponto de vista que possibilite a abertura com a arte*²⁹⁵.

Obviamente, explicar a questão temporal a partir de uma abordagem física não é a proposta desse capítulo. Todavia, é preciso entender que a quarta dimensão – ou a própria natureza temporal – influenciou produções de vários artistas de vanguarda, a exemplo de Dali, Kafka, Drummond, João Cabral e Faulkner. Berto, personagem de *Xerazade e os outros*, romance da portuguesa Fernanda Botelho, questiona: “O tempo passa – que tempo? Que medida de tempo?”²⁹⁶. Em verdade, pode-se inferir que o tempo da ciência é o tempo da linguagem como construção, que visa um agir. Já o tempo literário é o da duração interiormente vivida.

Interpondo a questão, Bakhtin²⁹⁷ pondera que o macrocosmo ao qual todo relato pertence está centrado na “cissura” da extensão espaço-temporal instaurada pelas palavras, pelas imagens visuais, pelos sons não-verbais, pelos gestos, entre outros elementos. Neste vértice, importa compreender que a presença do cronotopo em *Água viva* não é meramente cênica. Ela se traduz em uma unidade representativa, induzindo o monólogo a gravitar em torno da indefinição “temporal” (levando-se em conta a definição formal de “tempo” como mera verossimilhança do tique-taque do relógio). A narradora “pinta” sua obra, escrita na plenitude do instante. Eis o seu tempo:

²⁹⁵ Entrevista concedida à *Revista de Ciências da Saúde* do Centro de Estudos do Museu da Vida Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, vol. 13, Rio de Janeiro, out. 2006.

²⁹⁶ BOTELHO, Fernanda. *Xerazade e os outros*: tragédia em forma de romance. 3 ed. Lisboa: Contexto, 1989, p. 50.

²⁹⁷ BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4 ed. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Ed. UNESP/Hucitec, 1998, pp. 211-362.

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante (p. 90).

Esta passagem é relevante na medida em que a escritora confessa ao leitor seu método de escrita: não escreve apenas “no” instante-já, mas “o” próprio instante-já. Assim como o escultor necessita da matéria-bruta para dar forma à sua obra, a escritora busca o que jorra no ato singular da criação como seu instrumento narrativo: eis apropriadamente o *Kháos* em *Água viva*. Como a autora afirma, ela já não é mais ludibriada pela “memória”, recusando-se aos fatos pré-determinados²⁹⁸. Lispector trabalha com o que está calcado no “momento-já”; com as vibrações do “agora”. Em carta a Fernando Sabino, ela relata: “Apenas o que é vivo e se mexe me interessa – a vida que simplesmente lateja, pulsa, viceja ou vegeta eu não alcanço mais. Só a ação imediata eu compreendo, e os verbos de movimento”²⁹⁹.

A vazão narrativa confere à produção literária clariceana sua qualidade poética, agitando os impulsos das palavras, enérgicas como água de cachoeira, independente de um enredo ou de personagens intermediárias. No texto “O Exercício Crítico”, Tristão de Athayde entende que “o homem é ilimitado por natureza. E como o artista é justamente um homem que excede os limites normais do humano, vê-se logo que toda classificação de movimentos literários não tem por fim enquadrar rigidamente o que não cabe em moldura [...]”³⁰⁰.

Livre de “molduras”, pode-se classificar *Água viva* como um “não-romance”, situado em um “não-tempo”, desprovido dos critérios formais da crítica literária passadista. Ou, segundo a crença da narradora, a impossibilidade de se contar com um tempo homogêneo e absoluto reside no fato de que ele, o instante, nunca finda:

Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante. Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é perecível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente. Nunca começou e nunca vai acabar. Nunca (AV, p. 61).

²⁹⁸ Vide nota 14.

²⁹⁹ SABINO, Fernando (org). *Fernando Sabino/Clarice Lispector: cartas perto do coração*. Rio: Record, 2001, p 204.

³⁰⁰ LIMA, Alceu de Amoroso; MENDONÇA, Gilberto (org). *Tristão de Athayde*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980, p. 370.

O mistério temporal galga pela capacidade de renovação do texto. Há uma circularidade imanente, pois o texto “nunca começou e nunca vai acabar”. Origem e fim mesclam-se na obra, daí a “perecibilidade” do tempo. A protagonista ensina: “Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca” (p. 19). A repetição sequencial de advérbios só faz reiterar que a única garantia temporal na obra é o aniquilamento do próprio tempo. Bebendo da inquietação que se perpetua no inconsciente do eu-narrador, Lispector não procura, de modo algum, resolver os dados dos conflitos. Ao contrário: eterniza as tensões, pois é só através da não-resposta que o leitor se reconhece no tempo autoral. Octavio Paz reflete: a “cada minuto somos otro [...]. Somos tiempo y, por serlo, nunca acabamos de ser; siempre estamos a punto de ser”³⁰¹.

“A ponto de ser”: Heidegger entende que “ser” não é outra coisa que “tempo”, na medida em que “tempo” é designado como pré-nome do próprio Ser³⁰². Em *Arcano 17*, Breton acata esta visão de tempo “meditativo”; tempo de vida “instruída”, “consciente”: “A vida, como liberdade, não se surpreende nem se encanta parcialmente a não ser com o fato de que ela se instrui por si mesma, eleva-se à consciência total dos seus meios e dos recursos [...]. A poesia e a arte terão sempre um fraco por tudo aquilo que transfigura o homem nessa intimação desesperada”³⁰³.

Ao se definir o tempo a partir de sua ligação intrínseca com a manifestação individual do ente, conclui-se que sua duração é relativa àquele que cria e àquele que lê: aos olhos que decifram o texto, vinga a tarefa de montar o “quebra-cabeça” que a mente atenta do autor captou no instante ínfimo. A condição de vigência de *Água viva* está focada, pois, no movimento da voz narrativa, “fixa[ndo] os instantes de metamorfose” (p. 13) do texto, tais quais fractais que revelam e destroem as mais distintas facetas. No livro, a autora é o próprio rebento da “Super Nova” de sua criação:

[...] divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou (p. 8).

Nasci há alguns instantes e estou ficando ofuscada (p. 49).

[...] o corpo neste instante-já é de grosso cristal facetado e com milhares de faíscas de instantes (p. 50).

³⁰¹ In: *Pasión crítica*. 2 ed. Prol. y notas de Hugo Verani. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 72. Trecho: “Cada minuto somos outro [...]. Somos tempo e, por sê-lo, nunca acabamos de ser; sempre estamos a ponto de ser” (trad. própria).

³⁰² HEIDEGGER, Martin. Que é metafísica? Em: *Conferências e escritos filosóficos*, op. cit, p. 60.

³⁰³ Trad. Maria Teresa de Freitas; Rosa Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 24 e 15, respectivamente.

Em *Timaeus*, Platão já alerta para a necessidade de fragmentação e movimento, ignorando o tempo cuja ação é linear:

Tanto o passado quanto o futuro são espécies temporais inventadas, as quais inconscientemente transferimos à essência eterna, pois dizemos ele “era”, ele “é” e ele “será”. No entanto, a verdade é que apenas o “é” se atribui ao tempo, pois tanto o “era” quanto o “será” existem somente no tempo de vigência, uma vez que sofrem deslocamentos [...]”³⁰⁴.

Este “é” compreendido pelo filósofo corresponde ao que Berta Waldman esboça como a respectiva fusão do tempo da história com o tempo da escrita e da leitura em *Água viva*: “Daí o esforço da narradora em se fazer entender, porque ela é alguém que, no papel, elabora um texto onde desenha, pinta, esculpe, fotografa uma escritura atemporal”³⁰⁵.

No texto, que escoia sem ligação a um passado ou futuro, a “coisa vivida espanta” (p. 61) a presença narrativa. Seu empenho: “trazer o futuro para já” (p. 33), pois “o futuro é para a frente e para trás e para os lados” (p. 62). Nilson Dinis, em *A arte da fuga em Clarice Lispector*, entende o argumento da obra: “Sendo o tempo um dos principais temas em *Água viva*, a preocupação do autor é de captar e ao mesmo tempo viver intensamente o tempo presente que o atravessa. Passado e futuro só serão chamados para intensificar ainda mais este presente. Ao invés de tornar-se ser da memória, o narrador torna-se o ser do instante”³⁰⁶.

Na vitalidade da escrita, Lispector exercita um certo tipo de desprendimento, como um desejo de libertação, “um querer que obriga a voz a se libertar do discurso ordinário, a expectativa de um limiar que se realiza sob o signo do infinito e do eterno”³⁰⁷. “Infinito” como uma espécie de “vertigem”³⁰⁸ abstraída pela escrita.

Por bem dizer, o “infinito” é já uma proposta estabelecida no original de *Objecto gritante*:

No meio dessa paz que consegui, cheguei, depois de esporádicas e perplexas meditações sobre o cosmos, a várias conclusões óbvias – o óbvio é muito importante: garante certa veracidade. Em primeiro lugar concluí que há o infinito, isto é, o infinito não é uma abstração matemática – mas algo que existe. Nós estamos tão longe de compreender o mundo que nossa cabeça não consegue raciocinar senão à base de finitos (p. 134).

³⁰⁴ Trad. do grego, prólogo e notas por Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires: Aguilar, 1963, p. 133 (adaptação própria da versão em espanhol).

³⁰⁵ WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 61.

³⁰⁶ Londrina: Eduel, 2001, p. 83.

³⁰⁷ REY, Jean-Michel. A versão poética. Em: *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 82.

³⁰⁸ Id. ibidem, p. 126.

Reflexo do pensamento de seu manuscrito, a experiência do tempo em *Água viva* dialetiza com princípios da circularidade, indispensavelmente porque o “sempre” e o “nunca” se entrecruzam como a figura de Ouroboros:

Nunca é o impossível. Gosto de nunca. Também gosto de sempre. Que há entre nunca e sempre que os liga tão indiretamente e intimamente? (AV, p. 39).

O Ouroboros é a representação de uma serpente ou um dragão, em forma circular, engolindo a própria cauda (**fig. 4**). Segundo Chevalier e Gheerbrant, representa o ciclo da evolução, voltando-se sobre si mesmo. A figura contém as idéias de movimento, continuidade e autofecundação³⁰⁹ e no texto lispectoriano pode ser descrita como um arquétipo daquilo que se revela ininterrupto, como o próprio Universo. Nas palavras de Affonso Romano de Sant’anna, o discurso de Lispector apresenta o ritual de uma “sequência solene”, numa espécie de processo circular, “[...] ajuntando o alto e o baixo num mesmo anelo e aspiração”³¹⁰.

Em *O livro dos seres imaginários*, Borges e Guerrero³¹¹ explicam a origem do termo: “Heráclito dissera que na circunferência o princípio e o fim são um só ponto. Um amuleto grego do século III nos dá a imagem que melhor pode ilustrar esta infinidade: a serpente que morde a própria cauda [...]. Sua aparição mais famosa se dá na cosmogonia escandinava [...]. Quando chegar ao Crepúsculo dos Deuses, a serpente devorará a Terra”.

Sem hesitar, pode-se admitir que a imagem do Ouroboros se enquadra como metáfora adequada à vivificação do tempo em *Água viva*: a imagem da serpente mordendo a cauda, fechando-se sobre o próprio ciclo, evoca a circularidade da criação. Em livros antigos, o símbolo vem acompanhado da expressão *Hen to pan* (“O um que é o todo; o todo que é o um”), remetendo ao tema da ressurreição; do renascimento³¹². Hanns Biedermann, em seu *Dicionário de símbolos*, sintetiza Ouroboros como a serpente enrolada em um ovo, figura comum para os egípcios, os druidas e os indianos. É uma referência de criação do universo³¹³. Não é por mero acaso que se lê em *Água viva*:

³⁰⁹ *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13 ed. Coord. C. Sussekind. Trad. V. da C. e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 230.

³¹⁰ O ritual epifânico do texto. Apud LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica Benedito Nunes (coord.). Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du siècle XX; Brasília: CNPQ, 1988, p. 242.

³¹¹ BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. O Uroboros. Em *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmem Cirne Lima. Porto Alegre: Globo, 1981, pp. 168-69.

³¹² CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, op. cit., p. 231.

³¹³ Trad. Glória Camargo. São Paulo: Melhoramentos 1993, p. 420.

O instante é o vasto ovo de vísceras mornas (p. 48).

Paralela à frase extremamente aliterante e poética de *Água viva*, a criação “O ovo”, de Tarsila do Amaral (1928), retrata com propriedade a forma rudimentar que caracteriza o início – e conseqüentemente o fim – de tudo. Criada em plena efervescência do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, a obra (também conhecida como “Urutu”) não apenas retrata o poder de “deglutição” do “país da cobra grande”³¹⁴, como traz na figura do ovo a gênese; a renovação.

A tela (60 x 72 cm) faz parte do acervo de Gilberto Chateaubriand, apresentando dimensões hiberbólicas e cores contrastantes: ao centro um ovo, circundado por uma cobra, enrolada a um mastro. Sua análise estrutural mostra uma distribuição quase simétrica da figura central em relação às linhas medianas, de maneira que o olhar se concentra diretamente na brancura do ovo. Brancura densa e iluminada, enfatizada ainda mais pelos matizes do azul contrastante ao fundo, do jogo carmim/rosa da cobra e do verde da base inferior.

Fig. 5 – O ovo (óleo sobre tela - 1928) – Fonte: Galeria Tarsila do Amaral, jan. 2009.

³¹⁴ Trechos do *Manifesto Antropófago*. Em: *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, mai. 1928.

Em página do catálogo de uma das exposições do Salão de Maio, na década de 1920, Tarsila discorre sobre o cromatismo presente em sua produção:

*Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me que eram feias e caipiras. Segui ao ramerrão do gosto apurado ... Mas depois me vinguei da opressão, passando para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura do branco. Pintura limpa, sobretudo sem medo de cânones convencionais*³¹⁵.

Notadamente, Tarsila³¹⁶ é uma das pioneiras na tentativa de abandono às imposições do cânone nas artes modernas no Brasil. Suas armas são justamente as cores contrastantes e a nitidez de seus contornos. Como não reconhecer a solidez e a assombrosa presença do ovo³¹⁷? Sua brancura imponente revela a despreocupação da pintora em esconder a carnação de sua criação. Em “Urutu” percebe-se, além do branco, o encontro de tons que em nada prejudicam a imanência do ovo. Ao contrário: ressaltam ainda mais a sua presença no espaço. Ou, em compasso ao conto homônimo de Lispector, pode-se dizer que “o ovo é ovo no espaço”; “ovo sobre o azul”³¹⁸.

Além da análise cromática, percebe-se que o predomínio das linhas curvas gera uma espécie de representação onírica, acrescentando vitalidade e movimento à pintura. Nesta atmosfera de sonho, o mistério intrigante do ovo representa uma espécie de corredor onde imagens e sensações escapam e retornam continuamente: “O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito”³¹⁹, pois a Clarice – e concomitantemente a Tarsila – “o ovo é uma exteriorização”; “o ovo expõe”³²⁰.

Com a eventual prevalência da percepção gerada pela exposição do objeto “ovo”, as sensações tornam-se a antena pela qual a pintora e a escritora exteriorizam seus conhecimentos e devaneios criativos. Tanto a tela de Tarsila como a ficção de Clarice são objetos que convidam à “viagem” ao “outro lado” (“Será passei sem sentir para o outro lado?”, AV, p. 21), uma vez que a vida reproduzida em frases feitas não passa de uma paisagem-morta. Neste entrave, a

³¹⁵ Apud AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3 ed. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2003, p. 271.

³¹⁶ **Obs:** Não se pretende neste capítulo trabalhar com uma análise pictórica aprofundada da obra de Tarsila. Esta é apenas uma ilustração que auxilia na análise do objeto “ovo”, aqui relacionado ao tempo. Um estudo mais elaborado sobre a relação *Água viva*/pintura será realizado no capítulo 8.

³¹⁷ Leia-se o trecho em AV: “[...] já pinte um ovo. E agora, como na pintura, só digo: ovo e basta” (p. 95).

³¹⁸ LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. Em *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1988, p. 82.

³¹⁹ Id. ibidem.

³²⁰ Id. ibidem.

forma ultrapassa seu sentido na “grande força do ovo”³²¹. É preciso, pois, que a paisagem – descrita/pintada – possua resquícios de dureza, ao mesmo tempo em que conserve o paroxismo de uma primitividade selvagem e inocente.

Expressando tal natureza abrupta e uterina, Lispector e Tarsila fixam o tema da origem da criação no ovo. O ovo é pai do tempo e as suas infinitas possibilidades de representação estão calcadas no profano anterior ao próprio homem. Quando o ovo surge, a mão tem de se apressar para captar toda sua superfície, de modo que “ver um ovo nunca se mantém no presente”, pois mal é visto e “já se torna visto um ovo há três milênios”³²².

Observar os acontecimentos em estado de alerta apresenta-se como uma saída dramática para expressar o posicionamento do ser em um mundo caótico, em total ruptura com o cronotopo e com a ordem formal das análises, em especial no campo das artes. O tempo é destruído no princípio dos sonhos, de maneira que “permanecemos o próprio centro de nossa experiência onírica”, pois “os símbolos da noite são comandados pelas formas ovóides”³²³.

Paradoxo curioso, é exatamente na origem da “experiência onírica” que *Água viva* e “Urutu” apreendem a transmutação da massa concreta e real daquilo que nasce de uma “realidade delicadíssima”:

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 (AV, p. 22).

O outro lado da moeda é o estado de latência que domina os autores de um mundo em ebulição interior. Assim, se a tentativa incompleta da palavra e do traço gera o delírio, o corpo, inevitavelmente, torna-se veículo do sonho, invólucro da inspiração:

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 liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá (p. 15).

Eis a imagem perfeita do ciclo caótico de uma vida: o ser primário em liberdade, “solto a patear com cascos secos as trevas”. Ser engendrado de um “útero-gruta”, espaço dos “tropéis”, onde há o nascimento e o conseqüente “apodrecimento” daquilo que vingou como fruto maduro. Igualmente, apelando para o grotesco, Tarsila aposta no

³²¹ Id. ibidem.

³²² Id. ibidem, p. 82.

³²³ BACHELARD, Gaston. O espaço onírico. (Trad. José Américo Motta Pessanha). Em *O direito de sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986, pp. 161-62, respectivamente.

exagero não apenas para reproduzir o monstruoso, o sublime, mas para extrapolar os limites de representação formal. A fim de construir e atar ao *kháos* da criação suas infinitas intuições, tanto a pintora quanto a escritora aniquilam a continuidade encadeada do tempo.

Sobretudo porque o instante poético é de natureza quadrimensional: provoca, emociona, afronta, espanta, convida e revigora no segundo flexível. No mínimo, “o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Porém é mais: é uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica”³²⁴.

Assim como o Ouroboros indica a espiral da evolução e da reconstrução, *Água viva* e “O Ovo” evocam um eterno retorno, ou a “ampulheta da existência sempre virada outra vez”³²⁵, como infere Nietzsche no aforismo 341 de *A gaia ciência*. Substancialmente porque nas obras há um irrequieto questionamento sobre o tempo, indicando que sua exposição não se faz em pólos opostos e inconciliáveis, mas em estilhaços de uma múltipla face. Logo, “sempre” e “nunca” são instâncias complementares de uma mesma realidade:

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 aguento 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 (AV, p. 28).

* * *

Não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo (AV, p. 11).

Considerando-se o tempo infinito e o jogo de forças nele contido, a alternância nunca acaba, “porque assim é o eterno”. Na *Teogonia*, as Musas não nascem antes, depois nem simultaneamente com Zeus. Para que ocorra uma dessas três possibilidades, é necessário que irrompa um tempo absoluto, preexistente por si mesmo³²⁶. Contudo, ao contrário do tempo mitológico, em que o decurso homogêneo é cercado por acontecimentos que não o podem afetar, Lispector busca na “quarta dimensão do instante-já” um incansável contraponto, pois a menor fração do momento contempla a

³²⁴ _____. O instante poético e metafísico. (Trad. de José Américo Pessanha). Em *O direito de sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986, p. 184.

³²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Marcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1981.

³²⁶ HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. e estudo Jaa Torrano. 7 ed. SP: Roswitha Kempf, 1989, p. 103.

inquietação construtiva:

[...] *fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua seqüência e concomitância* (p. 13).

Clarice Lispector não se delimita à presença numinosa³²⁷ do eu-narrador. Sua escrita opera com o tempo expelido, como os relógios derretidos de Dali em “A persistência da memória” (1931) (**fig. 6**) e o relógio sem ponteiros de Bergman em “Morangos silvestres” (1957). Todos os caminhos levam à impossibilidade de se pensar *Água viva* como a configuração de uma temporalidade sucessiva, abrangendo um antes e um depois. Dentro do contexto do sagrado na *Teogonia*, “anterioridade” e “posterioridade” são noções rigorosamente excludentes uma da outra³²⁸. E a obra de Lispector, ao contrário, não pretende apurar uma coincidência de contrários, mas sim de uma percepção e concepção do tempo tal que cesse estas duas noções. O papel da escritora/pintora é trabalhar com o fenômeno temporal, tomando a precaução de refletir antes de olhar seu objeto de escrita/pintura:

Ouçó o ribombo oco do tempo (p. 42).

* * *

A palavra “perpétua” não existe porque não existe o tempo? Mas existe o ribombo. E a existência minha começa a existir. Começa então o tempo? (p. 42).

A quarta-dimensão do instante pleno em *Água viva* é da mesma essência do que instaura o instante poético – o tempo e sua multiplicidade. É esse o tempo que a autora aceita ao dispensar a formalidade cronológica do romance de tradição. A escolha pelo caos assegura que toda e qualquer horizontalidade “achatada”³²⁹ se retraia e o tempo não mais delimite linhas de duração. Na obra o tempo extravasa; jorra no “instante-já”.

Começa então o tempo na cauda da serpente, pois, como pensa Mallarmé: “um livro não começa, nem acaba”³³⁰.

³²⁷ *Nume* é relativo ao Nome, ou à Presença Sagrada na narrativa (idem). **Obs:** Rudolf Otto, em *The Idea of the Holy* (2 ed. Trad. John Harvey. New York: Oxford University Press, 1920, p. 232) esclarece que o termo “numinoso” evoca sentimentos antigos e arraigados no inconsciente coletivo, colocando o ser frente àquilo que é divino. Em contraposição, pode-se dizer que Clarice captura para o mundo aquilo que, “divinamente”, é do homem.

³²⁸ HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses, op. cit., 109.

³²⁹ BACHELARD, Gaston. O instante poético e metafísico. Em *O direito de sonhar*, op. cit., p. 185.

³³⁰ MARINETTI, F.T. Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste. Apud ARANHA, Graça (org). *Futurismo (Manifesto de Marinetti e seus companheiros)*. Rio de Janeiro: Pimenta Melo, 1926.

Ou, nas palavras da própria Lispector: “O que estou te escrevendo não é para se ler é – para ser” (p. 42).

A autora é enfática: sua composição não foi criada para a “leitura”, mas para a “vivência”. Afinal, “ser” é o verbo primário da narrativa e do próprio ato de abandono ao tempo preso nas arestas do “real”. Adiante, em *Um sopro de vida*, a temática é retomada na seguinte conclusão:

*O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Ou existe imutável e nele nos transladamos*³³¹.

“Transladar-se” soa como uma excelente definição à essencialidade temporal da ficção de Clarice. Ela, a autora que bebe das “águas abundantes” (AV, p. 33) de uma fonte que jamais seca. Daí seu destino maior: “Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever”³³².

³³¹ LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: Pulsações* (1978). 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 5.

³³² Id. *ibidem*, p. 7.

7. DIÁLOGOS, UIVOS E GRITOS

*Sua estranha liberdade:
ela escolhera ir de encontro ao fatal.*

(Clarice Lispector em *A maçã no escuro*)

7.1 Na errância

De fato, a narrativa confunde-se com a própria natureza orgânica do viver. Como processo de manifestação da existência, a criação corresponde a um formar, sejam quais forem os modos e os meios³³³. Ao autor, o verbo “criar” configura-se de acordo com os fluxos de pensamento que transparecem o caráter simbólico do mundo narrado. Em *Criatividade e processo de criação*, Fayga Ostrower observa:

Nós nos movemos entre formas. Caminhar pela rua e observar as casas e as pessoas, notar a claridade do dia, o calor, reflexos, cores, sons, cheiros, lembrar-se do que se tencionava fazer, de compromissos a cumprir, gostando ou detestando o preciso instante e ainda associando-o a outro – são formas em que as coisas se configuram para nós. De inúmeros estilos que as recebemos a cada momento, de estados e sensações que ocasionam, relacionamos algumas e, nesses relacionamentos, nós as percebemos³³⁴.

Carregado de formas e suas infinitas expressões, o universo da percepção jamais chega ao emissor da mensagem artística de modo gratuito, tampouco as associações que ele constitui como partes integrantes de sua obra se estabelecem ao acaso. E ainda que o desdobramento de sua mente escape aos olhos de quem se exercita a decifrá-lo, prevalece na relação observador/obra o ponto focal do autor, atento aos fenômenos apreendidos por seu espírito irrequieto; vigilante. Consciente, o criador orienta-se a partir de suas expectativas, desejos, devaneios, dúvidas e, sobretudo, ouriçado com o enfrentamento que a produção lhe provoca.

³³³ Malevich entende que os fenômenos visuais do mundo objetivo não têm, em si, qualquer significado; o essencial é o sentimento, completamente independente do meio em que foi evocado. Em: *The Non-Objective World: the Manifesto of Suprematism*. Mineola: Dover, 2003, p. 67.

³³⁴ Organização e direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 6.

Há um eterno “confrontar-se” no criar. Hamann já defende em meados do século XVIII uma idéia contrária à lógica cartesiana de limitação da “razão pura”. Com idéias revolucionárias à época, ele antecipa: “Regras e preceitos são mortíferos. Podem ser necessários à conduta da vida do dia-a-dia, mas seguir regras não permite se conseguir nada maior [...] regras são Vestais, virgens; nada existe a menos que leis sejam violadas”³³⁵.

Todo ato criativo instaura liberdade legítima desvinculada de leis, regras ou quaisquer rotas opressivas de pensamento, justamente porque a Hamann – e posteriormente a Freud – a natureza é capaz das “mais selvagens fantasias”³³⁶. Em sagaz crítica a trabalhos ligados a categorias puramente racionalistas de seu tempo, o pensador contrapõe os teóricos que se respaldavam na “conveniência” e na “garantia” da padronização lógica:

*Eles nos dizem que o ser humano procura apenas obter prazer e evitar a dor, mas isto é um absurdo. O ser humano procura viver, criar, amar, odiar, comer, beber, adorar, sacrificar-se, compreender e procura tudo isso por não poder evitá-lo [...]. Apenas o sentimento fornece às abstrações suas mãos, pés e asas [...]. Deus é um poeta, não um matemático*³³⁷.

Em seu primeiro *Manifesto do Surrealismo* (1924), André Breton recusa o dogmatismo da expressão do intelecto. Como Hamann, critica a lógica simplista da “conservação da lucidez” – a ele é preciso ultrapassar as barreiras do que se adequa ao convencional e mergulhar num universo “além”: “Digo apenas que não faço caso dos momentos nulos da minha vida [...] Os processos lógicos, nos nossos dias, aplicam-se apenas à resolução de problemas de interesse secundário”³³⁸.

Em sua busca pela expressão genuína, Breton declara: “Querida imaginação, o que amo em ti, acima de tudo, é que não perdoas”³³⁹. Ele prossegue: “A simples palavra liberdade é tudo o que me exalta ainda”³⁴⁰. Simetricamente, Lispector articula em *Água viva* a autonomia da expressão: “Liberdade? é o meu último refúgio”, (p. 17), “Já cortaram o cordão umbilical: estou solta no universo” (p. 41), “Sou livre apenas para executar os gestos fatais” (p. 47), “A que me

³³⁵ HAMMAN, Johann. *Samtliche Werke (Obras completas)*. Berlim: Brokhaus, 1999. Apud SANDLER, Paulo Cesar. *Goethe e a psicanálise: a apreensão da realidade psíquica*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, vol. 5, p. 31.

³³⁶ Id. ibidem. **Obs:** Segundo análise de Sandler, Hamann considerava que para se compreender uma obra de arte – e depois Freud aplicaria isto à psicanálise – o pesquisador precisaria “estar dentro” das condições de vida do objeto de estudo. É ele quem estabelece o princípio do “tornar-se” (*becoming*), descrito por Freud como um dos objetivos do pensamento psicanalítico (p. 37).

³³⁷ Id. ibidem, p. 33.

³³⁸ *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Pedro Tamen; pref. Jorge de Sena. 2 ed. Lisboa: Moraes, 1976, p. 23.

³³⁹ Id. ibidem, p. 25.

³⁴⁰ Id. ibidem.

levará minha liberdade?” (p. 77), “Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama” (p. 86).

“Liberdade”: vocábulo que melhor define o processo de criação na obra da escritora. Entretanto, liberdade não pode ser confundida, de modo algum, com libertinagem ou relaxo do texto. Briony Fer explica que as artes de vanguarda se caracterizam como “meios de transgredir as fronteiras” através do “apego ao estado de completa perturbação mental”, sobretudo com o intuito de “chocar, de confundir as expectativas convencionais”³⁴¹. Leia-se:

Mas quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir (AV, p. 99).

No entanto, é preciso cuidado ao se interpretar a “liberdade de dizer coisas sem nexos”, pois tanto à autora quando a Breton a “transgressão das fronteiras” não se realiza como sinônimo de alienação ou anarquismo pleno, mas como uma peleja contra a linearidade da criação, perturbando as “expectativas convencionais”. Sobre esta definição, é prudente adotar o contexto de cognição proposto por Pablo Picasso na revista *Cahiers d’Art*, de 1935. Ele estabelece que o indivíduo capta o mundo no instante em que suas ações mentais provocam um “desequilíbrio” – ou uma “inquietação” – nos objetos de assimilação, os quais ele chama de “figuras”: “Todas as coisas aparecem sob a forma de figuras. Mesmo em metafísica, as idéias se exprimem por figuras [...]. Um personagem, um objeto, um círculo são figuras [...] cumpre aceitá-las todas, pois meu espírito tem tanta necessidade de emoção quanto meus sentidos”³⁴².

Picasso vai além: “No meu caso, um quadro é uma soma de destruições. Faço um quadro para destruí-lo em seguida”³⁴³. O espírito de destruição, de aniquilamento da ordem ou do padrão de representação é característica marcante à manifestação artística moderna. Em *Água viva* a narrativa se desenvolve como ecos de plurais, visto que ir contra o ideal de unidade ou organização é, antes de tudo, “não negligenciar qualidades universais, sociais, morais, intelectuais que a palavra ‘liberdade’ implica em seu nascimento. É tender a considerar todas as experiências humanas com igual interesse [...]”³⁴⁴. Eis o espírito de ruína libertária da obra:

³⁴¹ FER, Briony et al. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naif, 1998, pp. 173 e 176, respectivamente.

³⁴² “Conversation avec Picasso”. Entrevista realizada por Christian Zervos originalmente publicada na revista *Cahiers d’Art* (Paris, vol. X, n. 7-10, 1935, pp. 173-178). Trad. Antonio de Pádua Danesi.

³⁴³ Id. *ibidem*.

³⁴⁴ BRAUDEL, Fernand. A história das civilizações: o passado explica o presente. Em: *Escritos sobre a História*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.239.

Eu me vivifico toda no meu instinto feliz de destruição (AV, p. 90).

O destruir para a vivificação parece ser o paradoxo que concede garantias de sobrevivência ao texto. Uma matemática curiosa: das quase vinte e três mil e quinhentas palavras de *Água viva*, quatrocentas são “não”, cinquenta “nada”, trinta e cinco “nem” – sem contar os prefixos negativos “in”, “im”, “anti”, “des”, entre outros.

Infalivelmente, a negação à convenção passa a ser a bússola das inventivas na arte do século XX, em especial durante sua primeira metade. A narrativa moderna, ao contrário da epopéia, não mais busca a superação dos limites na transcendência humana: já não há conquistas, mas impasses. Não existem certezas: o sentido é permanentemente posto em dúvida; problematizado. Como admite o próprio Picasso em biografia organizada por Jaime Sabartes, “o valor de uma obra reside precisamente naquilo que ela não é”³⁴⁵.

Para Heidegger, “a negação é o ato humano de determinação, ou mesmo de resolução do nada”³⁴⁶. Ao filósofo o “nada” não cabe ser entendido com valor negativo, pois precisamente dele o “homem retira suas medidas”, preenchendo-o com seus “projetos e cálculos”³⁴⁷. Na “agitação inquieta” de construção do “nada”³⁴⁸ característica do Ser, o sujeito tende ao fluxo, de modo que ele “não cai na errância num momento dado. Ele somente se move dentro [dela]”³⁴⁹.

A partir desta perspectiva de “errância”, *Água viva* se lança na incansável tarefa de interpretar os “objetos da vida cotidiana”, pois “o homem erra”, ou seja, ele se “move”. A “errância” ou o “fluxo” da obra clariceana é algo semelhante a um “abismo ao longo do qual o homem caminha e no qual cai de vez em quando, [pois] a errância participa da constituição íntima do ser [...]”³⁵⁰.

A obra de Lispector encontra caminhos em seus devaneios errantes: “A prece profunda é uma meditação sobre o nada” (AV, p. 34). Em análise sobre *A cidade sitiada*, Sérgio Milliet percebe a entrega consciente da autora no jogo

³⁴⁵ SABARTES, Jaime (org). *Picasso: retratos y recuerdos*. Madrid: A. Aguado, 1953, p. 168 (trad. própria).

³⁴⁶ HEIDEGGER, Martin. Sobre a essência da verdade. Em *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. e notas Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 131.

³⁴⁷ Id. ibidem, p. 132.

³⁴⁸ Não é por mero acaso que Lispector escreva: “A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espriar seu pensar-sentir” (AV, p. 108).

³⁴⁹ HEIDEGGER, Martin. *Sobre a essência da verdade*, op. cit, p. 132.

³⁵⁰ Id. ibidem.

amplo do “nada”, sobretudo devido à sua sensibilidade e ao nomadismo de seus pensamentos: “Sua inteligência não analisa, não observa, apenas exprime, em imagens inesperadas e sutis, aquilo que os sentidos apreendem”³⁵¹.

Heidegger percebe a “errância” – que nesse capítulo pode ser sinônimo de “liberdade” – como a “marcha e componente essencial de abertura do ser”, de tal forma que ela “domina o homem enquanto o leva a se desgarrar. E pelo desgarramento contribui para fazer nascer a possibilidade de existência”³⁵².

Desgarrada, desprendida, errante, logo nas páginas iniciais de *Água viva* a autora expõe a rejeição ao que reluz à superfície³⁵³, pois é somente com a negação e a partir dos contrastes que a obra se incorpora: “Não pinto idéias, pinto o mais inatingível” (p. 11); “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 (p. 12)”; “Escrevo-te porque não me entendo” (p. 31); “Não dirijo nada. Nem as minhas próprias palavras” (p. 38)³⁵⁴.

Galileu, ao discorrer sobre um de seus importantes tratados, expressou: “[...] entendo que a grandeza, a nobreza, a excelência de nossos feitos e invenções não está no que é necessário, mas no que não é”³⁵⁵. Ao expor que “este não é um livro porque não é assim que se escreve” (AV, p. 11)³⁵⁶, a autora recomeça seu texto, intermitentemente. E inacabado ficará, pois aí reside a “fecunda inquietação criadora” da qual fala Augusto Meyer em análise sobre a *Odisséia*³⁵⁷.

Impasse, confronto, inquietação e liberdade são idéias-chave à literatura de Clarice Lispector. Objetivamente porque sua construção beira a impossibilidade, manifestando-se a cada nova palavra como uma espécie de ritual ao contrário. Ao explicar tal característica lispectoriana, Rosenbaum aplica a metáfora: “da crisálida à larva úmida”³⁵⁸. Em outras palavras: na intenção de definir o que há de mais abrangente e complexo, a escritora ousa profanar o raciocínio estreito da linguagem, “inexprimindo o exprimível”, como pensa Barthes: “Ouve-se freqüentemente dizer que a arte tem

³⁵¹ *Diário crítico* (1949-1950). São Paulo: Livraria Martins Ed., 1953, v. 7, p. 34.

³⁵² HEIDEGGER, Martin. *Sobre a essência da verdade*, op. cit, p. 133.

³⁵³ Para Hegel, o fim da arte consiste em libertar o aspecto racional das coisas, apresentando-as numa forma que exprima a sua íntima verdade. Porém, para que esta “verdade íntima” aflore é preciso confrontar a dialética entre a “essência”, ou seja, o que está “sob a profundidade” e a sua antítese – aquilo que jaz “à superfície”, ou, segundo seu próprio sinônimo, a “alienação”. Em: *Estética: o belo artístico ou o ideal*. 2 ed. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1964, p. 164.

³⁵⁴ Grifos meus.

³⁵⁵ GALILEU. Carta a Leopoldo de Toscana, usualmente citada sob o título de *Sul Candor Lunare*. Apud FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. Trad. Octanny S. da Mota e Leônidas Hegenberg. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, pp. 103-104.

³⁵⁶ Grifos meus.

³⁵⁷ Em *A forma secreta*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965, p. 16.

³⁵⁸ Prof. Dr^a Judith Rosenbaum, durante aula proferida sobre Clarice Lispector (10 mai. 2006) ao programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

por encargo exprimir o inexprimível: é ao contrário que se deve dizer: toda a tarefa da arte é inexprimir o exprimível, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala”³⁵⁹.

O presente capítulo é dedicado à “inquietação” ou à capacidade de descobertas e experimentalismos presentes em obras que dialogam com *Água viva*. Certamente, há um imenso rol de narrativas que poderiam aqui configurar³⁶⁰, entretanto, por questões metodológicas de delimitação do tema, selecionaram-se apenas três. A primeira delas é *Nadja*³⁶¹, de André Breton, publicada em 1928, quatro anos após o lançamento de seu primeiro *Manifesto*. Sua escolha justifica-se pelo fato de que, assim como na narrativa clariceana, manifesta novidade no tocante ao estilo, à condução da forma textual e, principalmente, revela-se como ato pleno da escrita automática. Como dois “santos”, “profetas”, “dervixes” ou “xamãs”, ambos os autores se aproximam da realidade ao desnudarem a “angústia psíquica” de seus narradores – uma verdadeira tensão espiritual, compatível ao daqueles em êxtase.

Contudo, salienta-se que o capítulo não ambiciona realizar um incansável e elaborado exercício de literatura comparada. O que se busca é a aproximação da narrativa de Lispector com ecos contemporâneos ao nascimento de sua obra de ficção. Tampouco se pretende aqui realizar análises de cunho hermético, seguindo parâmetros da crítica literária que soem enfadonhos devido à quantidade de citações e aos meios puramente cartesianos ou apolíneos de se trabalhar o tema (que são, obviamente importantes, mas não justificam, isolados, a produção lispectoriana). Não se propõe, de forma alguma, reproduzir um possível “estilo” ou “método comparativo” entre as obras escolhidas e *Água viva*. Visa-se apenas vislumbrar a sutil fibra de reciprocidade entre as composições selecionadas – *Nadja*; *The Waves*, de Virginia Woolf e *Um certo Jaques Netan*, de Carlos Nejar–, compreendendo-se sobretudo sua relação de intimidade com a narrativa de Clarice.

³⁵⁹ *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 22.

³⁶⁰ Durante a qualificação da presente tese, o Prof. Dr. Ivan Francisco Marques sugeriu um estudo entre *Água viva* e *Grande sertão: veredas*, sobretudo porque a narradora de Lispector e Riobaldo comungam de um amplo monólogo existencial. De fato, esta é uma excelente idéia, contudo, durante a confecção do capítulo optei por não adotar a obra de Guimarães Rosa por uma razão unicamente metodológica: o personagem Riobaldo é tão rico em seus pensamentos e em suas conclusões existenciais que parte de um capítulo não daria conta de suportar a vastidão e a grandiosidade do protagonista. Porém, acatei prontamente sua proposta de analisar *Nadja* (1928), de Breton.

³⁶¹ **Obs:** é preciso ficar claro que, ao eleger *Nadja* como obra a dialogar com *Água viva*, a relação “Clarice Lispector surrealista” não deve ser necessariamente conclusiva. Como o próprio Affonso Romano de Sant’Anna esclarece, Clarice “não tem nenhuma ligação intencional com o surrealismo”, de tal forma que sua aproximação ao movimento “é só tangencial, nunca estrutural”. (Apud ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004, p. 23). Detalhe: esta informação, presente no estudo de Almeida, foi retirada de um e-mail enviado por Sant’Anna ao autor em 1999, cujo título é “Esclarecendo”.

De fato, encontram-se em *Água viva* fragmentos, dados dispersos – porém não menos importantes – de pensamentos e idéias, como num diálogo de compensações, escolhas e alternativas de criação. De modo algum a escritora procura pelas palavras viscerais, instantâneas. Por isso mesmo sua prosa se caracteriza por uma “linguagem impessoal, de boa carnação e musculatura, de adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade e a fortaleza do pensamento”, como expõe Sérgio Milliet em artigo sobre *Perto do coração selvagem*³⁶².

É dentro de sua prosa complexa, fortalecida pela dúvida, incomodada por questionamentos sobre os enigmas humanos, simplificada pelo peso vital dos substantivos e pela marcação poética dos adjetivos, e, sobretudo, pelos gritos nada discretos do texto que a autora cria essa gravidade distinta entre o patético e o quase inerte.

Emergem, assim, gestos em *Água viva*: ouvem-se uivos e sussurros na obra, ao mesmo tempo em que se percebem as mãos manchadas de tinta da autora de corpo retorcido pela dança automática de sua escritura.

7.2 Recortes automáticos: *Água viva* e *Nadja*

Nadja, obra de André Breton (**fig. 7**) publicada em 1928, relata os encontros, durante alguns dias, do próprio autor com uma mulher misteriosa e visionária, que acabaria internada em hospícios até o fim de seus dias. “Nadja”, cujo nome é a primeira parte da palavra russa “esperança”, surge misteriosamente quando o escritor vaga por Paris.

Tal encontro é precedido por um elaborado prólogo em que Breton institui a pergunta vital que abre sua obra: “Quem sou eu?”³⁶³. A resposta, o escritor caça-a em seu meio: na cidade por onde circula, nos artistas que admira e, sobretudo, na invenção de uma “alma errante” que traduz seus devaneios, desejos e impressões. Através de e com Nadja confessa sua presença, arquitetando o personagem de si mesmo:

*Quem vem lá? Quem vem lá? É você, Nadja? É verdade que o além, todo o além esteja nesta vida? Nada escuto. Quem vem lá? Serei apenas eu? Serei eu mesmo?*³⁶⁴

³⁶² MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico* (1944). São Paulo: Brasiliense, 1945, vol. 2, p. 30.

³⁶³ Página 21, tradução de Ivo Barroso. **Obs:** nesse capítulo serão utilizadas, simultaneamente, duas edições de *Nadja*: a tradução de Ivo Barroso (apres. Eliane Moraes, posf. Annie Le Brun), São Paulo: Cosac & Naify, 2007; e a de Richard Howard, publicada em 1960 pela Grove Press.

³⁶⁴ Trad. Ivo Barroso, p. 134.

Tal trecho encerra a segunda parte do livro de Breton. Em traços gerais, a captação da existência do eu-narrador personifica a figura do *flâneur*, metáfora viva do “observador compulsivo”, “distraído e fragmentado pela modernidade”³⁶⁵. A leitura de *Nadja* faz compreender, a certo ponto, que a enigmática protagonista é uma espécie de guia do autor *flâneur*, por essa razão Breton não cessa sua descrição – “alma errante”, mulher que “andava sem rumo”; Nadja, o eu-lírico absorto em sua distração, “acordada apenas por poemas de Baudelaire”, aquela que por sua natureza limpa e desvinculada de regras, “recusava-se a seguir em linha reta”; aquela que “só gostava de estar na rua. Para ela o único campo válido de experiência”³⁶⁶.

É apropriado estabelecer que tanto *Nadja* quanto *Água viva* – embora apresentem a distância de quarenta e cinco anos de publicação – apelam para a presença do escritor errante, ainda que haja uma significativa diferença em sua imanência. Em *Nadja* há a manifestação do *flâneur* como testemunha urbana: a alma errante sente profundamente o abandono da Place Dauphine, estremece com prenúncios de um bêbado e se encanta com os anúncios luminosos nos grandes bulevares parisienses. Tecendo considerações sobre o texto de Edgar Allan Poe, “O Homem da Multidão” (1857), Walter Benjamin explica: “A multidão não é apenas o mais novo asilo dos fora-da-lei; é também o último narcótico dos abandonados. O *flâneur* é alguém abandonado na multidão”³⁶⁷.

No caso de *Água viva*, é bem verdade que o escritor nômade não se apresenta vagando pelas ruas de uma cidade, tampouco há multidão. Todavia, embora se encontre na solidão de seu ateliê, a personagem também vaga na medida em que percebe os mais distintos cenários e possibilidades, através de seu pensamento vazante. “Encantado” como Nadja, o eu-lírico itinerante da obra lispectoriana desvela sua existência através de sinais e signos bastante particularizados, conquistados no momento errático da escrita automática:

Para me interpenetrar 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 (AV, p. 24).

³⁶⁵ FER, Briony. *Realismo, racionalismo, surrealismo*, op. cit, p. 183.

³⁶⁶ Termos entre aspas deste parágrafo: páginas 70, 65, 69, 81, 94 e 105, respectivamente, da tradução de Ivo Barroso.

³⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos*. Trad., prol. y notas de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1973, p. 35.

Seja pertencendo “à ordem da mais pura abstração”³⁶⁸, seja “transfigurando” a realidade, a Breton e a Lispector o que punge permanece como uma espécie de canteiro de obras, cujos sinais surgem em inebriante movimentação. E assim como o escultor enfrenta as seduções das formas brutas, o escritor também tem a incumbência de dissolver o texto retilíneo, pois somente enfrentando o que jaz plaiño é que seu espírito “curvilíneo” movimenta a narrativa. Resumindo-se: toda e qualquer operação literária em *Água viva* e em *Nadja* declaram-se como transcendência – uma fenomenologia clara do pitoresco (aquilo que se “vê”) e do compreensível (aquilo que se “olha”):

Como é que a ostra nua respira? Se respira não vejo. O que não vejo existe? O que mais me emociona é que o que não vejo contudo existe. Porque então tenho aos meus pés todo um mundo desconhecido que existe pleno e cheio de rica saliva. A verdade está em alguma parte: mas inútil pensar. Não a descobrirei e no entanto vivo dela (AV, p. 35).

Clarice pressente a substância escondida do mundo, ainda que de fato não a “veja” materializada. Sua experiência é a mesma da consciência do átomo: sabe-se de sua existência, embora não se possa visualizá-lo a olho nu. Negando a superficialidade do breve contato, a autora deixa claro que está preparada para “olhar” a substância. Gilberto Martins entende que o *flâneur* lispectoriano é uma espécie de “sujeito à deriva, levado a reconhecer, de forma radical, sua própria situação (ou condição) [...]. O olhar ‘livre’, pautado em uma ‘atenção sem esforço’, vai *voyeuristicamente* percorrendo e percebendo as ‘coisas’, reunindo à satisfação o desprendimento”³⁶⁹.

Nesta lógica, a essência do olhar de Clarice Lispector não só aciona os recursos textuais (elipses, pontos de interrogação, reticências, repetições, entre outros), como estrutura a energia circular da ficção: “Numa diversidade própria, cada fragmento clariceano se esboça como gênese de outro, [...] em seus contrários extremados de primitivismo e modernidade [...]”³⁷⁰. A inexistência da objetividade cartesiana desfaz a imposição da base de um determinismo crítico literário. Logo, não há erro mais grosseiro do que analisar *Água viva* como matéria pura da realidade. Já não cabe

³⁶⁸ “Tenho interesse particular pelos fatos que podem pertencer à ordem da mais pura abstração, mas que em cada momento específico aparentam todos os sinais, sem que possamos dizer com precisão quais são esses sinais e o que eles representam”. Trad. própria da versão de Richard Howard: “I am concerned, I say, with facts which may belong to the order of pure observation, but which on each occasion present all the appearances of a signal, without our being able to say precisely which signal, and of what [...]”, (*Nadja*, p. 19).

³⁶⁹ Apud PONTIERI, Regina (org). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004, p. 21. **Obs:** O texto foi originalmente escrito como parte da tese do autor: *Alter(C)idades: um exercício de escalas* (espaços públicos, modos de subjetivação e formas de sociabilidade na obra de Clarice Lispector). São Paulo: USP, 2002.

³⁷⁰ ANDRADE, Ana Luiza. A poética canibal de Clarice Lispector: do molho pardo ao sangue bruto. Apud SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *A ficção de Clarice Lispector: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003, p. 14.

apenas o “relance”: é preciso “olhar além”, incorporando o encontro do eu-narrador com seu plano lírico, possibilitado pelo gerúndio veloz que conduz a obra – ainda que sua duração seja a de um pensamento absorto:

[...] *cada vez mais longe no deserto onde me perco com olhar vazio, eu mesmo estátua a ser vista de longe, eu que estou sempre me perdendo. Estou fruindo o que existe* (p. 89).

Ao contrário do que aparenta, o sujeito “perdido com olhar vazio” capta sinais, transfigurando a realidade à medida que sente necessidade de se alimentar da mundividência, de respirar os fenômenos que configuram sua existência, sem que precise explicar tais signos e sinais com precisão calculada. A voz do eu-lírico mergulha no *Kháos*, desagregando-se como gás sulfato, pois à medida que narra, evapora-se, tornando-se ele próprio a marca da prosa fugidia. Ou, seguindo a construção de Benedito Nunes, a narrativa passa a ser “o espaço agônico do sujeito e do sentido – espaço onde ele erra, isto é, onde ele se busca –, o deserto em que 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”³⁷¹.

A circularidade da criação, alheia ao padrão de romance fechado, também integra o corpo narrativo de *Nadja*. Michel Beaujour, em artigo sobre a obra, analisa: “*Nadja* é o produto de diversas táticas destinadas a frustrar o romanesco e reavivar constantemente a crença do leitor”³⁷².

Sem titubeios, entende-se que o impulso à “crença do leitor” da qual escreve Beaujour é somente propiciado pelo “olhar” atento do autor diante do maravilhoso que o cerca. Fazem parte deste impulso os registros dos trechos de conversas, objetos, textos, desenhos, colagens e esboços realizados pela intrigante personagem. Dispersa-se em *Nadja* uma verdadeira torrente de símbolos, citados ou graficamente reproduzidos: serpentes, máscaras, estrelas na testa, cometas, esfinges, o subterrâneo, amuletos, pássaros, sereias, as chamas de uma fogueira. Não obstante, *Água viva* segue a mesma tendência (apesar da ausência dos registros gráficos): placenta, espelhos, grutas, fontes, raízes, flores (um elogio à flora, por bem dizer!), caleidoscópios, gatos, corujas, Deus, contraltos, encantações, solstício.

Diante deste balaio de imagens, vale aplicar o argumento baudelairiano em favor da “beleza nova e particular”

³⁷¹ Em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 76.

³⁷² Trecho de “Qu’est-ce que Nadja?” (“O que é Nadja?”), em *André Breton et le mouvement surréaliste, La Nouvelle Revue Française*, 172, abr. 1967, pp. 780-99. Trad. de Paulo Werneck. Apud Apêndice da tradução da Cosac & Naify, 2007 (op. cit.).

presente nos elementos da modernidade: “A vida [...] é fecunda em temas poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e sacia como a atmosfera; mas não o vemos”³⁷³. Uma das consequências dessa *flânerie*, dessa errância ou indefinição de parada foi o modo como Breton encontrou *Nadja*. Em sua obra, tudo transmuta incessantemente em amontoados de ruínas, em alegorias. E apesar de Lispector não percorrer “a cidade” propriamente dita, em *Água viva* o olhar errante coexiste, pois a autora cria cenários, sejam eles intimistas – como o estúdio de trabalho de uma pintora (“Escrevo-te sentada junto de uma janela aberta no alto de meu atelier”, p. 64); sejam eles magnânimos, como as descrições de um trigal esparramando-se dourado (“Flor dos trigais só dá no meio do trigo. Na sua humildade tem a ousadia de aparecer em diversas formas e cores. A flor do trigal é bíblica. Nos presépios da Espanha não se separa dos ramos de trigo. É um pequeno coração batendo”, pp. 68-69).

No primeiro *Manifesto do Surrealismo*, Breton já tomaria partido do “maravilhoso” de Baudelaire em contraposição ao realismo, à submissão ao real imediato: “Digamo-lo claramente, e de uma vez por todas: o maravilhoso é sempre belo, qualquer tipo de maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo”³⁷⁴. Não é por acaso que a frase de desfecho de *Nadja* seja:

*A beleza será convulsiva, ou não será*³⁷⁵.

No artigo “História de um desastre”, Annie Le Brun considera que a “beleza perigosa” de *Nadja* reflete justamente a “luz de arrombamento” que aproxima o leitor dos tormentos do escritor³⁷⁶. Mesma “beleza” que ocupa as sensações em *Água viva*:

A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusória, porque de novo continua inalcançável (p. 86).

Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgíaca beleza confusa (p. 25).

³⁷³ Em BARROSO, Ivo (org). *Charles Baudelaire: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 347.

³⁷⁴ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*, op. cit., p. 26.

³⁷⁵ *Nadja*. Trad. Ivo Barroso (2007), op. cit, p. 146.

³⁷⁶ LE BRUN, Annie. História de um desastre. Apud *Nadja*, idem, p. 156.

A beleza, apesar de tão presente e “convulsiva”, espasmódica por seu poder “orgíaco”, manifesta-se paradoxal, visto que ao mesmo tempo em que fere, é “inalcançável”. Entretanto, não se pode negar a imanência da “beleza” visceral ao longo de ambas as narrativas. O próprio Max Ernst, inspirado na frase final de *Nadja*, reconheceria a concepção de beleza de Breton, aplicando-a na sensibilização da consciência: “A consciência será convulsiva, ou não será”³⁷⁷.

Evidentemente, discorrer com profundidade sobre elementos e símbolos que compõem as obras, em especial através do ponto de vista Surrealista³⁷⁸, não é objeto dessa pesquisa. Ainda que a escritora exponha, já no original de *Objecto gritante*, o seguinte fragmento de Man Ray: “- - - e conto também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo”³⁷⁹. Em primeiro lugar, porque, como já apontado, não se propõe nesse capítulo um extenso e enfadonho estudo comparativo, porém se deseja compreender a escuta dos ecos e reminiscências que configuram ambas as obras. Além disso, a simbologia³⁸⁰ de *Nadja* e de *Água viva* não seria fruto somente de uma ampla pesquisa, mas tema para uma nova tese, tamanha sua dimensão.

Embora se reconheça que a simbologia exige do leitor um esforço árduo: é vital que ele ultrapasse a frágil teia que separa as abstrações e os sentimentos da realidade. Ao leitor de *Água viva* e de *Nadja* pouco importa se tais relatos são factuais ou não. A ele não devem ser substanciais o valor de historicidade ou a veracidade dos acontecimentos, justamente porque estas não são narrativas dosadas em relação a classificações literárias arbitrárias. São romances? Se não são romances, são poemas em prosa? Se não são poemas em prosa, são obras fictícias em monólogo?

³⁷⁷ ERNST, Max. *Max Ernst*. Paris: Centre Nat D’ Art et Cult George Pompidou, 1975, p. 42. Trecho: “La sensibilisation sera convulsive ou ne sera pas” (Tradução: gentileza de Valéria Menezes).

³⁷⁸ Inúmeros são os símbolos Surrealistas na obra de Breton: uma mulher “bela e nua” perdida num “bosque, à noite” (p. 44), o “duplo jogo de espelhos” (p. 55), as “luvas azul-celeste” de uma mulher (p. 54), uma “esfinge sob as formas de uma jovem encantadora” (p. 75), o “subterrâneo” (p. 79), o “fogo e a água” (p. 82), a figura da criança “com mania de arrancar os olhos das bonecas” (p. 85), a mulher que “envenena” o amante (p. 91), a “máscara” (p. 99), os “chifres de um animal” (p. 114), a “serpente encantada” (p. 122), o “hospício” e os “loucos” lá “fabricados” (p. 129), entre outros exemplos.

³⁷⁹ **Obs:** Trecho riscado à caneta.

³⁸⁰ Sobre a simbologia em Clarice Lispector, eis algumas obras indicadas: JOSEF, Bella. *O jogo mágico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980; NUNES, Benedito. *O mundo imaginário de Clarice Lispector*. Pref. de Arthur Cézár Ferreira Reis. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966; PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999; AMARAL, Emília. *O leitor segundo G. H: uma análise do romance A paixão segundo G. H., de Clarice Lispector*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005; ROSENBAUM, Yudit. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1999; TREVIZAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987; WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.* 2 ed. rev. São Paulo: Ed. Escuta, 1992.

As respostas circulam livres nas obras, de tal modo que o processo de escrita opera no rompante de todas as impressões e gestos, extravasados como movimentos de maré, sem deixar coisa alguma inerte. O próprio Breton adverte:

*Eu quero que a liberdade seja uma permanente quebra de grilhões*³⁸¹.

Igualmente, Clarice Lispector deixa escapar a vicissitude que tangencia sua escritura, realizando a “heróica” empreitada de se lançar à natureza libertária que completa *Água viva*:

[...] forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo (p. 17).

* * *

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 (p. 37).

* * *

[...] não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o quê: estou quase livre de meus erros. Deixo o cavalo livre de correr feroso. Eu, que troto nervosa e só a realidade me delimita (p. 20).

A autora deixa o texto correr solto, trotando nervosa sem necessitar da narrativa emoldurada em personagens, tempo, cenários ou enredos para relatar o que vislumbra no átimo da escrita. Eis o cerne de sua produção. E neste átimo, capta qualidades vitais ao seu texto, realizando o que Gilda de Mello e Souza chama de “apego ao detalhe sensível na transcrição do real”³⁸² e que Massaud Moisés chama de “súbita revelação interior que dura um segundo fugaz, como a iluminação instantânea de um farol nas trevas”³⁸³.

Lispector escreve à medida dos estímulos que reproduzem sua observação imediata, como ela mesma confessa: “e que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje” (p. 20). Eis a força condutora de sua prosa, travestindo em palavras o incômodo, ou a embriaguez de sua vontade de relato na tentativa de captar o segundo espasmódico:

³⁸¹ Página 68, tradução de Ivo Barroso.

³⁸² O vertiginoso relance. Em *Exercícios de leitura*, São Paulo: Duas Cidades, 1980, pp. 79-91.

³⁸³ Apud SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993, p. 47.

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? (p. 34).

Em compasso, como “água-viva”, Breton se contorce na perturbação dos encontros com Nadja³⁸⁴, pois é “com uma extrema potência de desafio que certas pessoas muito raras, que podem esperar ou tremer tudo umas das outras, se reconhecerão sempre”³⁸⁵. Em *Nadja*, tais encontros – marcados pelo espaço surreal – são da essência do “contorcionismo” da “ostra” machucada pelo “limão”:

Viramos na Rue de Seine, pois Nadja se recusava a seguir em linha reta. Parece novamente muito alheia e me diz que está acompanhando no céu o relâmpago que desenha lentamente em forma de mão (p. 94).

* * *

[...] no momento em que estamos perdidos, voluntariamente já bem distantes da última jangada, à custa de tudo o que constitui as falsas mas quase irresistíveis compensações da vida (p. 103).

* * *

É possível que a vida peça para ser decifrada como um criptograma. Escadas secretas, molduras cujos quadros deslizam rapidamente e desaparecem, para dar lugar a um arcanjo de espada em punho, ou para dar passagem aos que devem sempre avançar [...] é permitido conceber a grande aventura do espírito como uma viagem desse gênero ao paraíso das ciladas. Quem é a verdadeira Nadja, essa que me garante ter errado por uma noite inteira [?] (p. 103).

O incômodo ocorre, sobretudo, porque o autor confessa ter cada vez mais dificuldade em seguir os “solilóquios” de Nadja, que, devidos aos “longos silêncios” acabam lhe soando “intraduzíveis”³⁸⁶. Refém da misteriosa protagonista, a Breton resta a alternativa de traduzir a realidade externa em constante diálogo com cenários, imagens, símbolos, obras e autores, sem que de sua prosa tenha de tirar a pedra dura da razão imediata. Na parte inicial, de modo explícito, ao perceber os estranhos acontecimentos, os “acasos” e as “coincidências petrificantes” que prefiguram sua aparição, há comentários sobre Flaubert, Chirico, Marcel Duchamp, Huysmans, Rimbaud, Apollinaire, entre outros nomes. Sem sombra de dúvidas, as referências são pontos de apoio na criação da obra de Breton. Escritor algum escreve no vazio, a

³⁸⁴ Uma curiosidade: tais encontros irão prosseguir na produção literária de Breton, como ele testemunha em *Les Vases communicants* e depois em *L'Amor fou*. LE BRUN, Annie. História de um desastre. Apud *Nadja*. Edição Cosac & Naify, 2007, op. cit., p. 154.

³⁸⁵ *Nadja*. Edição Cosac & Naify, idem, nota de rodapé disposta na p. 140. **Obs:** grifos meus.

³⁸⁶ Idem ibidem, p. 99.

partir “de nada”, “do zero absoluto”, exatamente porque as obras modernas são pautadas pelo diálogo com inúmeras leituras e tessituras da realidade, mesmo no mais desenfreado espontaneísmo, na mais pura escrita automática.

Contudo, é preciso cuidado ao se pensar no conceito de escrita automática. Em *Les champs magnétiques* (1920), Breton e Soupault retêm a idéia de atividade autômata efetuada fora da consciência, todavia, ao contrário de Pierre Janet³⁸⁷, os pensadores não a consideram signo de perturbação, porém a liberação criativa necessária à criação poética. Para eles, a escrita automática funda-se na idéia de liberar o inconsciente, permitindo que a expressão surja destituída das imposições de determinantes estilísticos³⁸⁸.

Não se pretende realizar nesse capítulo o enfoque da escrita automática a partir de um viés psicanalítico. Entende-se sim o processo narrativo automático segundo o pensamento de Chénieux-Gendron, como o questionamento do sujeito por ele mesmo em busca do sentido não somente da palavra, mas da comunicação humana³⁸⁹. Na mesma linha, Octavio Paz analisa a escrita automática como o método de se alcançar um estado de coincidência entre as coisas, o homem e a linguagem. Ele expõe: “La inspiración es lanzarse a ser pero también y sobre todo es recordar y volver a ser. Volver al Ser”³⁹⁰.

O próprio Breton oferece ao leitor a idéia de que a manifestação automática se realiza como instância mediadora entre as projeções individuais do desejo e seu conceito universal. Há um evidente conflito entre o espontâneo e o consciente; entre o registro ingênuo e o concretizado. Neste fluxo, a primeira parte de *Nadja*³⁹¹ se revela instigante por caminhar à margem da narrativa (*I intend to mention, in the margin of the narrative I have yet to relate*). O autor parte do princípio de que os acontecimentos mais decisivos de sua vida somente podem ser concebidos além do plano

³⁸⁷ Segundo a psicanalista Lúcia Grossi dos Santos, o automatismo reside na área psiquiátrica francesa, sobretudo no século XIX, quando Pierre Janet defende sua tese sobre o automatismo psicológico. Para ele, os fenômenos de automatismo respondem a uma dissociação mental, a uma atividade psíquica autônoma que não obedece ao controle da consciência. Manifesta-se como signo de franqueza psíquica, podendo atingir vários níveis. Janet observa que a escrita automática se encontra entre as atividades que podem se desenvolver no quadro de um automatismo parcial num doente mental (Em “A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise”. Rio de Janeiro, *Ágora*, vol. 5, n. 2, jul./dez. 2002).

³⁸⁸ BRETON, André; SOUPAULT, Philippe. *Les champs magnétiques*. Paris: Au Sans Pareil, 1920, pp. 26-27 (Tradução: gentileza de Valéria Menezes). **Obs:** A presença do automatismo em *Água viva*, todavia, não se limita à mera aplicação do conceito surrealista. O procedimento da escrita automática ocupa um lugar específico no enredo da narrativa e, portanto, deve ser pensado em relação a todos os elementos que a compõem.

³⁸⁹ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Trad. Mário Laranjeira. S. Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 68.

³⁹⁰ PAZ, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía y historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 177. **Trecho:** “A inspiração é lançar-se, mas também – e sobretudo – recordar e voltar a ser. Voltar ao Ser” (trad. própria).

³⁹¹ Neste parágrafo, citações das páginas 11-13, da tradução de Howard (op. cit.).

orgânico (*as I can conceive it apart from its organic plan*); características de um plano à mercê do destino (*and only insofar as it is at the mercy of chance*), que foge de seu controle (*escaping my control*).

Também em *Água viva*, no “descontrole” ou no “destino errático”, o que “salva” a autora é o “grito”, ou seja, o relato daquilo que lhe escapa. E apesar de sua característica fugidia, o que não adere à sua escrita é tudo o que a ficcionista possui no ato narrativo:

É flor que descabeladamente controla a própria selvageria (p. 70).

Respiração arfante, Lispector encontra na entrega incondicional à enxurrada de palavras, sons, gestos e signos o único meio de representar sua “selvageria” criativa. Ela se expõe em carnes e nervos porque existe, logo sofre espasmos, manifestando movimentos automáticos, incontrolláveis:

O estranho me toma: então abro o negro guarda-chuva e alvoroço-me numa festa de baile onde brilham estrelas. O nervo raivoso dentro de mim e que me contorce (p. 45).

Neste balé introspectivo, igualmente o criador de *Nadja*³⁹² se deixa levar por fatos de valores intrinsecamente inverificáveis (*facts of quite unverifiable intrinsic value*), de caráter absolutamente inexplicável e violentamente fortuito (*by their absolutely unexpected, violently fortuitous character*), tecendo o mundo da teia da narrativa como uma aranha em labuta (*a way of transforming gossamer into spiderweb*). Aranha luminosa, capturada num átimo de extrema delicadeza (*that it, into what would be the most shimmering, delicate thing in the world were it not for the spider in the corner*). Outro óbvio reflexo presente na narrativa lispectoriana:

Eu, que fabrico o futuro como uma aranha diligente. E o melhor de mim é quando nada sei e fabrico não sei o quê (p. 81).

Ambos os autores, como num exercício de retórica movida pelo combustível automático, dedilham o texto como Penélope, incansável, tecendo e desfazendo a mortalha de Laertes. Porém o fazem, ao contrário do que possa num primeiro momento aparentar, com consciência impressionante. Não há nada de ingênuo ou mal traçado em *Água viva*.

³⁹² Idem ibidem. Neste parágrafo, pp. 11-13.

Muito pelo contrário: como reflete Maria Lucia Homem, “temos uma personagem que sutilmente se encaminha para um questionamento radical, beirando o convulsivo, ao mesmo tempo em que consegue criar algo por meio desse ‘torpedear’ de palavras. Em certo momento, ela nos diz ‘Nasci’, isto é, as trevas se dissipam e ocorre uma espécie de ‘gênese’. Esse é um movimento basal da obra”³⁹³.

Tampouco se evidenciam traços relapsos em *Nadja*. Annie Le Brun, em estudo sobre a obra, demonstra o quanto Breton “desmascara o projeto romanesco como falso diante da vida que vai se escrevendo, não mais fora do tempo, mas na crista do tempo”, feito uma linha de incandescência que “nos leva a nos descobrir no que há de mais distante em nós mesmos”³⁹⁴.

Desprezando o modelo de romance de tradição, Breton e Lispector realizam em suas empreitadas literárias uma analogia do processo biológico das aranhas. Eis os passos: as diversas glândulas (existem sete, que nunca ocorrem na mesma aranha), encontram-se localizadas em seu abdômen, produzindo diversos tipos de fios de seda, cada qual com finalidade distinta: fios para captura da presa; fios para formar os raios e as espirais da teia; fios para os casulos. De tal modo orgânico, os autores lançam distintas “teias” ou conjuntos organizacionais em suas obras, apesar de fragmentadas quanto à estrutura romanesca: o francês divide *Nadja* em três partes – uma primeira, em tom de monólogo interior, bastante intimista; uma segunda, marcada pela observação e pelo relato de locais, cenários, gravuras, frases-chave e impressões; e uma última, em que revela seu processo de escrita, mantendo um diálogo com o leitor, além de “maravilhar” ainda mais aquela que deu vida à sua narrativa.

Vale pautar que em *Água viva* a narrativa se faz dilacerada, fragmentada em várias temáticas, sem capítulo algum a dividir a obra. Os parágrafos alternam-se alheios a quaisquer resquícios de continuidade temática, a exemplo do que ocorre da página sessenta e seis a setenta e um: a autora passa cinco páginas discorrendo sobre flores – margaridas, orquídeas, rosas, gerânios e crisântemos – quando, subitamente, põe-se a relatar sobre a “memória” da conversa ao telefone com um tal “João”, criado “no profundo da Amazônia”.

De um parágrafo a outro, Lispector trabalha com o corte brusco de pensamentos. Essa alternância de eixo do

³⁹³ No limiar do silêncio e da letra: traços de autoria em Clarice Lispector. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 2001, pp. 84-85.

³⁹⁴ LE BRUN, Annie. História de um desastre. Apud *Nadja*, (ed. 2007), op. cit., p. 150.

conteúdo é possível com o uso de advérbios de tempo (agora, então, já, depois, por enquanto), de questionamentos (“O que te direi?” [p. 23], “Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo. O gume da minha faca está ficando cego?” [p. 55], “Que estou fazendo eu ao te escrever?” [p. 64], “Como te explicar?” [p. 81]) e de reticências no início dos parágrafos³⁹⁵: “... Não. Não conseguirei morrer” (p. 77). Entretanto, o que move sua escrita é a permanente confissão de seu antimétodo, fruto da tentativa de captura do segundo inefável: “Isto tudo que estou te escrevendo é tão quente como um ovo quente que a gente passa depressa de uma mão para a outra e de novo da outra para a primeira a fim de não se queimar” (p. 95).

A pressa do relato é evidente a cada linha de *Água viva*, num tal impacto que deixa o leitor diante de uma construção que aproxima, concomitantemente, poesia, prosa e ensaística. A própria autora, ciente de sua ação literária (“Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando” [p. 24]), não deixa de advertir ao leitor: “E não é confortável o que te escrevo” (p. 16). A escrita perde-se na imensidão das possibilidades literárias, sobretudo porque “Lispector leva a extremos a insurreição formal e a desestruturação da forma romanesca, criando um gênero híbrido, marcado pela fluidez, pela aparência inacabada e inconclusa, produto da liberdade, de um certo estado de embriaguez produtiva que rompe limites sintáticos e fronteiras normativas”³⁹⁶.

O “estado de embriaguez produtiva” observado por Martins é igualmente apresentado em *Nadja* – da fluidez da escrita surge um jogo de razões e desvarios múltiplos, praticado em uma zona de desassossego, algo que encontra a parte “oriental” do autor em seu momento único de criação. Como Breton assume:

*Não sei por que é para lá, de fato, que meus passos me levam, que vou para lá quase sempre sem objetivo determinado, sem nada de decisivo a não ser esse dado obscuro de saber que ali vai acontecer isto (?)*³⁹⁷.

³⁹⁵ Este não é um recurso novo adotado pela autora. Em *A Paixão segundo G.H.* vários são os parágrafos que se iniciam com reticências. Não somente parágrafos, mas capítulos. O emprego de reticências acontece com frequência também em *Perto do coração selvagem*, em *A hora da estrela* – diga-se de passagem, na totalidade de suas obras. Pontieri, em *Clarice Lispector: uma poética do olhar* (op. cit), analisa que a autora se utiliza das reticências como “abismos da descontinuidade” (p. 111).

³⁹⁶ MARTINS, Gilberto. Clarice Lispector. *Revista Cult*, n. 5, dez 1997.

³⁹⁷ *Nadja*. Edição Cosac & Naify, 2007, op. cit., p. 40.

“Ali” – ou na “supremacia do espaço representado sobre o espaço real”³⁹⁸ – *Água viva* também encontra seu “isto” ou seu quinhão “oriental”; algo próximo à “subjatividade tirânica” do eu-lírico que vive em “permanente exílio e deslocamento, ao mesmo tempo lá e cá”³⁹⁹:

Sim, a vida é muito oriental. Só algumas pessoas escolhidas pela fatalidade do acaso provaram da liberdade esquiva e delicada da vida. É como saber arrumar flores num jarro: uma sabedoria quase inútil. Essa liberdade fugitiva de vida não deve ser jamais esquecida: deve estar presente como um eflúvio (p. 82).

O excerto acima chega a ser um verdadeiro “tratado” sobre o método de escrita de Clarice Lispector. Sintetizando-se: a autora inicia seu livro e prossegue, aparentemente, com uma trama bastante simples: uma artista plástica “filosofando” sobre arte e elementos diversos da vida. Mas é neste apropriado momento, no instante de “mergulho na narrativa” – ou por que não dizer no *Kháos* do eu-lírico – que o leitor exercita a ebriedade do texto, pois o tema passa a ser a vastidão da existência. De súbito, quem interpreta o texto se transforma em lanterna de *Água viva*. Sua escrita automática se desenvolve a partir de um princípio de dupla leitura – uma primeira leitura, que segue a linha do que narra “despretensiosamente” a narradora; e uma segunda, que exige a percepção do que reside para além do pensamento ligeiro.

Sartre, em *A imaginação*, trabalha com a idéia de que o presente se desdobra a todo instante, em seu jorro mesmo, ou seja: o “momento-já” citado Lispector em inúmeras obras se estabelece como um corte que a percepção pratica⁴⁰⁰. Eis a depuração do fenômeno textual no sentido de reencontro com a organicidade do conteúdo. E apesar do toque aquoso, desassociado e fragmentado de ambas as narrativas, todos e quaisquer resquícios e evidências nascem da experiência imediata da leitura.

Não obstante, a escrita automática em *Nadja* e em *Água viva* não reside na análise pura, contudo na aceitação – sem policiamentos ou retoques – do que surge à luz da narrativa. De fato, o pensamento literário pode movimentar-se entre dois termos opostos, indo, por exemplo, do texto hermético, fechado na convenção romanesca, ao não-linear. Eis

³⁹⁸ “Ou mais exatamente sobre o espaço que se considera real” (p. 43). BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não*. Sel. textos José Américo Motta Pessanha. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

³⁹⁹ Termos utilizados por Ivan Francisco Marques ao descrever a poética drummondiana. Em: O país dos Andradas: Drummond e o Brasil profundo. Brasília, revista *Cerrados*, UnB, vol. 17, n. 26, 2008, p. 107.

⁴⁰⁰ SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Luis R. Salinas. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 57.

uma clara extensão. O texto sem arreios preponderante do século XX não se concretiza apenas para contradizer a tradição. É antes uma espécie de fator adjunto que permite a totalização ou a absorção de uma panliteratura. Explicitamente, tal absorção pressupõe a ausência de moldes narrativos. Em entrevista ao Programa Entrelinhas (TV Cultura, 13 abr. 2008), o poeta Fabio Weintraub exemplifica, no momento contemporâneo, o traço de liberdade visionado e praticado décadas atrás tanto por Breton quanto por Clarice: “O poeta deve buscar a fusão; os curtos-circuitos. A literatura nunca é um trabalho documental, nem jornalístico”.

Ao se meditar a envergadura automática da criação de ambos os autores, percebe-se que a literatura e a antiliteratura permutam sem fim seus pareceres. Nem uma nem outra, isoladamente, é suficiente para constituir a prova de “verdade” de estilos ou conteúdo. Sobretudo porque no reino das artes não há lugar para uma intuição do fenômeno que revele de uma só vez os fundamentos do real; como também não há espaço para uma convicção absoluta e definitiva, que imponha categorias imutáveis aos métodos de escrita ao longo dos séculos. Sobretudo porque em suas composições o processo narrativo automático não se justifica em razão da assimilação de cenários, personagens, enredo ou tempo em si, mas principalmente em decorrência da aderência da percepção sobre todas as coisas narradas. Sem tal característica frutífera da escrita automática não haveria literatura moderna, pois, entregues ao mais complexo real, os autores teceriam suas escritas somente pelas vias do pitoresco, do mundo como representação. E, certamente, não é a representação pura o combustível que tem alimentado a narrativa contemporânea, contudo, a projeção do sujeito durante a experiência vivificada na labuta da escritura.

A literatura automática prolifera-se como um fenômeno orgânico em *Água viva* e *Nadja*. Estas são obras que se propõem a refletir antes de olhar, de modo que a recepção da mensagem escrita nunca se ilumina numa primeira e efêmera visão. Em seu diálogo com André Masson, Breton dá a medida de absorção de sua literatura:

*Podíamos pôr em fila todas as catedrais, dinamitar umas tantas, refletir num lago o seu conjunto e dar beladona aos espectadores, que assim mesmo não chegaríamos aos calcanhares do entrançado destas árvores especializadas no volteio, que sobem aos ombros umas das outras até as nuvens, saltam precipícios e gemem [...]*⁴⁰¹.

⁴⁰¹ BRETON, André. O diálogo crioulo. Em *Martinica: encantadores de serpentes*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Minigráfica, 1986, p. 13.
Obs: essa é uma edição rara, com apenas 800 exemplares (Fonte: Biblioteca da UnB).

Ao se deparar com as respectivas obras de Lispector e de Breton, a conclusão do leitor é bastante pontual: “dinamitaram-se” as “catedrais” da escrita! Entre os escombros do texto, restou o movimento automático, natural como as “árvores especializadas no volteio”; árvores que, apesar de fixadas por suas grossas e truculentas raízes, ascendem como tudo aquilo que emana o mais simples e ao mesmo tempo poderoso dos milagres: a existência.

7.3 Resolvendo o que não se resolve:

***Água viva* e *The Waves*, duas narrativas ontológicas**

[...] o pensamento é um programa
de experiências a realizar.

(Bachelard em *O novo espírito científico*)

Em significativo estudo sobre *The Waves* (1931), de Virginia Woolf, Lisa Marie Lucenti expõe: “Neste romance, seis ‘personagens’ ou vozes se alternam entre a aceitação e a rejeição de sua própria falta de substancialidade. E Woolf nos faz perceber que seus personagens não se encontram sozinhos neste impasse, uma vez que são pegos com as mais básicas e irresolutas questões ontológicas – ou seja, a questão do ser e como a interpretamos”⁴⁰².

A percepção do sentido ontológico nas obras de Lispector e Woolf não é novidade. Pamela Caughie expressa: “Os personagens e narradores de Woolf [...] nos tornam conscientes da teorização a respeito do ser e do mundo ao criar consciência em suas estratégias narrativas”⁴⁰³. Em *The Waves*, o personagem Bernard é um exemplo rico de como a voz do eu-lírico apresenta a capacidade de discorrer sobre a complexidade da existência:

⁴⁰² LUCENTI, Lisa Marie. Virginia Woolf’s *The Waves*: to defer that *appalling moment*. In: *Criticism*, Winter 1998. Disponível em: <http://www.literaryhistory/20thC/Woolf.htm>, acesso em 03 mar. 2009. Trecho: “In this novel, six ‘characters’ or voices alternate between acceptance and rejection of their own insubstantiality. And, Woolf would have us realize, her characters are not alone in this struggle, since they are caught within the most basic and most irresolvable questions of ontology – what it means to be and how one goes about that business” (trad. própria).

⁴⁰³ CAUGHIE, Pamela. *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*. Chicago: University of Illinois, 1991, p. 64. Trecho: “Woolf’s characters and narrators [...] make us self-conscious of theorizing about self and world by making the narrative strategies self-conscious” (trad. própria).

A cada instante, pesco algo de novo no fundo desse enorme saco de surpresas. O que sou eu? Indago. Isto? Não. Sou aquilo. [...]. Sou anormalmente consciente das circunstâncias [...] (p. 57).

* * *

Por dentro, no momento em que me mostro mais incongruente, sou também um ser integrado [...]. Também eu sou um ser por demais complexo. No meu caso, algo sempre flutua, desvinculado de tudo (p. 58).

* * *

Agora, contudo, quero fazer a mim mesmo a indagação final, sentado diante desse fogo acinzentado, com seus promontórios nus de carvão negro: qual dessas pessoas sou eu? (p 61)⁴⁰⁴.

Sobre o espírito ontológico em Clarice Lispector, no texto “O improviso ficcional”, Benedito Nunes esclarece: “Para [a autora], 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, ao risco e à aventura de ser, como o *a priori* da narrativa literária, como o limiar de toda e qualquer história possível”⁴⁰⁵. A seguir, um trecho de *Água viva*, na qual o eu-lírico transpõe, com poesia extrema, aspectos da inerência do Ser no mundo:

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? (p. 20).

Tal e qual Bernard, a voz narrativa de *Água viva* tem consciência do mundo que não apenas a cerca: arrebatada. E se arrebatada é porque, na escuta ontológica, o Ser é lirismo puro. Lirismo que não se prende a estilos, gêneros ou formalizações literárias. Um lirismo de fruição. E é exatamente este lirismo corrente a força que marca a tênue – ou por que não dizer a “inexistente” – fronteira entre os gêneros de *The Waves* e de *Água viva*. Tais ficções são, inexoravelmente, apresentadas como realidades dissolutas, “aquáticas”, impossíveis de serem solidificadas como “romances”, “poemas em prosa”, “ensaios” ou quaisquer outros gêneros literários. A própria Clarice faz questão de reiterar ao longo da obra sua recusa a seguir o método linear de romance:

⁴⁰⁴ Nesse capítulo serão utilizadas, simultaneamente, duas edições de *The Waves*: a edição da Penguin, de 1992 (introd. e notas de Kate Flint) e a tradução para o português de Lya Luft (Nova Fronteira, 2 ed., 2004). Trechos dessa nota: tradução de Luft.

⁴⁰⁵ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, op. cit, p.159.

Só sei que não quero a impostura. Recuso-me (p. 51).

Os solilóquios, as descrições minuciosas, a atemporalidade e a fragmentação textual de ambas as obras, marcadas substancialmente pela linguagem poética, indicam a ruptura em relação ao velho e bom “romance”. No artigo “Poetry, Fiction and the Future” (1927) – também conhecido como “The Narrow Bridge of Art” –, Woolf traz à tona o espírito camaleão dos gêneros artísticos nos tempos modernos, chegando a metaforizar o romance como “canibal” a “devorar as formas”:

*That cannibal, the novel, which has devoured so many forms of art will by then have devoured even more. We shall be forced to invent new names for the different books which masquerade under this one heading. And it is possible that there will be among the so-called novels one which we shall scarcely know how to christen. It will be written in prose, but in prose which has many characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinaries of prose. It will be dramatic, and yet not a play. It will be read, not acted. By what name we are to call it is not a matter of very great importance. What is important is that this book which we see on the horizon may serve to express some of those feelings which seem at the moment to be balked by poetry pure and simple and to find the drama equally inhospitable to them*⁴⁰⁶.

O trecho é essencial à análise dos textos aqui destacados. Woolf vê com sobriedade a dimensão do gênero de ficção literária. A ela, não importa a denominação característica da obra, posto que qualquer definição a mascara por sua arbitrariedade intrínseca. Na produção do romance moderno a poesia e a carga dramática mesclam-se de tal forma que há pontos díspares e complexos demais para sustentar quaisquer categorizações literárias.

Certamente, o que Virginia e Clarice garimpam em seus textos é a substância literária definida no momento contínuo de sua reconstrução. Uma reconstrução inexorável, pois é a partir da intimidade com o objeto – intimidade anterior ao seu próprio saber comungado – que o que era romance sustém-se, totalmente entregue ao dado infinito da criação. Uma criação sempre possível, nunca acabada.

⁴⁰⁶ Em *Granite and Rainbow: essays*. London: Hogarth Press, 1958, p. 241. Trecho: “Este canibal, o romance, que tem devorado tantas formas de arte, tende a devorar muito mais. Devemos nos forçar a inventar novos nomes para distintos livros que se mascaram sob esta pecha. E é possível que, entre os considerados ‘romancistas’, haja um ou outro que mal saibamos como denominar. Pois o romance pode ser escrito em prosa, porém com inúmeras características da poesia. Pode ainda ter algo a ver com a exaltação da poesia, no entanto possuindo vários elementos da prosa. Também pode ter natureza dramática, contudo sem ser necessariamente uma peça, de tal forma que será lido, e não representado. De fato, é irrelevante qual o nome dado ao ‘romance’ – o que importa é que este livro que vemos no horizonte possa servir para expressar alguns dos sentimentos momentâneos que hesitam entre poesia pura e simples, ao mesmo tempo em que demonstram hostilidade dramática” (trad. própria).

A história literária demonstra que, grosso modo, o romance linear dos séculos passados dava primazia à noção de enredo e de personagens que se moviam em um espaço/tempo pré-determinado. Entretanto, como absorvida tanto pela escritora europeia quanto pela brasileira, a energia ou o movimento da escrita é tão “real” quanto o objeto. Supor um limite ao processo de criação é sinônimo da permissão de um realismo ingênuo e rigoroso. Ou, nas palavras de Lispector:

*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 [...]. Não é propriamente tranqüilidade o que está ali. Há uma dura luta de coisa que apesar de corroída se mantém de pé [...]*⁴⁰⁷.

E é exatamente a “dura luta” do que “corroído” – ou rompido – se “mantém de pé” a alavanca que move seu texto-catapulta. Em artigo comparativo sobre ambas as obras, Alda Correa analisa *Água viva*: “O ponto mais radical de sua linha de pensamento é a chegada ao nada, à beatitude de um pensar-sentir, onde a noção de autor também desaparece”⁴⁰⁸. Eis a experiência da narradora na obra clariceana:

O verdadeiro pensamento parece sem autor [...]. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar (AV, pp. 107-08).

Contudo, a escritora faz uma ressalva: “Não quero dizer com isso que é vagamente ou gratuitamente” (p. 108). Ela chega a conceber uma teoria de separação entre o pensamento “primário” – ou seja, aquele cuja “forma” de pensamento tem um “alcance limitado” – e um pensamento não encarcerado, “livre como ato de pensamento”:

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 (p. 108).

⁴⁰⁷ LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980, p. 5.

⁴⁰⁸ CORREA, Alva. *The Waves*, de Virginia Woolf e *Água viva*, de Clarice Lispector: do romance ao poema em prosa. Universidade de Évora, IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, mai. 2001, vol. I, Relações Intraliterárias, p. 5. Disponível em: www.eventos.uevora.pt/comparada/vol.1.htm, acesso em 10 out. 2008.

Em *The Waves* somam-se passagens que indagam a valia do “autor institucionalizado”, do pensamento amarrado e, principalmente, da “verdade” ou “realidade” literária. Ao eu-lírico, “tudo são histórias”, tudo se resume em “experiência e aventura”:

Acenos de mãos, hesitações em esquinas, alguém que deixa um cigarro na sarjeta – tudo são histórias (p. 163).

* * *

Imagens germinam instantaneamente. Fico embarçado com minha própria fertilidade [...]. Não há estabilidade neste mundo. Quem dirá o significado de qualquer coisa? Quem predirá o vôo de uma palavra? Um balão navega sobre a copa das árvores. Falar em conhecimento é fútil. Tudo é experiência e aventura (p. 88)⁴⁰⁹.

Não há padrões. Na expedição às entranhas da escrita, a lanterna é o abandono às garantias. Habermas, em *O discurso filosófico da modernidade*, expõe que “o acontecer do Ser pode apenas ser experimentado com devoção e exposto em narrativas, não podendo ser alcançado nem explicado com argumentos”⁴¹⁰. Por isso mesmo, a voz narrativa de *Água viva* entende a falta de estratégias em sua escrita:

E como decorar uma coisa que não tem história? (p. 98).

Na vigência do que se faz inteligível apenas ao alcance da experiência do Ser, cabe àquele denominado “autor” o rompante de “sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já”. “Já” que lhe provoque “como buliçosa veia. E que se rebele [...], e que se derramem safiras, ametistas e esmeraldas no obscuro erotismo da vida plena: porque na [sua] escuridão enfim treme o grande topázio, palavra que tem luz própria” (AV, p. 20).

Tal citação, bastante poética, colorida como feixes tremeluzentes no escuro, é realizada no instante mesmo em que Lispector, com “ânsia de peixe de boca aberta que o afogado tem antes de morrer”⁴¹¹, procura materializar a palavra: seu “grande topázio”. E essa sua ânsia só tende a aumentar ao longo da narrativa. Décadas antes, o romancista Morgan Foster, grande crítico da obra de Woolf, já percebe a ânsia criativa da colega, descrevendo sua escrita com

⁴⁰⁹ Trad. Lya Luft, op. cit.

⁴¹⁰ HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 215.

⁴¹¹ Trecho de *A maçã no escuro* (Rio de Janeiro: Rocco, 1998), p. 116.

qualidade de “fôlego inspirador” (*inspired breathlessness*)⁴¹².

Entre tantas outras ficções que dialogam com *Água viva*, *The Waves* merece lugar de destaque por insistir na busca por respostas relacionadas diretamente à vigência do ser. Ambas são obras aquáticas não somente por sua aptidão mutante no tocante à amplitude temática, mas principalmente pelo poder de trabalhar com habilidade plástica a voz narrativa. O eu-lírico da obra de Lispector se propõe ao mesmo ritual virginiano, lançado à trepidação do pensamento transposto em correnteza ontológica:

*Há algo que repreende o fluxo do meu ser; uma correnteza profunda a pressionar um obstáculo; empurrando; puxando; um nó resiste no centro de mim. Ah, essa dor, essa agonia! Desfaço, fracasso. Agora, meu corpo se aquece; estou entreaberta, incandescente. Agora, a correnteza se derrama numa extensa maré fertilizante, a romper o que obstrui, a forçar o caminho estreito, inundando o espaço livremente. A quem entregar tudo o que jorra através de mim, de meu corpo cálido, de meu corpo poroso?*⁴¹³.

* * *

Vejo que nunca te disse como escuto música – apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade⁴¹⁴ da vibração, substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos (AV, p. 71).

Em síntese, a possibilidade da continuidade narrativa é acrescida justamente pela “maré fertilizante” ou pela vibração das “ondas espraiadas” no nervo do fluxo literário. Em estudo sobre a matéria ondulatória, o físico James Jeans atesta que a onda “se apresenta em espaços de configuração cujo número de dimensões ultrapassa o número três, característica do espaço intuitivo”⁴¹⁵. Em outras palavras: as ações espaciais vivenciadas pelo eu-lírico no momento da vazão criativa são interiorizadas e os rompantes que enredam a obra se aduzem por sua peculiaridade intuitiva.

Ultrapassar a superficialidade da dimensão é, pois, a peça chave para se estudar a criação literária de Clarice Lispector e Virginia Woolf. Em suas obras há que se concernir os espaços de configuração para além dos valores plenamente lineares e euclidianos, posto que o próprio movimento ondulatório, segundo Heisenberg, “tem sua origem

⁴¹² Apud HOFFMAN, Michael; Haar, Ann Ter. *Whose books once influenced mine: the relationship between E. M. Forster’s *Howards End* and Virginia Woolf *The Waves**. In: *Twentieth Century Literature*, Spring 1999. Disponível em: <http://www.literaryhistory/20thC/Woolf.htm>, acesso em 03 mar. 2009.

⁴¹³ WOOLF, Virginia. *The Waves*, op. cit., p. 43. Trecho: “There is some check in the flow of my being; a deep stream presses on some obstacle; it jerks; it tugs; some knot in the centre resists. Oh, this is pain, this is anguish! I faint, I fail. Now my body thaws; I am unsealed, I am incandescent. Now the stream pours in a deep tide fertilizing, opening the shut, forcing the tight-folded, flooding free. To whom shall I give all that now flows through me, from my warm, my porous body?” (versão própria).

⁴¹⁴ Grifo meu. Vide nota 122 deste capítulo e nota 53 do capítulo. 5. **Obs:** respeitou-se a grafia original.

⁴¹⁵ JEANS, James. *The Mysterious Universe*. New York: Macmillan, 1947, p. 129 (trad. própria).

nas experiências da vida cotidiana, tais como a observação das ondas da água ou das vibrações dum corpo elástico”⁴¹⁶.

Movimento cuja única forma de manifestação se apresenta no conjunto de elementos complexos e deformáveis, impossíveis de serem controlados:

Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? Sem fronteiras, a aventura de liberdade perigosa. (AV, p. 22).

* * *

*Que desordem – que confusão; aqui nascimento, ali morte; suculência e doçura; esforço e agonia; e eu correndo para um lado e para outro*⁴¹⁷.

Julie Vandivere, em artigo sobre *The Waves*, metaforiza a duplicação do texto de Virginia como o movimento recorrente das ondas: “I would suggest, however, that the waves are also duplicated in the text – that they recur within the structure of Woolf’s prose. There, linguistic flux and instability often coincide with moments when characters work to define themselves in language. In other words, wavering configurations of language betoken wavering ontological constructions, especially constructions of the self”⁴¹⁸.

O próprio Bachelard, no texto “Ondas e corpúsculos”, entra em discussão sobre o processo mecânico ondulatório como base das concepções modernas: “As noções de velocidade, de corpúsculo, de energia, de posição são noções a explicar, a construir. Não são mais noções simples, imediatas, claras e distintas. Não são mais explicativas. O valor de explicação passou às noções ondulatórias”⁴¹⁹. Nas Ciências Humanas, ele explica que o processo é o mesmo: “Tornar indireto o que era direto, encontrar o mediato no imediato, o complexo no simples, eis a medida exata da revolução do empirismo operado pela mecânica ondulatória nas Artes e nas Ciências Humanas”⁴²⁰.

⁴¹⁶ HEISENBERG, Werner. Princípios físicos da Teoria dos Quanta. Em: *Problemas da física moderna*. Trad. Gita K. Ghinzberg. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 39.

⁴¹⁷ WOOLF, Virginia. *As ondas*. Trad. Lya Luft, op. cit., p. 213.

⁴¹⁸ VANDIVERE, Julie. *The Waves and fragments: linguistic construction as subject formation in Virginia Woolf. Twentieth Century Literature*, Summer 1996. Disponível em: <http://www.literaryhistory/20thC/Woolf.htm>, acesso em 03 mar. 2009. Trecho: “Contudo, eu sugeriria que as ondas também se encontram duplicadas no texto, recorrentes à estrutura da prosa de Woolf. Ali, o fluxo lingüístico e a instabilidade quase sempre coincidem com os momentos com os quais os personagens trabalham a fim de se definirem a si próprios em relação à linguagem. Em outras palavras, as configurações ondulantes da linguagem sinalizam construções ontológicas ondulantes, especialmente as construções do eu” (trad. própria).

⁴¹⁹ BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. Sel. textos José Américo Motta Pessanha. Trad. Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 132.

⁴²⁰ Idem ibidem, p. 133.

O filósofo vai ainda mais longe: “Do ponto de vista psicológico, vêm as novas doutrinas a nos ensinar a desaprender, pedindo-nos, se podemos dizê-lo, desinstuicionar uma intuição por outras, romper com as análises primeiras para pensar o fenômeno”⁴²¹.

Embora *The Waves* e *Água viva* distem quarenta e dois anos de publicação, tais narrativas insistem na destituição da intuição formalizada citada por Bachelard. Estas são narrativas que se propõem a extrapolar o objeto em si, ensinando que, no momento da escritura/leitura, prevalece a audácia do fenômeno. Fenômeno que só pode ser apreendido na análise minuciosa e paradoxal do objeto, seja ele inanimado, sagrado ou o próprio “eu”.

Woolf e Lispector apresentam obras meditativas, livros que “pensam”, embora a consciência nunca se manifeste como algo acabado ou definitivo. No que se refere à literatura de ambas, há um conhecimento que ultrapassa o alcance do relato simplista, pois a consumação do ato da escrita só ocorre quando se despreza o animismo imediato:

*No correr de minha vida [...] farei o gigantesco amálgama das discrepâncias tão cruelmente óbvias em mim. Conseguirei isso à força de tanto sofrer. Vou bater. Vou entrar*⁴²².

* * *

Mas vou me seguindo. Elástica. É um tal mistério essa floresta onde sobrevivo para ser. Mas agora acho que vai mesmo. Isto é: vou entrar [...] (AV, p. 31).

O que se pode dizer é que a consciência literária de Virginia e Clarice vai se formando no exercício de si mesma, num desenvolvimento dinâmico em que as escritoras percebem as nuances da natureza e nela se enxergam como partes integrantes, agentes. Num permanente estado de excitação, a leitura dos instantes passa a ser a porta de entrada de suas manifestações sinestésicas. As autoras chegam a insinuar: “vou entrar”. Por esta passagem prestes a ser cruzada se processam suas ações literárias, havendo a dinâmica troca de energia entre aquilo que lhes provoca e lhes é revelado.

Ostrower observa que grande parte da sensibilidade – incluindo-se as sensações internas – permanece vinculada ao inconsciente. A ela pertencem as reações involuntárias do organismo, bem como todas as formas de auto-regulagem. Entretanto, outra parte (também parte do sensório) alcança o consciente. Ela chega articuladamente, em formas

⁴²¹ Idem ibidem.

⁴²² *The Waves*. Trad. Lya Luft, op. cit, p. 40.

organizadas. “É a nossa percepção. Compreende o ser intelectual, pois a percepção é a elaboração mental das sensações”⁴²³. Eis o banquete sinestésico em *Água Viva* e *The Waves*, respectivamente:

O ar é it e não tem perfume. Também gosto. Mas gosto de dama-da-noite, almiscarada, porque sua doçura é uma entrada à lua. Já comi geléia de rosas pequenas e escarlates: seu gosto nos benze ao mesmo tempo que nos acomete. Como reproduzir em palavras o gosto? O gosto é uno e as palavras são muitas (AV, p. 55).

* * *

*O vinho tem um sabor drástico, adstringente. Não posso evitar a sensação evasiva enquanto bebo. Aroma e flores, resplandecência e calor são aqui destilados em um líquido amarelo e ardente [...]. Isto é êxtase; isto é apaziguador. O nó na minha garganta se esvai. As palavras amontoam-se, aglutinam-se, atropelam-se. Já não importam quais sejam elas. Empurram-se e escalam umas nos ombros das outras. As solitárias e isoladas acoplam-se, cambaleiam, reproduzindo-se. Tanto faz o que eu digo*⁴²⁴.

Apesar da diferença vital de construção da voz narrativa em ambas as obras, tanto Lispector quanto Woolf prezam pela corrente, pelo fluxo da consciência (*stream of consciousness*). Como já observado, em *The Waves* não há uma única voz como em *Água viva*, porém seis personagens, comunicando-se em silêncio através de seus estados de introspecção. Diálogos factuais não há. Bernard é um poeta; uma espécie de “aedo” coletivo ou elo que sintetiza e une os monólogos: “O que penso de vocês – o que pensam de mim? Quem são vocês? Quem sou eu? – isso faz encrespar-se novamente um ar indeciso sobre nós, e o pulso se apressa e o olho se ilumina e toda a loucura da existência pessoal, sem a qual a vida se achataria e morreria, recomeça”⁴²⁵. Louis configura-se como o estrangeiro, personagem cuja identidade é alimentada na busca que não cessa: “Tenho consciência do fluxo, da desordem; da aniquilação e do desespero [...] É como o som de uma valsa, turbilhonando, a girar, a girar [...] A mim se dirige o lamento do espírito errante e angustiado”⁴²⁶. Neville centra-se no ideal desesperador e incondicional do amor: “Mas quando você vem, tudo muda. As xícaras e os pires mudaram quando você chegou esta manhã. Não pode existir dúvida, pensei, afastando o jornal, de que

⁴²³ OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*, op. cit.

⁴²⁴ *The Waves*, ed. Penguin, 1992, op. cit, p. 78. Trecho: “Wine has a drastic, an astringent taste. I cannot help wincing as I drink. Scent and flowers, radiance and heat, are distilled here to a fiery, to a yellow liquid [...]. This is rapture; this is relief. The bar at the back of my throat lowers itself. Words crowd and cluster and push forth one on top of another. It does not matter which. They jostle and mount on each other’s shoulders. The single and the solitary mate, tumble and become many. It does not matter what I say” (versão própria).

⁴²⁵ Trad. Lya Luft, op. cit., p. 174.

⁴²⁶ Id. ibidem, pp. 70-71, respectivamente.

nossas pobres vidas, tão insignificantes, tornam-se esplendorosas e importantes apenas aos olhos do amor”⁴²⁷, ao passo em que Jinny, amante de festas e da vida em sociedade, é sinônimo da volúpia estética: “Minhas pernas de seda esfregam-se docemente uma na outra. As pedras de um colar jazem frias na minha garganta. Meus pés sentem o aperto dos sapatos. Sento-me ereta para que meu cabelo não toque o encosto da cadeira. Estou vestida, estou preparada”⁴²⁸.

Já Susan sente repulsa pela cidade, refugiando-se na área rural, entregue à maternidade: “‘Nesta tarde quente’ [...] ‘eis o jardim, eis o campo por onde caminho com meu filho. Encontrei o cume dos meus desejos’”⁴²⁹. Ao contrário de Susan, a personagem Rhoda encontra-se em intenso estado de introspecção, absorta em reclusão e distante de seus pares: “Rhoda ama a solidão. Ela nos teme porque nós dispersamos o sentido de sua existência extremada na solidude”⁴³⁰.

Quanto ao personagem Percival, eis o mais enigmático, aquele que jamais expressou palavra alguma na obra, existente apenas pelas reflexões e visões das demais vozes narrativas:

*Observe como agora todos seguem Percival. Ele é grande. Desajeitadamente, desce a campina, cortando a grama, onde os imensos olmeiros padecem. Sua magnificência é a de um comandante medieval. Atrás dele, feixes de luz parecem se estender na grama. Olhe como o seguimos em marcha; nós, seus fiéis servos, rebanho a caminho do sacrifício, sabendo que ele, por certo, haverá de se esforçar na miserável empreitada, morrendo na batalha final*⁴³¹.

Lucenti analisa Percival como uma espécie de “paródia dos centros”; um “simulacro”: “Yet, in final accounting, Percival is always a simulacrum, a meditation [...] He is a parody of centers”⁴³². Em *Água viva*, apesar da ausência de personagens, a polifonia se faz com o simulacro de um sujeito multifacetado, visto que a problemática da narrativa na

⁴²⁷ Ed. Penguin, op. cit, p. 133. Trecho: “But when you come everything changes. The cups and saucers changed when you came in this morning. There can be no doubt, I thought, pushing aside the newspaper, that our mean lives, unsightly as they are, put on splendour and have meaning only under the eyes of love” (versão própria).

⁴²⁸ Trad. Lya Luft, op. cit., p. 76.

⁴²⁹ Ed. Penguin, op. cit, p. 131. Trecho: “‘In this hot afternoon,’ [...], ‘here in this garden, here in this field where I walk with my son, I have reached the summit of my desires’” (versão própria).

⁴³⁰ Id. ibidem, p. 99. Trecho: “Rhoda loves to be alone. She fears us because we shatter the sense of being which is so extreme in solitude” (versão própria).

⁴³¹ Id. ibidem, p. 32. Trecho: “Look now, how everybody follows Percival. He is heavy. He walks clumsily down the field, through the long grass, to where the great elm trees stand. His magnificence is that of some mediaeval commander. A wake of light seems to lie on the grass behind him. Look at us trooping after him, his faithful servants, to be shot like sheep, for he will certainly attempt some forlorn enterprise and die in the final battle” (versão própria).

⁴³² LUCENTI, Lisa Marie. Virginia Woolf’s *The Waves*: to defer that *appalling moment*. Op. cit. Trecho: “No final de tudo, Percival é sempre um simulacro, uma meditação [...]. Ele é uma paródia dos centros [...]” (trad. própria).

obra é tão dissoluta e enigmática quanto em *The Waves*. Leia-se Clarice:

Escrevo em signos que são mais um gesto que voz [...]. Minha aura é um mistério de vida. Eu me ultrapasso, abdicando de mim e então sou o mundo: sigo a voz do mundo [...] (AV, p. 26).

* * *

E estremece em mim o mundo (AV, p. 38).

Álvaro Lins, em crítica a *Perto do coração selvagem*, percebe a ligação entre ambas as escritoras já no início da carreira de Lispector. Ele chega a afirmar que este é “nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joyce e Virginia Woolf”⁴³³. Menos genérico e ainda mais íntimo da literatura clariceana, Benedito Nunes julga que o que une “o romance de Clarice Lispector [a Virginia Woolf] é menos uma técnica ou um procedimento particular do que os processos comuns – o monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios –, que sintonizam com o modo de apreensão artística da realidade na ficção moderna”⁴³⁴.

Paralelamente, em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi compreende que “a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual têm sido constantes do estilo [lispectoriano] de narrar[...]”⁴³⁵. Não é por acaso que se leia em *Água viva*: “Mais que um instante, quero o seu fluxo” (p. 16).

Evidentemente, a dialética de *Água viva* e *The Waves* se apresenta em movimento de “maré” – interior e exterior ao objeto –, valendo-se tanto sua unidade quanto seu espírito pluralista. Exatamente porque a narrativa do XX não só despreza propriedades mecanicistas de classificação como seu modo de representação e leitura, como também sofre pesadas variações. No poema “Nosso tempo”, Drummond recita o momento de ruptura com o passadismo literário:

*meu olho que ri e despreza,
minha repugnância total por vosso lirismo deteriorado,
que polui a essência mesma dos diamantes*⁴³⁶.

⁴³³ LINS, Álvaro. *O romance brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968, p.105. **Obs:** Publicado inicialmente no livro *Os mortos de sobrecasaca* (1963), com o título “A experiência incompleta”.

⁴³⁴ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, op. cit, p. 29.

⁴³⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 424.

⁴³⁶ Em *A rosa do povo*. 33 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 45.

Woolf e Lispector tendem a abandonar as condutas do romance enredado, sem necessidade de compreensão por simples animismo da linguagem. Ambas aniquilam o perigo do pensar simplificado, de forma que prevalece em suas escrituras a força do relato para além do pictórico. Não se esforçam para descrever natureza-morta, mas seu retrato nada estático. O que as escritoras perseguem: tirar o sumo sensível do detalhe, permitindo-se à espontaneidade dissertativa, ao experimentalismo do texto e, sobretudo, ao gosto fresco da novidade, pois como se lê no próprio diário de Virginia, meses antes da publicação de sua obra:

Acredito que The Waves está se resolvendo por si só (estou na página 100), junto a uma série de solilóquios dramáticos. A questão é mantê-los em curso homogêneo, em movimentos internos e externos, no ritmo das ondas. Acaso eles poderão ser lidos sequencialmente? Não sei nada a respeito disso. Penso que esta é a maior oportunidade que já dei a mim mesma, portanto suponho, meu erro mais completo. De qualquer forma, respeito-me por escrever este livro. Sim – ainda que ele exiba minhas falhas congênicas⁴³⁷.

Legitimando a narrativa desvinculada de um plano pré-traçado, previamente orientado em um racionalismo absoluto, invariável, Virginia lança-se ao desafio de capturar a essência primeira de sua escrita, não temendo se entregar às eventuais falhas. Em compasso, Clarice se esforça para absorver a inquietação e a “consciência reflexiva”⁴³⁸ do mundo no momento da escrita, doando-se plenamente ao caos. Sem dúvidas, estamos diante de duas ficcionistas que garimpam o ato da escrita como quem busca a evolução de um pensamento andante.

⁴³⁷ *The Diary of Virginia Woolf* (vol. 3 – 1925-30). In: WOOLF, Leonard. *A writer's diary: being extracts from the diary of Virginia Woolf*. London: Hogarth Press, 1954. Trecho (20 ago. 1930): “*The Waves* is I think resolving itself (I am at page 100) into a series of dramatic soliloquies. The thing is to keep them running homogeneously in and out, in the rhythm of the waves. Can they be read consecutively? I know nothing about that. I think this is the greatest opportunity I have yet been able to give myself; therefore I suppose the most complete failure. Yet I respect myself for writing this book. Yes – even though it exhibits my congenital faults” (trad. própria).

⁴³⁸ VASCONCELOS, Eliane (org). *Inventário do arquivo de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1993, p. 9.

7.4 *Um certo Jaques Netan:* na onda onírica de *Água viva*

[...] *como se fosse um livro de evasão
com fuligem nas beiras.*

(Carlos Nejar em *Um certo Jaques Netan*)

Reforçando-se, esse capítulo não visa o exaustivo exercício de literatura comparada, porém a ressonância de obras que se comunicam com a escrita de Clarice Lispector. *Um certo Jaques Netan* (1991) entra nesse estudo por uma razão bastante oportuna: sofre da mesma força “espasmódica” presente em *Água viva*. Em primeiro lugar porque sua sensação de leitura é similar à correnteza narrativa de Lispector. Carlos Nejar é poeta por excelência. Em sua extensa bibliografia⁴³⁹, *Um certo Jaques Netan* caracteriza-se como sua primeira inventiva de “romance”, se é que assim a obra pode ser caracterizada. Em opinião crítica sobre o livro, André Kisil o analisa como “um romance totalmente desenvolvido no mundo da simbologia, podendo-se até afirmar que é romance apocalíptico, pela sua ausência transcendente na relação forma-conteúdo”⁴⁴⁰.

Embora a narrativa de Nejar apresente um enredo bem traçado, ela se demonstra completamente multifacetada. A começar pela presença das duas únicas personagens coadjuvantes que circundam, levemente, a existência de Jaques Netan: sua mulher Tamisa e sua filha Cristiana. Na verdade, de Cristiana não se pode tirar conclusão alguma, pois seu nome aparece em apenas duas brevíssimas citações: “A infância de Cristiana”; “Tudo foi com velocidade: a união com Tamisa, os anos gostosos e fruídos, a vinda de Cristiana”⁴⁴¹. Em relação a Tamisa, há sua descrição física, porém ela não passa de um relance de memória disponibilizado em um único parágrafo: “Netan conheceu Tamisa no Parque, o dos Velhos Pinheiros. Era a festa de aniversário de sua prima Jaqueline. E foi de ver, que o amor ficou pulsando. Os cabelos pretos, desordenados. A boca rasgada e grande. Testa alta. Os olhos páramos. Azuis, voantes. Penetravam. Voz doce,

⁴³⁹ Ao longo de sua trajetória literária, Nejar publicou dezenas e dezenas de obras poéticas. *Um certo Jaques Netan*, *O túnel perfeito* (1994), *Carta aos loucos* (1999), *O livro do peregrino* (2002) e *O poço dos milagres* (2004) são algumas das aproximações do poeta com a linguagem prosaica.

⁴⁴⁰ Apud NEJAR, Carlos. *Um certo Jaques Netan*. São Paulo: Coleção Aché dos Imortais da Literatura Brasileira, 1991, p. 61 (coleção não comercial).

⁴⁴¹ Id. *ibidem*, pp. 22 e 27, respectivamente.

com pausas de pedra de água. Chamava”⁴⁴².

Claramente, percebe-se a existência de um narrador heterodiegético⁴⁴³, que embora não participe diretamente da história como testemunha ocular, traduz a sensação de isolamento e a de fragilidade que tomam conta do protagonista. Neste cenário, a descrição não é parcimoniosa somente em relação à presença quase imperceptível de Tamisa e de Cristiana. Antes do desfecho altamente patético do muro exterminador, que penetrara em suas “veias e vértebras”, “mãos e pés”, enfim, em seu “corpo inteiro” (p. 57) – a fase inicial da composição do protagonista é igualmente econômica, pautada em breves relatos, remotas lembranças e no que ele chama de “inconsciente mudo”:

Netan tinha, então, lembranças que não lhe pertenciam (p. 28).

* * *

A memória é ir extraviando (p. 30).

* * *

O que persistia vivendo, cedia a um inconsciente mudo, ao desejo de chegar à transeunte ou vitalícia primavera (p. 37).

Em entrevista à *Revista Agulha*, Nejar expõe como o processo da memória ficcional deu vazão à sua criação em *Um certo Jaques Netan*: “Os poemas nascem da imaginação da memória e a ficção nasce da memória da imaginação. Só escrevi ficção depois dos quarenta e cinco anos, com domínio total dos meios, com advento dessa ‘memória do esquecimento’ que traz à baila as terras devolutas da infância, da experiência vivida. É o que integra o inconsciente coletivo e entra na raiz dos velhos arcanos da espécie, um penetrar na caverna – não de Platão – mas dos nossos sonhos mais antigos. E o ato de criar é fidelidade aos sonhos. Se não acreditarmos neles, como acreditarão em nós?”⁴⁴⁴.

Duas décadas antes, Lispector antecipava em *Água viva* a reflexão do autor, disponibilizando a descrição aquática e “embaçada” da “imaginação da memória” da qual fala Nejar. Imaginação propiciada, substancialmente, pela atmosfera onírica. Vejamos: Nejar abre seu livro procurando “averiguar onde os sonhos desembocavam” (p. 13), pois

⁴⁴² Id. ibidem, p. 27.

⁴⁴³ Empregando-se o termo utilizado por Gérard Genette em *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Ed. Veja, 1972.

⁴⁴⁴ Entrevista concedida a Álvaro Alves de Faria. Fortaleza/São Paulo, *Revista Agulha*, n. 48, nov. 2005. Disponível em: www.jornaldepoesia.jor.br/ag48nejar.htm, acesso em 18 mar. 2009.

como “seres vivos” (p. 31) e independentes, eles iam “criando uma outra história, outros enredos, ou nenhum. E de repente iam tecendo Netan, independente dele sonhá-los. Como se vasos comunicantes fossem” (p. 14). O mesmo processo se manifesta na narrativa de Lispector. A protagonista resolve “dormir para poder sonhar”, pois “estava com saudades das novidades do sonho” (AV, p. 35). E no sonhar, eis o desenlace:

Então sonhei uma coisa que vou tentar reproduzir. Trata-se de um filme a que eu assistia. Tinha um homem que imitava artista de cinema. E tudo o que esse homem fazia era por sua vez imitado por outros e outros. Qualquer gesto. E havia a propaganda de uma bebida chamada Zerbino. O homem pegava a garrafa de Zerbino e levava-a à boca. Então todos pegavam uma garrafa de Zerbino e levavam-na à boca. No meio o homem que imitava artista de cinema dizia: “este é um filme de propaganda de Zerbino e Zerbino na verdade não presta”. Mas não era o final. O homem retomava a bebida e bebia. E assim faziam todos: era fatal. Zerbino era uma instituição mais forte que o homem. As mulheres a essa altura pareciam aeromoças. As aeromoças são desidratadas – é preciso acrescentar-lhes ao pó bastante água para se tornarem leite. É um filme de pessoas automáticas e que não há escapatória (pp. 35-36).

Esta passagem é indispensável à atmosfera onírica que preenche os poros de *Água viva*. Lispector retira-se em debandada da realidade cotidiana, como se a voz narrativa mergulhasse em outra dimensão, outra vivência, num estado de latência pleno. Neste estado, o sonho passa a ser o artifício para reproduzir o cinematográfico. Em *Amarcord* (1973), Fellini exhibe com sutileza extrema o toque quimérico: é verão. Todos partem em direção ao cais. Imagens de crianças vestidas com roupas escolares, famílias, pangarés puxando carroças pelas ruas, senhoras de bicicleta exibindo seus elegantes chapéus, um indivíduo obeso em trajes de banho típico do início do XX. Um homem lança, insistentemente, a pergunta: “Para onde vão todas essas pessoas?”, enquanto dezenas de barcos partem em direção às águas. Em alto-mar, um poeta declama seus versos, uma senhora faz poses com sua sombrinha a um fotógrafo lambe-lambe. O cenário é belíssimo: o céu alaranjado ao final do dia, pássaros sobrevoando os barcos. O sol finalmente se põe e os personagens, antes agitados, tornam-se taciturnos, melancólicos. Admiram o céu e suas milhares de estrelas. Já é de madrugada. Todos esperam pela chegada triunfal do “The Rex”, inclusive o personagem cego que carrega ao tronco seu acordeão. A única luz é a da lua. Subitamente, a visão que aguardavam ansiosos se realiza: “The Rex! The Rex!”. Os habitantes da pequena Podesta vibram, acenam minúsculos ao imenso, monstruoso e iluminado transatlântico. O cego pergunta: “Como ele é? Como ele é?”.

Como a Fellini, certamente o estratagema do sonho é para Clarice uma tentativa de representação de enredo – que não há – em *Água viva*. Candido observa que à escritora “o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada, a narrativa é forma que narra”⁴⁴⁵. Emprestando a frase e alterando-lhe o sentido, pode-se dizer que nesta específica criação de Lispector, antes de ser coisa narrada, o “sonho” é uma legítima forma de narração. Na transição sono-vigília o devaneio surge como solução absoluta, já que a narradora passa a se encontrar em outro espaço, cuja paisagem traduz seu espírito de inquietação: a imitação dos gestos do ator, suas falas desconexas e ações imprevisíveis; a força volátil caracterizadora das aeromoças, intangíveis. Todos esses detalhes não somente revigoram, como certificam as propriedades oníricas do texto.

No mundo etéreo, o objeto do sonho – Zerbino, evidentemente – frui como o próprio objeto dos surrealistas. Em seu *Manifesto do Surrealismo* (1924), Breton define a arte de sua época pela linha traçada à mão-livre, pela conotação de “rabisco”⁴⁴⁶. O escritor então dá o exemplo de “Objeto: desjejum em pele” (**Fig. 8**), da artista Meret Oppenheim, em que ela representa, com traçado livre, uma xícara, um pires e uma colher cobertos de pele de animal. Este trabalho faz parte do acervo do Museum of Modern Art de Nova Iorque e se tornou ícone do Surrealismo quase que imediatamente após ser lançado em 1936.

Independente do objeto, à criação moderna ele passa a ser um subterfúgio, uma válvula de escape que une as dimensões do mundo factual aos domínios artísticos da fantasia. Em “O espaço onírico” Bachelard realiza um trabalhoso estudo sobre os movimentos íntimos e ondulantes dos sonhos. No texto, distingue cada movimento com a clarividência propiciada pela maré que invade o que ele denomina de “meia-noite psíquica”: “A noite do bom sono possui um centro, uma meia-noite psíquica onde germinam virtudes de origem. E é, de início, em direção a esse centro que o espaço onírico se retrai, como é a partir desse centro que, em seguida, o espaço se dilata e se estrutura”⁴⁴⁷.

Seja a bebida Zerbino; sejam as xícaras de Oppenheim; as bonecas de Hans Bellmer; os olhos cortados de Buñel em “O cão Andaluz” (1929); ou ainda o rato, mote do protagonista de *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, o objeto é

⁴⁴⁵ CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo. Em LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Edición crítica. Coord. Benedito Nunes. São Paulo: ALLCA XX, 1996, p. xviii.

⁴⁴⁶ BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*, op. cit., p. 34.

⁴⁴⁷ BACHELARD, Gaston. O espaço onírico. (Trad. José Américo Motta Pessanha). Em *O direito de sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986, p. 160.

sempre o veículo que conduz às “diástoles” e “sístoles” ao centro dos sonhos de que fala Bachelard. O filósofo prossegue sua leitura: “Mal entramos no sono e o espaço se amortece e adormece – adormece um pouco antes de nós mesmos, perdendo suas fibras e seus liames, perdendo suas forças de estrutura, suas coerências geométricas. O espaço onde vamos viver nossas horas noturnas não possui mais lonjura. É a síntese mais próxima das coisas e de nós mesmos. Ao sonhar com um objeto, entramos nesse objeto como em uma concha”⁴⁴⁸.

Ao perder suas “fibras” e “liames”, enfraquecendo sua estrutura sólida, o espaço onírico permite ao vivente da “meia-noite psíquica” a aproximação íntima do objeto, tão íntima que se pode penetrar em sua carne. Esta ligação é marcante em *Um certo Jaques Netan*. Mal o protagonista acorda naquela manhã de “cor de violetas” (p. 13), a sonolência o toma, provocando-lhe a sensação de um “sonho em outros” (p. 13). Jaques parece impotente a tais sonhos, entregue à “obsessão” (p. 14) que eles criam em seu corpo e em seu espírito. “Sonho e alma são faces que se integram” (p. 17), contudo a dormência lhe provoca uma sensação de afogamento, como se Netan afundasse “as narinas e a cabeça no movimento ondulatório da água” (p. 15). A tortura provocada pelo estado de vigília é entorpecente: “Os espelhos param no meio do redemoinho [...] e nós caímos dentro” (p. 20) e duradoura: “[...] Jaques caiu em outro irrevogável sonho” (p. 25); “Nunca víamos suficientemente. Esfera armilar em rotação contínua” (p. 32); “A roda girava vertiginosa” (p. 37); “Jaques se aprofundava no mergulho” (p. 53).

No clássico *Alice’s Adventure in Wonderland*, Lewis Carroll usa do artifício da queda vertiginosa da protagonista no espaço como um ritual de entrada no país da fantasia. Seu corpo é lançado a um universo paralelo, espiral. Nesta dimensão, de coelhos apressados, exércitos de cartas de baralhos e bules falantes, Alice tenta entender o que não se entende – o mundo dos sonhos –, por isso suas falas são encharcadas de paradoxos: “If I had a world of my own, everything would be nonsense. Nothing would be what it is, because everything would be what it isn’t. And contrary wise, what is, it wouldn’t be. And what it wouldn’t be, it would. You see?”; “I hardly know, sir, just at present – at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then”. Ou, como resume o próprio gato: “We’re all mad here”⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ Id. ibidem.

⁴⁴⁹ CARROLL, Lewis. *Alice’s adventures in Wonderland / and Through the looking glass*. Illus. by John Tenniel; foreword by Horace Gregory. New York: New American Library, 1960. Trechos citados: “Se eu tivesse meu próprio mundo, nada faria sentido. Nada seria o que realmente

No universo literário de *Água viva*, Zerbino e as aeromoças desidratadas são objetos do sonho “automático”, sonho que impossibilita quaisquer rotas “escapatórias”. Em *Um certo Jaques Netan* o espelho e o muro são os objetos ou transportes à sensibilidade onírica. Muro bruto, avassalador, (“o muro avançara até a sala [...] Estilhaços de cristal se dispersavam em brilhos, sonidos”, pp. 43-44); muro impiedoso (“O muro foi entrando. Invadiu os quartos e não respeitou sequer um ninho de pintassilgo na aba superior da janela, lá fora”, p. 45). Muro destruidor (“Nada podia se antepor à execução do muro”, p. 46), muro caótico (“[...] pressentiu que o muro era mais que um muro. Álgebra do caos”, p. 26). Neste meio, a única possibilidade de fuga se encontra na eternidade náufraga do sonho: “Era conduzido até a potestade. Sonha e vai sendo sonhado além, além do muro” (p. 56).

Quanto ao espelho, ao protagonista de Nejar tal objeto se impõe por sua capacidade aterradora de multiplicação: “uma espécie sombria de eternidade” (p. 16); “Os espelhos são infindáveis!” (p. 17); “Os espelhos nos captam os olhos, que também são espelhos” (p. 17) e de sagacidade: “Os espelhos possuíam uma forma estranha de instinto. Ou de clarividência” (p. 19). Em *Água viva*, o espelho igualmente seduz por seus infinitos atributos. Não é por acaso que da página noventa e dois a noventa e cinco Lispector crie uma espécie de ensaio sobre o espelho⁴⁵⁰. Ela inicia seu pensamento com uma pergunta primária: “Mas o que é um espelho?” (p. 92). Como o personagem Netan, a protagonista surpreende-se com sua crista infinita:

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 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 (AV, pp. 92-93).

Por suas qualidades vertiginosas, por sua capacidade de reprodução e mutabilidade os espelhos encantam a narradora. Mas estes não são atributos isolados que a fascinam. Seu poder perscrutador também: “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

é porque tudo seria aquilo que não é. E de modo contrário, o que é, não seria. E o que não pudesse ser, seria. Você entende?” (p. 41); “Agora no presente, mal posso dizer, senhor – pelo menos sei quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acredito ter mudado várias vezes desde então” (p. 63); “Aqui, todos somos loucos” (p. 60) (versão própria).

⁴⁵⁰ Aqui cabe uma informação relevante: alguns dos trechos expostos a seguir foram publicados antes em “Os espelhos de Vera Mindlin”, no livro *A legião estrangeira* (Ed. original: Ed. do Autor, 1964). Tal dado pode ser acrescentado ao sentido de “colagem” de *Água viva* da qual fala Severino Alexandrino no segundo capítulo dessa tese.

silêncios e silêncios” (p. 93).

A plasticidade proveniente de sua disposição aquosa, corrente, seduz: “Tire-se a sua moldura ou a linha de seu recortado, e ele cresce assim como água se derrama” (p. 93). No poema “Los espejos”, Borges compartilha da cadência extensiva que o objeto, irremediavelmente, provoca:

*Infinitos los veo, elementales
ejecutores de um antiguo pacto,
multiplicar el mundo como el acto
generativo, insomnes y fatales.*

*Prolonga este vano mundo incierto
en su vertiginosa telaraña;
a veces en la tarde los empaña
el Hálito de un hombre que no ha muerto*⁴⁵¹.

O espelho “cresce” na personagem de *Água viva* com tamanha intensidade que é preciso cuidado extremo para não “atravessá-lo” com sua “própria imagem” (p. 94). É preciso que, no minucioso ato descritivo, a autora não se afogue como Narciso na “água viva” de sua própria imagem. É ainda necessário cuidado, pois só “pessoa muito delicada” é capaz de transpor “os segredos invioláveis das coisas”, ou seja, somente aqueles em meditação enxergam “o espelho propriamente dito” (p. 94). No ato intenso de comunhão com o espelho, exige-se ao observador “ficar à espreita dias e noites, em jejum de si mesmo, para poder captar e surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele” (pp. 94-95).

Todavia, Lispector abusa da análise do espelho não apenas como correspondência na base da verossimilhança. Apesar da espontaneidade das associações da narradora, há mais do que certa “coincidência” no associar. Há a coerência meditativa no relato, de tal modo que prevalece em *Água viva* a capacidade de manipulação e intervenção sobre os objetos e os eventos, tudo mentalmente, sem que a força física prevaleça:

*Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo vem 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* (pp. 93-94).

⁴⁵¹ BORGES, Jorge Luis. “Los espejos”. In: *Antología poética* (1923-1977). Madrid: Alianza Editorial, 1992. Estrofes: “Vejo-os infinitos, elementais / executores de um antigo pacto, / multiplicar o mundo como o ato / generativo, insones e fatais. / Prolonga este vão mundo incerto / em sua vertiginosa teia de aranha;/ às vezes à tarde os embaça/ o Hálito de um homem que não morreu” (versão própria).

Benedito Nunes pensa que ao eu-lírico clariceano “o espelho surge como mediador ambíguo do desdobramento da consciência de si”⁴⁵². Mediador “ambíguo” que se constrói, sobretudo, na propriedade de sua “violenta ausência”, como o grande “it” que é a própria obra: “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” (AV, p. 95). Entendendo a particularidade da ausência, pode-se então testemunhar a vida dos objetos e dos movimentos que eles incitam à narrativa. Daí a torrente, daí a abundância de gestos que transformam a voz narrativa no próprio objeto – e vice-versa:

[...] *eu não escrevi o espelho – eu fui ele* (AV, p. 95).

Não obstante, o mesmo se verifica em *Um certo Jaques Netan*. Adotando a condição de vigília para que o personagem tome ciência de sua metamorfose, Nejar joga com o simulacro revelador do momento em retidão:

Ia perdendo a pele cavilosa de homem e ia-se tornando ave, de garras aduncas. Marcava com um g a sala. Principiava a voar, a voar e o céu não era o oceano imaginado. Mas os arcanos de uma caverna. Um ser com olhos vendados, murmurava: Anima-te, anima-te! Voltarás! Basta ir ao fundo, ir ao fundo! E desapareceu (p. 25).

Não há espaço físico determinado. O que se verifica é uma atmosfera latente, ébria, dominante das situações e dos sentidos. Cada gesto é gigantesco porque aqui o tempo é esticado indefinidamente como a surpresa das imagens de um espelho à retina. *Água viva* e *Um certo Jaques Netan* – assim como *Nadja* e *The Waves* – são obras que trabalham com o véu que envolve o espaço onírico; um véu que se descobre apenas no momento da travessia da narrativa fugidia, ou, segundo filósofo Bachelard: “véu de Maia não lançado sobre o mundo, mas sobre nós mesmos pela noite benfazeja, véu de Maia tão grande quanto uma pálpebra”⁴⁵³. Pálpebra que aumenta e retém o espaço situado numa geometria insondável, dinâmica ao ser narrativo que contempla e se esforça na transcrição daquilo que lhe foi iluminado:

⁴⁵² NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, op. cit, p. 106.

⁴⁵³ BACHELARD, Gaston. *O espaço onírico*. (trad. José Américo Motta Pessanha). Em *O direito de sonhar*, op. cit., p. 161.

O rádio estalava ao captar-lhe a estática. A roupa eriçava-se ao largar a eletrecidade⁴⁵⁴ do corpo e o pente erguia os cabelos imantados – esta era uma dura primavera. Ela estava exausta do inverno e brotava toda elétrica. De qualquer ponto em que se estava partia-se para o longe. Nunca se viu tanto caminho. Falamos pouco, tu e eu. Ignoro por que todo o mundo estava tão zangado e eletronicamente apto. Mas apto a quê? O corpo pesava de sono. E os nossos grandes olhos inexpressivos como olhos de cego quando estão bem abertos. No terraço estava o peixe no aquário e tomamos refresco naquele bar de hotel olhando para o campo. Com o vento vinha o sono das cabras: na outra mesa um fauno solitário. Olhávamos o copo de refresco gelado e sonhávamos estáticos dentro do copo transparente. “O que é mesmo o que você disse?”, você perguntava. “Eu não disse nada”. Passavam-se dias e mais dias e tudo naquele perigo e os gerânios tão encarnados. Bastava um instante de sintonização e de novo captava-se a estática farpada da primavera ao vento: o sonho impudente das cabras e o peixe todo vazio e nossa súbita tendência ao roubo de frutas. O fauno agora coroadado em saltos solitários. “O quê?” “Eu não disse nada.” Mas eu percebia um primeiro rumor como o de um coração batendo debaixo da terra. Colocava quietamente o ouvido no chão e ouvia o verão abrir caminho por dentro e o meu coração embaixo da terra – “nada! eu não disse nada!” – e sentia a paciente brutalidade com que a terra fechada se abria por dentro em parto, e sabia com que peso de doçura o verão amadurecia cem mil laranjas e sabia que as laranjas eram minhas (AV, pp. 73-74).

O belíssimo fragmento de *Água viva* dá a idéia exata de que o sonho é um caminho viável à escritora. Ora, as imagens lhe chegam livres, desprovidas dos grilhões do enredo. Por isso mesmo o eu-lírico visualiza um longo percurso: “Nunca se viu tanto caminho”. O “peixe no aquário”, o “refresco naquele bar de hotel” cuja vista dava para o “campo”, “os gerânios encarnados”, “as cabras”, “o fauno coroadado”: muito além de símbolos oníricos, estas são poderosas imagens que deixam também o leitor em estado de torpor, como se a poesia extrema de Lispector seduzisse os olhos atentos ao texto à entrada num mundo bucólico, latente, calmo, cuja respiração se sente a cada mínimo movimento.

Poeticamente dramático, o excerto quase exige do leitor que caminhe “na ponta dos pés” para não atrapalhar o compasso meditativo da voz narrativa, completamente absorta na “estática farpada da primavera ao vento”. Há um silêncio de sonho; sente-se o “rumor” leve “de um coração batendo debaixo da terra”. Não só a autora, como o receptor da mensagem, em seu exercício de leitura, ambos colocam “quietamente o ouvido no chão”. A sinestesia toma conta do fluxo ficcional, tão intensamente que qualquer outro som é em vão, mera alucinação: “Nada! Eu não disse nada!”.

É, pois, no jogo da atenção onírica que as imagens nascem em *Um certo Jaques Netan* e em *Água viva*. Fortalecido por seu caráter fugidio, o sonho passa a ser um fenômeno ambivalente e paradoxal, cuja natureza não se

⁴⁵⁴ Grifo meu. Vide nota 53 do capítulo 5. **Obs:** como já explicado anteriormente, respeitou-se a grafia original.

constitui para ser resolvida, mas no intuito de permanecer como uma possível dimensão do sujeito em busca de si mesmo. No ensaio “Poesia, história e utopia”, Carlos Felipe Moisés escreve: “devaneios não têm nenhuma contra-indicação, em si; entregar-se a eles é auto-estimulante e pode resultar em valiosos exercícios de criatividade”⁴⁵⁵.

Seguindo esta orientação, em ambas as obras estudadas o ato onírico passa a ser o rebento de impulsos vitais em permanente tensão; um campo fértil de descobertas. Como num minarete no meio do deserto, quanto mais o sujeito se põe a contemplar a imensidão do Cosmos, mais se questiona acerca de sua própria existência. De maneira análoga, o sonho como “minarete psíquico e espiritual” remete aos fenômenos inapreensíveis, porém detectáveis, do universo da condição humana.

⁴⁵⁵ São Paulo, revista *Tempo & Memória* (Universidade São Marcos), ano 1, n. 1, segundo sem. 2003, p. 83.

8. TEIA TÊNUE: ESCULTURAS FORJADAS, RESPINGOS DE TINTA E CORPOS RETORCIDOS

8.1 Da bruteza primitiva de uma poética escultural

*Quando corto e dobro
uma chapa de ferro
ou somente corto
pretendo
abrir um espaço
ao amanhecer na matéria bruta*

(Amílcar de Castro em “Corte e dobre”)

A relação entre as artes plásticas e poesia não é uma discussão contemporânea. Michelangelo, já no século XVI, proclama este paralelo. Em *Lezioni* (1550), o filósofo Benedetto Varchi acopla suas conferências pronunciadas em Florença três anos antes, comparando a pintura, a escultura e a poesia. As estrofes comentadas por Varchi fazem parte de um grupo de composições líricas relacionadas quanto ao tema, todas dedicadas à artista Vittoria Colonna⁴⁵⁶. Leia-se a rima 151:

*O melhor dos artistas não possui conceito algum
Que um único bloco de mármore não circunscreva
Em seu excesso, e só o alcança
A mão que obedece ao intelecto*

*O mal do qual eu fujo e o bem no qual me fio
Em você, mulher bela, altiva e divina
Assim se escondem para que eu não mais viva:
A arte contraria o desejado efeito⁴⁵⁷.*

⁴⁵⁶ Apud MIGLIACCIO, Luciano. Poemas de mármore: Michelangelo escultor e poeta nas *Lezioni*, de Benedetto Varchi. São Paulo, *Revista Brasileira de História*, vol. 18, n. 35, 1998.

⁴⁵⁷ Todas as estrofes do soneto foram retiradas da obra: *Le Rime di Michelangelo Buonarroti (Pittore, Scultore e Architetto)*, editada por Cesare Guasti. Florença: Felice Le Monnier, 1863. Tal original foi digitalizado em 5 jan. 2007 pela Oxford University. Disponível em: www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus, acessado em fev. 2009. **Obs:** os versos de Michelangelo que constam na tese foram gentilmente adaptados por Giovana Portolese. A tradutora preferiu trabalhar com a versão adaptada pela edição de Le Monnier, cuja gramática evoca um italiano mais atualizado. Ela procurou respeitar a oralidade dos versos originais, embora tenha prezado, substancialmente, pelo sentido da mensagem. **Trecho original:** *Non ha l' ottimo artista alcun concetto / Ch' un marmo solo in sè non circonscriba / Col suo soverchio; e solo a quello arriva / La man che ubbedisce ali' intelletto. / Il mal ch' io fuggo, e 'I ben ch' io mi prometto / In te, donna leggiadra, altera e diva / Tal si nasconde, e perch' io più non viva, / Contraria ho l' arte al disiato effetto* (p. 173).

Interessante notar que, apesar de Michelangelo utilizar a métrica clássica do quarteto, invocando sua “musa” inspiradora, o conteúdo da discussão não deixa de ser bastante atual, tangendo a tese da construção e representação de uma arte. Os versos: “O melhor dos artistas não possui conceito algum / Que um único bloco de mármore não circunscreva / Em seu excesso” são elucidativos ao processo criativo de Lispector. Assim como o escultor emprega a força bruta e trabalha com as “sobras”, com os “excessos” na formação de sua obra, a narradora de *Água viva* junta os fragmentos de *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e *Objecto gritante* na empreitada de fundar sua prosa inclassificável. A musa, a “donna leggiadra” de Clarice é o próprio *Kháos*, trazendo em seu busto a falta de diretrizes ou regras literárias, induzindo seus leitores ao exercício do raciocínio e da consciência crítica. É a partir do desprezo ao que reluz à superfície que se manifesta o poder de leitura de sua ficção. Sua arte – na acepção mais fiel dos versos do escultor –, valida-se por “contrariar o desejado efeito”:

*A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente
ainda me faz* (AV, p. 11).

Ao se estilhaçar, a harmonia provoca no sujeito um efeito brusco, um instantâneo brusco. Munido de suas reações instintivas, este indivíduo sai em busca de um novo equilíbrio. E num incessante círculo, a harmonia só é possível quando em contato com o seu reverso. Pode-se dizer que tal movimento é da essência do mito de Sísifo. Em sua obra, Clarice Lispector adota oxímoros⁴⁵⁸ – a “harmonia da desarmonia” (p. 12); “organizar para se desorganizar” (p. 80) – como estratégias para elucidar que o êxito da simetria depende, indispensavelmente, da ruína, da destruição. Pois o livro não dá tréguas: “tortuosamente”, ele se faz e refaz tantas vezes.

Entretanto, é preciso cuidado ao se analisar a noção de ruína; de imperfeição labutada tanto por Michelangelo quanto por Lispector. Ao escultor, a “imperfeição” configura-se em relação à perfeição do modelo, ou seja, ao conceito, à imagem mental da figura⁴⁵⁹. A figura, por sua vez, apresenta-se como o limite que compreende a amplitude do

⁴⁵⁸ Sobre o assunto, vide capítulo 1.

⁴⁵⁹ MIGLIACCIO, Luciano, em *Poemas de mármore: Michelangelo escultor e poeta nas Lezioni, de Benedetto Varchi* (op. cit), pondera que a Michelangelo a visão da imagem não depende da ação física da luz (como postulava a tradição florentina anterior a Leonardo da Vinci), mas é o resultado de uma intuição mental. Alberti, no tratado *De Pictura* (1435-36), define o plano pictórico como sendo uma interseção dos raios luminosos, a uma determinada distância, entre o olho e o objeto visto (ALBERTI, L.B. *Da pintura* [versão vulgar]. Introd. Cecil Grayson. Campinas: Ed. Unicamp. 1992). Michelangelo subverte esta visão simplista.

mármore e o vazio da forma. Justamente por tal natureza, a ausência da massa permite visualizar a figura idealizada dentro de um espaço também idealizado: o sólido geométrico; o bloco. Tal e qual, a “imperfeição” lispectoriana valida-se como meio de clarividência, verdadeiro embate entre a intrigante brancura do papel e o rebento da expressão, consumada não em palavras, parágrafos ou capítulos, porém na imagem mental que o olhar atento capta no momento da criação.

Água viva se realizada dentro de um espaço ideal porque Lispector proporciona em sua obra a devolução de um olhar. Rosenbaum observa: “Ao destacar a palavra como força demiúrgica [...], Clarice convoca um olhar crítico atento aos meandros mais sutis de um pensamento que vibra intensamente na linguagem”⁴⁶⁰. Um olhar único e pungente, nada apático ou indiferente. É antes um olhar felino e grave – tudo é claro, tudo é profundidade:

*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 o mal e não querem conhecer o bem
enovelado como em cabelos no mal, mal que é o bom (AV, pp. 12-13).*

Assim como Michelangelo⁴⁶¹ se utiliza do paradoxo entre o “vazio” X a “forma” e entre o “bem” X o “mal” em seu soneto, igualmente o faz Clarice Lispector: “o mal que é o bom”. O farto emprego de antíteses ao longo da *Água viva* se configura como o *modus operandi* de reflexão da narradora. É do ventre do confronto que a idéia nasce. Ao tecer considerações sobre esta questão, percebe-se que, ao escultor, o movimento das mãos nunca se revela como simples toque ou mero contorno: a mínima ação já é o início da evolução de sua obra. Já ao escritor, a palavra nunca se livra de sua condição opressora quando restringida ao fonema, de tal modo que a mais simples imagem retratada já é um caminho, uma trajetória que incomoda. E se incomoda, desperta. Bachelard, em sua teoria sobre a dinâmica da paisagem, observa: “O gravador põe um mundo em andamento, suscita forças que inflam as formas, provoca forças adormecidas num universo plano. Provocar é seu modo de criar”⁴⁶².

O criar exige o desafio. Tudo o que emana vida reclama do artista o desejo de ir ao núcleo da substância. A

⁴⁶⁰ ROSENBAUM, Yudit. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 19.

⁴⁶¹ Em *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981), Olga Borelli salienta o contato de Clarice com a obra Michelangelo em sua passagem pela Itália, embora confesse preferir a Donatello: “[...] vi coisas de Michelangelo, de Boticelli, de Rafael, de Berninetti Cellini, de Brunelleschi, de Donatello que eu gosto mais do que Michelangelo, de muitos outros [...]”, p. 109.

⁴⁶² BACHELARD, Gaston. Introdução à dinâmica da paisagem (Trad. José Américo Motta Pessanha). Em: *O direito de sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986, p. 56.

demanda do escultor é, primariamente, uma meditação sobre a matéria. Ele deve ser capaz de conhecer o sentido profundo das metamorfoses. A quem modela as formas de uma escultura humana, a pedra é sempre massa, nunca músculos. A quem escreve um texto ontológico, a palavra é sensação/sentimento, nunca vocábulo. Nesta linha de repercussão, outra estrofe do trabalho lírico de Michelangelo que cabe aqui como parâmetro associativo à metafísica deliberativa de *Água viva* se apresenta sob a forma de um *mottetto*. Eis uma composição musicada, de caráter litúrgico (rima 152):

*Para se elevar, Senhora, surge
De uma pedra rochosa e dura
Uma viva figura
Que mais emerge onde mais a pedra falta
Assim algumas boas obras
Para a alma que estremece
Ocultam a sobra da própria carne
Com sua casca inculta, rude e dura*⁴⁶³.

Apesar de compor no padrão da métrica clássica do octeto, novamente o Mestre deixa preponderar o conteúdo do impasse do poeta-escultor diante do ato inaugural de seu verso/obra: “A obra atrai aquele que se lhe consagra ao ponto em que ela é a prova de sua impossibilidade”⁴⁶⁴. Ambos os fragmentos de Michelangelo aqui selecionados têm em comum o processo criativo da forma na escultura e o contraste entre a imperfeição do amante e a perfeição do objeto do desejo. Recapitulando-se, no soneto, apesar da tentativa de potencializar a figura no bloco, a “mão” do escultor jamais alcança a perfeição ansiada. Ou, como na página 84 de *Água viva*: “[Sou] derrotada por mim mesma”.

Já no *mottetto*, a “carne” oculta o próprio ideal. A um artista, o olhar da ausência é ponto-chave na construção de sua obra, daí a astúcia de perceber “onde mais a pedra falta”, ou, perceber “o grande vazio da pedra”. É exatamente nesta interseção que a criação caminha para além da forma, manifestando-se, sobretudo, na soberania das idéias e dos sentidos. Para estruturar a “coisa frágil” que é a poesia de *Água viva*, Lispector também necessita descobrir a “sobra da própria carne” de sua escrita. Mas para que tal movimento seja realizado, a escritora deve seguir “o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra”, pois “te[m] por dom a paixão” (AV, p. 23). “Paixão” que se manifesta nos devaneios

⁴⁶³ *Le Rime di Michelangelo Buonarroti (Pittore, Scultore e Architetto)*, editada por Cesare Guasti, op. cit. Trecho original: *Si come per levar, donna, si pone / In pietra alpestra e dura / Una viva figura, / Che là più cresce u' più la pietra scema; / Tal alcun' opre buone / Per l' alma che pur trema, / Cella il superchio della propria carne / Con l' inculta sua cruda e dura scorza* (p. 37).

⁴⁶⁴ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987 p. 83.

sobre o império da linguagem, designando os poderes do verbo: “Eu que sou doente da condição humana” (p. 112), mote igualmente aproveitado em *A maçã no escuro*: “Nós, que estamos doentes de amor”⁴⁶⁵.

Eis a condição de *pathos* que anima a imensidão de questões ontológicas presentes no eu-narrador e em seu texto vazio, todavia prestes a ser engendrado, como no próprio dia da Criação. Ao escultor, a paixão desvela o contraste entre a massa do bloco e a ausência da forma. A esta altura da argumentação poética de Michelangelo, a figura “emerge” somente quando o “vazio” é explorado. Eis a antiga metáfora do “desejo” como vácuo e do “amor” que o ocupa. A relação entre o “amante” e sua “diva” pode ser comparada àquela entre o escritor/pintor/escultor e o texto/tela/bloco. Quando o conceito imaginado se encontra com o oculto no papel/nos respingos de tinta/no mármore, a idéia vinga. Tal e qual, “o amante” deve se identificar com seu objeto de desejo, desnudando-o e o adequando ao ideal em suspensão. Mas este encontro é apenas um passo. A realização efetiva do conceito não depende apenas da capacidade técnica do artista, porém, essencialmente, de seu fôlego. A força criativa reside, inquestionavelmente, no intelecto. A mão articuladora apenas segue suas ordens.

Como nos versos de Michelangelo, a escrita de *Água viva* – apesar de prosaica quanto à forma –, também não deixa o lírico de lado, abusando das figuras de retórica. Como já observado por parte da crítica⁴⁶⁶, em certos momentos Clarice Lispector parece se apoderar da técnica do *leixa-pren* das cantigas medievais, que consistia em iniciar uma estrofe com as palavras que encerravam a anterior. Tal técnica se desdobra em sua obra. Eis alguns dos inúmeros casos:

*Sinto-me tonta como quem vai nascer.
Nascer: já assisti gata parindo* (p. 39).

*Espere: está ficando escuro. Mais.
Mais escuro* (p. 41).

*Quero pintar uma rosa.
Rosa é a flor feminina que se dá toda [...]* (p. 67).

*Aquilo que ainda vai ser depois – é agora.
Agora é o domínio de agora. E enquanto dura a improvisação eu nasço* (p. 115).

⁴⁶⁵ *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁴⁶⁶ Cf. BITTENCOURT, Ercília; THEOBALDO, Carlos. *Balada da paixão sem fim* (Duas visões: Guimarães Rosa e Clarice Lispector). Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000; SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes/Fatea: 1979; e os estudos e notas de Amariles Guimarães Hill em LISPECTOR, Clarice. *Seleção*. Sel. e texto-montagem Renato Cordeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

À exaustão, a autora repete verbos; substantivos; advérbios de modo, de lugar, de tempo, adjetivos; preposições; imagens e símbolos dos mais diversos. Uma contabilidade curiosa: nas cento e quinze páginas da edição original de *Água viva*, o advérbio “agora” é utilizado oitenta e três vezes; o substantivo “pensamento” reprisa-se trinta e oito; o verbo “escrever” apresenta-se conjugado por mais de cem; e o “pintar” por quase cinquenta. Facioli infere que, em sua impressão de leitor, “*Água viva* é quase uma cantiga de amor. Uma verdadeira carta de amor. Clarice é o narrador medieval, ou o apaixonado, buscando pelo amor idealizado. Ela repete e repete e repete para chegar ao fundo daquilo que pretende tirar de si mesma”⁴⁶⁷. Em *Clarice Lispector: uma leitura instigante*, Telma Maria Vieira compartilha de tal visão: “Como se pretendesse escrever para o seu amado, o uso das palavras representa-lhe um desafio [...]”⁴⁶⁸. Notadamente, tais sensações decorrem do fato de que, apesar de a narrativa se apresentar como um pleno monólogo, a escritora – a exemplo do movimento do escultor em contato com a matéria bruta – também “forja” diálogos com o leitor: não é por mero acaso que, ao longo da edição de 1973, encontrem-se quase duzentos pontos de interrogação.

O recurso estilístico da repetição em *Água viva* é da mesma essência do poder das cores na pintura (“Alarde colorido, o do domingo, e esplendidez madura”, p. 18), dos movimentos rápidos corporais na dança (“Mas por enquanto uma truculência de corpo e alma que se manifesta no rico escaldar de palavras pesadas que se atropelam umas nas outras”, p. 46), da vibração do som na ausência da paisagem (“estou escutando assobio no escuro”, p. 112) e do próprio escultor a transformar a massa amorfa em substância vital (“Não, não é propriamente tranquilidade o que está ali. Há uma dura luta pela coisa que apesar de corroída se mantém de pé”, p. 91).

Toda esta euforia pode ser comparada aos traços intensos de uma escritora que cria em disparada, como um escultor e sua compulsão pelo prazer de romper os limites da forma. Marcos Antônio de Oliveira, em pesquisa sobre a arte pictórica de Clarice, propõe um interessante paradigma entre a autora e Arthur Bispo do Rosario⁴⁶⁹. A produção de Rosario compreende centenas de peças, grande parte executada com sobras, restos e material reaproveitado da Colônia Juliano Moreira, manicômio de Japarepaguá onde passou os últimos anos de sua vida. Segundo Luciana Hidalgo⁴⁷⁰, o

⁴⁶⁷ Pensamento reproduzido pelo Prof. Dr. Valentim Aparecido Facioli (orientador) durante a qualificação do presente estudo, realizado no Prédio de Letras da FFLCH/USP, em junho de 2006.

⁴⁶⁸ VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: AnnaBlume, 1998, p. 38.

⁴⁶⁹ NOLASCO, Edgar Cezar (orient.); OLIVEIRA, Marcos Antonio. Arthur Bispo do Rosario e Clarice Lispector: a hora cultural das estrelas. Em: *Travessias*, n. 1, disponível em: www.unioeste.br/travessias/artigos.pdf, acessado em abr. 2009.

⁴⁷⁰ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, pp. 19-21.

artista visionou um cortejo de anjos que lhe traziam uma mensagem de Deus, ordenando-lhe que registrasse sua passagem sobre a Terra. Após esse episódio, peregrinou por clínicas e hospícios, produzindo obsessivamente estandartes, murais, bordados e outras peças a partir de sucata. Após sua morte, foram catalogados mais de oitocentos trabalhos.

Retalhos de tecidos, fitas de cetim, latas de cerveja, lençóis, canecas de alumínio, embalagens plásticas e as suas próprias vestimentas estão entre alguns de seus objetos de composição. O interessante do estudo de Oliveira é o fato de o pesquisador ir além da mera concepção de que seus materiais representam apenas *assemblages*, *bricolages*, colagens ou instalações da pós-modernidade, ganhando status de “arte”. Ele entende o vasto universo do artista como um “‘conglomerado’ de passagens, um campo repleto de possibilidades para a reflexão crítica”⁴⁷¹. O mesmo se pode pensar no caso de Clarice Lispector em *Água viva*: antes de finalizar sua obra – como já exposto no segundo capítulo – a autora também reuniu um “conglomerado” de fragmentos dos mais diversos, fossem eles representados em folhas esparsas ou em papéis de embrulho de pão. Assim nascia sua ficção.

A experiência da linguagem verbal de Lispector se assemelha ao “primitivo”⁴⁷² do trabalho plástico de Bispo do Rosario – sugerindo um “primitivo” não reduzido ao sinônimo de tosco, mal-feito, sem sofisticação. Gombrich, em *A história da arte*, analisa que, embora certas obras “primitivas” possam parecer “grotescas” aos olhos da modernidade – ávida por conceitos, terminologias e discursos – não é o padrão de capacidade artística dos artífices que difere dos nossos, porém suas idéias⁴⁷³. Ao ignorar a funcionalidade previsível e castradora do sistema lingüístico, *Água viva* reclama o impulso de uma escrita livre:

*Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal.
Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum
sentido utilitário (p. 25).*

Não há “sentidos utilitários” na narrativa lispectoriana. Tal característica da autora é notada pela crítica, como

⁴⁷¹ No breve artigo (id. ibidem), Oliveira ainda aborda a questão biográfica dos autores: Bispo, um “marginal”, interno em manicômio, negro e pobre. Clarice, mulher, judia, exilada. Contudo, como já explicitado nos capítulos iniciais dessa tese, não se pretende aqui realizar tais tipos de leitura. A proposta do trabalho é estudar o processo caótico de criação de *Água viva* e não a origem ou a biografia da autora (exceto quando os fatos assim demandarem).

⁴⁷² Sobre a temática, vide capítulo 5.

⁴⁷³ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara, 1998, p. 262.

observa Massaud Moisés: “[A Clarice] o mítico, o fabuloso, o fantástico, tornam-se reais, muito mais do que as coisas palpáveis”⁴⁷⁴. Em sua ficção, a palavra adensa-se, criando corpo feito um “intenso matagal”, um emaranhado fértil de expressões, imagens e sensações. Mas a “liberdade de sensações” não é gratuita. Ela “luta” por conquistá-la, como se de fato selecionasse seu livre cabedal literário. Do mesmo modo que ao escultor o material escolhido se impõe em coexistência às potencialidades infinitas da invenção, o processo narrativo de *Água viva* pesa tanto quanto a rigidez e resistência do aço ou da pedra, instigando a escritora a tornar maleável aquilo que resiste às dobras ou aos desvios:

Devagar. Mas crescendo. Está crescendo mais ainda. Se crescer muito vira lua cheia e silêncio, e fantasmagórico chão lunar. À espreita do tempo que pára. O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível (pp. 50-51).

O movimento é o da construção – “devagar”, lentamente, o texto, assim como a matéria bruta na fornalha, vai “crescendo” até “virar duro objeto imperecível”: até virar escultura. Em entrevista a André Parinaud, Alberto Giacometti fala sobre a peleja do escultor para reter a forma da idéia captada no átimo de criação:

*Cada vez que olho o copo ele parece se refazer, isto é, sua realidade se torna duvidosa, ou parcial. A gente o vê como se ele desaparecesse, ressurgisse, isto é, ele se encontra realmente sempre entre o ser e o não-ser. E é isso que se quer copiar. Todo o procedimento dos artistas modernos está nessa vontade de apreender, de possuir algo que foge constantemente*⁴⁷⁵.

Na empreitada de apreender o que se revela em constante fuga, a linguagem de *Água viva* atravessa os muros limítrofes do próprio discurso, aguçando ainda mais o espírito criador de uma autora que, marretando e lapidando os contornos de sua escrita, vinga uma obra distante do programático: “O que vem é imprevisto” (AV, p. 51). O imprevisto do risco da representação não-linear:

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 (AV, p.44).

⁴⁷⁴ MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector contista. Em: *Temas Brasileiros*. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1964, p. 122.

⁴⁷⁵ PARINAUD, André. Por que sou escultor: entrevista de Alberto Giacometti a André Parinaud. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo, *Novos Estudos*, n. 34, nov. 1992, p. 72.

A paisagem idealizada em *Água viva* é da essência de “árvores contorcidas”, de forma que a autora esculpe seu texto seguindo o movimento violento de torção da natureza de sua escrita, desprezando completamente qualquer tipo de trajetória linear: “Vejo a fúria dos impulsos viscerais: vísceras torturadas me guiam” (p. 32). Suas alegorias recusam o fluxo regular e planificado da narrativa, por isso tantos excessos, tantas antíteses, tantas hipérboles, metáforas, interrogações, anacolutos e elipses. A própria autora avisa: “Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem” (p. 30).

Todo o inventário de temas e estilos clariceanos nesta obra é da natureza do cenário de “montanhas feitas de rocha”, portanto, eis um texto-paisagem mutável, onde o vento incontido da criação esculpe a pedra-dura da linguagem. Por bem dizer, a pedra dura e ao mesmo tempo inexprimível da palavra é, na prosa de Lispector, sua crescente força interior. Força que nasce e tem por natureza desobstruir a leitura contida. É na força permanente que a voz narrativa encontra, com retidão, o “espaço vazio” de que fala Michelangelo: “[...] um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva” (AV, p. 37). Ausência; vácuo a deflagrar a força poética de uma escritora/escultora que finca a palavra/massa no “vazio descampado”:

Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra (p. 56).

Como a palavra será fincada no leitor, depende de seu posicionamento, pois, antes de se colocar na posição de receptor da mensagem escrita, ele deve se portar como atento observador, acompanhando o movimento das dimensões da escultura – da escultura textual. Ao conflagrar os espaços vazios, com o intuito de permitir que o leitor se embrenhe no entremeio ontológico do texto, Lispector estabelece seu dizer poético. Em *Água viva*, a fenda aberta na matéria concreta da narrativa anima os objetos a partir de um material bruto. E tal fenda oferece a possibilidade da imanência de uma escrita que se reconstrói, inexoravelmente, a partir de seus próprios escombros.

8.2 Do fôlego da escrita e da pintura

*Quadro nenhum está acabado,
disse certo pintor;
se pode sem fim continuá-lo,
primeiro, ao além de outro quadro*

*que, feito a partir de tal forma,
tem na tela, oculta, uma porta
que dá a um corredor,
que leva a outra e a muitas outras.*

(João Cabral de Melo Neto
em “A lição de pintura”)

Em entrevista de 1935 à revista *Cahiers d'Art*, Picasso discorre: “Um quadro não é pensado e fixado de antemão. Enquanto o produzimos, ele segue a mobilidade do pensamento. Depois de terminado ele continua a mudar, conforme o estado daquele que o contempla. Um quadro vive a sua vida como um ser vivo [...]”⁴⁷⁶. A analogia do quadro como um “ser vivo” é bastante pontual ao estudo de *Água viva*. Substancialmente porque Clarice Lispector produz em condição multifária, deixando sobressair a organicidade de um texto colorido; um texto que pergunta, que instiga aquele que o contempla. À autora não basta a descrição absoluta tampouco o desenlace da verossimilhança na ficção. Sua criação é, antes de tudo, protuberante:

Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma idéia: sou orgânica (AV, p. 25).

Na prosa lispectoriana, o termo “orgânico” assume sentido de mutabilidade; fundamental por sua característica de transformação. Nada jaz estático em *Água viva*: “Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas” (p. 30). A obra traz como protagonista uma pintora que se lança à aventura inaugural da narrativa, aliando seu poder sinestésico e pictórico ao enfrentamento da palavra. É bem verdade que sua mão não está acostumada às sílabas e às frases, por isso sua celebração de escrita busca a imagem como material de apoio: “Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra” (p. 14).

⁴⁷⁶ “Conversation avec Picasso”. Entrevista realizada por Christian Zervos originalmente publicada na revista *Cahiers d'Art* (Paris, vol. X, n. 7-10, 1935, pp. 173-178). Trad. Antonio de Pádua Danesi.

Como um bailarino que aquece o corpo e alonga os músculos antes de iniciar seus primeiros movimentos, a narradora confessa: “Comecei estas páginas também com o fim de preparar-me para pintar” (p. 18). Sua expectativa é “estupefaciente”, “trêmula” (p. 18) e assim como na pintura, no processo textual a autora estreante se põe “de costas para o mundo” (p. 18), concentrada em seu texto-cavalete, visivelmente excitada por seu contato com a escrita:

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 (AV, pp. 24-25).

A ação de substituir as tintas por “essa coisa estranha que é a palavra” não é mera “curiosidade” tampouco uma novidade esfuziante. Impõe-se, sobretudo, como o enfrentamento original da protagonista, antes acostumada a captar o momento apenas pelo entrecenho do pincel. Apesar de receosa, movendo-se “com cuidado” por entre as pernas e os braços das palavras, a voz narradora transcreve paisagens andantes: “Peregrinos, mercadores e pastores” guiando suas “caravanas rumo ao Tibet”. A força pictórica de sua criação começa a tomar proporção em frases, como se dos instantes o eu-narrador tirasse fotografias. A pintora-escritora goza da consciência de que é chegada a hora de assumir as linhas do texto, lançando-se ao exercício da narrativa sem “planejamento”, como que executando os traçados rápidos de um rabisco:

Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento (p. 26).

Lacan expressa que os primeiros rabiscos humanos são sinônimos da escrita primitiva que cada um coloca no lugar e no espaço da ausência. A ele, o rabisco está para o desenho como o balbucio à palavra⁴⁷⁷. Diante de tais primícias, a escrita da narradora-protagonista de *Água viva* vai buscar na imagem os elementos que entram em ressonância com os seus instintos, exprimindo através da linguagem escrita seu próprio objeto interno:

É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra (p. 86).

⁴⁷⁷ LACAN, Jacques (org.). *Sujeito, o corpo e a letra*. Trad. António Vasconcelos. Lisboa: Arcádia, 1977, p. 22.

Da tinta, seu material de trabalho se converte agora em palavra; e apesar de se predispor a dominar um novo meio de expressão, o que capta no momento da vivência continua sendo da mesma sutileza do que realizava antes no universo da pintura. As correntes ontológicas ainda predominam sobre o que reluz externamente. O mundo se apresenta à artista com o mesmo vigor na ação da escrita porque ela não abandona, em momento algum, o estado de tensão necessário ao brotar do que será traduzido em verbo. Sempre, à medida de seu fôlego:

Mas eu também quero pintar um tema, quero criar um objeto. E esse objeto será – um guarda-roupa, pois que há mais de 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. – 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 (pp. 98-99).

Ao se lançar ao desprendimento da escrita, a artista sente necessidade de criar um objeto. Um objeto de descrição. Seu olhar é o da narradora que busca na imagem a tradução do vocábulo. O excerto citado é importante porque se revela como um verdadeiro método de dissecação do objeto, como se de sua anatomia nascesse o texto: pois bem, eis um “guarda-roupa”. Num primeiro relance, ele se aparenta “penetrável”, pois dispõe da “porta”, da passagem. Contudo, seu ritual de entrada é malogrado porque o objeto se mostra finito por seu interior oco. Afinal de contas, que é ele senão uma simples “superfície de madeira”...

Entretanto, o estudo do objeto não se encerra em sua constatação física. Este é apenas o primeiro contato. Centrada em seu exercício de observação, a narradora alterna questões relacionadas aos valores do móvel: qual sua função? Qual sua natureza? Como se dá sua relação com os seus usuários? Em seus *Escritos*, Lacan afirma que todo quadro é uma armadilha ao olhar, pois somos literalmente seduzidos a penetrar no objeto. Ele metaforiza que há um “apetite” no olho daquele que olha, um *fascinum*⁴⁷⁸. É legitimamente fascinada que a narradora transcreve aquilo que elegeu para contemplar – e ainda que um guarda-roupa, adota a figura do animismo para lhe conferir características

⁴⁷⁸ In: *Escritos*. 16 ed. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo Veintuno, 1990, p. 114 (adaptação própria do espanhol).

humanas: “descomunal”, “corcunda”, “tímido”, “desastrado”, “enorme”, “intruso”, “triste” e “bondoso”.

Entretanto, a descrição detalhada e anímica do objeto⁴⁷⁹ é apenas uma das tentativas de redação da protagonista. Ainda além do objeto pelo objeto – ou da palavra pela palavra –, Lispector retrata a violência íntima das coisas. O efeito de sua representatividade é burlar a rotina do olhar, capturando a atenção do leitor/espectador na travessia da leitura de seu livro-pintura. Seu livro é “um largo afresco” (AV, p. 49).

Analisando-se a biografia de Lispector, é bem sabido que a escritora sempre manteve um estreito contato com as artes. Como já esclarecido no quarto capítulo dessa tese, sua experiência pessoal com a pintura se deu entre março de 1975 a maio de 1976, período em que produziu dezesseis quadros. Não é de se estranhar, pois, que dois anos antes, na publicação de *Água viva*, a autora tenha escolhido como epígrafes da obra citações de Roland Barthes, Michel Seuphor, Henri Miller e Man Ray⁴⁸⁰.

Contudo, como já fatidicamente ressaltado, não se pretende nesse trabalho realizar um estudo apreciando-se o tema “Clarice Lispector pintora”. Reiterando-se o argumento inicial, não há uma Clarice “pintora”⁴⁸¹. O que se percebe é uma escritora amante das artes, uma mulher que pinta apenas como “passatempo”⁴⁸², que frequenta museus, galerias e que viaja por vários países, mantendo ligação com inúmeros artistas de sua época. Este é o caso de seu contato com o pintor italiano De Chirico. Em carta (09 mai. 1945) às irmãs Elisa e Tânia, ela narra:

⁴⁷⁹ Tal descrição detalhada e anímica do objeto será um artifício utilizado ao longo da obra, a exemplo do que ocorre nas páginas 102 e 103: “O objeto cadeira me interessa. Eu amo os objetos à medida que eles não me amam [...] Quem terá inventado a cadeira?”.

⁴⁸⁰ Citações dispostas nos capítulos dois, quatro e sete, respectivamente.

⁴⁸¹ Esta visão é bastante particular à tese. Há, de fato, autores que associam, diretamente, Clarice Lispector ao campo da pintura, como é o caso de vários trabalhos acadêmicos: ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004; BARREIROS, Douglas. *Pinturas narrativas: Clarice Lispector e Virginia Woolf entre tela e texto*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: PUC, 2008. César Mota Teixeira, na Dissertação de Mestrado *A poética do instante: uma leitura de Água viva, de Clarice Lispector* (São Paulo: USP/FFLCH, 2001), chega inclusive a estudar alguns dos quadros de Lispector. Há também uma interessante Dissertação de Mestrado na área das Artes Plásticas: PRUDENTE, Joana Vasconcellos. *O búfalo e o olhar avesso da imagem: Clarice Lispector e Pablo Picasso*. Brasília: UnB, 2006. Encontram-se ainda inúmeros ensaios e artigos que tratam da temática, como o já citado de Marcos Antonio Oliveira, da UFMS (vide nota 14 desse capítulo); e o de Lúcia Helena Vianna (UFF): “Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os ‘quadros’ de Clarice Lispector”. Em: ZILBERMAN, Regina (org.). *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios/Edipuc/Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

⁴⁸² Expressão da própria autora. Apud BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 70.

*Hoje de tarde posei a última vez para De Chirico (pronuncia-se De Quírico). Ele é famoso no mundo inteiro. Tem quadros em quase todos os museus: certamente vocês já viram reproduções dos quadros dele. O meu é pequeno; está ótimo, uma beleza, com expressão e tudo [...] O meu retrato é só da cabeça, pescoço e um pouquinho dos ombros. Tudo diminuído*⁴⁸³.

A própria autora apresenta sua relação com a pintura:

*É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço [...]*⁴⁸⁴.

O principal da pintura para Lispector é a possibilidade “excitante” e “relaxante” do experimentalismo, sem que tenha de desprender “compromisso” algum em relação à sua tentativa de expressão. Por isso a “pureza” de seu ato: não há enfrentamentos ou resultados esperados. Emprestando-se uma metáfora de Julio Pimentel Pinto em estudo sobre Jorge Luís Borges, pode-se afirmar que Clarice é uma espécie de “Midas” da literatura, pois “tudo o que toca se converte em ficção, ou em textualidade”⁴⁸⁵. Sua vivência, seu trabalho e, principalmente, seu exercício de fé estão relacionados à expressão verbal. Daí a protagonista de *Água viva* se travestir em escritora para encarar o “desafio” de entrar nos domínios da literatura. Curiosamente, Frida Kahlo percorre o itinerário inversamente paralelo de Lispector: “Às vezes pergunto se minha pintura não foi, pela maneira como a conduzi, mais parecida com a obra de um escritor do que de um pintor. Uma espécie de diário, a correspondência de toda uma vida”⁴⁸⁶. A grande ironia de *Água viva* está, pois, no fato de que até mesmo na “pele” de uma personagem pintora, a prevalência é ainda a da narrativa escrita. Embora Lispector categoricamente afirme:

*O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações*⁴⁸⁷.

Neste eixo, é perfeitamente coerente estabelecer que à voz narrativa as palavras são, preponderantemente, imagens. As palavras são “luz”, “cores”, “figuras”, “perspectivas”, “volumes” e “sensações” e não somente vocábulos

⁴⁸³ Apud GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 107. *Obs*: o retrato de Clarice pintado por De Chirico pode ser visualizado no item Material iconográfico (fig. 9).

⁴⁸⁴ BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, op. cit, p. 70.

⁴⁸⁵ *Memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. Apres. Maria Ligia C. Prado. São Paulo: Estação Liberdade/Fapesp, 1998, p. 199.

⁴⁸⁶ Apud JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. Trad. Luiz Cláudio Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 186.

⁴⁸⁷ BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, op. cit, p. 70.

ordenados em períodos ou capítulos. Eis o plano basal da estética lispectoriana: o conteúdo sempre ultrapassa a forma. Clarice é o próprio Dionísio a ostentar sua taça de vinho. Obviamente ela tem consciência da importância do apolíneo em sua narrativa, e ainda que se negue a classificá-la como romance, poema em prosa, ensaio ou qualquer outra denominação, há equidade nas linhas de seu livro. Porém, a forma sempre extravasa a moldura. *Água viva* é daquelas raras obras que refletem rica natureza pictórica, enaltecida por sua representatividade poética:

Estou cheia de acácias balançando amarelas, e eu que mal e mal comecei a minha jornada, começo-a com um senso de tragédia, adivinhando para que oceano perdido vão os meus passos de vida. E doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvãos me sufocam de tanta beleza (p. 19).

A sinestesia das “acácias balançando”, “amarelas”, é um dos claros exemplos de que em *Água viva* as cores e as formas tornam-se palavras. Bachelard, em “Introdução à bíblia de Chagall”, escreve: “Quem ama a pintura bem sabe que a pintura é uma fonte de palavras, uma fonte de poemas. Aquele que sonha diante da prancha do Paraíso ouve um concerto de louvações. O casamento das formas e das cores é uma união prolífica. Os seres saem do pincel do pintor, vivos e tão fecundos quanto os seres saídos da mão de Deus [...]. O artista conhece impulsos de criação”⁴⁸⁸.

Os “desvãos” da protagonista – espocando intensos em seu texto poético e imagético – “sufocam de tanta beleza”. É a verdadeira aleluia⁴⁸⁹ caótica. A escrita colorida de Lispector sinaliza a vital troca entre a matéria e a luz, de tal forma que o eu-narrador renova sua força ontológica ligando-se aos quatro elementos: ao fogo (“[...] o que te escrevo é de fogo com olhos em brasa”, p. 35), ao ar (“Há coisa no ar – o corpo avisa que virá algo novo e eu me alvoroço toda”, p. 74), à terra (“[...] vivo a riqueza da terra”, p. 82) e à água, como indica o próprio título da obra. Sensível, quem narra não deixa de ensinar que o âmago sobrepuja a matéria:

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 (pp. 55-56).

A imagem do “halo vertiginoso” casa-se bem com o tríptico “Evolução” (1910-11), de Mondrian. Os quadros ilustram a transformação do ser humano, que passa da matéria ao aprimoramento espiritual, ou da “coisa” ao “halo”.

⁴⁸⁸ Trad. do texto: Jacqueline Raas. Em *O direito de sonhar*. 2 ed. São Paulo: Difel, 1986, p. 9.

⁴⁸⁹ Sobre a “aleluia” na criação lispectoriana, vide capítulo 1.

Vejam-se os quadros:

Fig. 10 – *Evolutie*, óleo sobre tela (1m78 x 85 cm; 1m83 x 87,5 cm; 1m78 x 85 cm).

Fonte: Haaga, Haags Gemeentemuseum.

O tema central das composições é o surgimento do ser “completo” que se rendeu à experiência dos sentidos. A evolução biológica, carnal, é substituída pelo crescimento interior em consonância com os ecos do Universo. A ascensão da mulher no painel da esquerda – que se tornou “andrógina” no quadro central – pode ser considerada como a passagem do Ser que busca atingir o mundo espiritual, despindo-se, no caminho, da matéria. Paul Tillich resolve o impasse: “No homem nada é meramente biológico, como nada é meramente espiritual. Cada célula de seu corpo participa de sua liberdade e espiritualidade, e cada ato de sua criatividade espiritual se nutre de sua dinâmica vital”⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ *A coragem do ser*. 2 ed. Trad. Egle Malheiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p. 63.

Mondrian parece propor uma metafísica do olhar em sua construção artística. Note-se que a distinta obra é de uma época anterior à sua famosa série de “Composições”, que vai do início da década de 1920 a meados de 1940, ou, até o final de sua vida artística. Apropriadamente, durante o período de composição de “Evolução”, o artista holandês ainda não havia partido para Paris, tampouco mantinha qualquer tipo de contato com Braque ou Picasso, embora tal criação já apresentasse certo traçado geométrico⁴⁹¹.

“Evolução” convida, pois, a um olhar aguçado, interrogativo, cognitivo e, sobretudo, contemplativo. Eis um olhar realizado com o corpo e com todos os sentidos dos quais dispõe o observador, compreendendo admiração, beleza, espiritualidade, dúvidas e até mesmo repulsa. É, certamente, um olhar moroso, que demanda certo tempo de introspecção. Há uma verdadeira sinergia entre a obra e o observador: “É preciso que o quadro olhe para você tanto quanto você olha para ele”, diz Frida Kahlo⁴⁹².

Igualmente, *Água viva* convida ao olhar meticoloso: “E sonho com luxuriantes grandezas aprofundadas em trevas: alvoroço da abundância, onde as plantas aveludadas e carnívoras somos nós que acabamos de brotar, agudo amor – lento desmaio” (p. 36). Lispector realiza em sua obra um verdadeiro tratado de escrita: do “agudo amor” que extravasa de sua criação, nasce o texto. Mas este é um lento, calmo “desmaio”. Um movimento puramente instintivo, como o da cria a procurar pelo peito materno: “Com olhos fechados procuro cegamente o peito: quero leite grosso. Ninguém me ensinou a querer” (p. 41). No processo narrativo, o eu-lírico não precisa “abrir” os olhos para enxergar: a luz introspectiva lhe basta. Abrir os olhos seria apenas um ato físico, porém, sua expressão é de grande sutileza: “Minha aura é um mistério de vida” (p. 26).

Esta composição lispectoriana instrui, a cada frase desvelada, que o conceito de “espiritualidade” na vivência da arte não se diz respeito a uma unidade místico-religiosa a ser “alcançada”. Ela é, sempre, a amplitude ontológica corrente na dinâmica criativa, apreendendo a interação entre a forma e o conteúdo, entre o sim e o não, entre o masculino e o feminino, entre o corpo e o espírito, como na história da Criação. Perceba-se que, na página sessenta e seis de *Água viva*, a autora cita um trecho do Gênesis:

⁴⁹¹ Cf. DREICHER, Susane. *Piet Mondrian: construção sobre o vazio*. Trad. Maria C. Vieira. Munchen; Lisboa: Benedikt Taschen, 1994, p. 29.

⁴⁹² Apud JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*, op. cit, p. 186.

E plantou Javé Deus um jardim no Éden que fica no Oriente e colocou nele o homem que formara (Gen. 11-8).

Como o Criador a formar o homem e todos os elementos da Natureza, Lispector sopra nas narinas de seu texto-pintura o fôlego da vida. Seu sopro anima, move a matéria estática. De sua condição isolada, amorfa, a palavra transmuta-se (e transmite-se) em imagens, sensações, perspectivas e formas. Em hebraico, o termo *ruah*⁴⁹³ corresponde à “espírito”, derivando de fenômenos naturais como o vento e a respiração. Dos fluidos de um ambiente etéreo e mutável, a escrita de *Água viva* traz a avidez das cores: “Hoje usei o ocre vermelho, ocre amarelo, o preto, e um pouco de branco” (p. 89).

O amarelo e o vermelho surgem como cores primárias, contudo, a característica terciária ocre lhes dá um tom de mistério, de atemporalidade; um tom pesado⁴⁹⁴. Entretanto, não é um pesado que provoca sonolência e atrai ao mundo onírico: a pintora-narradora cria um tom denso, como “manto tecido com fios de ouro solar” (AV, p. 47). Bachelard, no texto “O pintor solicitado pelos elementos”, discorre sobre o que ele chama de “temas alquímicos fundamentais das intuições do pintor”. Diz ele: “Um amarelo de van Gogh é um ouro alquímico, ouro colhido de mil flores, elaborado como um mel solar. Não é nunca simplesmente o ouro do trigo, da chama ou da cadeira de palha: é um ouro para sempre individualizado [...], não pertence mais ao mundo, é antes o bem de um homem [...]”⁴⁹⁵.

O livro-pintura de Lispector está todo animado por esta transferência auricolor, carregada como “uma vida toda em símbolos pesados como frutas maduras” (AV, p. 21). Francis Bacon entende que suas cores gritantes são uma tentativa “violenta” de remeter o espectador à vida, visando atingir seu “sistema nervoso”⁴⁹⁶. Condescendente a tal enfoque, Gotlib considera que as cores de Clarice indicam “inquietação e turbulência interior”⁴⁹⁷, apesar de a própria autora entrar em contradição: “E nas cores mais densas há uma lividez” (p. 91).

Em *Teoria da Arte Moderna*, mais especificamente no oitavo capítulo (“Filosofia da criação”), Paul Klee

⁴⁹³ Apud DREBES, Haidi. *A expressão da espiritualidade na obra pictórica de Frida Kahlo no horizonte da teologia da cultura de Paul Tillich*. (Tese de Doutorado). São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2005, p. 18.

⁴⁹⁴ GOETHE, J.W. *Doutrina das cores*. Apres., sel. e trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 25.

⁴⁹⁵ Trad. do texto: José Américo Motta Pessanha. Em: *O direito de sonhar*, op. cit, p. 26.

⁴⁹⁶ Apud SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. Trad. Maria Resende Costa. São Paulo: Cosac e Naify, 1995, p. 140.

⁴⁹⁷ GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 477.

discorre sobre a dimensão calórica da cor. Ele divide o eixo do princípio de temperatura em dois extremos: o direito (sol-calor) e o esquerdo (frio). Há sempre a conjugação das duas dimensões na representatividade de uma arte. Klee considera como essenciais a síntese de iluminação e a temperatura no cinturão das cores⁴⁹⁸. A partir deste traçado, não parece tão absurdo atribuir característica “lívida” às cores mais “densas”, como escreve Clarice. O paradoxo cromático lançado em *Água viva* convida a uma contemplação em profundidade, criando um verdadeiro impulso de coloração que não só reveste como, principalmente, penetra em toda a carne de seu texto-imagem. E ainda que a pintora protagonista insista em capturar a palavra, não é capaz de se desvincular do encantamento do olhar, logo se entrega ora ao ocre, ora ao primário, ambicionando obter um movimento visível de fluxo e refluxo mediante a luta entre o claro e o escuro. Eis o que pode ser entendido como o “enérgico recurso dos extremos”⁴⁹⁹:

[...] *mesmo nas missas brancas usa-se o sangue e este é bebido* (AV, p. 29).

Esta passagem é interessante porque a autora-pintora procura incitar os estímulos que fornecem informações simbólicas sobre o tom, em especial porque a cor em si corresponde a um tipo de informação que não diz respeito às propriedades físicas especificamente, mas a uma representação interior. Assim, a cor branca do cerimonial ultrapassa o próprio sentido do cerimonial, do mesmo modo que o carmim se manifesta com maior voluptuosidade que o líquido sanguíneo. Aqui cabem várias analogias: o ritual da Missa Católica e o sangue de Cristo no momento da Comunhão; os rituais afros, como o Candomblé, em que os filhos de Orixás vestem trajes brancos e entram em contato com o outro mundo através do sacrifício de animais. Vermelho do Ser que rebenta do ventre e o branco total e apavorante dos olhos do cego. Ou ainda o “branco retido no branco [...] / Tempo devorado como carne, corpo ferido, / vermelho sobre o branco”, como no poema de Carlos Felipe Moisés⁵⁰⁰.

A dinâmica cromática de *Água viva* configura vários prismas e tons: o verde está sempre associado à passagem do tempo (“O esverdeamento [dos portais] toma um tom do que estivesse entre vida e morte, uma intensidade de crepúsculo”, p. 91; “[grutas] esverdeadas pelo limo do tempo”, p. 15); ao passo em que o dourado liga-se ao místico, ao

⁴⁹⁸ KLEE, Paul. *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*. Pref. Gunther Regel. Trad, Pedro Sussekund. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 124.

⁴⁹⁹ Id. ibidem

⁵⁰⁰ “As formas do branco”. *Urna diurna*, em: *Poemas Reunidos*. São Paulo: Cultrix, 1974.

poder (“sou Diana, a caçadora de ouro”, p. 28; “os seios de ouro – é assim que pinto a marca de Satã”, p. 28). O vermelho é representação aliterante de violenta beleza (“Os cravos vermelhos berram em violenta beleza”, p. 67) e o tom alaranjado sinônimo de germinação e crescimento (“com que peso de doçura o verão amadurecia cem mil laranjas”, p. 74).

De modo singular, o azul nunca se expõe na obra como diáfano, claro, límpido. Ao contrário, é sempre um azul-escuro, um azul que se configura entre a noite e a madrugada: “Antes de dormir tomo conta do mundo e vejo se o céu da noite está estrelado e azul-marinho porque em certas noites em vez de negro o céu parece azul-marinho intenso” (p. 71); “Hoje é noite de lua cheia. Pela janela a lua cobre a minha cama e deixa tudo de um branco leitoso azulado” (p. 36); “Depois vivo a madrugada azulada que vem com o seu bojo cheio de passarinhos” (p. 20).

Faz sentido dizer que o azul esteja ligado ao mistério e ao onírico do negro em *Água viva* porque o eu-narrador encarna a própria figura de Lilith: “Embora às vezes eu sobrenade num raso aparente que tem debaixo de si uma profundidade de azul-escuro quase negro” (p. 62). A protagonista nunca é Eva nos domínios do Éden: é sempre Lilith em sua noite escura:

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnaís desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa de anuência de Deus: eis a criação (p. 21).

A palavra Lilith (**fig. 11, 12 e 13**) vem do sumério *Lulu*, que significa “libertinagem”⁵⁰¹. Segundo a Cabala, Adão teve duas esposas: Lilith, a primeira; e posteriormente Eva. Eva, como conhecido na Bíblia, foi feita a partir de uma costela de Adão. Já Lilith, concebida da mesma argila que Deus fez Adão: “God then formed Lilith, the first woman, just as He had formed Adam, except that He used filth and sediment instead of pure dust”⁵⁰². Porém, devido ao fato de ter se rebelado contra Deus, Lilith foi expulsa do Paraíso. A Cabala ainda a metaforiza como a própria serpente que levou Eva a comer o fruto proibido⁵⁰³. Na Idade Média, ela é descrita como o demônio, muito citada entre as

⁵⁰¹ SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 14.

⁵⁰² GRAVES, Robert; PATAI, Raphael. *The Hebrew Myths*. New York: Doubleday, 1965, p. 66. Trecho: “Deus então formou Lilith, a primeira mulher, do mesmo modo que Ele formou Adão, com a exceção de que Usou sedimentos e sujeira ao invés de somente poeira” (trad. própria).

⁵⁰³ SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu simbolismo*. 2 ed. Trad. Hans Borger; J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 1988, pp. 17-18.

superstições dos camponeses. Do ponto de vista esotérico, Lilith representa a terrível bruxa negra do mundo astral, iniciadora de entidades diabólicas tais como as lamias, as estriges, as harpias, as górgonas, as rínias e as fúrias⁵⁰⁴.

Na Bíblia, Lilith aparece em Isaías, na descrição da vingança de Deus, transformando a terra de Edom num deserto: “Lilith repousará lá e encontrará seu local de descanso. Ali a serpente fará o seu ninho, porá os seus ovos” (34:14), ou, como no próprio trecho citado de *Água viva*: “volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnaís desejos de realização” (p. 21).

Na astronomia, Lilith é o asteróide 1.181, descoberto em fevereiro de 1927. Astrologicamente, Lilith é um ponto que se averigua mediante as posições da Terra e da Lua. Seu símbolo é uma lua negra e representa a todos os desejos mais inferiores, mais ocultos, mais nefastos que existem em nosso inconsciente⁵⁰⁵. Leia-se o trecho: “[...] prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém” (AV, p. 21).

Em pólo oposto, o branco, por representar a soma de todas as tonalidades e matizes, é a cor predominante em *Água viva* (assim como em qualquer tela). Em *Teoria do Não-Objeto*, Ferreira Gullar explica que a tela em branco, ao pintor tradicional, era o mero suporte material sobre o qual ele esboçava a sugestão do espaço natural. Tal espaço sugerido era rodeado por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo ao mundo. Porém, quando artistas como Mondrian e Malevitch abandonam radicalmente a representação, a moldura perde o sentido⁵⁰⁶. Pode-se dizer que o branco assume a mesma função na obra de Lispector: a escritora não trama apenas o fundo inerte de um quadro ou de um texto, mas amotina um conjunto de significados, uma espécie de canal condutor à criação: “Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante” (p. 61). Além de ser identidade do novo, do nascente (“Agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia”, p. 13; “Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar e vejo as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram inquietas”, p. 71) e da concórdia (“As [rosas] brancas são a paz do Deus”, p. 67), o branco é, indubitavelmente, o indício mais claro de transcendência no livro: “Já vi cavalos soltos no pasto onde de noite o cavalo branco – rei da natureza – lançava para o

⁵⁰⁴ Id. *ibidem*.

⁵⁰⁵ BARTON, Tamsyn. *Ancient Astrology*. London: Routledge, 1995, pp. 248-49 (adaptação própria ao português).

⁵⁰⁶ A *Teoria do Não-Objeto* apareceu em uma edição do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada de 21 nov. a 20 dez. de 1960.

alto ar seu longo relincho de glória” (p. 59).

O cavalo branco solto na noite escura: eis a mescla perfeita dos tons. Clarice deixa claro em *Água viva* que as cores são uma meditação sobre a energia da matéria. Matéria que, por sua natureza camaleônica, projeta a cor na substância, obrigando “a luz da aurora em desmaio nasc[er] das trevas” (p. 88). Ela própria “reluz, tal uma chusma dissonante de insetos” (p. 80). Ela própria assimila: “luz de lamparina acesa que sou” (p. 80).

A autora-pintora de *Água viva* faz por acreditar no pensamento de Kandinsky de que a arte mantém ligação vital com a natureza, de tal maneira que o artista passa a ser o “professor espiritual”⁵⁰⁷ do mundo, trazendo à tona os ideais das formas e das cores, reveladas pelo conteúdo, repleto de possibilidades inesgotáveis. Na arte abstrata, o pintor retrata suas experiências “reais” com uma “alma vibrante e automática”, segundo suas próprias palavras:

*Colour is the key. The eye is the hammer. The soul is the piano with its many chords. The artist is the hand that, by touching this or that key, sets the soul vibrating automatically. Abstract art places a new world, which on the surface has nothing to do with reality*⁵⁰⁸.

Van Gogh também escolhe pelo contato com uma pintura disposta na harmonia caótica das cores: “Ao invés de buscar a redenção no que vejo frente aos meus olhos, uso as cores arbitrariamente para me expressar com profundidade”⁵⁰⁹. A cor, entretanto, é apenas um dos prismas que reverberam do movimento de uma arte. Em *Água viva*, a narradora não se limita a descrever um texto cromático. Tampouco discorre de forma isolada sobre o formato de sua escrita-pintura. Prioritariamente, ela escolhe vivenciar as imagens:

*Conheço em mim uma imagem muito boa, e cada vez que eu quero eu a tenho, e cada vez que ela vem ela aparece toda. É a visão de uma floresta, e na floresta vejo a clareira verde, meio escura, rodeada de alturas, e no meio desse bom escuro estão muitas borboletas, um leão amarelo sentado, e eu sentada no chão tricotando. [...]. E ali estou eu, com borboleta, com leão. Minha clareira tem uns minérios, que são as cores*⁵¹⁰.

⁵⁰⁷ KANDINSKY, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art – Painting in Particular*. Transl. by M. T. Sadler., Courier Dover Publications, 1977, p. 25 (adaptação própria do trecho para o português).

⁵⁰⁸ Id. *ibid.*, p. 63: “A cor é a chave. O olho, o martelo. A alma, o piano e suas inúmeras notas. O artista é a mão, que, ao tocar esta ou aquela clave, permite ao espírito vibrar automaticamente. A arte abstrata abre possibilidades de um novo mundo, cuja superfície nada tem a ver com o que entendemos por realidade” (trad. própria).

⁵⁰⁹ Apud VEDOVELLO, Franco. *The Works of Vincent van Gogh*. New York: Gallery Books, 1990, p. 22. Trecho: “Instead of seeking to render exactly what I see before me, I use colour arbitrarily to express myself in depth” (adaptação própria do trecho em inglês).

⁵¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980, p. 69.

A mulher no meio de uma “clareira”. Clarice é um olho aberto sobre o mundo, embora em sua descrição ela se apresente como mais um elemento no meio do espaço da clareira. De modo usual, o arcabouço dos contrários impera. Suas palavras são sempre forças opostas, sempre contrários complementares. O embate se realiza porque a autora transmite imagens em uma linguagem mais aproximada do pictórico; conseqüentemente os elementos entram em choque. Veja-se: uma “clareira verde, meio escura”. E a principal qualidade de uma clareira não é por certo sua luz? A escritora desvia-lhe sua natureza incondicional, aproximando a cena às imagens do sonho, por sua escuridão. Outro exemplo: “um leão amarelo sentado”. Certamente, esta não é a imagem do leão de Neméia, descomunal, que travou combate com Hércules. É somente um leão sentado, inerte. Daí o paradoxo: qual o maior atributo do leão senão sua força, seu ímpeto? Levada pelo devaneio criativo, Lispector mistura as imagens exteriores de seu mundo em fruição (repleto de apaziguamento com suas “borboletas” e suas mãos “tricotando”) com o delírio de um sono repleto de simbolismos. O trecho descrito, presente em obra póstuma da autora, remete ao leitor um princípio de profundidade cuja única possibilidade de vivência ocorre no isolamento. Os outros elementos apenas aprofundam esta solidão.

Eis a imagem plena do fundamento autoral de Clarice Lispector: “[...], eu, corpo a corpo comigo mesma” (AV, p. 9). No duro combate de sua escrita, ela é o seu único exército. Uma figura apropriada a servir como metáfora a tal paradigma é a obra “Mulher na praia”, produzida em meados de 1940 por Cícero Dias.

Uma retrospectiva⁵¹¹: em 1937 o pintor pernambucano participa da Exposição de Arte Moderna em Nova York. No ano seguinte, expõe uma série de quadros nas galerias Jeanne Castel e Billiet, em Paris. É nesta época que conhece Braque, Matisse, Léger e Picasso, de quem se tornaria franco amigo. Em 1939, logo no início da Segunda Guerra Mundial, o pintor pernambucano frequenta o ateliê de Picasso, um dos motivos de sua captura pelos alemães. Prisioneiro em Baden-Baden, somente em 1942 consegue ser trocado por alemães detidos no Brasil. Desta data aos dois anos subseqüentes, a vida do artista mostra-se bastante tumultuada: volta clandestinamente à França, vendo-se forçado a fugir para Lisboa, de onde envia o poema “Liberté”, de Paul Eluard, a Roland Penrose, que se encontra então em Londres. Poema lançado aos milhares pelos aviões da Royal Air Force sobre o solo francês. Nota-se, portanto, que quando produz “Mulher na praia”, o pintor encontra-se completamente atribulado em meio à Guerra. Esta tela é,

⁵¹¹ KAZUYO, Ishida. *Cícero Dias*. São Paulo: USP/FAU, 1967, pp. 12-14.

sobretudo, o reflexo de suas impressões no período em que integrou o grupo abstrato *Espace* (1945-1950), da Escola de Paris. Percebe-se na obra o resgate do inconsciente.

Fig. 14 - *Mulher na praia* (1944). Óleo sobre tela, 64,5 x 80 cm. Fonte: Coleção Chateaubriand Bandeira de Mello

Em 1946, entre uma série de produções, Cícero Dias expõe “Mulher na praia” na *Exposition Internationale d’Art Moderne*, no Museu de Arte Moderna de Paris. Janira Fainer Bastos, coordenadora da biografia do pintor, comenta sobre seu trabalho: “Graças ao seu talento de colorista, Cícero conseguiu ultrapassar a frieza da tendência geométrica. A parte luminosa de suas telas tem como cor fundamental o vermelho/laranja, enquanto a parte escura tem como cor dominante o azul. Essa unidade harmônica é dada pelo contraste do acorde azul-verde/vermelho-laranja, característica pessoal do pintor”⁵¹².

⁵¹² “Figuração/Abstração: o segundo momento (1938-1960)”. Disponível em: www.cicerodias.com.br/bio3.html, acessado em nov. 2008. **Obs:** A pesquisadora Janira Fainer Bastos (Unesp/Bauru) é a responsável pelo estudo biográfico e da obra de Cícero Dias no site.

A tela serve de tropo à criação literária lispectoriana uma vez que a produção da autora está, indiscutivelmente, associada ao automatismo de pensamentos e ações. Em Clarice Lispector, o poder das imagens textuais está sempre além da pura representatividade, como na composição de Cícero Dias:

*Dias foi capaz de expressar como ninguém as inquietudes daquele momento. Com elementos simples elaborou com cores intensas diversas telas assombradas, verdadeiras visões metafísicas, pois sempre transitou entre o real e o imaginário. “Mulher na Praia” revela um momento de espera: o mundo está no limiar de um acontecimento. O medo e a curiosidade encerram-se em suas linhas harmoniosas representando um momento fixado. Quando se observa uma pintura é o próprio gesto do artista que se vê e através dele*⁵¹³.

Bastos analisa que, na pintura, o “próprio gesto do artista” define sua obra. O mesmo se pode dizer de Lispector. A autora sempre deixa toques de sua presença autoral: “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” (AV, p.16).

Cícero Dias sobrepõe o vivido e o imaginado, utilizando símbolos universais que remontam a eras antigas e denunciam suas confabulações mais íntimas, portanto obscuras: o horizonte insondável, a palmeira, a mulher. Clarice também sabe “pintar o horror”, pois constrói o seu mundo entre a palavra e o seu eco, entre o que de fato existe e o que permanece no ambiente de meditação. Bachelard, no ensaio “Fragmento do diário de um homem”, interpreta que qualquer objeto emana os mais secretos e solitários pensamentos: “A meditação solitária nos devolve à primitividade do mundo. Vale dizer que a solidão nos põe em estado de meditação primeira. [...] Mas o mundo é intenso antes de ser complexo. É intenso em nós. E sentimos melhor essa intensidade, essa necessidade íntima de projetar um universo quando obedecemos às imagens que dinamizam nosso ser”⁵¹⁴.

Tudo parece respirar na obra de Cícero Dias. A árvore surge como tema de vida, de perpétua evolução, sempre em ascensão devido à verticalidade de seu crescimento. O *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant sugere que a árvore põe em comunicação os três níveis do Cosmos: o subterrâneo, através de suas raízes; a superfície da terra, através de seu tronco e seus galhos inferiores; e as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu⁵¹⁵. Já a mulher corresponde ao princípio criador da Natureza. Nas culturas remotas, é comum sua

⁵¹³ Id. ibidem.

⁵¹⁴ Trad. do texto: Jacqueline Raas. Em: *O direito de sonhar*, op. cit., pp. 192-193.

⁵¹⁵ CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13 ed.

imagem estar associada a figuras de animais ou vegetais. A participação de elementos morfológicos femininos em símbolos tradicionais, como a esfinge, alude sempre à soma de intuições cósmicas⁵¹⁶. A distinta maneira como o signo feminino é retratado por Dias, confere-lhe mistério: na tela, a árvore parece ser parte complementar de seu corpo, saindo de seu ventre; e o sol não é somente um elemento pictórico, mas sua autêntica aura. Sol não apenas como uma auréola protetora: eis um halo luminoso, unido-a ao azul celeste em confronto com o limite marítimo, sendo ela, a mulher em sua solidão, o elemento ontológico na obra.

Não é preciso de muito esforço para se entender que a mulher, como musa, símbolo de fertilidade e de vida tem sido tema recorrente na história das Artes, desde as pinturas rupestres aos dias de hoje. Obviamente, traçar uma análise sobre o simbolismo da mulher demandaria inúmeras páginas, quiçá até mesmo uma nova tese. No entanto, sua imagem⁵¹⁷ é válida na obra do pintor pernambucano porque, solta na imensidão do oceano das dúvidas, dos medos e dos arrebatamentos, a mulher vinga como mediadora do mundo das reflexões.

Ao se analisar esta tela de Cícero Dias, o sentimento é de que Clarice é a própria “Mulher na praia”. Externamente plácida, a autora espera que de seu texto sejam expelidas as imagens tradutoras de seus cataclismos internos:

Nasci dura, heróica, solitária e em pé. E encontrei meu contraponto na paisagem sem pitoresco e sem beleza (p. 45).

Da natureza de cataclismos que só encontram beleza na imperfeição.

Coord. C. Sussekind. Trad. V. da C. e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 74.

⁵¹⁶ Id. *ibid.*, pp. 233-37.

⁵¹⁷ Em *O lobo da estepe* (HESSE, Herman. 16 ed. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, s/d, p. 38), o protagonista divaga: “E embora eu fosse um animal sem rumo, incapaz de compreender o mundo circundante, não faltava um sentido à minha vida insensata; algo ecoava em mim, em meu cérebro estavam amontoadas mil imagens [...]”. Ao se pensar em “imagens” em AV, deve-se ter em mente que algo sempre “ecoa” em Lispector; “mil imagens” se fazem e desfazem tantas vezes em sua presença autoral que a descrição viva vale mais do que a palavra.

8.3 Da harmonia difícil dos ásperos contrários

Não se compreende música: ouve-se.

(Água viva, p. 9).

Talvez um dos maiores paradoxos de *Água viva* se realize na relação entre o som e o silêncio. Ao buscar por esta difícil, penosa harmonia dos contrários, é preciso, antes de tudo, que a autora se entregue “sem garantias” (p. 54) ao mecanismo da escrita. Diante de tal proposição, a ficcionista deve ser aquela que “caminh[a] em corda bamba” (p. 80), pois “não conhec[e] a proibição” (p. 46). Clarice realiza a cada linha de seu texto-pintura, de seu texto-poesia, ou por que não dizer, de seu texto-música o grande desafio de ser “antimelódica” (p. 32).

Em *Esboço de uma teoria das emoções*, Sartre explica que, a partir do caos do som e do silêncio, o sujeito atribui qualidades ao tempo e ao espaço, seqüenciando notas e intervalos, estruturados em melodia, harmonia e ritmo. Em sua narrativa aquática, dispersa, Lispector opta por quebrar a estrutura melódica e harmônica referida por Sartre. Entretanto, ela concorda com o pensamento seqüencial do filósofo: no momento único da criação, cada nota e cada intervalo são vivenciados no “domínio de uma espontaneidade”. Domínio que só ocorre, de fato, na condição de “uma fatalidade inerente à arte, [que] nada mais é do que uma das formas que o sujeito tem de fazer com que o som e o silêncio aconteçam no mundo”⁵¹⁸. Observe-se:

[...] a liberdade que sopra no verão tem a fatalidade em si mesma. O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com a minha voz (AV, pp. 45-46).

A autora utiliza também a “sua voz” no momento fértil da criação – fértil e espontânea como “o erotismo próprio do que é vivo”, portanto, nada mais “fatal” ou natural do que a expressão “antimelódica”. Gerard Ducourneau esclarece que os sons produzem modificações dinamogênicas no corpo devido à sua cadência, ao seu ritmo e à sua melodia. O estudioso percebe a música como o resultado do esforço para reproduzir “a voz humana, a voz materna,

⁵¹⁸ SARTRE, J. P. *Esboço de uma teoria das emoções*. Trad. Fernando de Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 1965, p. 32.

escutada na simultaneidade do ventre. Ela age sobre o sistema nervoso e muscular, com elevação ou diminuição do tônus, produtora de energia motora ou apaziguamento, conforme seu ritmo”⁵¹⁹.

José Miguel Wisnik, em “Som, ruído e silêncio”, primeiro capítulo de *O Som e o Sentido*, igualmente realiza uma anatomia antropológica do som, aproximando música, corpo, respiração, palpitação e pulso sanguíneo. Diz ele: “O feto cresce no útero ao som do coração da mãe”, ilustrando que o grande poder da música sobre o consciente e o inconsciente rebenta de sua “*eficácia simbólica*”⁵²⁰, fazendo alusão ao aclamado artigo de Lévi-Strauss publicado em 1949.

O professor e poeta Enzo Minarelli⁵²¹ entende que tal “eficácia” reside, salientadamente, no movimento de respiração/inspiração, como proposto há séculos pelos gregos através da idéia de *psi* (“um sopro de vida”). Na modernidade, o critério de *psi* pode ser exemplificado com o ritmo do fôlego da poesia. Em *Leaves of Grass* (1856), Walt Whitman parece brincar com as sílabas e fonemas, criando ele mesmo seu chiado diante da existência do Cosmos:

*The smoke of my own breath;
Echoes, ripples, buzz'd whispers, love-root, silk-thread, crotch and vine;
My respiration and inspiration, the beating of my heart, the passing of blood
[and air through my lungs*⁵²².

Minarelli ressalta que, os poetas modernos optaram por combinar o efeito acústico ao sentido oral/vocal, o qual ele denomina de “vocalidade”. Em sua definição, o som cria imagens visuais, pois a função poética acústica é, preponderantemente, causar estímulos aos sentidos – aos mais instintivos e primários sentidos. Tome-se o seguinte trecho de *Água viva*:

Ouvi o Pássaro de fogo – e afoguei-me inteira (p. 70).

⁵¹⁹ DUCOURNEAU, Gérard. *Introdução à musicoterapia*: a comunicação musical, seu papel e método em terapia e em reeducação. Trad. Dora Fraga e Rosemary Abílio. São Paulo: Manole, 1984, p. 48. **Obs:** o termo grifado, dinamogênico, significa “superativação da função de um órgão devido a um estado de excitação”.

⁵²⁰ *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 30.

⁵²¹ Informações proferidas durante a oficina de Poesia Sonora, realizada entre 15 a 18 jun. 2009 no Festival Internacional de Teatro de Londrina.

⁵²² Versos de “Songs of Myself”: “A fumaça de minha própria respiração, / Ecos, ondulações, zunidos e sussurros, raiz de amaranto, fio de seda, forquilha e videira, / Minha respiração e inspiração, a batida do meu coração, fluxo de sangue e ar atravessam meus pulmões” (trad. própria). New York: New York University Press, 1965.

Pareado ao sentido de provocação da cadência, do ritmo e da melodia, a literatura de Lispector só acontece na combinação do eixo consonância/dissonância. *Água viva* traz frases extremamente poéticas, regadas de rimas e figuras de estilo nos âmbitos fônico e semântico. Eis um belo caso:

*Ouçõ címbalos e trombetas e tamborins que enchem o ar de barulhos e marulhos abafando
então o silêncio do disco do sol e seu prodígio (p. 47).*

As aliteraões conduzem o ritmo do período. O som do “ç”, aliado ao “c” de “címbalos”; os “esses” dos plurais e de “silêncio”, de “disco” e de “sol” produzem uma sensação de sussurro, de voz mais baixa que a usual. Tais combinaões são co-estruturadas pela repetiões das consoantes “m” e “n”, responsáveis por alongar a cadência sonora. O “erre”, por sua vez – ressaltado em “ar”, em “tamborins”, nos dígrafos “lh” e nos encontros consonantais “tr” e “pr” – impulsiona o tropel da voz, que apesar de murmurada, revela-se intensa. O “f”, de “abafando”, encontra-se localizado num ponto estratégico, pois é exatamente sua presença (combinada ao gerúndio do verbo) que divide a cadência da sentença em dois momentos: o início pulsado e febril e o final de tom mais brando, suavizando a intensidade inicial.

Ao empregar ritmos e modulaões – seja aplicando anáforas (“Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue. Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando”, p. 25), polissíndetos (“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”, p. 34), epístrofes (“Só não encontrei ainda a quem prestar contas. Ou não? Pois estou te prestando contas aqui mesmo. Vou agora mesmo prestar-te contas daquela primavera que foi bem seca”, p. 73), hipérbatos (“São ásperas e arrepiadas as pontas de suas pétalas”, p. 67) ou paranomásias (“Lembro-me de mim de pé com a mesma altivez do cavalo e a passar a mão pelo seu pêlo nu. Pela sua crina agreste”, p. 59) – a autora transmite seus conflitos e dilemas, assim como a solução que oferece a tais dilemas:

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o 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 (p. 10).

Sobre a poética construída por Clarice Lispector, pode-se dizer que eis um artifício de escrita que nasce da criação caótica, não domada pelo esperar do enredo. Candido observa que, num “novo ritmo de ficção”, a ficcionista transmite sua narrativa amparada pelas “necessidades de uma expressão sutil e tensa”, de tal maneira que a língua absorve o “mesmo caráter dramático que o entrecho”⁵²³. No caso de *Água viva*, qualquer indício de trama é superado pelo “substrato vibrante da palavra”. E assim como ocorre em *A Paixão segundo G.H.*, o substrato se encontra na natureza de um “canto gregoriano”, ou, na cadência em repetição, pois, nas próprias palavras da voz poética, ela se encontra em ecoante “luta com a vibração última”.

Germán Prado esclarece que grande parte do repertório gregoriano do século X incorporou a tradição grega dos *okto-echos*, que consiste na repetição dupla dos quatro modos da entonação sálmica. Tal adoção não só possibilitou aos monges a facilidade de memorização dos cantos, como os preservou com a transmissão oral⁵²⁴. Em sua narrativa, Lispector utiliza o recurso da repetição no intuito de fixar sua prosa, assim como a mecânica das melodias gregorianas, repassada pelas gerações antecessoras, num círculo que as mantém viva até hoje. Justamente por este motivo, a presença autoral faz questão de admitir: “Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado” (pp. 97-98).

Além de aplicar a estratégia da repetição como fator de redundância fixadora (“Não quero perguntar por quê, pode-se perguntar sempre por quê e sempre continuar sem resposta”, p. 14), de rima (“Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro”, p. 38), de efeito icônico (“Hoje é domingo de manhã. Neste domingo de sol e de Júpiter estou sozinha em casa”, p. 78), metafórico (“E eis que te faço perguntas e muitas estas serão. Porque sou uma pergunta”, p. 44) e até mesmo de efeito de “encantamento”⁵²⁵, eis uma alternativa para se entrar no nóculo do paradoxo.

Duas consciências distintas reconhecem-se, sobretudo através da oscilação silêncio/palavra. E neste jogo incessante, o eu-lírico enerva-se em vias de “esforço de confissão”, sofrendo de uma espécie de síndrome de Fedra⁵²⁶:

⁵²³ No raiar de Clarice Lispector (1944). Em: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 129.

⁵²⁴ PRADO, Germán. *El canto gregoriano*. Barcelona: Labor, 1945, p. 73 (adaptação própria do trecho em espanhol).

⁵²⁵ Sobre o “encantamento”, vide nota 36 e exemplos posteriores no Capítulo 5.

⁵²⁶ Para Barthes, muito menos importante do que a paixão de Fedra é a questão do “dizer ou não dizer”. A tragédia está determinada pelos segredos e pelos consentimentos (Apud ENRIQUEZ, Eugène. *A construção amorosa*. Trad. Eunice Dutra. Belo Horizonte, *Psicologia em Revista*, v. 9, n. 13, jun. 2003, pp. 13-25).

ele fala, fala e fala ao “eu” que, na verdade, é o “outro” também: “Os africanos para me adormecer, eu recém-nascida, entoam uma lengalenga primária onde cantam monotamente” (p. 49). Um “outro” que suporta a “lengalenga” ou o extremismo das sensações e vivências da mão que escreve. Um eu encantado, “hipnotizado” à travessia, ainda que percorra um “caminho que ele não tem a mínima noção para onde vai dar”⁵²⁷:

Quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo (p. 53).

Assim como o tempo é possibilidade existente apenas no “transladar” do Ser em instantes⁵²⁸; de concreto no som apenas a matéria que emana do “instrumento”. Como captar então o corpo do ressoar da vida? A sonoridade deve ser absorvida na concentração plena da narrativa. No universo da escrita, todos os esforços lutam por alcançar os mínimos trejeitos e atos que afloram no átimo da criação. É um movimento meticuloso, do peso do compassado e comprazido bater cardíaco, tal e qual já sente a protagonista de *A Paixão*: “um coração batendo, as tēmporas pulsando [...]”⁵²⁹. Pois os verbos no gerúndio são sempre os grandes portadores de sons. É exatamente aí que residem as raízes do deslocamento autoral em *Água viva*: seja “pintando ou pronunciando sílabas” (p. 10), seja “tentando escrever com o corpo todo” (p.11), “lidando com a matéria-prima” (p. 12), “crescendo com o dia” (p. 13) ou “repetindo o doce horror” (p. 16).

Água viva é uma obra extremamente enérgica porque a cadência de suas palavras não distribui quantidades, porém qualidades vocais. A narrativa é antes cromática, ou seja, abarrotada de cores literárias, rica em construções fônicas, rítmicas e, sobretudo, em sentidos metafóricos. Em sua famosa carta a Paul Demey – *Les lettres du Voyant* – Rimbaud fundamenta a transcendência de sua poética:

⁵²⁷ Prof. Dr^a Yudit Rosenbaum, durante aula proferida sobre Clarice Lispector (10 mai. 2006) no programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.

⁵²⁸ Como visto no sexto capítulo.

⁵²⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 50.

Esta língua [é] da alma para a alma, resumindo tudo, perfumes, sons, cores, pensamentos [...]. O poeta deve tornar-se vidente através de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele deve buscar em si mesmo, provar de todos os venenos, guardando apenas a quintessência. Inefável tortura em que é necessária toda a fé, toda a força sobre-humana⁵³⁰.

Em Rimbaud, a poesia nunca é poesia desvinculada da existência e todas as suas dimensões. Muito além de um empreendimento literário propriamente dito, para ele a poesia é um meio de chegar ao “desregramento dos sentidos”. Clarice segue esse caminho ao escavar em si as mesmas formas de amor, de sofrimento e de delírios, com todos os perfumes, todos os sons e cores de sua escrita sinestésica:

E acima da liberdade, acima de certo vazio, crio ondas musicais calmissimas e repetidas. A loucura do invento livre. Quer ver comigo? Paisagem onde se passa essa música? ... As ondas musicais recomçam. Alguém olha as unhas. Há um som que de longe faz: psiu! psiu! ... 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 (AV, pp. 109-10).

A escritora tem conhecimento pleno de seu método de escrita, afinal, ela trabalha com “a loucura do invento livre”. Porém, esta é uma fecunda loucura, definida a partir da apurada descrição da imagem e do som inerentes às “ondas musicais” criadas no texto. O som chia ao longe: “psiu! psiu!”. O uso da onomatopéia produz um efeito de aproximação ao chamado da música, que acabará fascinando o leitor ao som de sua “flauta” de junco. Ela é o dervixe em êxtase. Ela é o encantador a transformar seu leitor na própria naja maravilhada pelo som melódico do instrumento de sopro. Leitor cujo corpo elástico haverá de se contorcer, inicialmente “sem tremores”, para então, no ápice da escala, encantar-se ao som “elevadíssimo e sem frisos”. Mas este não é um “agudo estridente”, é antes o agudo “doce” de uma flauta. Eis a “aleluia”, o rompante de alegria da flauta de pan; da flauta de taquara que enleva nas cerimônias do Toré; o rompante de encantamento da flauta mágica de Mozart. Ela, Lispector, é o próprio Tamino a atrair as feras do bosque e a alterar o estado de espírito dos homens.

Sérgio Milliet compreende a característica de encantamento na literatura clariceana muito antes, já na análise de

⁵³⁰ Carta escrita em 15 mai. 1871. Apud RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Pref. e notas Daniel Leuwens. Paris: Librairie Générale Française, 1984, p. 202. Trad. ao português: Caio Meira. Disponível em: www.caio.meira.net/rimbaud.htm, acessado em mar. 2009.

A cidade sitiada (1949). O crítico analisa a voz narrativa: “E tão sensual as coisas mais insignificantes despertam nela sensações profundas”⁵³¹.

E o que os sentidos apreendem é imediatamente relatado na composição de Clarice, pois ela sabe escrever ao alcance de seu ânimo. Particularmente em *Água viva*, a eclosão das imagens é o nascimento da sonoridade: “A natureza em cântico coral e eu morrendo. O que canta a natureza? a própria palavra final que não é nunca mais eu” (p. 46). As elipses apenas reiteram o fato de que sua arte tem origem na linguagem de uma voz que semeia palavras. A poética narrativa da obra corresponde, assim, a uma convicção nas forças da imagem. E é essa convicção, distante da escrita engenhosamente disciplinada na retranca da novela, sua marca de vigor. Eis o privilégio de uma escritora que sabe ouvir o “mundo surdamente se formando” (p. 42).

Surpreendentemente, o paradoxo toma proporções imensuráveis em sua ação de captar a articulação silenciosa do mundo, pois, ela é sempre do estrondo de uma colisão. Em *O som e o sentido*, Wisnik fala sobre paisagens sonoras das quais o “ruído se torna integrante incontornável”⁵³². Este é o caso específico de *Água viva*: assim como na música de vanguarda da metade do século XX, o texto de Lispector explode em *clusters*, verdadeiras pancadas dissonantes nas teclas do piano, seguindo o melhor do improviso: “Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? improviso como no jazz improvisam a música, jazz em fúria, improviso diante da platéia” (AV, p. 24).

Clarice tem a absoluta noção de onde quer chegar. Anteriormente, mais especificamente na página treze, ela nega que sua obra possa estar vinculada a qualquer escola ou estilo: “gênero não me pega mais”. Na página seguinte, afirma que saberá como “pintar e escrever” após alcançar a “estranha”, porém “íntima resposta”. Em busca deste estado, a autora percebe que necessita entrar “lentamente” em sua própria “dádiva”. Dádiva de “sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já” (p. 20). E que é todo o improviso de sua narrativa jazzística senão o realizar da existência “de um modo febril” (p. 23)?

Seu texto é “jazz em fúria”. Em *De jazz en de Neo-Plastiek*⁵³³, Piet Mondrian fala sobre as expressões de uma

⁵³¹ *Diário crítico* (1949-50). São Paulo: Livraria Martins Ed., 1953, vol. 7, p. 34.

⁵³² *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, op. cit., p. 47.

⁵³³ O artigo “De jazz en de Neo-Plastiek” foi publicado originalmente em holandês em dez. 1927, na revista *i 10*. Apud MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. Trad. João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.

“nova vida”, despontando em várias esferas da modernidade: “não aparecem mais como expressões do ‘belo’, mas como ‘vida’ que se manifesta através do puro ritmo”. Ele entende que, “livre das convenções musicais, o jazz cria quase um *ritmo puro*, graças à intensidade de seus efeitos e contrastes sonoros”.

Pois bem: se Lispector cria um texto-jazz, é porque procura o “ritmo puro” ressaltado por Mondrian. O compasso do jazz proporciona uma “ilusão de abertura, de liberdade”, pois ele se alicerça sobre sua condição de “fenômeno revolucionário ao extremo”, fortalecido por seu simultâneo poder “destruidor/construtor”. Contudo, é preciso cuidado ao se pensar no caráter revolucionário de uma linguagem como a do jazz – e por que não incluir aqui *Água viva* – já que, como pondera o artista, nenhum movimento é capaz de “elimina[r] o conteúdo literal da formas. Apenas a aprofundam e a destroem em benefício de uma nova ordem. Ao romper os limites da forma como particularidade, tornam possível a unidade universal”⁵³⁴.

Qual seria então a “particularidade” desta narrativa lispectoriana e qual seu modo de atingir uma “unidade universal”? Em primeiro lugar, deve-se considerar que a autora não tenta “destruir” sua escrita com rompantes de quem segue um movimento ou uma escola, a exemplo dos dadaístas. Clarice Lispector escreve à procura da substância inefável, daí reside a luta de sua literatura: “Tanto em pintura quanto em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”⁵³⁵.

Sua escritura particular encontra na metafísica da linguagem a explicação para as suas imagens narrativas. Clarice realiza um compadecido movimento literário, absorvendo todo e qualquer signo ou sinal que lateje aos sentidos: “Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador”⁵³⁶.

Já a “unidade universal” da escrita de Lispector se concentra em sua virtude de manifestar a profundidade de todas as imagens, todos os objetos, sensações e sentimentos comuns ao elemento humano. O que era inerte palavra se transforma em signo de enérgico drama. Nada, irrestritamente nada reluz indiferente aos olhos da autora. É peculiaridade de *Água viva* o relato da potência máxima dos símbolos, que resplandecem como música intensa, uma

⁵³⁴ Id. *ibidem*

⁵³⁵ LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*, op. cit., p. 59.

⁵³⁶ _____. *A descoberta do mundo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 79

“música selvática” (p. 20), quase um grito ancestral:

Sou africana: um fio de lamento triste e largo selvático está na minha voz quando te canta (p. 49).

Pode-se traçar um paralelo e admitir que o “fio de lamento triste” a que se refere Clarice aproxima-se, nesta parte da obra, dos cantos de trabalho. William Thompson, em *The Rhythm of Speech*⁵³⁷, relaciona o ritmo humano e sua origem diretamente às canções de trabalho: às canções de fiar, às canções de ceifa, às canções de remar e até mesmo às canções de aboio. A função principal destas canções seria acelerar o processo laboral, dando a seus entoadores caráter rítmico, hipnótico. O autor ainda observa que o icto ou a cadência do ritmo teria suas raízes no primitivo – os sucessivos puxões para arrastar o tronco da árvore ou os golpes da ferramenta na madeira e na pedra. Trabalhos árduos, principalmente na condição de escravidão:

Os brancos batiam nos negros com chicote. Mas como o cisne segrega um óleo que impermeabiliza a pele – assim a dor dos negros não pode entrar e não dói. Pode-se transformar a dor em prazer – basta um “clic”. Cisne negro? (AV, pp. 49-50).

Lispector é também escrava de sua narrativa. Este é um trabalho penoso, doloroso⁵³⁸, embora consiga, com um “clic”, transformar sua aflição em prazer. Thompson observa que, neste ambiente, o grito se desenvolveu como o elemento constante da canção de trabalho, geralmente precedido por uma frase de improviso: “o grito é o germe que deu origem à canção, assim como o trabalho é o germe que deu origem ao grito”⁵³⁹. O que redime e mantém viva a narrativa, na criação lispectoriana, é justamente o estrondo: “O que salva é o grito” (p. 104).

Grito de blues. Mas este não é só um grito doído – é, essencialmente, um grito de enfrentamento; grito de uma voz que se nega à derrocada: “Mas eu agüento até o fim” (p. 102).

⁵³⁷ THOMPSON, William. *The Rhythm of Speech*. Glasgow: The University of Glasgow Press, 1923, pp. 24, 78 e 124, respectivamente (adaptação própria do texto em inglês).

⁵³⁸ Em seu diário, Virginia Woolf escreve (23 jun. 1936): “Um bom dia – um mau dia – poucos são os que alcançam a tortura no momento da escrita” (trad. própria). In: *The Diary of Virginia Woolf* (vol 5: 1936-41). Edited by Anne Oliver Bell, assisted by Andrew McNeillie. New York: Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1985.

⁵³⁹ Id. Ibid. Trecho original em inglês: “Cry is the germ of the songs, just like work is the germ that has originated cry”, p. 124. **Obs:** Em *Danças dramáticas do Brasil* (2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982), Mario de Andrade destaca que até mesmo “os cantos de trabalho, tão inexplicáveis por si mesmos, se mesclam de misticismo”, p. 31.

O texto-jazz, o texto-blues de *Água viva* é “em contralto. É negro-espiritual. Tem coro e velas acesas” (p. 77). Mas não só. É também um “adágio” (p. 49), música em andamento vagaroso, “espécie de cantilena extremamente plangente” (p. 100). É um “*allegro* com brio” (p. 113). Talvez o *allegro* apareça nas páginas finais da obra porque, de certa forma, o ritmo narrativo demanda certa ligeireza ao compasso autoral num livro que não pára de se desdobrar.

Não pára. Vejamos: na página sessenta e quatro Clarice já dá sinais da tensão da narrativa: “Eu vou morrer: há esta tensão como a de um arco prestes a disparar a flecha”. Não é nada cômodo conduzir o fluxo de sua narrativa, que se torce e retorce tais os movimentos da água-viva em repulsão. E se não é fácil ou cômodo, a razão está no fato de a escritora não acercar temporalmente seu texto. Não há um desenvolvimento linear: a obra vai se desdobrando desregradamente, daí a vontade apressada de “disparar a flecha”. *Água viva* é a prática insistente de uma autora que situa o leitor frente a seu esforço literário – o esforço árduo de uma narrativa tão livre e sem origens que rebenta na vontade, súbita, do abandono: “Fiquei de repente tão aflita que sou capaz de dizer agora “fim” e acabar o que te escrevo [...]” (p. 65).

Contudo, estes não são casos isolados de uma tentativa de desistência. A partir destas páginas, a voz autoral segue até o fim o desgastante embate: “Acho que vou ter que pedir licença para morrer. Mas não posso, é tarde demais” (p. 70). Lispector deseja desistir de seu processo autoral – é como o cansaço de uma pessoa que anda por dias no deserto, o corpo dói, a água falta e acabar seria apazível ao seu sofrimento:

Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada.

... Não. Não conseguirei morrer. Termino aqui esta “coisa-palavra” por um ato voluntário? Ainda não (p. 77).

* * *

Mas vou ter que parar porque estou tão e tão cansada que só morrer me tiraria deste cansaço. Vou embora.

Voltei. Agora tentarei me atualizar de novo com o que no momento me ocorre – e assim criarei a mim mesma (p. 101).

De certa forma, a escrita de *Água viva* é da essência da moção do jazz, visto que, neste ritmo, as mais díspares escalas são exploradas, por isso a impressão de que, repentinamente, o som se acaba. Mas este é apenas um blefe:

quando menos se espera, as teclas do piano, as cordas do baixo e o ressoar da percussão, aliados ao rompante da voz, retomam a explosão musical. Clarice é a jazzista a lograr: “Com licença, sim? [...]. Ainda não”; “Vou embora. Voltei”. O “suicídio” do texto é arquitetado – a autora sempre está “por um fio”. Obviamente ela está exausta, mas o texto nunca pára porque ainda há o que dizer:

*Ah, este flash de instantes nunca termina. Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro.
Este improviso é (p. 114).*

O “presente” sempre “futuro”: o final narrativo constantemente adiado. Ora, a escritora faz questão de expressar seu excitamento: “Que febre: não consigo parar de viver” (p. 80). Todavia, demanda-se ao leitor de *Água viva* que saiba trabalhar com as ilusões da presença autoral: “Vou ter que interromper tudo para te dizer o seguinte: a morte é o impossível e o intangível” (p. 102). O emprego abusivo das metáforas não tem aqui apenas sentido poético, mas, sobretudo, impera como uma alternativa para explicar que a escrita é caótica devido à sua inerência circular. A “morte” seria o selar do círculo – mas como falar em um fechamento se o fluxo e o refluxo nunca se encerram? Eis a razão da “impossibilidade”, da “intangibilidade” de se ditar um fim ao ritmo discursivo.

Explicar a “burla” de Lispector em relação à intangibilidade de fechar o ciclo narrativo acaba sendo um exercício redundante. Todavia, não há outra alternativa, já que o movimento narrativo é exatamente este. Incansavelmente, Clarice insiste em demonstrar seu processo:

É preciso coragem para escrever o que me vem: nunca se sabe o que pode vir a assustar [...]. Vou falar do que se chama a experiência. É a experiência de pedir socorro e o socorro ser dado. Talvez valha a pena ter nascido para que um dia mudamente se implore e mudamente se receba. Eu pedi socorro e não me foi negado (p. 103).

“Coragem para escrever o que vem” é a marca da escrita lispectoriana. Em *A Paixão*, G.H expressa: “Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida”⁵⁴⁰; em *A maçã no escuro*, Martim propõe: “juro que no meu livro terei a coragem de deixar inexplicado o que é inexplicável”⁵⁴¹; no conto “Ritual”, o narrador em terceira pessoa relata o

⁵⁴⁰ LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*, op. cit., p. 12.

⁵⁴¹ _____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 132.

enfrentamento da protagonista: “Sua coragem é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir. É fatal não se conhecer, e não se conhecer exige coragem”⁵⁴². Certamente, há vários exemplos que se encaixam com precisão neste parágrafo – entretanto, no conto “Preciosidade” encontra-se a precisa definição da temática na composição de Clarice Lispector: mais do que “coragem” propriamente dita, sua escrita se revela em “dom”, “a grande vocação para um destino”⁵⁴³.

Coragem de uma escritora predestinada a trabalhar com o “domínio do agora”, pois enquanto “dura a improvisação”, ela “nasce”: “E eis que depois de uma tarde de ‘quem sou’ e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude, sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar” (p. 115). Mesmo nas últimas linhas de *Água viva* a escritora se nega a interromper a corrente narrativa. Seu texto dura porque, como numa epopéia musicada pela imensidão de confrontos, “é acentuado esse aspecto do *deleite abismal* clariceano [...], na qual o divino se apresenta como informe e caótico. [...] Os contrários – bem e mal, amor e ódio, divino e diabólico – se identificam, sucede um êxtase orgíaco”⁵⁴⁴.

É no umbigo do “êxtase” de que fala Benedito Nunes que Lispector vivencia sua experiência literária. Talvez pelo fluxo inesgotável, a escritora crie um verdadeiro “quarteto de nervos”, do som de “cordas escuras” em vibração (p. 97). *Água viva* pode ser perfeitamente descrita como uma metafísica dos instantes. Numa breve, porém complexa e intensa narrativa, a voz autoral dispõe da capacidade de apresentar a visão do Universo através do chamado ontológico, sendo ela também objeto ontológico deste chamado. Logo a precisão de querer narrar o inenarrável, traduzir o intraduzível, ou esboçar o silêncio em palavras:

*Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador*⁵⁴⁵.

Clarice Lispector realiza o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual a voz mais dispersa, mais desunida, mais dissonante conquista a unidade. Evitando convenções e terminologias, seu livro recusa arbitrariedades

⁵⁴² “Ritual” – crônica publicada no *Jornal do Brasil* em 27 jul. 1968. Em 1971, Clarice a retoma em “Águas do mundo” (em *Felicidade clandestina*). **Obs:** vide nota 25 do terceiro capítulo.

⁵⁴³ Em *Laços de família*. 2 ed. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

⁵⁴⁴ NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 68.

⁵⁴⁵ Apud GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 28.

quanto ao gênero, aos métodos e às provas. Recusa a dívida da moldura. No máximo, tem necessidade de um prelúdio de silêncio. Traçando-se um paralelo, em entrevista a Julio Lerner (TV Cultura, Panorama Especial, 1977), o apresentador a questiona Clarice: “No seu entender, qual é o papel do escritor brasileiro hoje em dia?”. Sem titubear, a escritora lhe responde: “O de falar o menos possível”.

No íntimo da complexa natureza que reside entre o escrito e o silenciado, frui o paradoxo de *Água viva*. Ao mesmo tempo em que o eu-autoral não é capaz de se silenciar diante do arrebatamento de sua criação, há ribombos ocultos de silêncio em sua prosa: “Que música belíssima ouço no profundo de mim [...] É modo de expressar o silêncio” (p. 54). Eis um pulsar que se expande, inconstantemente, porque, no momento narrativo, sempre há muito a ser escrito, ou silenciado: “Siempre cabe una verbalización más; por eso mismo la intención no se suprime, queda en suspenso. Una nueva expresión desencadena un nuevo ocultamiento, un nuevo silencio[...]”⁵⁴⁶.

Façamos silêncio, pois.

⁵⁴⁶ DE BEHAR, Lisa Block. *Una retórica del silencio*. México: Siglo Veintiuno editores, 1984, p. 212. Trecho: “Sempre cabe mais uma verbalização, por isso mesmo a intenção não se suprime, fica suspensa. Uma nova expressão desencadeia uma nova ocultação, um novo silêncio” (trad. própria).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que significa escrever para Clarice Lispector? Esta talvez seja uma das perguntas que mais lateje na mente do leitor ao se deparar com uma obra da natureza de *Água viva*. A resposta está no próprio âmago de sua criação. Não há lacunas. Não há conclusão que supere a qualidade imprescindível da dúvida. Durante toda a sua vida literária, a autora se define no questionamento: “E eis que te faço perguntas e muitas estas serão. Porque sou uma pergunta” (AV, p. 41).

Clarice é uma pergunta. Uma pergunta que não cessa. Uma pergunta que não cala. Mas ao mesmo tempo uma pergunta que vai sendo respondida, multiplicativamente, à medida que o leitor aceita ser afrontado pela provocação textual. É verdade que a autora inicia seu livro de forma bastante simples: uma artista “filosofando” sobre os domínios da escrita, da pintura e da própria vida. Entretanto, é no nó aparentemente “simples” que o leitor percebe que a ele restam apenas duas opções: ou aceita o desafio de mergulhar no processo ontológico do livro, sem buscar enredo, personagens, tempo, gancho de situações, espaços, diálogos ou dados combinatórios; ou abandona a leitura.

Lispector é escritora que trabalha com o desdobramento do Ser. Seu tema é sempre o drama humano. Por isso seu texto assusta; chama à reação. Leitor que não sublinhe certas frases ou não repita a si mesmo: “Meu Deus!!!” diante de certas passagens do livro, é leitor que não se adapta ao perfil clariceano. Contudo, ao leitor que aceita o chamado, é necessário um princípio de dupla leitura: em um primeiro momento, ele deve seguir o que narra “despretensiosamente” a voz autoral, embora goze da plena consciência de que este “casualismo” não passa de mero blefe. Só então, ao entrar na carne do texto, o distinto leitor poderá realizar a empreitada de cavar os buracos que encobrem o ouro reluzente “atrás do pensamento”.

Sobrepujante a qualquer justificativa, esta tese foi o percurso de uma pessoa que aceitou entrar no plasma da obra e dela tentou garimpar o máximo. Por tal razão, ao longo do estudo, o que ecoou foram proposições de uma **leitora** de *Água viva*, e não simplesmente de uma acadêmica que carregava “a incumbência” de trabalhar o livro. Estas são, antes de tudo, as impressões de alguém que disse, ininterruptamente: “Meu Deus!!!” no exercício atento da leitura,

corroborando o que expressa Marly de Oliveira em artigo sobre *A cidade sitiada* (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1966): “Orientar-se pode parecer difícil ao leitor, sobretudo se toma o livro isoladamente, se desconhece a posição real de Clarice diante do escrever, se não possui elementos para comparar, discutir, entender... Mas [não para] quem leu com paciência e amor toda a obra”.

O que a “leitora” apre(e)nde n(d)este estudo foi que, tomando-se todo o seu cabedal literário, escrever, para Lispector, é sempre um ato de abstração, um buscar ontológico na captura dos instantes. A ela, escrever é, essencialmente, um ato de amor:

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 refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes [...] (AV, p. 7).

“Maior do que o acontecimento em si”, sua narrativa doa-se aos rompantes, pois esta é uma escritora que sabe – como ato instintivo e nada programático: assim é o amor – procurar além da “matéria”. Em sua célebre série de entrevistas reproduzidas em *De corpo inteiro*, uma das conversas foi com a pintora Djanira. O meditativo diálogo faz entender que o nascimento de uma obra exige sempre as convulsões do parto:

Djanira – *Quando uma pessoa se faz por ela própria é porque tem algo dentro de si que não se acomoda a uma vida comum, não é?*

Clarice – *Sei disso na minha própria carne.*

Djanira – *Então, essa coisa vem por si só, descobrindo-se. Apesar de ser um caminho árduo, não deixa de ser também um caminho de encantos e de um sabor de luta. Mesmo a gente não sendo compreendida, existe uma força interior que nos alimenta em todos os reveses. É muito curioso: por que será que a gente luta tanto para poder produzir uma obra de arte?*

Clarice – *Acho, Djanira, que é para sobreviver*⁵⁴⁷.

Lispector é alguém que anima seu pensamento em escrita. E quem aceita comungar de tal pensamento compreende que sua composição nunca é um agrupamento ordenado de palavras, mas ressonâncias de uma reflexão ampla, consciente, ativa. Se a autora recusa a conformidade da tradição narrativa e se trabalha com a dúvida, com a

⁵⁴⁷ LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*. São Paulo: Artenova, 1975, p. 72.

repetição, com a poesia textual, é porque entende que em sua empreitada não cabem elementos recalcados, dissimuladores dos desejos da criação. Clarice luta por alimentar a “força interior” percorrida por Djanira porque é, assumidamente, alguém que escreve para “sobreviver”. Eis o seu mote de vida e a grandeza de sua literatura.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

Romances

- Perto do coração selvagem* (1943). 10 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- O lustre* (1946). Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946.
- A cidade sitiada* (1949). 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- A maçã no escuro* (1961). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- A Paixão segundo G. H.* (1964). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* (1969). Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1969.
- A hora da estrela* (1977). 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- Um sopro de vida: pulsações* (1978). 3 ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1978.

Obra estudada nessa tese⁵⁴⁸

- Água viva* (1973). Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973.

Contos

- Alguns contos* (1952). Rio de Janeiro: MES (Cadernos de Cultura), 1952.
- Laços de família* (1960). 2 ed. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1961.
- A legião estrangeira* (1964). São Paulo: Ática, 1988.
- Felicidade clandestina* (1971). Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1971.
- A imitação da rosa* (1973). Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973.
- A descoberta do mundo* (1967-73). 3 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- A via crucis do corpo* (1974). Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974.
- Onde estivestes de noite?* (1974). 5 ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.
- A bela e a fera* (1979). 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

⁵⁴⁸ Vide notas 6 e 14, respectivamente, no Capítulo 4, sobre a definição da caracterização diferenciada de *Água viva* em relação às obras qualificadas como “Romances”.

Correspondência

Fernando Sabino/Clarice Lispector: cartas perto do coração. Organização de Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Correspondência: Clarice Lispector. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Carta de Alberto Dines - Cadernos de Literatura Brasileira, 17/18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2004.

Crônicas

Ritual. Publicada no *Jornal do Brasil* em 27 jul. 1968.

Visão do esplendor – Impressões leves (1975). Curitiba: Editora da UFPR, 1997.

Para não esquecer (1978). São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

Entrevistas

ENTREVISTA concedida ao *Correio da Manhã*, 5 mar. 1972.

Que mistérios tem Clarice? (1975). (Org. Renato Cordeiro Gomes). Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

ENTREVISTA a Julio Lerner TV Cultura (“Panorama Especial”), em 01 fev. 1977.

ENTREVISTA concedida ao Museu de Imagem e Som, disposta na edição de *A Paixão segundo G.H.* organizada por Benedito Nunes (Madrid: ALLCA XX, 1996).

Antologias

Seleção. Seleção e texto-montagem de Renato Cordeiro Gomes. Estudo e notas de Amariles Hill. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

Clarice Lispector: literatura comentada. Seleção de textos, notas, estudo e crítica por Samira Yossef Campedelli e Benjamin Abdalla Jr. São Paulo: Abril, 1981.

De corpo inteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Datiloscrito

Original de *Objecto gritante*. Fonte: obra arquivada na Biblioteca Nacional. (Período de pesquisa: jan./jun. 2007).

FORTUNA CRÍTICA

- ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*: ensaios sobre literatura e pintura. São Paulo: Nankin Editorial/Edusp, 2004.
- AMARAL, Emília. *O leitor segundo G. H: uma análise do romance A paixão segundo G. H., de Clarice Lispector*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- ANDRADE, Ana Luísa. “Da fama ao anonimato: a hora e a vez da estrela”. Florianópolis, *Travessia*, n. 14, 1987, pp. 148-160.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. “A metacomunicação na linguagem de Clarice Lispector”. Petrópolis, *Revista de Cultura Vozes*, n. 10, dez. 1972.
- BARREIROS, Douglas. *Pinturas narrativas: Clarice Lispector e Virginia Woolf entre tela e texto*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: PUC, 2008.
- BITTENCOUT, Ercília; THEOBALDO, Carlos. *Balada da paixão sem fim* (Duas visões: Guimarães Rosa e Clarice Lispector). Rio de Janeiro: Ed. Ágora da Ilha, 2000.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34 ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BRASIL, Assis. *Clarice Lispector: ensaio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. Em: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, pp. 125-131.
- _____. “Uma tentativa de renovação”. Em: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, pp. 98-109.
- CASTELLO, José. “Artes da bruxa: crônica de um perseguidor de Clarice”. São Paulo, *Bravo!*, n. 3, 1997.
- CHIAPPINI, Ligia. “Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar”. São Paulo: *Literatura e Sociedade I* (FFCLH/USP), 1966, pp. 60-80.
- CIXOUS, Hélène. *Água viva: “How to Follow a Trinket of Water”*. In: *Reading with Clarice Lispector*. Trans., ed. and introd. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota, 1990.
- _____. “Aproximação de Clarice Lispector”. Rio de Janeiro, *Tempo Brasileiro*, 104, jan./mar. 1991.
- CORDOVANI, Glória Maria. *Clarice Lispector: esboço de uma biografia*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH/ USP, 1991.
- CORREA, Alva. “*The Waves*, de Virginia Woolf e *Água viva*, de Clarice Lispector: do romance ao poema em prosa”. Universidade de Évora, *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, mai. 2001, vol. I, Relações Intraliterárias, p. 5. Disponível em: www.eventos.uevora.pt/comparada/vol.1.htm, acesso em 10 out. 2008.
- CRISTÓVÃO, Fernando. “Clarice Lispector ou a Estética da Inevitável Ruptura”. Coimbra, *Cadernos de Literatura*, n. 6, out. 1980, pp. 61-72.
- DINIS, Nilton. *A arte da fuga em Clarice Lispector*. Londrina: Edel, 2001.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector e Dalton Trevisan*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- FILHO, Adonias. “O conto e o monólogo”. Em: *Modernos Ficcionalistas Brasileiros* (2ª série). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- FITZ, Earl. “Bibliografia de e sobre Clarice Lispector” (pp. 180-205) / “Caracterização e visão fenomenológica nos romances de Clarice Lispector e Djuna Barnes (pp. 136-147). Florianópolis, *Travessia*, n. 14, 1987.
- FUKELMAN, Clarisse. “Escrever estrelas (ora, direis)”. Em LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. *Clarice Lispector*. Boston: Twayne, 1985.
- GOTLIB, Nádia Batella. “Clarice Lispector: a mulher e a literatura”. São Paulo, *Boletim da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 43, jul. / dez. 1982, pp. 15-21.

- _____. *Clarice: uma vida que se conta*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- GROSSMAN, Judith. “Os grandes desafios da crítica literária: o caso Clarice”. Rio de Janeiro, *Tempo Brasileiro*, n. 60, jan. / mar. 1980, pp. 52-58.
- GULLAR, Ferreira. “Presença de Clarice”. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, 20 mai. 2007.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Tema e técnica”. Campinas: *Remate de Males*, n. 9, 1989, pp. 177-179.
- HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra: traços de autoria em Clarice Lispector*. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 2001.
- JOZEF, Bella. “Clarice Lispector: a recuperação da palavra poética”. Florianópolis, *Travessia*, n. 14, 1987, pp. 63-80.
- _____. *O jogo mágico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- KAHN, Daniela. *A via crucis do outro. Aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2000.
- KOPKE, Carlos Burlamarque. *História e solidão do homem: ensaio de estética e literatura* (Cecília Meireles, Clarice Lispector e Dinah Silveira de Queirós). São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- LIMA, Luiz Costa. “A mística ao revés de Clarice Lispector”. Em: *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- _____. “Clarice Lispector”. Em: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Editorial Sul-Americana, 1970 (vol. 5).
- LINS, Álvaro. “A experiência incompleta: Clarisse Lispector (1944)”. Em: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LINS, Daniel. “Clarice Lispector: a escritora bailarina”. Texto apresentado pelo autor em Paris, na Universidade de Nanterre X, como aula inaugural de um curso ministrado em 2003 no Centro de Estudos Doutoriais de Literatura Comparada. Disponível em: www.cafefilosofico.ufrn.br/daniel_lins.htm, acessado em abr. 2007.
- LUCAS, Fábio. “Clarice Lispector e o impasse da narrativa contemporânea”. Florianópolis, *Travessia*, n. 14, 1987, pp. 46-62.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Alter(C)idades: um exercício de escalas* (espaços públicos, modos de subjetivação e formas de sociabilidade na obra de Clarice Lispector). (Tese de Doutorado). São Paulo: USP/FFLCH, 2002.
- _____. “Culpa e transgressão: Clarice e a crítica”. São Paulo, revista *Cult*, v. 5, dez 1997, pp. 46-60.
- _____. *Vigas de um heroísmo vago* (três estudos sobre *A maçã no escuro*). (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP/FFLCH, 1996.
- MAURA, Antonio. “Clarice Lispector e a representação do paraíso e do caos na ficção”. Trad. Maria Helena Leitão. Em: *Literatura e Arte – Cronópios*, mai. 2005. Disponível em: www.cronopios.com.br/site/ensaios, acessado em mar. 2007.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet* (1944). Vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1945.
- _____. *Diário crítico de Sérgio Milliet* (1949-50). Vol 7. São Paulo: Martins, 1953.
- _____. *Diário crítico de Sérgio Milliet* (1951-52). Vol 8. São Paulo: Martins, 1955.
- MOISÉS, Carlos Felipe. “Clarice Lispector: ficção em crise”. Campinas, *Remate de Males* (Revista do Depto. de Teoria Literária da Unicamp), n. 9, 1989, p.153-160.
- MOISÉS, Massaud. “Clarice Lispector contista”. Em: *Temas Brasileiros*. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1964.
- NOLASCO, Edgar Cezar; OLIVEIRA, Marcos Antonio. “Arthur Bispo do Rosário e Clarice Lispector: a hora cultural das estrelas”. Em: *Travessias*, n. 1, disponível em: www.unioeste.br/travessias/artigos.pdf, acessado em abr. 2009.
- NOVELO, Nicolino. *O ato criador de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Presença / Brasília: INL, 1987.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *O mundo imaginário de Clarice Lispector*. Pref. de Arthur Cezar Ferreira Reis. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.
- OLIVEIRA, Marli de. “A cidade sitiada”. Rio de Janeiro, *Jornal do Comércio*, 17 jul. 1966 (Fonte: Biblioteca da FFLCH/USP).
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “O seco e o molhado: a transubstanciação no romance de Clarice Lispector”.

- Florianópolis, *Travessia*, n. 14, 1987, pp. 46-62.
- PAGANINI, Joseana. “Poética da alteridade: o jogo de transfiguração em *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector”. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, VIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Em: *Cadernos do CNLF*, série VIII, n. 11. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno11-18.html>, acessado em out. 2008.
- PASOLD, Bernardete. *Temas e técnicas narrativas nos romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector*. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 1985.
- PASSOS, Cleusa Rios P. “Clarice Lispector: os elos da tradição”. Em: *Confluências – crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Edusp/Ed. Nova Alexandria, 1995, pp. 46-60.
- PEIXOTO, Marta. *Passionate fictions: gender, narrative, and violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- PEREIRA, Teresinha Alves. *Estudo sobre Clarice Lispector*. Coimbra: Nova Era, 1975.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A fantástica verdade de Clarice”. Em: *Flores da escrivania: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, pp. 159-177.
- PONTIERI, Regina L. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê, 1999.
- _____. (org). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.
- PRUDENTE, Joana Vasconcellos. *O búfalo e o olhar avesso da imagem: Clarice Lispector e Pablo Picasso*. Brasília: UnB, 2006.
- ROCHA, Karina Bersan. “Clarice Lispector em muitos olhares”. Em: MORAES, Alexandre J. M. (org). *Clarice Lispector: possibilidades e simulacros do sujeito*. Vitória: UFES, 2000.
- RONCADOR, Sonia. “Clarice Lispector esconde um objeto gritante: notas sobre um projeto abandonado”. Em “Mulheres e literatura”. *Revista Eletrônica do Nielm/UFRJ*, 1999.
- Disponível em: <http://w3.openlink.com.br/nielm>, acessado em mar. 2007.
- _____. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2 ed. Petrópolis: Vozes; Fatea, 1979.
- _____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. “A leitura de Clarice”. Rio de Janeiro, *Littera*, n. 3/8, maio-ago. 1973, pp. 25-44.
- _____. “Clarice: a epifania da escrita”. Pref. de *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. “Laços de família”. Em: *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1974, pp. 180-212.
- SCHMIDT, Rita Terezinha (org). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. “Perto do coração selvagem”. Em: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SEVERINO, Alexandrino. “As duas versões de *Água-viva*”. Campinas, *Remate de Males*, n. 9, 1989, pp. 115-118.
- SIQUEIRA, Joelma Santana. *À procura de objetos gritantes: um estudo da narrativa de Clarice Lispector*. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 2008.
- SOUZA, Gilda de Mello e. “O vertiginoso relance”. Em: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- TEIXEIRA, César Mota. *A poética do instante: uma leitura de Água viva, de Clarice Lispector*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH/USP, 2001.
- TREVIZAN, Zizi. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987.
- VASCONCELOS, Eliane (org). *Inventário do arquivo de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1993. Disponível em: www.casaruibarbosa.gov.br, acessado em jun. 2007.
- VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: AnnaBlume, 1998.
- WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C. L.* 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. Escuta, 1992.

- _____. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- WASSERMAN, Renata Mautner. *Central at the margin: five Brazilian women writers*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007. Disponível em: New Titles Catalogued - Brown University Library, <http://dl.lib.brown.edu/newtitles>, acessado em 10 nov. 2008.
- ZILBERMAN, Regina (org.). *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios/Edipuc/Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

GERAL

- ALBERTI, L.B. *Da pintura* [versão vulgar]. Introd. Cecil Grayson. Trad. Fernando Viana. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3 ed. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 33 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- ARNOLD, Thomas; GUILHAUME, Alfred, org. *The Islamic Art and Architecture*. New Delhi: Goodword Books, 2007.
- ANDRADE, Mario de. *Danças dramáticas do Brasil* (2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982.
- _____. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1983.
- _____. *O empalhador de passarinho*. 3 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- _____. “O movimento modernista”. Em: *Temas brasileiros*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1968.
- _____. *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1987.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. Introd. de Benedito Nunes. São Paulo: Globo/Secretaria Estadual de Cultura, 1990.
- _____. “Manifesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, maio 1928. (Cópia no acervo da Biblioteca da FFLCH/USP).
- _____. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. *Correio da Manhã*, 18 mar. 1924. (Cópia no acervo da Biblioteca da FFLCH/USP).
- ARANHA, Graça. *O espírito modernista*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1925.
- ARISTÓTELES. *Ética/Poética*. Trad. Leonel Vallandro, Gerd Bornheim e Eudoro de Souza; sel. de textos José Américo Mota Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- _____. *Metafísica*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AYTO, John. *Dictionary of World Origins*. New York: Arcade Publishing, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não*. Trad. Joaquim José Moura Ramos. Sel. textos José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *O direito de sonhar*. 2 ed. Trad. José Américo Motta Pessanha et al. São Paulo: Difel, 1986.
- BANDEIRA, Manuel. *Seleta em prosa e verso*. Org. e notas de Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1971.
- BAKHTIN, M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais François*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4 ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Ed. Unesp; Hucitec, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- _____. *Opus 60: ensaios de crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- BARROS, Souza. *Um movimento de renovação cultural*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.
- BARROSO, Ivo (org). *Charles Baudelaire: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 347
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. de Maria Zélia Barbosa. Petrópolis: Vozes, 1966.
- _____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, s/d.
- _____. *Crítica e verdade*. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999
- _____. *O prazer do texto*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTON, Tamsyn. *Ancient Astrology*. London: Routledge, 1995.
- BASTIDE, Roger. “Variações sobre a porta barroca”. São Paulo, *Novos Estudos*, 2006 (trad. Samuel Titan Jr.).
- BASTOS, Janira Fainer. *Figuração/Abstração: o segundo momento (1938-1960)*. Disponível em: www.cicerodias.com.br/bio3.html, acessado em nov. 2008.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Viana. Porto Alegre: L & PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrupidos*. Trad., prol. y notas de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1973.
- BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. J. Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BIEDERMAN, Hanns. *Dicionário de símbolos*. Trad. Glória Camargo. São Paulo: Melhoramentos 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Trad. M. Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOAS, Franz. *El arte primitivo*. Trad. Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- BORGES, Jorge Luis. *Antología poética (1923-1977)*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- _____. *El Aleph*. 5 ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1965.
- _____. *Ficciones*. Madrid; Buenos Aires: Alianza Ed./Emecé Editores, 1976.
- _____; GUERRERO, Margarita. “O Uroboros”. Em *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmem Cirne Lima. Porto Alegre: Globo, 1981.
- BOSI, Alfredo. *Ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOTELHO, Fernanda. *Xerazade e os outros: tragédia em forma de romance*. 3 ed. Lisboa: Contexto, 1989.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 4 ed. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 7 ed. Petrópolis: Vozes. 1991.
- BRAUDEL, Fernand. “A história das civilizações: o passado explica o presente”. Em: *Escritos sobre a História*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRETON, ANDRÉ. *Arcano 17*. Trad. Maria Teresa de Freitas; Rosa Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____; SOUPAULT, Philippe. *Les champs magnétiques*. Paris: Au Sans Pareil, 1920.
- _____. *Martinica: encantadores de serpentes*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Minigráfica, 1986.
- _____. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Pedro Tamen; pref. Jorge de Sena. 2 ed. Lisboa: Moraes, 1976.
- _____. *Nadja*. Transl. by Richard Howard. New York: Grove Press, 1960.
- _____. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso, apres. Eliane Moraes, posf. Annie Le Brun. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CAMBEL, Ali. *Applied chaos theory: a paradigm for complexity*. Boston: Academic Press, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. “A Revolução de 30 e a cultura”. Em: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5 ed. rev. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.
- _____. “Literatura e subdesenvolvimento”. Em: *Argumento*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 1973.
- _____; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e crítica* (O modernismo). 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CARDOZO, Joaquim. *Poemas*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1947.
- CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in Wonderland / and Through the looking glass*. Illus. by John Tenniel; foreword by Horace Gregory. New York: New American Library, 1960.
- CASTELLO, José Aderaldo. “A literatura brasileira do Romantismo ao Modernismo”. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, Suplemento do Centenário, 21 e 28 jun. 1975.
- _____. *A literatura brasileira: origens e unidades* (1500-1960). Vol 2. São Paulo: Edusp, 1999.
- CAUGHIE, Pamela. *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*. Chicago: University of Illinois, 1991.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13 ed. Coord. C. Sussekind. Trad. V. da C. e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética : aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 2001.
- CUNHA BRAGA, Dulce Salles. *Autores contemporâneos brasileiros: depoimento de uma época*. Pref. Ives Gandra da Silva Martins. São Paulo: Giordano, 1966.
- CURTIUS, Ernest. *Literatura européia na Idade Média e Latina*. 2 ed. Trad. Teodoro Cabral; Paulo Rónai. Brasília: INL, 1979.
- DAVIES, Paul. *Other Worlds: Space, Superspace and the Quantum Universe*. New York: Penguin Books, 1988.
- DE BEHAR, Lisa Block. *Una retórica del silencio*. México: Siglo Veinteuno editores, 1984.
- DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. Trad. Roberto Cacuso, Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.
- DREBES, Haidi. *A expressão da espiritualidade na obra pictórica de Frida Kahlo no horizonte da teologia da cultura de Paul Tillich*. (Tese de Doutorado). São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2005.
- DREICHER, Susane. *Piet Mondrian: construção sobre o vazio*. Trad. Maria C. Vieira. Munchen; Lisboa: Benedikt Taschen, 1994.
- DUCOURNEAU, Gérard. *Introdução à musicoterapia: a comunicação musical, seu papel e método em terapia e em reeducação*. Trad. Dora Fraga e Rosemary Abílio. São Paulo: Manole, 1984.
- DURAS, Marguerite. *O homem atlântico*. Trad. Sieni Plastino. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- EAGLETON, Terry. *Literary Theory: an Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. 2 ed. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Mito do eterno retorno*. Trad. José Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 4 ed. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ENRIQUEZ, Eugène. *A construção amorosa*. Trad. Eunice Dutra. Em: *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 9, n. 13, jun. 2003, pp. 13-25.
- ERNST, Max. *Max Ernst*. Paris: Centre Nat D' Art et Cult George Pompidou, 1975.
- FACIOLI, Valentim Aparecido. “O Brasil e o surrealismo (aspectos do campo da produção artística erudita no período de 1920 a 1950)”. Porto Alegre, *Organon*, v. 8, n. 22, pp. 157-182, 1994.
- FARIA, Álvaro Alves de. “Entrevista com Carlos Nejar”. Fortaleza/São Paulo, *Revista Agulha*, n. 48, nov. 2005. Disponível em: www.jornaldepoesia.jor.br/ag48nejar.htm, acesso em 18 mar. 2009.
- FER, Briony et al. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

- FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. Trad. Octanny S. da Mota e Leônidas Hegenberg. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- FREUD, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. Transl. by Joan Riviere. London: L & Virginia Woolf at the Hogarth press, 1930.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FUENTES, Carlos. “O elogio da incerteza”. Trad. Luiz Roberto Mendes. *Folha de S. Paulo*, Mais!, 9 out. 2005.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Antología poética* (selección). Santiago de Chile: Editorial Ercilla/Universidade Católica de Chile, 1984.
- GASS, William. *A ficção e as imagens da vida*. Trad. Edílson Alkmin Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Ed. Veja, 1972.
- GOETHE, J.W. *Doutrina das cores*. Apres., sel. e trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOLDSTEIN, Ilana. “Reflexões sobre a arte ‘primitiva’: o caso do *Musée Branly*”. Porto Alegre, *Horizontes Antropológicos*, n. 29, v. 14, jan/jun 1998. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ha/v14n29/a12v14n29.pdf, acessado em nov. 2008.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara, 1998.
- GRAVES, Robert; PATAI, Raphael. *The Hebrew Myths*. New York: Doubleday, 1965.
- GRAY, Jeremy; ROWE, David. *The Hilbert Challenge*. London: Oxford Unity Press, 2000.
- GUASTI, Cesare (ed). *Le Rime di Michelangelo Buonarroti (Pittore, Scultore e Architetto)*. Florença: Felice Le Monnier, 1863. (Original digitalizado em 5 jan. 2007 pela Oxford University). Disponível em: www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus, acessado em fev. 2009.
- GUILLÉN, Cláudio. *Teorias de la historia literaria: ensayos de teoria*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- GULLAR, Ferreira. “Presença de Clarice”. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, 20 mai. 2007.
- _____. *Teoria do Não-Objeto*. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil* (Editado pelo Suplemento Dominical para a “II Exposição Neoconcreta” realizada de 21 nov. a 20 dez. de 1960).
- HABERMAS, Junger. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HANCIAU, Nubia Jacques. “Os 99 anos de Nathalie Sarraute, escritora do invisível e musa do *nouveau roman*”. Rio Grande, *Revista Artexto*, n. 10, 1999, pp. 39-47.
- HAWKING, Stephen. *A brief history of time: from the big bang to black holes*. Introd. Carl Sagan. New York: Bantam Books, 1988.
- HEGEL. *Estética: o belo artístico ou o ideal*. 2 ed. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1964.
- _____. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. *Cartas sobre o humanismo*. (s/ ref. trad.). São Paulo: Ed. Moraes, 1991.
- _____. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. e notas Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. Trad. Jorge Leal Ferreira. Brasília: UnB, 1981.
- _____. “Princípios físicos da Teoria dos Quanta”. Em: *Problemas da física moderna*. Trad. Gita K. Ghinzberg. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. e estudo da obra Jaa Torrano. 7 ed. São Paulo: Roswitha Kempf, 1989.
- HESSE, Herman. *O lobo da estepe*. 16 ed. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosario: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- HILST, Hilda. *Do desejo*. Campinas: Pontes, 1992.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. Org., introd. e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- HOFFMAN, Michael; Haar, Ann Ter. “Whose books once influenced mine: the relationship between E. M. Forster’s *Howards End* and Virginia Woolf *The Waves*”. *Twentieth Century Literature*, Spring 1999. Disponível em: <http://www.literaryhistory/20thC/Woolf.htm>, acesso em 03 mar. 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York; London: Methuen, 1984.

- KAFKA, Franz. *Diários* (1910-1923). Trad. J. Wilcock. Buenos Aires: Emecé Editores, 1953.
- KANDINSKY, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art – Painting in Particular*. Transl. by M. T. Sadler., Courier Dover Publications, 1977.
- _____. *De lo espiritual en el arte y la pintura en particular*. 4 ed. Barcelona: Barral, 1981.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1985.
- KAZUYO, Ishida. *Cícero Dias*. São Paulo: USP/FAU, 1967.
- JAMES, Henry. Preface to *The Golden Bowl*. In: *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. New York: Charles Scribner's sons, 1937.
- JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. Trad. Luiz Cláudio Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- JEANS, James. *The Mysterious Universe*. New York: Macmillan, 1947.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. New York: Penguin Books, 1967.
- JUNQUEIRA, Luiz Carlos Uchôa (org). *Silêncio e luzes: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.
- KLEE, Paul. *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*. Pref. Gunther Regel. Trad, Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- LACAN, Jacques (org.). *Escritos*. 16 ed. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo Veintiuno, 1990.
- _____. *Sujeito, o corpo e a letra*. Trad. Antônio Vasconcelos. Lisboa: Arcádia, 1977.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Trad. Sergio Antonio. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido: mitológicas*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1971.
- _____. *Totemismo hoje*. Trad. Malcom Bruce Corrie. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- LIGHTMAN, Alan. *Einstein's Dreams*. New York: Warner Books, 1993.
- LIMA, Alceu de Amoroso. *Estudos literários*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: GB/Aguilar Editora, 1966.
- _____. *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- _____. *Teoria, crítica e história literária*. Sel. de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos / Brasília: INL, 1980.
- _____.; MENDONÇA, Gilberto (org). *Tristão de Athayde*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980.
- LUCCHESI, Marco. *O sorriso do caos*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- LUCENTI, Lisa Marie. Virginia Woolf's "The Waves: to defer that *appalling moment*". *Criticism*, Winter 1998. Disponível em: <http://www.literaryhistory/20thC/Woolf.htm>, acesso em 03 mar. 2009.
- LUKÁCS, George. A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.
- MALEVICH. *The Non-Objective World: the Manifesto of Suprematism*. Mineola: Dover, 2003.
- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MARCONDES FILHO, Ciro. "O círculo cibernético e o detalhamento da pesquisa". Em: *Círculos crescentes*. São Paulo: NJR/ECA/USP, 2006. Disponível em: www.eca.usp.br/nucleos/filocom/noticias28.html, acessado em mai. 2006.
- _____. "Os antigos e a comunicação: Heráclito". São Paulo, *Revista eXistO.cOm*, n. 5 (set/dez 2004), do Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação da ECA/USP. Disponível em: www.eca.usp.br/nucleos/filocom/existocom/especial5a.html, acessado em mai. 2006
- MARINETTI, F.T. "Supplément au Manifeste technique de la literature futuriste". Em: ARANHA, Graça (org). *Futurismo (Manifesto de Marinetti e seus companheiros)*. Rio de Janeiro: Pimenta Melo, 1926.
- MARQUES, Ivan Francisco. *O gauche e seu carnaval : um estudo sobre o modernismo mineiro*. (Tese de Doutorado). São Paulo: USP/FFLCH, 2005.
- _____. "O legado da pedra". São Paulo, *Cult*, v. 62, out. 2002, pp. 50-52.
- _____. "O país dos Andradas: Drummond e o Brasil profundo". Brasília, revista *Cerrados*, UnB,

vol. 17, n. 26, 2008, p. 107.

- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1933-1960)*. Vol. 7. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1977-8.
- MATTAR, Denise (curadoria). *Ismael Nery 100 anos: a poética de um mito*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000.
- MELO NETO, João Cabral de. "A inspiração e o trabalho de arte". Em: *Obras completas*. Rio de Janeiro/Aguilar, 1999. _____ . *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Sel. de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Fontana / Brasília: INL, 1976.
- MEYER, Augusto. *A forma secreta*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- MIGLIACCIO, Luciano. "Poemas de mármore: Michelangelo escultor e poeta nas *Lezioni*, de Benedetto Varchi". São Paulo, *Revista Brasileira de História*, vol. 18, n. 35, 1998.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Poemas Reunidos*. São Paulo: Cultrix, 1974. _____ . "Poesia, história e utopia". São Paulo, *Revista Tempo & Memória* (Universidade São Marcos), ano 1, n. 1, segundo sem. 2003.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: modernismo (1922-Atualidade)*. Vol 5. São Paulo: Cultrix, 1985-1989. _____ . "O Romance". Em: *A criação literária*. 9 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. Trad. João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.
- NABER, Gregory L. *Geometry of Minkowski Spacetime: an Introduction to the Mathematics of the Theory of Relativity*. N. York: Berlin, 1992.
- NEJAR, Carlos. *Um certo Jaques Netan*. São Paulo: Coleção Aché dos Imortais da Literatura Brasileira, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Marcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1981.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. Org. e dir. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- OTTO, Rudolf. *The Idea of the Holy*. 2 ed. Trad. John Harvey. New York: Oxford University Press, 1920.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3 ed. Trad. Ephraim Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PARINAUD, André. "Por que sou escultor: entrevista de Alberto Giacometti a André Parinaud". Trad. Célia Euvaldo. São Paulo, *Novos Estudos*, n. 34, nov. 1992.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. Mexico: Fondo de la Cultura Económica, 1956. _____ . "¿Es Moderna Nuestra Literatura?". In / *Mediaciones*. 3 ed. Barcelona: Seix Barral 1990. _____ . *Pasión crítica*. 2 ed. Prólogo e notas de Hugo Verani. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PERRY, Gill. "O primitivismo e o moderno". Em: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo e Abstração: começo do século XX*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* (Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa). Org. Ricardo Zenith. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- PINÕN, Nélida. *A casa da paixão*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. Apres. Maria Ligia C. Prado. São Paulo: Estação Liberdade/Fapesp, 1998.
- PLATÃO. *Timaeus*. Trad. do grego, prólogo e notas por Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires: Aguilar, 1963.
- PRADO, Gérman. *El canto gregoriano*. Barcelona: Labor, 1945.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Estudos literários*. 2 ed. Pref. de Antonio Houaiss, notas de Ivan Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: José Olympio / Brasília: INL, 1974.
- RAMACCIOTTI, Bárbara Maria Lucchesi. *Nietzsche: a fisiopsicologia experimental ou como filosofar com o corpo para tornar-se o que se é*. (Tese de Doutorado). São Paulo: FFLCH/USP, 2002.
- REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Pref. e notas Daniel Leuwens. Paris: Librairie Générale Française, 1984, p. 202. Trad. ao português: Caio Meira. Disponível em: www.caiomeira.net/rimbaud.htm, acessado em mar. 2009.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- ROBERTS, J. M. *History of the World*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1992.

- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Trad. de Marion Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional / Edusp, 1975.
- ROSSI, Vera Helena. “Macunaíma chega aos oitenta anos”. (Entrevista realizada com Telê Porto Ancona Lopez). São Paulo, *Revista Língua Portuguesa*, ed. 42, abr. 2009.
- SABARTES, Jaime (org). *Picasso: retratos y recuerdos*. Madrid: A. Aguado, 1953.
- SAGAN, Carl. *Cosmos*. New York: Ballantine, 1980.
- SANDLER, Paulo Cesar. *Goethe e a psicanálise: a apreensão da realidade psíquica*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. *O enigma vazio: impasses da arte e da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SANTOS, Ana Lúcia Grossi dos. “A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise”. Rio de Janeiro, *Ágora*, vol. 5, n. 2, jul./dez. 2002.
- SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. Trad. Luis R. Salinas. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *A náusea*. 10 ed. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Esboço de uma teoria das emoções*. Trad. Fernando de Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.
- _____. *Portrait of an Unknown*. (SARRAUTE, Nathalie - 1948). Santa Barbara: UCSB, 1998.
- SAVAL, Lorenzo (dir.). *Litoral, Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*. Málaga: Junta de Andalucía, 2001.
- SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu simbolismo*. 2 ed. Trad. Hans Borger; J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- SEUPHOR, Michel. *Abstract Painting: Fifty Years of Accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*. New York: Laurel, 1964 /1967.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SPENDER, Stephen. *The Struggle of the Modern*. Londres: Warrior, 1963.
- SPITZER, Leo. *Linguística e historia literaria*. 2 ed. Trad. José Riesgo. Madrid: El Gredos, 1968.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. Trad. Maria Resende Costa. São Paulo: Cosac e Naify, 1995.
- TARNAS, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental*. 2 ed. Trad. Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2000.
- TEZZA, Cristovão. “O fracasso da razão”. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 9 out. 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- THOMSON, William. *The Rhythm of Speech*. Glasgow: The University of Glasgow Press, 1923.
- TILLICH, Paul. *A coragem do ser*. 2 ed. Trad. Egle Malheiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- TUCCI, Giuseppe. *Teoria e prática da Mandala*. Trad. Mário Muniz Ferreira. São Paulo: Pensamento, 1969.
- VANDIVERE, Julie. “The Waves and fragments: linguistic construction as subject formation in Virginia Woolf”. *Twentieth Century Literature*, Summer 1996. Disponível em: <http://www.literaryhistory/20thC/Woolf.htm>, acesso em 03 mar. 2009.
- VEDOVELLO, Franco. *The Works of Vincent van Gogh*. New York: Gallery Books, 1990.
- WALDER, Dennis ed. *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents*. New York: Oxford University Press, 1990.
- WARREN, Austin; WELLEK, René. *Teoría literária*. 3 ed. Madrid: Editorial Gredos, 1962.
- WEELS, H. G. *The Time Machine: an Invention*. New York: Tor Book, 1992.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. New York: New York University Press, 1965.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- WOOLF, Leonard. *A writer's diary: being extracts from the diary of Virginia Woolf*. London: Hogarth Press, 1954.
- WOOLF, Virginia. *As ondas*. Trad. Lya Luft. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- _____. *Granite and Rainbow: essays*. London: Hogarth Press, 1958.
- _____. *The Common Reader* (1925). San Diego: Hartcourt Brace Jovanovich, 1986.
- _____. *The Diary of Virginia Woolf* (vol 5: 1936-41). Edited by Anne Oliver Bell, assisted by A. McNeillie. New York: Harvest Book, Harcourt Brace & Company, 1985.
- _____. *The Waves*. Introd. and notes by Kate Flint. London: Penguin, 1992.
- ZERVOS, Christian. "Conversation avec Picasso". Entrevista originalmente publicada na revista *Cahiers d'Art* (Paris, vol. X, n. 7-10, 1935, pp. 173-178). Trad. Antonio de Pádua Danesi.

AULAS E OFICINA

- Prof. Dr^a Yudith Rosenbaum. Aula proferida sobre Clarice Lispector (10 mai. 2006) – Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo.
- Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto. "Literatura e História no XX: itinerários do desassossego": disciplina ministrada em 2006 – Departamento de História Social da Universidade de São Paulo.
- Prof. Dr^a Benilde Justo Lacorte Caniato. "O Discurso da Mulher nas Narrativas Contemporâneas de Língua Portuguesa": disciplina ministrada em 2006 – Departamento de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP.
- Oficina de Poesia Sonora com o professor e poeta italiano Enzo Minarelli, realizada entre 15 a 18 jun. 2009 no Festival Internacional de Teatro de Londrina.

FILMOGRAFIA

- BERGMAN, Ingmar. *Morangos silvestres* (1957).
- BUÑEL, Luis. *Um cão andaluz* (1929).
- FELLINI, Federico. *Amarcord* (1973).

DISCOGRAFIA

- BARROS, Manoel de. "Águas", presente no CD *Manoel de Barros por Pedro Rangel e Manoel de Barros* (2001). Col. Poesia Falada, lançada pela Luz da Cidade Produções Artísticas Fonográficas.

MATERIAL ICONOGRÁFICO

Figura 1 – Capa da edição original de *Água viva* (1973), publicada pela Editora ArteNova

Figura 2 – Obra do ciclo das *Ninféias* (*Les Nymphéas*), de Claude Monet (1916-19)
Fonte: Musée de l'Orangerie

Figura 3 – *Minotauro acariciando a una mujer dormida* [Série *Tauromancia*], de Pablo Picasso (1933)
Fonte: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Figura 4 – Duas imagens:

Ouroboro presente na *Chrysopoeia*,
 de Cleópatra (período Alexandrino)
 Tradução da frase:
 “O Um que é Todo, o Todo que é Um”.
Fonte: PLANT, Michael. *Women Writers on Ancient
 Greece and Rome: an anthology*. Oklahoma City:
 University of Oklahoma Press, 2004, p. 145.

Ouroboro asteca (s/d)
Fonte: Project Ouroborus
 (University of Minneapolis)

Figura 6 – *La Persistencia de la memoria*, Salvador Dalí (1931) [óleo s/tela, 24x33cm]
Fonte: Museum of Modern Art, New York

Figura 7 – Capa de *Nadja*, de André Breton (1928)

Figura 8 - *Objeto: desjejum em pele*, de Meret Oppenheim (1936)
Fonte: Museum of Modern Art, New York

Figura 9 – Retrato a óleo pintado por Giorgio de Chirico, em Roma (1945)
Fonte: GOTLIB, Nadia Batella. *Fotobiografia*.
 São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2008, p. 208.

Figura 11 – Lilith: Versão dos sumérios [terracota]
Fonte: British Museum

Figura 12 – Lilith entre Adão e Eva
Fonte: Fotografia do detalhe da entrada da Catedral de Notre-Dame (Paris)

Figura 13 – Lilith em *Tentação e queda*, de Michelangelo (1511)
Fonte: [afresco] teto da Capela Sistina